Dossier de presse, novembre 2026, XXVe édition, du 1.10.26 au 30.9.28

Une institution qui remet en question les fondements de l'art.

Sommaire, p.3

Préambule, p.6
Une institution qui change les règles, p.9
La Biennale de Paris en bref, p.11
La Biennale de Paris en bref, p.12
Une biennale sans exposition, p.13
La naissance d'une biennale internationale, p.14
Les année 1969 : l'art sort de ses catégories, p.16
1967–1969 : La critique de l'institution, p.17
1970-1985 : La fin d'un premier cycle, p.18
2000 : La captation institutionnelle, p.19
L'avènement d'un nouveau genre d'art, p.20
L'art invisuel : une rupture ontologique, p.22
Une critique radicale de l'art visuel, p.23
L'art face aux grandes transformations du monde, p.24
Les precurseurs de l'art invisuel, p.25
L'intelligence collective, p.26
L'horizontalité : transformer les rapports de pouvoir, p.27
L'économie transversale, p.28
Terminologie, écologie et stratégie, p.29
Le décentrement, une autre géographie de l'art, p.31
Une géographie internationale en transformation, p.32
Bangkok 2025 : faire le vide pour repenser l'art, p.33
Torun 2025 : penser l'ère post-artistique, p.34
Tunisie 2026 : l'art invisuel en situation, p.35
Berlin 2027 : repenser les conditions économiques de l'art, p.36

Sommaire, p.4

L'ENDA : une école qui ne forme pas à produire des oeuvres, p.37
Une pédagogie de l'invention, p.38
L'ARCAI : l'art invisuel entre dans la recherche universitaire, p.40
Collectionner un art qui n'existe pas sous forme d'oeuvre, p.41
Un écosystème d'institutions et d'initiatives, p.42
Des formes d'art qui inventent leurs propres conditions, p.43
La XXV^{e} édition : 2026-2028, p.44
Une autre idée de l'institution artistique, p.45
Questions fréquentes des journalistes, p.46
Questions fréquentes des journalistes, p.47
Repères chronologiques, p.48
Informations presse et documentation, p.49

Biennale de Paris

Se taire et faire

Préambule, p.6

Depuis sa création en 1959, la Biennale de Paris a accompagné plusieurs transformations majeures de l'art.
Aujourd'hui, elle ne cherche plus seulement à identifier les formes artistiques de demain.
Elle interroge la nécessité même de continuer à concevoir l'art à travers la production d'œuvres.
Le monde contemporain est confronté à des transformations écologiques, économiques, sociales, politiques et technologiques d'une ampleur considérable.
Face à ces enjeux, la multiplication des objets d'art ne constitue pas nécessairement une réponse pertinente.
La Biennale de Paris défend la possibilité d'un art capable d'intervenir directement dans les conditions d'existence du monde.
Un art qui ne se contente plus de représenter les problèmes, mais qui peut participer à leur transformation.
Un art qui ne dépend plus exclusivement de l'exposition, du marché ou de la reconnaissance institutionnelle.
Un art qui invente ses propres méthodes, ses propres économies, ses propres institutions et ses propres possibilités.
L'art invisuel ouvre cette perspective.

L'enjeu n'est plus seulement de changer l'art, mais de changer ce que l'art peut faire.

Et si l'avenir de l'art commençait là où l'œuvre s'arrête ?

Une institution qui change les règles, p.9

—

Créée en 1959, la Biennale de Paris a traversé plusieurs transformations majeures de l'histoire de l'art. Après avoir accompagné les avant-gardes de la seconde moitié du XX^{e} siècle, elle engage, à partir de 2000, une mutation radicale de son identité, de ses objectifs et de son fonctionnement.
La Biennale de Paris ne cherche plus seulement à présenter les nouvelles formes de l'art. Elle interroge les conditions mêmes de son existence. À une époque où les institutions artistiques multiplient les expositions, les événements et les productions, elle défend une position radicalement différente : le monde n'a pas besoin d'une œuvre d'art de plus. Il a besoin d'un art capable d'agir sur ce qui détermine nos vies.
Cette orientation repose sur l'art invisuel, un genre d'art qui existe autrement que sous la forme d'une œuvre d'art, matérielle ou immatérielle. L'art ne se limite plus à représenter, interpréter ou commenter le monde. Il peut intervenir directement dans les domaines qui le constituent : l'économie, l'écologie, le droit, l'éducation, les relations humaines, les institutions et toute autre dimension connue ou inconnue du réel.

Une institution qui change les règles, p.10

La Biennale devient ainsi un espace de recherche, d'expérimentation et de transformation. Elle ne demande pas aux artistes de produire des œuvres, mais d'inventer de nouvelles possibilités d'existence pour l'art.
Son fonctionnement reflète cette ambition : absence d'exposition, programmation évolutive, décentrements internationaux, intelligence collective, recherche de modèles économiques alternatifs et développement d'un écosystème d'institutions et d'initiatives.
La Biennale de Paris ne se contente pas de critiquer le système de l'art. Elle expérimente les moyens d'en sortir.

La Biennale de Paris en bref, p.11

—

Fondée en 1959 dans le contexte de la politique culturelle française portée par André Malraux, la Biennale de Paris est initialement consacrée à la jeune création internationale. Elle accueille, au fil de ses éditions historiques, des artistes et des démarches qui participent aux grandes transformations de l'art de la seconde moitié du XX^{e} siècle.
Après l'interruption de ses activités en 1985, elle est réactivée en 2000 par l'artiste Alexandre Gurita, qui engage une transformation de son modèle institutionnel.
La Biennale abandonne les conventions qui définissent habituellement une manifestation artistique internationale : exposition, commissariat, sélection esthétique, production d'œuvres et concentration des activités dans un lieu unique.
Elle développe un modèle fondé sur la recherche artistique, l'autonomie des pratiques, l'intelligence collective, l'économie transversale et la coopération internationale.

La Biennale de Paris en bref, p.12

—

Repères

- Création par André Malraux : 1959.
- Première édition : octobre 1959, Musée d'art moderne de la Ville de Paris.
- Fin du premier cycle historique : 1985.
- Réactivation : 2000.
- Formulation de la notion d'art invisuel : 2004.
- Direction : Alexandre Gurita.
- Périodicité : deux ans.
- XXV^{e} édition : 1er octobre 2026 – 30 septembre 2028.
- Site officiel : biennaledeparis.fr.

Une biennale sans exposition, p.13

—

Les biennales internationales reposent sur un modèle relativement stable : des artistes sélectionnés, des œuvres produites ou réunies, des commissaires, des lieux d'exposition et un public invité à découvrir un programme.
La Biennale de Paris remet en question chacun de ces éléments.
Elle considère que l'exposition n'est pas une condition nécessaire à l'existence de l'art. Elle peut être un moyen parmi d'autres, mais ne saurait constituer son horizon obligatoire.
La production d'œuvres n'est plus une finalité.
La reconnaissance institutionnelle n'est plus un objectif en soi. La visibilité n'est plus nécessairement une preuve de pertinence artistique.
Cette position conduit à une transformation du rôle de l'institution.
Au lieu de demander aux artistes de s'adapter à ses espaces, à ses formats et à ses calendriers, la Biennale cherche à adapter ses moyens aux nécessités des pratiques qu'elle accompagne. Elle peut ainsi prendre la forme d'une recherche, d'une coopération, d'une intervention, d'une institution nouvelle, d'une économie expérimentale ou d'une dynamique qui se poursuit au-delà de sa présentation publique.

La naissance d’une biennale internationale, p.14

—

La Biennale de Paris naît dans un contexte de transformation profonde du paysage artistique international.
Après la Seconde Guerre mondiale, Paris voit progressivement son influence contestée par New York, devenu un centre majeur de l’art contemporain.
La création d’une biennale internationale consacrée aux jeunes artistes participe à une volonté de renouvellement et de rayonnement culturel.
La première édition se déroule du 2 au 25 octobre 1959 au Musée d’art moderne de la Ville de Paris.
André Malraux inaugure la manifestation le 3 octobre.
Consacrée aux artistes âgés de 20 à 35 ans, elle entend donner une place aux nouvelles générations et aux recherches qui annoncent les transformations à venir.
Jean Tinguely y présente notamment Méta-Matic n° 17, une machine à dessiner qui remet en question la place traditionnelle de l’auteur et du spectateur.
Dès son origine, la Biennale entretient ainsi une relation avec l’expérimentation, la remise en cause des conventions et l’invention de nouvelles formes artistiques.

La Biennale de Paris valorise un art qui n'a plus besoin d'être montré pour exister.

Les année 1969 : l’art sort de ses catégories, p.16

—

Au cours des années 1960, la Biennale de Paris accompagne l’élargissement des pratiques artistiques. La peinture et la sculpture cessent progressivement de constituer les seules références. Les artistes expérimentent le mouvement, la lumière, les matériaux industriels, les dispositifs participatifs, les actions collectives et les nouvelles technologies.
La manifestation accueille des démarches associées notamment à Christo, Niki de Saint Phalle, au groupe ZERO et à d’autres protagonistes des avant-gardes internationales.
Ces expériences témoignent d’un déplacement des frontières de l’art.
L’œuvre devient parfois événement, processus, dispositif ou situation. La relation entre l’artiste, l’objet et le public se transforme.
Cependant, malgré ces innovations, l’œuvre d’art demeure largement le point de référence du système artistique.
La transformation engagée par la Biennale à partir de 2000 franchira une étape supplémentaire : remettre en question la nécessité même de l’œuvre.

1967–1969 : La critique de l’institution, p.17

—

Les éditions de la fin des années 1960 témoignent d’une radicalisation des interrogations artistiques.
En 1967, les démarches de Daniel Buren, Olivier Mosset, Michel Parmentier et Niele Toroni participent à la remise en question des conventions de la peinture et des conditions de sa présentation.
Les expériences collectives qui se développent à cette époque interrogent également les rapports entre création, auteur, institution et société.
La critique ne porte plus uniquement sur les formes artistiques. Elle commence à atteindre les mécanismes qui déterminent leur reconnaissance.
Qui décide de ce qui est de l’art ?
Selon quels critères ? À travers quelles institutions ? Et dans quel intérêt ?
Ces interrogations constituent un précédent historique important pour la transformation ultérieure de la Biennale de Paris.

1970-1985 : La fin d’un premier cycle, p.18

—

Entre 1970 et 1985, la Biennale poursuit son exploration des transformations artistiques internationales.
Les pratiques conceptuelles, performatives, photographiques et expérimentales prennent une place croissante.
En 1980, Sophie Calle présente notamment Les Dormeurs, une démarche fondée sur l’expérience, la relation et la documentation. Longtemps considérées comme de simples techniques, la photographie et la vidéo accèdent pour la première fois au statut de pratiques artistiques à part entière, marquant un tournant majeur dans l’histoire de l’art.
La treizième édition, organisée en 1985 à la Grande Halle de la Villette, clôt le premier cycle historique de la manifestation.
La Biennale cesse alors de fonctionner selon sa périodicité initiale.
Cette interruption marque la fin d’un modèle institutionnel, mais elle ouvre également la possibilité d’une transformation plus profonde.

2000 : La captation institutionnelle, p.19

—

En 2000, l'artiste Alexandre Gurita entreprend la réactivation de la Biennale de Paris.
Cette initiative ne consiste pas à reproduire son fonctionnement historique.
Elle repose sur une démarche de captation institutionnelle : s'emparer d'une institution existante pour en modifier les finalités, les méthodes, les valeurs et les conditions de fonctionnement.
L'institution elle-même devient un matériau artistique.
Au lieu de créer une œuvre destinée à être accueillie par une institution, l'artiste intervient directement sur l'institution et transforme ce qu'elle peut faire.
La Biennale de Paris devient ainsi simultanément une structure culturelle et une expérimentation artistique.
Ce déplacement modifie profondément la relation entre art et institution.
L'institution n'est plus seulement un lieu de diffusion ou de légitimation. Elle devient un facteur d'influence sur l'art.
La captation institutionnelle permet également de remettre en question l'idée selon laquelle les artistes doivent nécessairement se soumettre aux institutions.

L’avènement d’un nouveau genre d’art, p.20

—

En 2004, Alexandre Gurita formule
la notion d’art invisuel.
Ce terme désigne un art qui existe autrement que sous la forme d’une œuvre d’art, matérielle ou immatérielle.
L’art invisuel ne doit pas être
confondu avec l’art invisible.
Une œuvre invisible est une œuvre qui n’existe pas. L’art invisuel, au contraire, remet en question la nécessité de l’œuvre elle-même.
Il ne s’agit pas d’un nouveau style, d’une nouvelle esthétique ou d’une catégorie supplémentaire dans l’histoire de l’art contemporain.
Il s’agit d’une mutation ontologique : l’art peut exister autrement que sous les formes qui ont historiquement permis de l’identifier.
Cette formulation s’inscrit dans le prolongement de démarches apparues dès les années 1980, notamment celles de Gary Bigot, François Deck, Sylvain Soussan, Bernard Brunon et Elisa Bollazzi.
L’art invisuel ne constitue pas une école homogène. Il rassemble des démarches singulières qui partagent la possibilité de créer sans nécessairement produire d’œuvre.

L'enjeu n'est plus seulement de changer les formes de l'art. Il est de changer ce que l'art est capable de faire.

L’art invisuel : une rupture ontologique, p.22

—

L’histoire de l’art est largement structurée autour de la production d’œuvres.
Ces œuvres peuvent être matérielles, immatérielles, éphémères, conceptuelles, performatives ou numériques. Mais elles demeurent généralement identifiables comme des productions artistiques.
L’art invisuel déplace cette logique.
Il considère que l’art peut prendre pour milieu de création le réel lui-même.
Une relation humaine, une organisation, une méthode, une institution, une économie, une règle ou une transformation sociale peuvent constituer le lieu d’une pratique artistique.
La création ne consiste plus nécessairement à ajouter un objet au monde.
Elle peut consister à modifier les conditions selon lesquelles le monde fonctionne.
Cette perspective conduit à une question fondamentale :
Pourquoi l’art devrait-il obligatoirement prendre la forme d’une œuvre pour être reconnu comme art ?
L’art invisuel ne cherche pas à produire une nouvelle catégorie d’objets artistiques. Il ouvre la possibilité d’un art dont les formes d’existence restent à inventer.

Une critique radicale de l’art visuel, p.23

—

Depuis plusieurs décennies, l’art visuel est confronté à un phénomène de redondance.
Les mêmes formes, les mêmes dispositifs et les mêmes stratégies de présentation se répètent, souvent sous l’apparence de la nouveauté.
La multiplication des œuvres et des expositions ne garantit ni le renouvellement de l’art ni son efficacité dans le monde.
La Biennale de Paris défend une critique radicale de cette situation.
Elle considère que l’art visuel est réduit à une fonction de divertissement, de décoration, de spéculation ou de distinction sociale.
Sa dépendance à l’exposition, au marché et à la reconnaissance institutionnelle limite ses possibilités d’action.
Cette critique vise le modèle dominant qui fait de la production d’œuvres la condition principale de l’activité artistique.
La Biennale pose ainsi une question dérangeante : Si l’art prétend transformer notre rapport au monde, pourquoi continue-t-il principalement à produire des objets destinés à être regardés ?

L’art face aux grandes transformations du monde, p.24

—

La science, l’éducation, le droit, l’économie ou la politique disposent de moyens capables de modifier directement les conditions d’existence des sociétés.
L’art, en revanche, demeure fréquemment cantonné à une fonction symbolique.
Il peut dénoncer les crises, représenter les injustices ou commenter les transformations du monde, sans nécessairement intervenir sur les mécanismes qui les produisent.
La Biennale de Paris remet en question cette position secondaire.
Elle considère que l’art doit pouvoir développer des capacités d’action comparables à celles d’autres domaines de connaissance et d’intervention.
Il ne s’agit pas de transformer les artistes en scientifiques, en juristes ou en économistes.
Il s’agit de reconnaître que ces domaines peuvent devenir des terrains de création artistique à part entière.
L’enjeu n’est plus seulement de changer les formes de l’art.
Il est de changer ce que l’art est capable de faire.

Les precurseurs de l’art invisuel, p.25

—

L’art invisuel s’inscrit dans une généalogie de pratiques qui, depuis les années 1980, remettent en question la centralité de l’œuvre.
En 1983, Gary Bigot formule quatre résolutions qui engagent une transformation radicale de la condition artistique : ne pas produire, ne pas se promouvoir, ne pas rechercher de profit personnel et ne pas posséder de propriété personnelle.
François Deck développe, à partir des années 1980, des démarches fondées sur la coopération, la discussion et la décision.
Sylvain Soussan explore des formes de création liées aux systèmes économiques, aux services, aux organisations et aux relations entre art et société.
Bernard Brunon interroge les frontières entre activité professionnelle et pratique artistique, notamment à travers des interventions qui se confondent avec des activités ordinaires.
Elisa Bollazzi développe, à partir de 1990, la MicroCollection, qui déplace les notions de collection, de valeur, de propriété et de conservation.
Ces démarches ne se ressemblent pas.
Leur importance tient précisément à leur singularité et à leur capacité à déplacer les conditions habituelles d’identification de l’art.

L’intelligence collective, p.26

—

L’intelligence collective occupe une place centrale dans les méthodes développées au sein de la Biennale de Paris et de son écosystème.
Elle repose sur l’idée que la recherche peut gagner en pertinence lorsqu’elle mobilise plusieurs expériences, plusieurs compétences et plusieurs points de vue.
L’artiste n’est plus nécessairement un auteur isolé qui conçoit une œuvre avant de la présenter au public.
Il peut devenir l’initiateur d’une dynamique de recherche, le concepteur d’une méthode ou le participant à un processus collectif.
L’intelligence collective ne signifie pas la disparition des singularités individuelles.
Au contraire, elle cherche à créer les conditions dans lesquelles ces singularités peuvent se confronter, se compléter et produire des possibilités inédites.
Les démarches peuvent associer artistes, chercheurs, professionnels, institutions, habitants ou acteurs d’autres domaines.
La création devient alors un processus qui ne dépend plus exclusivement d’un auteur, mais d’une organisation des intelligences.

L’horizontalité : transformer les rapports de pouvoir, p.27

—

La Biennale de Paris remet en question les modèles institutionnels fondés sur une hiérarchie rigide entre ceux qui décident, ceux qui produisent et ceux qui reçoivent.
L’horizontalité constitue une orientation fondamentale de son fonctionnement.
Elle vise à favoriser l’autonomie des initiatives, la circulation des responsabilités et la possibilité pour les participants d’intervenir sur les règles de l’organisation.
Il ne s’agit pas de nier la nécessité de responsabilités identifiées ou de décisions structurées.
Il s’agit d’empêcher que l’organisation institutionnelle devienne une fin en soi ou qu’elle impose aux pratiques artistiques des contraintes contraires à leur singularité.
Dans cette perspective, l’institution doit pouvoir apprendre de ce qu’elle accueille et se transformer au contact des pratiques qu’elle accompagne.

L’économie transversale, p.28

—

La question économique constitue l’un des enjeux majeurs de la recherche artistique contemporaine.
Le modèle dominant repose sur une dépendance aux subventions, au marché, aux collectionneurs, aux commandes ou aux dispositifs institutionnels.
La Biennale de Paris explore d’autres possibilités à travers la notion d’économie transversale.
Cette approche considère l’économie non comme une question extérieure à l’art, mais comme un terrain de création.
Un artiste peut inventer ses propres modalités de fonctionnement, ses systèmes d’échange, ses ressources et ses conditions d’autonomie.
L’économie ne se réduit plus au financement d’une œuvre ou d’un événement.
Elle peut devenir une dimension constitutive de la démarche artistique.
L’objectif est de permettre aux pratiques de développer des conditions d’existence cohérentes avec leurs propres finalités, plutôt que de dépendre exclusivement de modèles économiques préexistants.

Terminologie, écologie et stratégie, p.29

—

La Biennale de Paris considère que l'invention artistique ne se limite pas à la conception d'une forme.
Elle implique également la création des conditions nécessaires à son existence.
La terminologie permet de nommer des démarches inédites et de rendre possible leur identification, leur discussion et leur transmission.
L'écologie conduit à interroger les conséquences matérielles, sociales, économiques et environnementales des pratiques.
La stratégie permet de concevoir les moyens par lesquels une démarche peut se développer, rencontrer ses interlocuteurs et atteindre ses objectifs.
Ces dimensions ne sont pas des compétences accessoires.
Elles font partie intégrante de la recherche artistique.
Une pratique singulière doit pouvoir inventer son vocabulaire, son économie, son écologie, sa stratégie et ses modalités d'existence.

L'art ne se limite plus à représenter, interpréter ou commenter le monde.

Le décentrement, une autre géographie de l’art, p.31

—

La Biennale de Paris développe depuis plusieurs années une politique internationale fondée sur les décentrements.
Un décentrement ne consiste pas à transporter à l’étranger une exposition conçue à Paris.
Il consiste à faire exister la Biennale depuis un autre contexte géographique, culturel, social et institutionnel.
Chaque décentrement se construit à partir de ses propres acteurs, de ses ressources, de ses problématiques et de ses possibilités.
Cette approche remet en question le modèle traditionnel selon lequel une institution centrale conçoit un programme ensuite diffusé dans différents territoires.
La Biennale ne cherche pas à exporter un modèle occidental.
Elle cherche à multiplier les situations dans lesquelles ses principes peuvent être expérimentés, transformés et confrontés à d’autres réalités.
Le décentrement constitue ainsi une méthode de recherche institutionnelle autant qu’une modalité de coopération internationale.

Une géographie internationale en transformation, p.32

—

Depuis sa réactivation, la Biennale de Paris a développé des manifestations, des coopérations et des projets dans plusieurs pays.
Parmi les principaux décentrements figurent :

- Nicosie, Chypre, 2010.
- New York, États-Unis, 2011.
- Bujumbura, Burundi, 2012.
- La Réunion, 2013.
- Beyrouth, Liban, 2016–2017.
- Ciudad de Guatemala Guatemala, 2017.
- Luxembourg, 2018–2020.
- Bangkok, Thaïlande, 2025.
- Torun, Pologne, 2025.
- Tunis, Sousse, Hamammet, Beni Khalled, Tunisie, 2026.

D'autres projets et coopérations ont été engagés ou annoncés, notamment à Bruxelles, Berlin, Tokyo et Erevan.
Cette géographie ne constitue pas un réseau de succursales reproduisant une programmation unique. Elle correspond à un ensemble d'expériences autonomes, reliées par des orientations communes et par une volonté de renouveler les conditions de création.

Bangkok 2025 : faire le vide pour repenser l’art, p.33

—

Du 21 au 28 février 2025, la Biennale de Paris se décentre à Bangkok autour de la proposition « Faire le vide pour repenser l’art ».
Le programme interroge les habitudes de pensée, les modèles institutionnels et les conventions qui déterminent ce que l’on considère habituellement comme de l’art.
Les activités se développent notamment à River City Bangkok et à l’Université Silpakorn dans le cadre de rencontres avec des acteurs de la recherche et de l’enseignement.
Le décentrement de Bangkok ne cherche pas à ajouter une nouvelle manifestation au calendrier international des expositions.
Il propose de suspendre les évidences sur lesquelles repose l’art contemporain pour envisager d’autres possibilités.
Faire le vide signifie ici créer les conditions nécessaires à l’apparition de pratiques qui ne reproduisent pas les modèles existants.

Torun 2025 : penser l’ère post-artistique, p.34

—

Du 20 au 23 mai 2025, la Biennale de Paris développe un programme à Torun, en Pologne, en coopération avec le Centre d’art contemporain Znaki Czasu et l’Université Nicolas Copernic.
Les échanges portent notamment sur l’ère post-artistique, la collection et les transformations possibles de l’activité artistique.
L’idée d’une ère post-artistique ne signifie pas nécessairement la disparition de l’art.
Elle conduit à interroger les catégories, les métiers, les institutions et les systèmes de reconnaissance hérités de son histoire.
Que devient l’artiste lorsque la production d’œuvres cesse d’être une obligation ?
Que devient une collection lorsque ce qu’elle entend conserver n’est plus nécessairement un objet ?
Que devient une institution lorsqu’elle cesse de considérer l’exposition comme sa fonction principale ?
Ces questions traversent les recherches développées à Torun.

Tunisie 2026 : l’art invisuel en situation, p.35

—

Du 10 au 16 octobre 2026, la Biennale de Paris se décentre en Tunisie, avec des activités à Tunis, Sousse, Hammamet et Beni-Khalled.
Cette édition rassemble des artistes, des chercheurs, des auteurs et des institutions autour de démarches qui déplacent la création vers des formes d’action, de recherche et de coopération.
Les propositions abordent notamment l’hospitalité, les relations humaines, les systèmes économiques, les sciences, l’écologie, les institutions et les méthodes d’intervention.
Parmi les recherches présentées figurent l’esthétique de l’hospitalité de Yosr Mahmoud, la science créative et la migrologie de Mariem Memni, la générosagesse de Ralf Porzel et à d’autres formes d’art invisuel.
L’édition tunisienne illustre la diversité des terrains sur lesquels peut intervenir un art qui ne se définit plus par la production d’œuvres.
Elle met également en évidence la possibilité de construire une manifestation internationale à partir de coopérations entre artistes, institutions, chercheurs et acteurs locaux.

Berlin 2027 : repenser les conditions économiques de l’art, p.36

—

Le décentrement de la Biennale de Paris à Berlin, en préparation pour 2027, place au centre de ses recherches les modèles économiques de l’art.
Le programme entend interroger la dépendance des artistes et des structures culturelles aux systèmes traditionnels de financement, de diffusion et de reconnaissance.
Il explore les possibilités de mutualisation, de coopération, d’autonomie et d’invention de nouvelles économies.
La direction du projet berlinois est assurée par Jérémie Pujau, en collaboration avec la direction de la Biennale de Paris.
Cette orientation prolonge les recherches menées autour de l’économie transversale.
Elle considère que les conditions économiques de l’art ne doivent pas seulement être subies ou administrées.
Elles peuvent devenir un terrain d’invention artistique.

L’ENDA : une école qui ne forme pas à produire des oeuvres, p.37

—

L’École nationale d’art de Paris (ENDA) constitue l’un des principaux dispositifs de recherche et de transmission de l’écosystème de la Biennale.
L’ENDA se présente comme la première école de recherche en art dont la pédagogie repose sur l’invention de pratiques artistiques sans précédent, affranchies des conventions et des modèles existants. Contrairement aux écoles d’art principalement organisées dans le champ limité de l’art visuel, autour de disciplines, de techniques ou de médiums, l’ENDA place la recherche artistique au centre de son fonctionnement.
Elle ne demande pas aux participants de reproduire des modèles existants.
Elle les invite à inventer une pratique, à en définir les principes et à construire les conditions de son existence.
Chaque projet est envisagé dans sa totalité : conception, terminologie, économie, écologie, stratégie, méthodes et modalités de réalisation.
L’ENDA développe ainsi une pédagogie qui ne sépare pas la création de ses conditions matérielles, institutionnelles et intellectuelles.

Une pédagogie de l’invention, p.38

—

La pédagogie de l’ENDA repose sur l’intelligence collective et sur l’accompagnement de projets de recherche artistique.
Les participants sont invités à identifier ce qui rend leur démarche singulière et à développer les moyens nécessaires à son existence.
La formation mobilise notamment l’ontologie de l’art, l’économie transversale, l’écologie, la stratégie, la terminologie et les méthodes d’intelligence collective.
L’objectif n’est pas de former des artistes capables de répondre aux attentes du marché ou des institutions.
Il est de permettre l’émergence de démarches qui peuvent modifier les conditions mêmes de l’art.
La XXVI^{e} session de l’ENDA se déroule du 19 novembre 2026 au 25 juin 2027 à Paris.
Elle conduit au Diplôme national de recherche et d’expérimentation en art (DNREA), délivré par l’établissement.

Exigence et générosité

L'ARCAI : l'art invisuel entre dans la recherche universitaire, p.40

—

L'Atelier de recherche et de création Art Invisuel (ARCAI) est développé au sein de l'Académie libanaise des beaux-arts (ALBA) – Université de Balamand, à Beyrouth.
Il est initié par l'artiste Ricardo Mbarkho, en collaboration avec Alexandre Gurita.
L'ARCAI constitue un espace de recherche et d'expérimentation consacré à l'art invisuel.
Il associe artistes, chercheurs, enseignants, étudiants et théoriciens autour d'une question fondamentale : Que peut devenir l'art lorsqu'il s'affranchit de l'obligation de produire une œuvre ?
Cette initiative permet d'inscrire l'art invisuel dans un cadre de recherche universitaire tout en préservant sa capacité à remettre en question les catégories établies.
Elle contribue également au développement de méthodes de documentation, de transmission et d'analyse adaptées à des pratiques qui ne se présentent pas nécessairement sous forme d'œuvres.

Collectionner un art qui n'existe pas sous forme d'oeuvre, p.41

—

La constitution d'une collection d'art invisuel au sein de l'environnement de recherche de l'ALBA à Beyrouth ouvre un champ de réflexion inédit.
Traditionnellement, une collection repose sur l'acquisition, la conservation et la présentation d'œuvres.
Mais comment collectionner un art qui existe autrement que sous forme d'œuvre ?
Comment conserver une méthode, une transformation institutionnelle, une relation ou une dynamique collective ?
Comment documenter une pratique sans la réduire à ses traces matérielles ?
Ces interrogations conduisent à repenser les fonctions de la collection, de l'archive et de la conservation.
La documentation ne remplace pas nécessairement la pratique.
Elle peut permettre d'en comprendre les principes, les conditions d'existence et les effets.
L'enjeu consiste à inventer des modalités de transmission qui respectent la singularité de l'art invisuel sans le reconvertir artificiellement en objet artistique.

Un écosystème d’institutions et d’initiatives, p.42

—

La Biennale de Paris agit au sein d’un écosystème composé d’institutions, de programmes, de recherches et d’initiatives qui participent à l’élargissement des possibilités de l’art.
Cet écosystème ne repose pas sur l’uniformité des démarches.
Il rassemble au contraire des pratiques singulières qui peuvent coopérer, échanger des méthodes ou construire des projets communs.
L’ENDA, AASF, l’ARCAI, la MicroCollection, L’EEIMA, le CDRAO, La CoSAA, FoméA, CNHA, l’Institut de Donbat, les initiatives liées à la science créative, à la migrologie, à l’esthétique de l’hospitalité, à l’enseignement, à la collection et aux économies de l’art témoignent de cette diversité.
Ces structures ne constituent pas de simples partenaires de diffusion.
Elles participent à la production de nouvelles conditions de recherche et d’existence pour l’art.
L’écosystème fonctionne ainsi comme un ensemble évolutif de relations, de compétences et de possibilités.

Des formes d’art qui inventent leurs propres conditions, p.43

—

L’une des spécificités majeures de l’art invisuel réside dans sa capacité à inventer ses propres conditions d’existence.
Une pratique peut nécessiter la création d’un institut, d’une méthode, d’un système économique, d’une terminologie ou d’une organisation particulière.
Ces éléments ne sont pas extérieurs à la création.
Ils peuvent en constituer la substance même.
Le donbat, développé par Jérémie Pujau, consiste notamment à identifier des déséquilibres sociaux, économiques, écologiques, relationnels ou institutionnels et à engager des actions proportionnées pour en modifier les conditions.
La migrologie, créée par Mariem Memni propose de considérer la migration et les réalités qui lui sont associées comme un domaine autonome de recherche.
La MicroCollection d’Elisa Bollazzi déplace les conventions de la collection et de la valeur artistique.
Ces démarches montrent que l’art invisuel ne correspond pas à une esthétique unique.
Il constitue un champ de possibilités dont les formes sont aussi diverses que les réalités dans lesquelles elles interviennent.

La XXVe édition : 2026-2028, p.44

—

La XXVe édition de la Biennale de Paris se déroule du 1er octobre 2026 au 30 septembre 2028.
Elle prolonge la transformation engagée depuis 2000 et approfondit les recherches consacrées à l'art invisuel.
Contrairement aux biennales organisées autour d'une exposition centrale et d'un programme fermé, cette édition se construit dans la durée.
Elle se développe à travers des recherches, des coopérations internationales, des initiatives institutionnelles, des rencontres et des projets susceptibles d'évoluer au cours de la période.
Plusieurs orientations structurent cette édition :
- Développer des pratiques artistiques qui existent autrement que sous forme d'œuvres.
- Inventer de nouvelles conditions économiques et écologiques pour l'art.
- Approfondir les recherches sur l'intelligence collective et les institutions.
- Multiplier les décentrements internationaux.
- Renforcer les dispositifs de recherche et de transmission.
- Développer de nouvelles modalités de documentation et de collection de l'art invisuel.

La XXVe édition ne cherche pas à imposer un thème unique à des démarches différentes.

Une autre idée de l’institution artistique, p.45

—

La Biennale de Paris ne considère pas l’institution comme une structure immuable.
Elle envisage l’institution comme un ensemble de règles, de relations, de ressources et de méthodes susceptibles d’être transformées.
Cette position remet en question le rôle traditionnel des institutions artistiques, souvent organisées autour de la conservation, de l’exposition, de la diffusion et de la légitimation des œuvres et des artistes.
La Biennale cherche à développer une institution capable d’agir sur ses propres conditions d’existence.
Elle ne se contente pas d’accueillir des démarches expérimentales.
Elle accepte que ces démarches remettent en question son fonctionnement.
Cette orientation constitue l’une de ses différences fondamentales avec les grandes manifestations internationales d’art contemporain.
La Biennale de Paris n’est pas seulement une institution consacrée à l’expérimentation artistique.
Elle est elle-même une expérimentation artistique.

Questions fréquentes des journalistes, p.46

—

Pourquoi la Biennale de Paris ne repose-t-elle plus sur l'exposition ?

Parce qu'elle considère que l'exposition n'est pas une condition nécessaire à l'existence de l'art. Les pratiques peuvent se développer dans le réel, sous des formes qui ne correspondent pas aux conventions de l'œuvre exposée.

Qu'est-ce que l'art invisuel ?

L'art invisuel est un art qui existe autrement que sous la forme d'une œuvre d'art, matérielle ou immatérielle. Il ne désigne pas un art invisible, mais une autre possibilité d'existence pour l'art.

Quelle est la différence entre l'art contemporain et l'art invisuel ?

L'art contemporain peut renouveler les formes, les médiums et les modes de présentation tout en conservant l'œuvre comme référence centrale. L'art invisuel remet en question cette obligation et ouvre la création à d'autres conditions d'existence.

Pourquoi parler de décentrement ?

Parce que la Biennale ne cherche pas à exporter un modèle occidental. Chaque décentrement se construit depuis un contexte particulier, avec ses propres acteurs, ses méthodes et ses problématiques.

Questions fréquentes des journalistes, p.47

—

Quel est le rôle de l'ENDA ?
L'ENDA développe une pédagogie de recherche artistique fondée sur l'invention de pratiques qui s'affranchissent des cadres établis de l'art et créent leurs propres conditions d'existence.

La Biennale de Paris est-elle opposée aux œuvres d'art ?
Sa critique ne consiste pas à interdire les œuvres, mais à remettre en question leur statut de condition obligatoire de l'art. Elle cherche à ouvrir des possibilités qui ne dépendent plus nécessairement de leur production.

Repères chronologiques, p.48

—

1959 : Création de la Biennale de Paris par André Malraux. Première édition au Musée d'art moderne de la Ville de Paris.
1961–1969 : Développement des avant-gardes et des expérimentations collectives.
1967 : Participation de Buren, Mosset, Parmentier et Toroni.
1980 : Présentation des Dormeurs de Sophie Calle.
1985 : Treizième édition à la Grande Halle de la Villette. Fin du premier cycle historique.
2000 : Réactivation de la Biennale par Alexandre Gurita et transformation de son modèle institutionnel.
2004 : Formulation de la notion d'art invisuel.
2010 : Décentrement à Nicosie.
2011 : Décentrement à New York.
2012 : Décentrement au Burundi.
2013 : Décentrement à La Réunion.
2015 : Décentrement à Beyrouth.
2017 : Décentrement au Guatemala.
2018–2020 : Décentrement au Luxembourg.
2024 : Développement de l'ARCAI à Beyrouth.
2025 : Décentrements à Bangkok et à Torun.
2026 : Décentrement en Tunisie. Ouverture de la XXV^{e} édition de la Biennale de Paris.
2028 : Clôture de la XXV^{e} édition, le 30 septembre.

Informations presse et documentation, p.49

—

Biennale de Paris
Relations presse : Sophie Le Malet
XXV^e édition : 1^er octobre 2026 – 30 septembre 2028
Site officiel : https://biennaledeparis.fr
Contact : info@biennaledeparis.fr
École nationale d'art de Paris (ENDA)
Site : https://enda.fr
Ressources documentaires :
Les journalistes peuvent consulter les principales rubriques du site officiel :

- Histoire de la Biennale de Paris.
- Singularité et positionnement institutionnel.
- Décentrements internationaux.
- Écosystème.
- Publications et éditions.
- Agenda et archives des manifestations.

Des documents historiques, photographies et archives peuvent être mis à disposition pour les besoins de la presse, sous réserve de vérification des crédits et des droits de reproduction.

Biennale de Paris

Siège social
229 rue Saint-Honoré
75001 Paris
biennaledeparis.fr
info@biennaledeparis.fr