

# L'art contemporain

---

## RAPPORT HYPERTEXTUEL

Livré le mercredi 16 septembre 2020

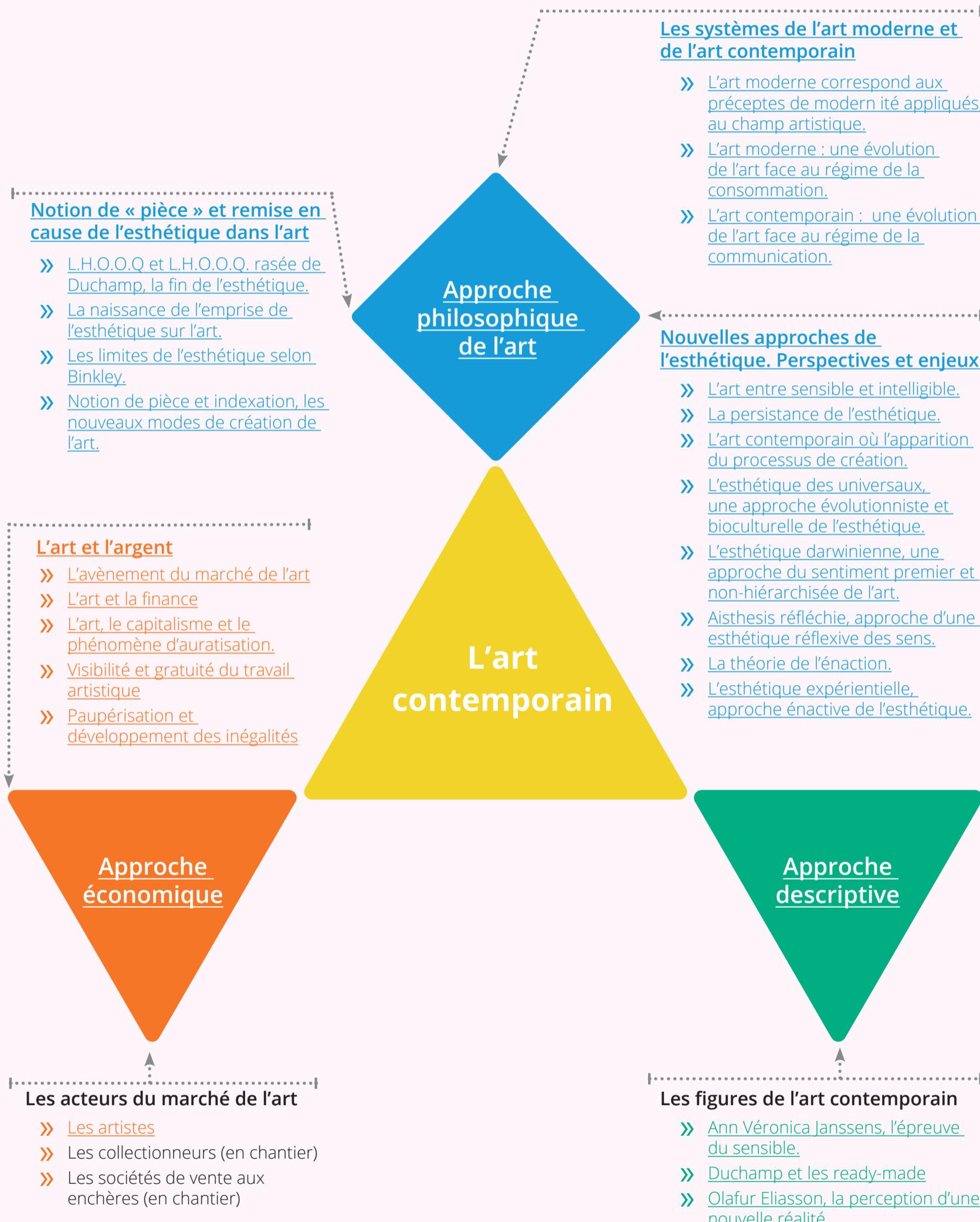
Mandataire • **Jacques Dupont**  
Directeur du centre culturel de Noisy-sur-Fier.

Rédacteur • **Jean-Philippe Berger**  
Adresse mail : [contact@jeanphilippeberger.com](mailto:contact@jeanphilippeberger.com)  
Numéro de téléphone : +33 6 84 29 71 57

# Table des matières

<b>Géotexte</b>	<b>3</b>
<b>Parcours de navigation</b>	<b>4</b>
<b>Approche descriptive de l'art contemporain</b>	<b>5</b>
Ann Véronica Janssens, l'épreuve du sensible.	6
Duchamp et les ready-made	7
Genèse des ready-made de Duchamp	7
Les conséquences artistiques des ready-made	7
La réappropriation par l'esthétique des ready-made	8
Olafur Eliasson, la perception d'une nouvelle réalité.	9
<b>Approche philosophique de l'art contemporain</b>	<b>11</b>
Nouvelles approches de l'esthétique. Perspectives et enjeux.	12
L'art entre sensible et intelligible.	13
La persistance de l'esthétique.	14
L'art contemporain ou l'apparition du processus de création.	14
L'esthétique des universaux, une approche évolutionniste et bioculturelle de l'esthétique.	15
L'esthétique darwinienne, une approche du sentiment premier et non hiérarchisée de l'art.	16
Aisthesis réfléchie, approche d'une esthétique réflexive des sens.	17
La théorie de l'éaction.	18
L'esthétique expérientielle, approche énactive de l'esthétique.	19
La somagraphie, l'esthétique de l'éveil du soma.	20
Notion de « pièce » et remise en cause de l'esthétique dans l'art	21
L.H.O.O.Q et L.H.O.O.Q. rasée de Duchamp, la fin de l'esthétique.	21
La naissance de l'emprise de l'esthétique sur l'art.	22
Les limites de l'esthétique selon Binkley.	23
Notion de pièce et indexation, les nouveaux modes de création de l'art.	23
Les systèmes de l'art moderne et de l'art contemporain.	24
L'art moderne correspond aux préceptes de modernité appliqués au champ artistique	24
L'art moderne : une évolution de l'art face au régime de la consommation.	25
L'art contemporain : une évolution de l'art face au régime de la communication.	26
<b>Approche économique de l'art contemporain</b>	<b>29</b>
L'art et l'argent.	30
L'avènement du marché de l'art	30
L'art et la finance	31
L'art, le capitalisme et le phénomène d'auraturation.	31
La place des musées d'art contemporain dans le système marchand de l'art	32
Visibilité et gratuité du travail artistique	33
Paupérisation et développement des inégalités	34
Les artistes	35

# Géotexte



# Parcours de navigation

Ce parcours apporte une vision globale des acteurs et parties prenantes exerçant dans le milieu de l'art contemporain. La première partie décrit les types d'acteurs tandis que la deuxième partie apporte des exemples concrets d'artistes et d'oeuvres d'art contemporains. La dernière partie explique les liens qu'entretiennent les artistes avec les autres acteurs.

Ce parcours est un zoom sur deux approches de l'esthétique : l'aisthesis réfléchie (Massin - 2012) et l'esthétique expérientielle (Lejeune - 2012). Les deux auteurs développent un argumentaire peu comparable, toutefois, ils parviennent à la même conclusion : l'importance d'une esthétique réflexive des sens. Une première partie vous permet de vous familiariser avec les notions liées à l'esthétique. La deuxième partie explique ces deux concepts. Enfin, la troisième partie apporte des exemples concrets.

## PARCOURS 1:

Tour d'horizon des acteurs du milieu de l'art contemporain

### Les types d'acteurs

- » [Les artistes](#)
- » Les collectionneurs (en chantier)
- » Les sociétés de vente aux enchères (en chantier)

### Quelques exemples d'artistes

- » [Ann Véronica Janssens, l'épreuve du sensible.](#)
- » [Duchamp et les ready-made](#)
- » [Olafur Eliasson, la perception d'une nouvelle réalité.](#)

### Relation entre les acteurs

- » [L'art moderne : une évolution de l'art face au régime de la consommation.](#)
- » [L'art contemporain : une évolution de l'art face au régime de la communication.](#)
- » [Visibilité et gratuité du travail artistique](#)
- » [Paupérisation et développement des inégalités](#)

## PARCOURS 2 :

Zoom sur deux approches de l'esthétique

### Quelques pré-requis

- » [Notion de « pièce » et remise en cause de l'esthétique dans l'art](#)
- » [Duchamp et les ready-made](#)
- » [L'art entre sensible et intelligible.](#)
- » [La persistance de l'esthétique.](#)

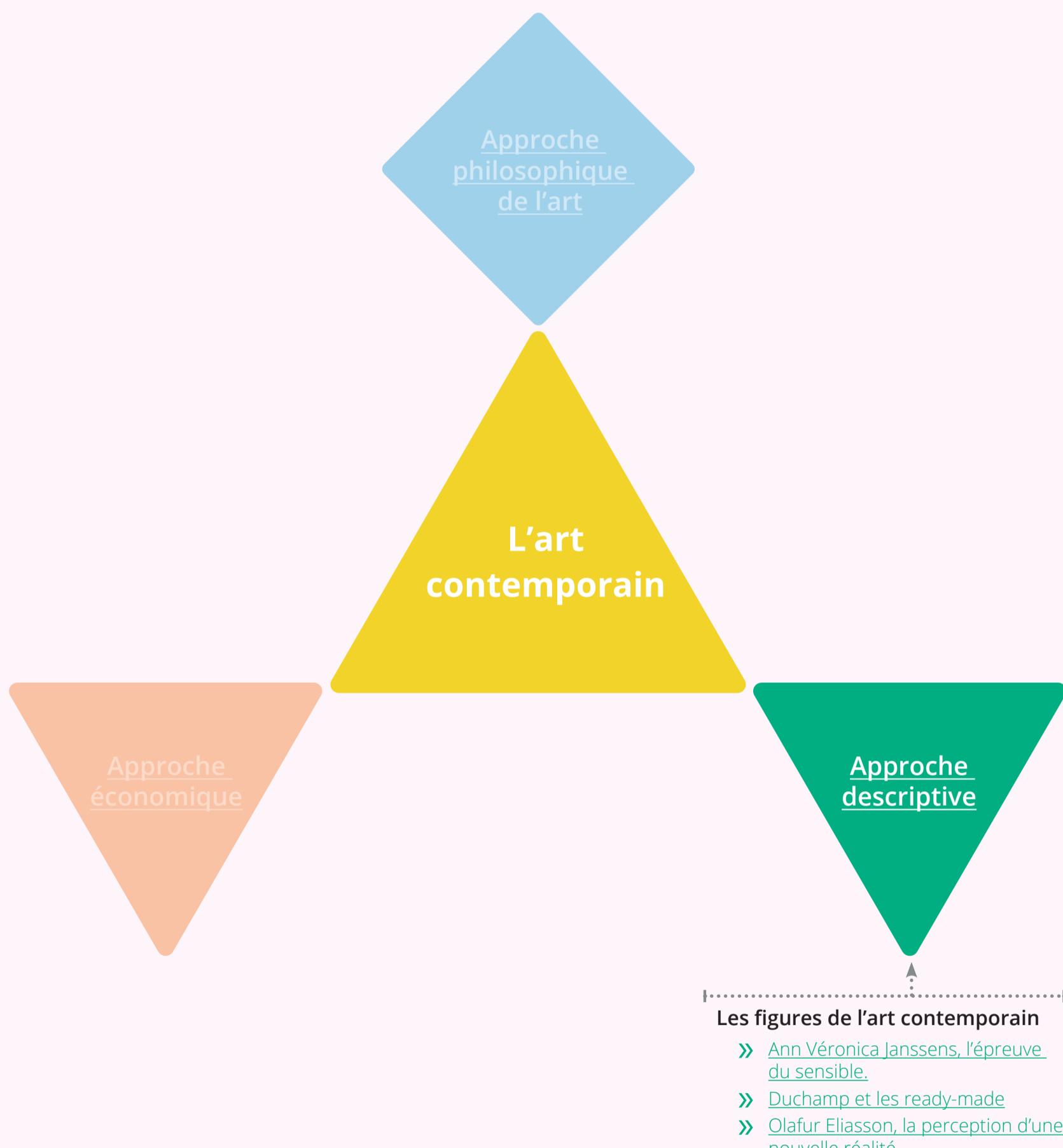
### Deux théories sur l'esthétique qui se rejoignent

- » [Aisthesis réfléchie, approche d'une esthétique réflexive des sens.](#)
- » [La théorie de l'éaction.](#)
- » [L'esthétique expérientielle, approche énactive de l'esthétique.](#)

### Exemples d'artistes et d'œuvres

- » [Ann Véronica Janssens, l'épreuve du sensible.](#)
- » [Olafur Eliasson, la perception d'une nouvelle réalité.](#)

# Approche descriptive de l'art contemporain



## Ann Véronica Janssens, l'épreuve du sensible.

### RÉSUMÉ

*Rousseau, P. (2004, mars). Ann Veronica Janssens light games. Artpress, n°299, 3p.*

Rousseau (2004) indique que la modernité se caractérise particulièrement par une relation critique à l'objet de l'art. Cette critique se formule, selon l'auteur, par une représentation du médium. Il explique, toutefois, qu'au-delà de cette définition communément admise de la modernité une approche différente est possible : l'aspect moderne trouverait son existence dans une relation physique du spectateur avec l'œuvre à travers l'exploration des limites de la perception (articles connexes : *Aesthesia réfléchie, approche d'une esthétique réflexive des sens.* et *L'esthétique expérientielle, approche énactive de l'esthétique.*). L'œuvre d'Ann Veronica Janssens est principalement tournée vers ce type d'expérience. L'artiste crée des situations qui mettent les sens à l'épreuve. Elle explore le fonctionnement cognitif et l'appréhension du monde sensible.

Dès 1980, Ann Veronica Janssens met en place des installations dans des bâtiments préexistants afin de reconfigurer l'architecture en un lieu nouveau. Elle qualifie, selon l'auteur, ces lieux de super-espaces ou d'extensions spatiales de l'architecture existante. Vers 1989, l'artiste poursuit son travail sur l'espace en aménageant la Villa Genet à Lyon. Elle favorise la circulation de la lumière ambiante au travers de plaques de verre ou de surfaces diaphanes. Cette installation a pour effet, selon l'auteur, de changer l'appréhension de ces lieux. Par l'intermédiaire de cette œuvre, l'artiste souhaite dissoudre les résistances de l'espace architectural.

En 1991<sup>1</sup>, 1999<sup>2</sup>, 2001<sup>3</sup> et 2003<sup>4</sup>, l'auteur cite des expositions où Ann Veronica Janssens aura l'occasion de mettre en scène une nouvelle fois ses expérimentations autour de la reconfiguration de l'espace et la lumière. Par la suite, l'artiste interrogera de façon plus approfondie les seuils de la perception. Différents outils seront utilisés pour obtenir les résultats escomptés : éblouissements, images rémanentes, effets stroboscopiques. L'artiste, selon l'auteur, qualifie de vertige, de saturation, de vitesse, d'épuisement les effets recherchés dans ses installations. Ces effets ont pour vocation d'amener le visiteur vers un seuil d'instabilité visuelle, temporelle, physique et psychologique. Ces expériences sont pour l'artiste une mise en situation analogue à l'activité de rouler à vélo et de ressentir l'air sur son visage. Rouler à vélo révèle la présence de l'air, initialement ignoré.

Rousseau explique que les œuvres d'Ann Veronica Janssens rejoignent le mouvement artistique Opt art des années 1950 à 1960. L'Opt art avait pour volonté d'explorer les capacités perceptives de l'œil au travers d'illusions d'optique. L'auteur précise, toutefois, à ce sujet, que l'ambition d'Ann Veronica Janssens se distingue de l'Optical art (mouvement différent de l'Opt art), ce dernier ayant une volonté spectaculaire. En conclusion, l'auteur cite l'utilisation du brouillard artificiel comme un autre moyen de confondre la perception. Il mentionne l'historien américain Jonathan Crary décrivant l'œuvre d'Ann Veronica Janssens comme d'une nouvelle économie du regard. Désormais, le spectateur se déplace et devient observateur ou visiteur. En d'autres termes, le spectateur ne se contente de contempler fixement une œuvre, mais la découvre en évoluant dans un environnement qui éprouve ses sens.

1 Gedachten gängen — Cours imaginaires — Provinciaal Museum de Hasselt

2 Super Space, 13 installaties in Utrecht, 14th Festival, Werf, Utrecht, The Netherlands

3 Light Games, Neue National Galerie, Berlin, Germany

4 Aux Origines de l'Abstraction 1800/1914 — Rouge 106 — Bleu 132, Musée d'Orsay, Paris, France

## Duchamp et les ready-made

### RÉSUMÉ

*Marcadé, B. (2014). Marcel Duchamp, le maître. Télérama, L'art contemporain. Origines, acteurs, enjeux., 15 25.*

#### Genèse des ready-made de Duchamp

Marcadé (2014), dans le cadre du hors-série de Télérama *L'art contemporain. Origines, acteurs, enjeux*, retrace la création des premiers ready-made de Marcel Duchamp. Il précise que dès 1913, Duchamp va assembler une roue de bicyclette qu'il fera tourner pour se distraire. L'auteur explique que c'est un acte purement domestique qui n'avait, à cette époque, aucune prétention artistique ni volonté provocatrice. Il cite, toutefois, Duchamp pour qui cette roue était une manière de se hisser contre l'obligation d'esthétisme des œuvres d'art. À ce titre, elle avait un aspect agréable et divertissant, procurait un embellissement d'intérieur, et était un objet d'agrément sans pour autant être une œuvre.

En 1914, Marcadé indique que Duchamp achète un porte-bouteilles au Bazar de l'Hôtel de Ville. Il mentionne que cette fois l'œuvre n'est pas née de la main de l'artiste. Duchamp n'a pas confectionné ou construit cet objet : c'est un objet fait par une usine que Duchamp a choisi, puis signé. Le critique explique que Duchamp souhaitait par cet acte s'opposer au postulat esthétique du savoir-faire et du geste pour privilégier le choix mental.

En 1915, Marcadé mentionne que Duchamp achète une pelle à neige sur laquelle il écrit «*In Advance of the Broken Arm*», dont la traduction française donne «en prévision du bras cassé» et signe cette pelle à neige «*from Duchamp*». Par la suite, Duchamp envoie une lettre à sa sœur dans laquelle il explique son action et où apparaît pour la première fois le terme ready-made. Ainsi, l'auteur indique que la pelle à neige sera le premier ready-made de l'histoire.

#### Les conséquences artistiques des ready-made

Il précise, à ce sujet, que Duchamp, en utilisant des objets fabriquer en usine, rompt avec les conceptions classiques de l'art. Par ce geste, selon l'auteur, Duchamp remet en cause l'essence de l'art et plus particulièrement, forme une critique contre deux éléments. Premièrement, l'auteur indique que, désormais, la notion de choix ne s'exerce plus dans un cadre esthétique, mais mental : le peintre choisit les couleurs à poser sur la toile, l'artiste contemporain crée grâce à son intellect. Ainsi Duchamp, selon l'auteur, forme une critique contre le jugement de goût. L'auteur précise qu'il s'oppose aux considérations cubistes de l'époque dont l'objet trouvé possédait une esthétique. Deuxièmement, au travers du ready-made (tout-fait) Duchamp se détache du savoir-faire.

Marcadé explique que l'œuvre de Duchamp invalide la définition traditionnelle de l'art. Il signale que, dès lors, et selon les mots de Duchamp, il ne nous est pas donné de connaître la définition de l'art, mais nous sommes en mesure de connaître les effets de l'art. Ainsi, l'art se vit, se ressent, mais ne se définit pas. À la question qu'est-ce que l'art ?, aucune réponse ne peut être apportée. En revanche, au contact d'une œuvre d'art, il nous est donné de la reconnaître en tant qu'œuvre d'art.

Marcadé explique que Duchamp, par son action, crée un déplacement de l'objet conventionnel d'un environnement générique et sans capacité signifiante vers un paradigme nouveau, celui du champ artistique. Il souhaite par là, selon l'auteur, abroger l'esthétique, s'en défaire totalement, selon les mots de l'artiste, se débarrasser des apparences. Dès lors, l'auteur indique que la contemplation d'une œuvre n'a plus lieu d'être ([article connexe : L'art entre sensible et intelligible](#)). Il précise, à ce propos, que c'est un acte iconoclaste et disruptif. Il prend racine dans un contexte d'abolition des antagonismes (bon ou mauvais goût, sens ou non-sens, etc.) qui sont présents dans le champ artistique.

Duchamp, selon l'auteur, souhaite démythifier l'artiste et son apparat de créateur d'œuvre ex nihilo. Par ces ready-made, Duchamp ne construit pas un artefact artistique, il ne se l'approprie pas par le biais d'une modification, mais par le simple phénomène de déplacement de paradigme. Plutôt que de création, l'auteur parle ainsi, à ce sujet, d'indexation d'une œuvre, entendu comme l'ajout d'une nouvelle œuvre dans la « catégorie » œuvres d'art . Il explique que l'artiste n'est plus un créateur, mais une personne qui déniche, met à la vue de tous, signale, indexe une œuvre ([article connexe : L'art contemporain : une évolution de l'art face au régime de la communication](#)).

### La réappropriation par l'esthétique des ready-made

Initialement objets sans convoitise esthétique, les ready-made de Duchamp, selon Marcadé, sont peu à peu appréciés pour leurs caractéristiques esthétiques. L'auteur explique ainsi que cet objet dont l'origine avait une vocation domestique, sans ambition d'être vu et partagé, s'admirer désormais dans les musées. Pour clôturer la réappropriation du ready-made par l'esthétique, il précise que le ready-made finit en 1934 par obtenir une définition, alors même que Duchamp en rejettait l'idée.

Par la suite, Duchamp obtiendra une renommée de plus en plus importante. Selon Marcadé, de nombreux artistes se sont rattachés au mouvement créé par Duchamp, laissant de côté l'expressionnisme abstrait. Ils voyaient dans l'œuvre duchampienne un renouveau artistique qu'ils utilisaient pour leur compte : le pop art ou le nouveau réalisme. Bien que ceux-ci souhaitent se rapprocher du projet de Duchamp, ce dernier, selon l'auteur, reproche à leur création un aspect trop esthétique. Il admettra alors qu'il n'est pas parvenu à abolir l'esthétique.

## Olafur Eliasson, la perception d'une nouvelle réalité.

### RÉSUMÉ

*Colin, A. (2004, mars). Olafur Eliasson vers une nouvelle réalité. Artpress, n° 304, 3 p.*

Colin (2004), dans le magazine Artpress, explique que, depuis l'art cinétique, l'art moderne s'est détaché des questions abordant les sciences naturelles et la représentation de la réalité. Ces dernières années, certains artistes contemporains remettent sur le devant de la scène ces thématiques. Ils font notamment appel aux nouvelles technologies. Plus précisément, l'auteure précise que ces artistes s'intéressent aux frontières de l'art et de la science. Parmi eux, Olafur Eliasson met en scène les phénomènes naturels (vent, température, pression atmosphérique, etc.). Son œuvre a pour vocation de faire vivre aux spectateurs des expériences perceptives de l'espace. Pour cela, il crée des incidents spatiaux par le biais de la couleur, de la lumière, de la température et de la configuration de l'espace lui-même. L'artiste invite le visiteur à prendre conscience des processus cognitifs qui animent le spectateur.

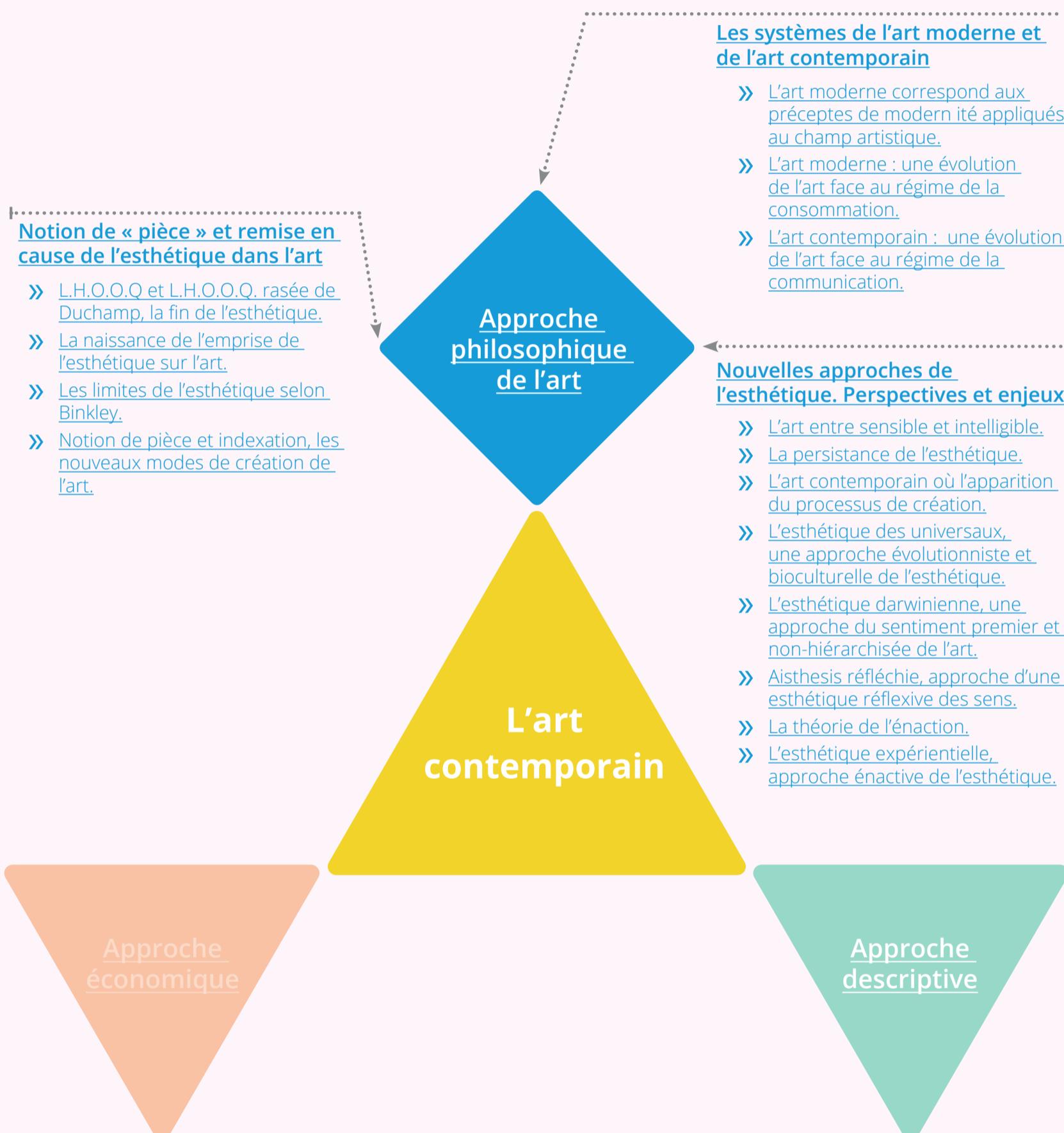
Olafur Eliasson, selon Colin, reprend les thématiques développées par l'art cinétique. Elle cite l'œuvre *Surroundings Surrounded* (2001) qui utilise des jeux de lumière et des miroirs. L'œuvre *Ice Pavillon* (1998, Kjartvalstadir Museum, Reykjavik), quant à elle, montre la glace se former sur le toit du muséum. L'auteure explique, toutefois, que si les procédés ressemblent à ceux de l'art cinétique, l'objectif de l'artiste est différent. Olafur Eliasson cherche à conscientiser les phénomènes de la perception.

L'artiste se détache des autres protagonistes de ce mouvement par le fait qu'il dénie à l'objet tout culte. Il préfère, dès lors, montrer l'envers du décor afin de rappeler le caractère artificiel des installations. Son œuvre tire sa force, selon l'auteure, de la tension entre le réel et la représentation, et non pas d'une performance de réPLICATION de la nature. Il prend pour exemple l'œuvre *Reversed Waterfall - Cascade renversée* - (1998). Par un système de jet d'eau, cette installation donne l'impression que l'eau remonte la cascade, défiant la gravité. De même, l'auteur cite l'œuvre *Double Sunset* (1999, Utrecht). Composée d'une sphère gigantesque rétroéclairée, cette œuvre concurrence le soleil se levant sur Utrecht.

Pour une commande de la Tate Modern à Londres, l'artiste reprend cette idée, en développant son installation autour de la météorologie. Sous le nom *The Weather Project* (2003), Colin explique que l'artiste crée tout un système climatique avec des nuages (machine à brouillard), un courant d'air froid, de la pression atmosphérique et le soleil. Face à une telle mise en scène digne de décors de cinéma, l'artiste signale qu'il n'y a pas de volonté de recréer un décor réaliste. Il précise à ce sujet que tous les systèmes électroniques sont visibles. Il s'agit, selon Colin, d'un environnement qui crée les conditions d'une conscience réflexive des sens. Le corps sensible est mis en exergue (articles connexes : [\*Aesthesia réfléchie, approche d'une esthétique réflexive des sens.\*](#) et [\*L'esthétique expérientielle, approche énactive de l'esthétique.\*](#))

Colin note, toutefois, que cette opération réflexive des sens ne prend pas toujours vie chez le spectateur. En conclusion et à défaut d'une expérience réflexive, les visiteurs en retiennent une expérience sensorielle positive, esthétique et ludique en lien avec la construction d'un écosystème artificiel. L'auteur parle de la construction d'une nouvelle réalité idéalisée qu'il qualifie de nouvelle modernité ([\*article connexe : L'art moderne correspond aux préceptes de modernité appliqués au champ artistique.\*](#)).

# Approche philosophique de l'art contemporain



## Nouvelles approches de l'esthétique. Perspectives et enjeux.

### SYNTHÈSE

---

- » *Couchot, E. (2012). Percept VS concept—Une approche cognitive de l'art et de l'esthétique. Revue Proteus - Cahiers des théories de l'art., La place de l'esthétique en philosophie de l'art(4), 4 12.*
- » *Jullier, L. (2012). Introduction à l'esthétique darwinienne. Revue Proteus - Cahiers des théories de l'art., La place de l'esthétique en philosophie de l'art(4), 29 38.*
- » *Lejeune, F. (2012). Corps à corps œuvre-public : Approche esthétique d'une installation. Revue Proteus - Cahiers des théories de l'art., La place de l'esthétique en philosophie de l'art(4), 19 28.*
- » *Massin, M. (2012). Des réflexions sur l'esthétique à la proposition d'une aisthesis réfléchie. Revue Proteus – Cahiers des théories de l'art., La place de l'esthétique en philosophie de l'art(4), 13 18.*

<http://www.revue-proteus.com/parus.html>

Le corpus de texte propose d'assoir l'esthétique au sein de nouveaux concepts et de nouvelles approches. Ils s'opposent au courant philosophique, et particulièrement au texte de Binkley (1977), qui remet en cause la pertinence de l'approche esthétique comme outil d'appréhension et de définition de l'art contemporain. Depuis le 18e, l'art est conçu comme une activité répondant aux sensations et aux émotions, c'est-à-dire faisant appel aux goûts et à la subjectivité du spectateur. Le Beau et l'esthétique ne font qu'un. Toutefois, au siècle dernier, notamment durant la période de l'art contemporain, de nombreux artistes et théoriciens de l'art se sont opposés à l'esthétique.

Le texte de Timothy Binkley, *« Pièces » contre l'esthétique*, en fait partie. Au travers de plusieurs exemples, l'auteur souhaite démontrer que les œuvres n'exercent désormais plus leur effet dans le champ de l'apparence sensible. Le présent corpus tente, en revanche, d'envisager l'esthétique dans de nouvelles perspectives, dont certaines prennent forme grâce aux nouveaux apports des sciences cognitives. Les différents auteurs renouvellent, chacun à leur manière, les concepts et approches de l'esthétique.

## L'art entre sensible et intelligible.

Au sein du champ artistique, deux visions s'opposent. L'une prend pour partie que l'art est une activité du sensible, du Beau. À l'opposé, d'autres théoriciens et praticiens considèrent que l'art doit faire appel à l'intellect, à la Raison.

Couchot (2012) met particulièrement en avant cet antagonisme entre le sensible et l'intelligible. Sous le terme percept pour qualifier une vision sensible de l'art et concept pour définir une conception intellectuelle, l'auteur retrace cette divergence dans l'histoire.

Il remonte à la période de l'art pariétal où il indique que, déjà, se distinguent sur les parois des grottes des représentations explicites et réalistes et d'autres plus schématiques proches d'un langage élémentaire. L'auteur explique que cette opposition continue aux cours des siècles, de l'Antique à la renaissance jusqu'à la période moderne, infléchissant tantôt vers une représentation sensible tantôt vers un art du concept.

Tout récemment, l'auteur indique que les artistes de la période contemporaine se hissent avec une vigueur particulière contre le percept, c'est-à-dire, contre un art faisant appel à la forme. Dès lors, ils réaliseront des œuvres ne se sollicitant pas la perception, des œuvres ainsi ancrées dans une pratique intellectuelle de l'art. L'auteur ajoute que cette période a fait naître entre le percept et le concept un écart sans précédent.

Massin (2012) corrobore ce propos. Elle indique qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle les considérations esthétiques se déplacent en faveur des normes subjectives du Beau et place, de fait, le jugement de l'individu au centre des préoccupations. L'esthétique se définit alors, selon l'auteure, comme la capacité à apprécier, à juger et à ressentir les aisthêta. Les aisthêta sont, selon l'auteur, des données sensibles ou perceptibles par les sens (vue, ouïe, etc.). Ces données s'opposent aux données intelligibles, les noêta.

Massin témoigne que, dernièrement, l'art contemporain souhaite s'émanciper de la forme, donc de l'aisthêta. En ce sens, elle rejoint le propos tenu par Couchot. Elle indique que par de nombreuses transgressions et par sa volonté farouche de repousser les limites de sa définition, l'art contemporain a eu pour conséquence de se déspécifier et de se dédéfinir. L'auteure parle même de dématérialisation et de désesthétisation. Cette dématérialisation ou désesthétisation de l'art est la manière pour l'auteure d'indiquer avec quelle ferveur l'art contemporain souhaite s'affranchir de tout élément esthétique. Il puise, désormais, sa matière dans les idées et exerce son activité dans le champ de l'intellect. Dès lors, la contemplation et l'appréciation esthétique d'une œuvre d'art désesthétisée sont, selon Massin, mise en échec.

## La persistance de l'esthétique.

Malgré les tentatives des artistes de faire disparaître tout élément visuel et les propositions critiques et théoriques qui les supportent ([par exemple Binkley](#)), les auteurs du corpus témoignent d'une persistance du sensible. Ils participent, chacun à leur manière, à un renouvellement des approches de l'esthétique.

Tout d'abord, Massin parle d'une résistance de l'esthétique de la part du spectateur. Malgré la proposition d'artistes de substituer les éléments visuels aux concepts, leurs œuvres se voient exposées dans les musées. Elles sont admirées au même titre et avec les mêmes considérations que les œuvres dites perceptives. L'auteur prend pour exemple les ready-made de Duchamp et particulièrement l'urinoir intitulé *Fontaine*, (1917) signé R. Mutt. Choisi pour ces qualités inesthétiques, l'auteur indique que, malgré cela, cette œuvre et les autres ready-made sont contemplés pour leur beauté. Massin ajoute que la disparition des éléments esthétiques n'implique pas nécessairement de renoncer à l'expérience esthétique : concept et expérience sensible peuvent, selon l'auteur, cohabiter.

Ce propos est corroboré par celui de Couchot. Il explique que les tentatives de faire disparaître le percept (sensible) se voient limitées par le fait que l'œuvre ainsi dépossédée implique tout de même chez le regardeur des processus perceptifs. En effet, il explique qu'une représentation même non sensible, par exemple littéraire, crée chez l'individu l'activation de zones neurales. À partir d'une action décrite par des mots, les neurones miroirs composant ces zones neurales assurent une représentation mentale de cette action. Ainsi, Couchot conclut que même les informations abstraites et non perceptibles, tels les mots qui sont des éléments codifiés, sont considérées par notre système cognitif comme des données sensibles.

● [Retour table des matières](#) ● [Retour Géotexte](#) ●

---

«[Retour parcours 2](#)

|

[Suite parcours 2 »](#)

## L'art contemporain ou l'apparition du processus de création.

Couchot explique que le changement de paradigme du sensible vers l'intelligible se traduit, en partie, par une prise en compte du processus qui mène à la création de l'œuvre. Le chemin emprunté pour créer l'œuvre devient désormais plus important que le résultat. Il précise que l'art n'a, dès lors, plus pour ambition de créer des artefacts matériels munis de qualités visuelles, mais de montrer des comportements, des mécanismes historiques et structurels. Couchot précise que l'apport d'éléments processuels apporte une nouvelle notion, celle de la forme en formation. Il considère la forme en formation, autrement dit le processus de création, comme des formes à part entière faisant partie du champ du sensible. En ramenant à un cadre général, l'auteur définit les formes en formation et les formes finies comme étant toutes des unités perceptives cohérentes et persistantes. On retrouve un propos similaire chez Massin qui explique que le rapport à l'objet s'est déplacé vers des attitudes, ces attitudes devenant des formes.

Couchot, pour étayer son raisonnement, s'appuie sur les découvertes des sciences de la cognition. Il indique que le plaisir esthétique est en lien avec notre biologie, et de ce fait, ce plaisir n'est pas le résultat seul de la

culture. Sur ce point, il explique notamment la notion d'attention cognitive et d'attention esthétique. L'attention cognitive se définit comme la capacité des êtres humains à rechercher, acquérir et traiter de l'information de manière autonome et permanente. De cette attention cognitive découle l'attention esthétique qui s'intéresse particulièrement aux sujets sensibles, à la beauté des choses.

L'auteur précise au sujet de l'attention esthétique quatre éléments. Premièrement, elle découle de l'évolution et de la sélection qui s'y opèreraient. Deuxièmement, l'attention esthétique n'a pour objet que des formes (finies ou en formation) et non des concepts. Troisièmement, l'attention esthétique implique une gratification. Cette gratification incite à reconduire ou maintenir l'attention. Elle forme ainsi un processus itératif, une boucle faisant se répéter attention esthétique et satisfaction. Quatrièmement, cette satisfaction s'associe à des émotions. Ces émotions créent chez l'individu des représentations mentales qui se connectent à des croyances, des jugements et des concepts, formant une activité cognitive supérieure définie, dès lors, comme une expérience esthétique.

• [Retour table des matières](#) • [Retour Géotexte](#) •

---

### **L'esthétique des universaux, une approche évolutionniste et bioculturelle de l'esthétique.**

Les universaux sont des éléments esthétiques partagés au sein de groupes étendus. Ainsi, une œuvre avec du succès est susceptible de contenir des éléments universels. Jullier (2012) prend pour exemple d'universels certaines figures sensibles comme le témoignage de l'amour d'un parent, l'humour ou la virtuosité. Ce courant de pensée considère que l'adaptation a façonné la nature humaine, lui conférant des prédispositions communes à tous, au regard desquelles on trouve, selon l'auteur, la pratique et la réception de l'art. Jullier, au travers des considérations portées à l'esthétique darwinienne, indique que la nature humaine s'intéresse d'abord au sensible, avant la raison.

On retrouve ici une correspondance avec les propos tenu par Couchot. Toutefois, sur la question des universaux dans l'art, Couchot aborde ce sujet d'un point de vue plus nuancé. Au travers du domaine naissant de la neuro-esthétique, il admet l'existence des dispositions neurologiques en lien avec un processus de gratification. Il admet aussi la présence d'universaux conférant la capacité de voir la beauté intrinsèque des œuvres. Toutefois, il indique que cette reconnaissance ne constitue pas une expérience esthétique complète. Elle ne provoque pas un sentiment esthétique en lien avec des croyances et représentations du monde. Selon lui, cette satisfaction permet seulement de provoquer chez l'individu une action ou une décision.

Il admet, en revanche, que certaines formes comme la symétrie, les courbes et les visages peuvent être considérées comme des universaux à même de créer un sentiment esthétique. Selon l'auteur, le terme de lois universelles suppose un fond subculturel phylogénétique. En d'autres termes, une sous-culture issue de la phylogénèse : de l'héritage de l'adaptation génétique. En remplacement du terme de loi, Couchot précise que certains courants de pensée privilégient le terme de règles universelles pour caractériser l'implication de normes culturelles sociétales dans l'évaluation intrinsèque des œuvres.

• [Retour table des matières](#) • [Retour Géotexte](#) •

---

## L'esthétique darwinienne, une approche du sentiment premier et non hiérarchisée de l'art.

Dans la veine empruntée par Couchot ([article connexe : L'art contemporain ou l'apparition du processus de création.](#)), Jullier développe une approche de l'esthétique qui prend aussi comme postulat l'implication d'éléments bioculturels ([article connexe : L'esthétique des universaux, une approche évolutionniste et bioculturelle de l'esthétique.](#)) dans les jugements esthétiques des individus : l'esthétique darwinienne.

L'esthétique darwinienne, selon Jullier, ne rejette pas ces considérations. Elle souhaite, toutefois, s'en distancier afin de privilégier pour sujet d'étude les paramètres physiologiques, c'est-à-dire, les sentiments premiers vécus, plutôt que les paramètres culturels ou socioculturels. En effet, l'esthétique darwinienne s'intéresse au sentiment premier. Ce sentiment premier est dénué de considérations normatives culturelles. Il fait fi, par conséquent, des préoccupations hiérarchiques entre les arts.

Par le prisme de l'esthétique darwinienne, il n'y a pas de différences entre art mineur ou populaire et art majeur : une œuvre de Rembrandt est au même rang qu'une chanson des Rolling Stones. L'auteur cite à ce propos Bourdieu qualifiant le phénomène de hiérarchie entre les arts comme l'image de la structuration du champ social, structuration dont l'esthétique darwinienne se sépare. Ainsi cette esthétique s'intéresse, selon l'auteur, aux expériences communes et ordinaires. Elle prend comme cadre de réflexion l'émotion brute ou incarnée, autrement dit, l'émotion vécue pleinement, sans limitation d'aucun ordre.

Malgré cette dissolution des catégories socioculturelles, Jullier précise toutefois que cette esthétique correspond toujours à une esthétique du jugement du goût ([article connexe : L'art entre sensible et intelligible.](#)). En effet, l'auteur explique que peu importe le champ de compétences, les amateurs analysent les œuvres de la même manière, avec un processus sensible et discriminatoire comparable. L'auteur prend pour exemple deux genres artistiques différents : le hard rock et le baroque. Il explique que les amateurs éclairés, dans les deux cas, mettent en œuvre un processus cognitif similaire. Ils se familiarisent avec des classifications génériques à partir desquelles ils raisonnent. Ils sont tous deux, chacun dans leur champ d'expertise, en mesure d'évaluer chaque morceau à partir du genre dans lequel il se trouve. Ils perçoivent les nuances ou fluctuations de celui-ci et peuvent ainsi, créer des classifications ou regroupements de morceaux cohérents (sous-genre). De même, l'auteur explique qu'ils expérimentent dans ce processus leurs préférences et développent au fur et à mesure leur propre connaissance de leurs goûts. L'auteur conclut que face à un processus similaire, il ne devrait pas y avoir une classification connotée ou dévalorisante entre les genres, les deux amateurs vivant leur passion avec la même ferveur. L'esthétique darwinienne répond ainsi à cette volonté.

Jullier avance un dernier argument en faveur d'une esthétique transversale ou plutôt indifférenciée entre les catégories hiérarchiques. Il explique que les différents champs artistiques répondent à des règles qui leur sont communes : la matrice de préférence. Cette matrice de préférence met au jour deux couples d'antagonistes : la cohérence et la complexité, et la lisibilité et le mystère. La cohérence détermine le nombre d'éléments similaires et le rythme de l'œuvre tandis que la complexité caractérise les éléments différents. La lisibilité est la simplicité avec laquelle l'œuvre est peut-être appréciée, et le mystère correspond aux éléments qui

apportent de l'inconnu. Ces antagonistes garantissent à l'œuvre pertinence, intérêt et dynamisme. Elles provoquent ainsi, chez l'individu qui en profite un sentiment positif.

Par ce propos, l'auteur exprime deux points. Premièrement, il indique qu'il existe une réflexion théorique, en lien avec l'esthétique darwinienne, qui met sur le même plan les œuvres indépendamment de leurs considérations socioculturelles. Deuxièmement, il rompt avec la croyance de la simplicité des œuvres populaires : malgré leur apparente économie de moyens, elles se doivent d'avoir de la complexité sans quoi elles ne peuvent satisfaire leur public.

● [Retour table des matières](#) ● [Retour Géotexte](#) ●

---

### **Aisthesis réfléchie, approche d'une esthétique réflexive des sens.**

Massin admet un processus de desthétisation de l'art contemporain (propos développé plus haut), mais témoigne d'un regain de l'esthétique au travers de ce qu'elle nomme l'aisthesis réfléchie. Massin propose une approche qui se résume par l'épreuve du sensible de l'individu par l'individu lui-même. Cette approche s'affranchit des considérations du sensible et de l'intelligible et recoupe ainsi avec les propos tenus par Couchot. Au travers notamment d'installations, cet individu découvre les propres limites de sa sensibilité (vue, ouïe, toucher, etc.).

Ainsi parle-t-elle d'aisthesis réfléchie ou réfléchissante pour indiquer l'aspect relationnel et expérientiel de l'esthétique. Cette nouvelle esthétique éprouve les limites de l'appréciation des éléments sensibles. Elle met en jeu nos capacités de discernement. S'intéressant particulièrement au sentiment intérieur ressenti et non à l'acquisition de nouvelles connaissances, l'aisthesis réfléchie est mise en œuvre par la création de nouveaux espaces ([article connexe : Ann Veronica Janssens, l'épreuve du sensible.](#)). Ces espaces sont des installations de grande envergure. Elles mettent le sujet dans une immersion totale alliant parfois des dispositifs sonores ou visuels. L'auteure parle de la création d'espace anomique, c'est-à-dire, des espaces dont les normes sont absentes et où il n'y a aucune organisation stable. Cela prend la forme de lieux qui effacent leurs limites perceptives et leurs repères matériels créant chez l'individu une forme de désarroi. Par un processus réflexif, l'objectif de ces installations est de mettre en exergue les propres limites et capacités de perception de l'individu qui s'y trouve.

Dans ce champ artistique, Massin cite l'artiste Ann Veronica Janssens pour la mise en œuvre d'espaces et d'installations qui confondent les sens du visiteur. Au moyen de flashs de lumière vive, de l'utilisation d'images rémanentes, de vidéos, du brouillard artificiel, etc., l'artiste tente d'amener le visiteur aux seuils de sa perception visuelle. Ces expériences sensorielles ont pour objectif de faire prendre conscience des limites de l'appréciation sensible et perceptive ([article connexe : Olafur Eliasson, la perception d'une nouvelle réalité.](#)).

Ce déplacement du champ artistique crée, selon Massin, une forme de déception pour le spectateur. Les œuvres ne répondant pas aux attentes habituellement vécues face aux propositions artistiques plus conventionnelles, les spectateurs s'en voient déroutés. Toutefois, l'auteur indique que cette déception permet la

prise de conscience des processus habituellement mis en jeu dans l'appréhension des œuvres. Elle permet de découvrir le champ de l'esthétique réfléchie, celui d'une relation personnelle et intérieure avec nos propres sens. Ainsi, à la suite d'un premier contact décevant, se crée, par le décentrement de l'objet artistique, un renouveau satisfaisant que l'auteur qualifie de déception heureuse.

Prenant appui sur les sciences de la cognition et particulièrement sur la théorie de l'enaction, Lejeune (2012) corrobore le propos tenu par Massin concernant la pertinence d'une esthétique réfléchie (aisthésis réfléchie). D'autre part, il développe une nouvelle perspective esthétique au centre de laquelle le déplacement du spectateur à la charge de renforcer l'impact mémoriel de l'œuvre.

• [Retour table des matières](#) • [Retour Géotexte](#) •

---

[« Retour parcours 2](#)

|

[Suite parcours 2 »](#)

### **La théorie de l'enaction.**

Lejeune (2012) explique que certaines formes d'art se basent sur des conceptions scientifiques comme la théorie de l'enaction. L'enaction se définit comme une conception de la cognition qui s'intéresse à la manière dont les individus s'organisent et interagissent avec l'environnement. L'enaction analyse des processus de la perception et l'attribution de sens à l'environnement. L'auteure précise que l'enaction désigne une subjectivité sensorielle et motrice face à un milieu.

Prenant appui sur les approches computationnelle et connexionniste, l'auteure explique que la théorie de l'enaction conserve le concept d'émergence. Le concept d'émergence correspond à l'apparition de structures de haut niveau non réductibles qui forment une entité supérieure à l'ensemble de ses parties. Le concept d'enaction, s'il conserve l'émergence des structures, se détache, en revanche de la notion de représentation mise en avant par le connexionnisme. La notion de représentation correspond à un ensemble d'unités mentales verbales ou visuelles qui assurent une représentation d'unités matérielles du monde. Le concept d'enaction n'admet pas, selon l'auteure, l'existence d'une correspondance entre les unités réelles du monde et les états internes d'un système cognitif.

La théorie de l'enaction met en évidence l'implication de l'environnement dans le modelage de notre système cognitif. L'auteure cite Bernard Andrieu, philosophe et professeur à l'Université Paris Descartes. Il indique qu'un apport d'informations des capteurs sensoriels assure une adaptation continue des réseaux de neurones. Cette adaptation façonne le développement du système cognitif. Il parle d'une inscription du monde dans le corps. L'auteure, en conclusion, indique que nos capacités cognitives ne nous sont pas données à notre naissance, mais adviennent de processus de stimulation visuelle, acoustique et motrice.

• [Retour table des matières](#) • [Retour Géotexte](#) •

---

[« Retour parcours 2](#)

|

[Suite parcours 2 »](#)

## L'esthétique expérientielle, approche énactive de l'esthétique.

Sur ce point, Lejeune (2012) cite l'article *Experience and Experiment in Art*, d'Alva Noë, philosophe, qui fait le pont entre la théorie de l'éaction et le champ artistique. En prenant exemple l'œuvre de Richard Serra, cet article permet de définir les propriétés des œuvres énactées, autrement dit, amenant l'observateur à un mode de participation actif avec le monde. Les œuvres énactées comme celle de Sierra créées un nouvel environnement qui ne peut être apprécié dans sa globalité sans que l'observateur soit obligé de se déplacer. L'œuvre est faite de telle manière qu'elle ne laisse pas indifférente, sa structure sort du champ de ce qui est habituellement rencontré. En conséquence, l'œuvre est, selon l'auteur, unique.

En prolongement de ce propos, Lejeune introduit la notion de sens du mouvement d'Alain Berthoz, neurophysiologiste et membre de l'Académie des sciences. En plus des cinq sens (la vue, l'ouïe, le toucher, le goût, l'odorat), l'auteure explique que les recherches de Berthoz permettent d'observer un sens kinesthésique. Ce sens du mouvement intervient dans le processus de mémorisation du système neuromoteur. Le déplacement de l'individu implique le fonctionnement d'aires cérébrales supplémentaires à celle de la vision. L'auteur cite la zone somatomotrice qui commande le fonctionnement des muscles, particulièrement les muscles moteurs du squelette, et le cortex somatosensoriel (ou somesthésique), système qui collecte les informations sensorielles du corps. L'auteure explique ainsi qu'inciter, par le biais d'installation, le spectateur à se déplacer assure une mémorisation spatio-temporelle et empreint ainsi directement son corps. Grâce au mouvement, le visiteur vit une expérience dont l'inscription mémorielle de l'œuvre est plus intense. L'auteure parle d'un souvenir durable.

Regroupés sous le terme d'art expérientiel, trois groupes d'œuvres répondent, selon l'auteur, au modèle d'une œuvre énactive. La scénographie plasticienne, l'art interactif, l'art total ou l'art de mise en lumière. La scénographie plasticienne ou toutes formes de sculptures éclatées qui impliquent le déplacement du spectateur. Elles sont par conséquent comprises dans le champ de l'art expérientiel (articles connexes : [Ann Veronica Janssens, l'épreuve du sensible](#) et [Olafur Eliasson, la perception d'une nouvelle réalité](#)). L'auteure prend pour exemple l'œuvre d'Ernesto Neto Leviathan Thot qui mesure douze mètres de haut. L'artiste qualifie son œuvre de paysage transorganique. L'art interactif vient complexifier la scénographie et, en y ajoutant un caractère aléatoire, fait évoluer l'œuvre en fonction des agissements des visiteurs. L'auteur prend pour exemple référant l'œuvre J'efface vos traces, de l'artiste Du Zhenjun dont l'installation utilise des capteurs qui déclenchent des projections vidéo qui suivent les pas du visiteur. L'Art total est plus communément exprimé, selon l'auteure, sous le nom de synesthésie, qualifiant ainsi, par l'utilisation de ce terme, la transversalité des médiums utilisés par cet art. Elle cite l'œuvre *Din blind Passager* d'Olafur Eliasson. Cette œuvre met le spectateur dans un environnement sans limites apparentes, voilé d'un brouillard épais, éclairé par une lumière jaune. Dans un couloir mesurant 39 mètres de longueur, l'observateur doit se déplacer sans aucun repère visuel. Cette œuvre sollicite le sens kinesthésique ainsi que la perception.

L'auteure ne conçoit pas, à l'inverse d'Alva Noë, le Land art comme un art faisant partie du champ de l'art expérientiel. En cause selon l'auteure, les œuvres en pleine nature ne peuvent pas être visitées par le déplacement comme elles ne peuvent être reconstituées : elles sont visibles dans leur entièreté comme une image. Il est nécessaire d'avoir un recul pour pouvoir les observer, se déplacer au sein de l'œuvre ne permettrait pas de la voir dans son ensemble. De plus, l'auteure précise que le caractère éphémère du Land art n'assure pas une inscription corporelle de l'œuvre sur le spectateur.

● [Retour table des matières](#) ● [Retour Géotexte](#) ●

---

«[Retour parcours 2](#)

|

[Suite parcours 2](#) »

### **La somagraphie, l'esthétique de l'éveil du soma.**

En respect des observations menées sur l'art expérientiel, Lejeune développe une esthétique de l'éveil du soma. Il s'intéresse, parmi les différents concepts et pratiques réflexives des corps proposés par Richard Shusterman, particulièrement à la soma-esthétique expérientielle. Héritage du Tai Chi Chuan et du Yoga, la soma-esthétique expérientielle correspond, selon l'auteure, à la concentration et l'attention portée aux sensations du corps.

Ce propos rejoint ainsi celui de Massin pour une esthétique réfléchie. Au travers du néologisme somagraphie, contraction entre soma et scénographie, Lejeune développe une esthétique de l'éveil du soma produit par des mises en scène scénographiques. L'auteure indique que les scénographies, en rompant avec les automatismes moteurs, permettent la prise de conscience des mouvements procéduraux. Cette prise de conscience, ce que l'auteur appelle l'éveil du soma, est un processus réflexif, au même titre que l'esthétique réfléchie de Massin. Tous deux décrivent une esthétique qui a pour objectif de créer les conditions d'une attention particulière du corps. Dans ce champ de l'art, l'auteur cite Tatiana Trouvé et de Claude Lévêque.

● [Retour table des matières](#) ● [Retour Géotexte](#) ●

---

## Notion de « pièce » et remise en cause de l'esthétique dans l'art

### RÉSUMÉ

*Binkley, T. (1977). « Pièce » : contre l'esthétique. The Journal of Aesthetics and Art Criticism, vol.35 (Traduction française, Poétique 79, septembre 1989.), 265 277.*

Dans son texte « Pièce » : contre l'esthétique, Binkley (1977) remet en cause l'esthétique comme discipline capable d'apprécier et de définir l'art contemporain. Il explique que l'esthétique est une activité qui se réfère à la philosophie de l'art. L'auteur indique que depuis la naissance de la notion de goût au 18e siècle, l'esthétique traite de l'analyse des expériences perceptives vécues au contact d'une œuvre d'art comme de la Nature.

D'après l'auteur, l'esthétique n'est pas une discipline à même d'embrasser l'ensemble des créations artistiques contemporaines. Il donne comme exemple l'œuvre Dessin de De Kooning effacé de Robert Rauschenberg. Cet artiste a effacé un dessin de De Kooning et a exposé le résultat. Pour Binkley, les caractéristiques esthétiques de l'œuvre initiale ont été supprimées. Bien qu'elle n'exerce plus son activité dans le champ perceptif, l'auteur explique qu'elle n'en est pas moins une œuvre d'art. Par cette réflexion, Binkley différencie le champ de l'art de celui de l'esthétique. Il va jusqu'à requalifier la dénomination d'œuvre d'art par le terme de pièces.

Dans le cadre de sa démonstration, l'auteur s'appuie, dans un premier temps, sur l'œuvre de Duchamp L.H.O.O.Q. et L.H.O.O.Q. rasée. Il propose d'expliquer, dans un deuxième temps, la notion d'esthétique et les limites de cette discipline pour aboutir à une redéfinition de la dénomination d'œuvre d'art.

• [Retour table des matières](#) • [Retour Géotexte](#) •

### L.H.O.O.Q et L.H.O.O.Q. rasée de Duchamp, la fin de l'esthétique.

L'œuvre L.H.O.O.Q. de Marcel Duchamp ne sollicite pas, selon Binkley, la sensibilité visuelle ni ne produit une expérience sensorielle particulière. Pour argumenter son propos, il explique qu'une description d'une création esthétique ne saurait susciter chez la personne qui lit cette description une représentation fidèle. En revanche, la description d'une œuvre non esthétique est en mesure de faire comprendre l'œuvre, car elle exerce son activité dans le champ des idées.

Ainsi, les objets esthétiques doivent être vus pour pouvoir être appréciés, les objets non esthétiques doivent être expliqués par des mots pour être appréciés. En d'autres termes, il faut voir le tableau La Joconde pour ressentir la beauté de la peinture de Léonard de Vinci. Alors qu'il est nécessaire de comprendre l'idée qui sous-tend L.H.O.O.Q. pour apprécier l'œuvre de Duchamp. L'auteur précise que la description d'une œuvre

exerçant son activité dans le champ de l'idée peut permettre une compréhension plus fidèle de l'œuvre que sa seule vision.

Ce déplacement du champ d'exercices des œuvres d'art prend particulièrement forme, selon Binkley, au travers de l'œuvre L.H.O.O.Q. rasée de Duchamp. Les deux œuvres, La Joconde et L.H.O.O.Q. rasée ont les mêmes caractéristiques visuelles, l'une étant la reproduction de l'autre. Elles se diffèrent, toutefois, par la formulation du message artistique. Duchamp forme son message indépendamment des caractéristiques esthétiques alors que Léonard de Vinci avait peint La Joconde avec des considérations d'ordre visuel. Du champ, par l'apport d'une nouvelle idée sur une création de Léonard de Vinci, sans toucher à l'aspect perceptif, parvient à fabriquer une nouvelle œuvre. Ainsi Binkley indique que les caractéristiques sensibles, ce qu'il nomme les apparences visuelles, sont insuffisantes pour définir une œuvre d'art. Par extension, il indique que l'esthétique comme discipline d'appréhension de l'art contemporain voit dans l'œuvre de Duchamp atteindre ses limites.

● [Retour table des matières](#) ● [Retour Géotexte](#) ●

---

### **La naissance de l'emprise de l'esthétique sur l'art.**

Binkley explique que l'esthétique correspond à une branche de la philosophie. Il précise qu'Alexander Gottlieb au 18e siècle définit l'esthétique comme la science de la perception. Cet auteur, précise Binkley, fonde son raisonnement sur l'opposition entre les entités esthétiques et les entités noétiques, c'est-à-dire, une opposition entre le monde perçu et le monde su ([article connexe : L'art entre sensible et intelligible.](#)). L'esthétique engloba dès lors l'analyse et l'étude des pratiques artistiques, c'est-à-dire, l'étude des expériences vécues face à un objet esthétique. Selon l'auteur, cette pratique s'amalgame ensuite à la philosophie de l'art.

Plus spécifiquement, l'auteur explique que l'étude des expériences artistiques se fonde, au sein de différentes périodes de l'histoire de l'art, sur des modes ou régimes de perception différents de l'objet esthétique. Ainsi, il indique que l'esthétique prend racine dans les conceptions philosophiques liées au Beau. Sous ce régime, le champ de l'esthétique comprend aussi bien les œuvres d'art que la Nature. Puis, l'invention de la notion de goût au titre de la faculté de jugement instaure un nouveau régime philosophique dont l'éducation artistique à la charge d'assurer la compréhension et l'appréciation des œuvres. Pour pouvoir apprécier toute la complexité d'une œuvre, il fallait être initié, avoir des connaissances artistiques. Puis, est née une nouvelle manière de voir désintéressée n'impliquant aucune connaissance ou capacité préalable liées au goût et qui sollicita, dès lors, le seul recours à l'appréhension directe.

Ces différentes conceptions qui ont jalonné l'histoire ont eu, selon l'auteur, plusieurs conséquences. D'abord, Binkley explique que ces différents régimes de perception de l'objet esthétique ont fait de l'esthétique et de la philosophie un seul et même champ disciplinaire. L'auteur parle d'assimilation de l'esthétique à la philosophie de l'art. D'autre part, il explique que ces considérations ont eu pour conséquence d'astreindre l'œuvre d'art à l'esthétique sous peine de ne pas être considérées comme une œuvre.

● [Retour table des matières](#) ● [Retour Géotexte](#) ●

---

## Les limites de l'esthétique selon Binkley.

Binkley explique que l'esthétique est à la fois un champ plus étendu que le champ artistique, car l'expérience esthétique n'est pas restreinte aux artefacts artistiques, mais prend en compte les objets naturels (la Nature) ; et, est à la fois un champ plus restreint au champ artistique, car l'esthétique n'est pas en mesure d'apprécier les œuvres d'art non esthétiques. En d'autres termes, l'auteur indique, ainsi, selon ses propres mots, que l'esthétique n'est ni condition nécessaire ni une condition suffisante pour faire d'une chose une œuvre d'art.

Au travers de l'œuvre L.H.O.O.Q. de Duchamp, Binkley suggère que l'artiste a déplacé le champ d'action de La Joconde de l'esthétique vers celui de l'idée. L'art est culturel et n'est pas seulement perceptif, limitant ainsi, de fait, l'esthétique dans l'appréhension des œuvres non esthétiques. Ce que fait Duchamp, selon l'auteur, c'est changer les considérations portées à l'œuvre, et ainsi jouer sur l'aspect culturel qui entoure l'œuvre.

● [Retour table des matières](#) ● [Retour Géotexte](#) ●

---

## Notion de pièce et indexation, les nouveaux modes de création de l'art.

Dans la dernière partie de sa démonstration et en conclusion des considérations portées à l'art, Binkley redéfinit alors la dénomination d'œuvre d'art en pièce. Cette pièce naît par le fait d'une action d'indexation : Duchamp a indexé un objet et en fait une œuvre d'art. En d'autres termes, est art ce qui a été nommé comme étant de l'art. L'auteur indique qu'être artiste, dès lors, consiste à isoler une chose, une idée ou un objet, des catégories génériques, dire de cet objet qu'il est de l'art et expliquer ces motivations à en faire de l'art. Il précise à ce propos que l'art peut être vu comme un épiphénomène à l'œuvre, c'est-à-dire, un élément informatif qui se rajoute à l'œuvre et lui donne du sens sans en changer la nature fondamentale.

L'auteur précise que pour indexer une pièce, l'artiste par son action crée ou utilise des conventions artistiques. Ainsi, l'artiste n'est pas totalement hors de tout, il prend racine dans des conventions d'indexation intersubjectives, une logique de fond partagée socialement qui se définit par la pratique, c'est-à-dire, les multitudes de propositions qui sont faites par les artistes. L'auteur précise que l'art évolue par le biais de ce qu'il nomme un réseau d'intérêts corrélés, autrement dit, les actions de l'ensemble des parties prenantes s'influencent mutuellement.

En conclusion, Binkley rappelle que l'esthétique a pour objet d'étude l'expérience esthétique, non pas l'art, qui traite des idées. Ainsi, une œuvre d'art est, selon l'auteur, une pièce indexée au sein d'un environnement conventionné, culturel et partagé, une pièce qui n'est pas définie selon ses caractéristiques physiques, mais par le propos tenu à son égard.

● [Retour table des matières](#) ● [Retour Géotexte](#) ●

---

## Les systèmes de l'art moderne et de l'art contemporain.

### RÉSUMÉ

*Cauquelin, A. (2018). Première partie. Les régimes de l'art. In L'art contemporain (Onzième édition, p. 5-63). Que sais-je ?*

Du fait de l'hétérogénéité des œuvres, Cauquelin (2018) indique que les caractéristiques intrinsèques (la forme, la couleur, le sujet, etc.) de l'œuvre ne peuvent donner lieu à une définition de l'art contemporain stable. De même, l'inscription des œuvres contemporaines dans le temps, comprise approximativement de 1945 à nos jours, ne permet pas d'obtenir des critères définitoires suffisamment pertinents pour comprendre les enjeux qui animent cet art.

L'auteur explique ainsi que l'art contemporain peut seulement se concevoir comme un système : un ensemble d'éléments en interactions dont l'analyse et la compréhension supposent une prise de recul par rapport à la sphère artistique. Par cette approche systémique distanciée du champ purement artistique, elle explique que l'évolution de l'art est concomitante aux évolutions sociétales. L'art moderne est lié de près au développement industriel et à l'avènement de la société où «régime» de consommation tandis que l'art contemporain doit son avènement au régime de la communication.

Cauquelin ajoute qu'une des raisons de la non-reconnaissance de l'art contemporain, notamment de la part du public, est que cet art se trouve en rupture face aux considérations qui lui sont portées. Héritées de la période de l'art moderne (1872 à 1945), ces considérations obscurcissent l'appréciation de la contemporanéité. Il s'agit ainsi, pour l'auteure, de définir, dans un premier temps, l'art moderne pour ensuite expliquer l'art contemporain.

• [Retour table des matières](#) • [Retour Géotexte](#) •

### L'art moderne correspond aux préceptes de modernité appliqués au champ artistique

Cauquelin explique que le modernisme se différencie, dans le champ de l'art, du terme moderne et du concept de modernité. Pour de nombreux théoriciens et historiens de l'art contemporain, le modernisme constitue une suite au courant moderne auquel il reprend les traits principaux qu'ils accentue.

L'auteure indique que l'art moderne se détache des «références exogènes» et «extra picturales». Cet art s'oppose ainsi au réalisme et ses préceptes d'illusion et de perspective. Il privilégie désormais la picturalité et la planéité du tableau. Grâce à cette émancipation des artistes face au réel, ils auront pour motivation de transmettre la ferveur de leurs sentiments : leurs visions subjectives du monde.

Le concept de modernité caractérise, selon l'auteur, les éléments culturels ou sociaux qui définissent une société à une époque donnée. Elle indique que la modernité se définit par les traits marquants qui différencient cette époque d'une autre. De fait, toute époque connaît une modernité.

Cauquelin explique que l'art moderne correspond à l'application de la modernité dans le champ artistique. Il s'agira alors pour les artistes de puiser dans les traits culturels et sociaux de leur époque. Ils prendront alors leur enracinement dans le présent. En effet, Cauquelin explique que l'art moderne tente de tirer ce qu'il y a de «substantiel», d'éternel dans les modes et la culture populaire de l'époque. Elle précise que ce nouvel art est apparu aux alentours de 1870. Il se caractérise par la recherche du nouveau, par le refus des préceptes académiques et par une volonté d'être ancrée dans le présent et la mode (culture populaire).

• [Retour table des matières](#) • [Retour Géotexte](#) •

---

### **L'art moderne : une évolution de l'art face au régime de la consommation.**

L'avènement de l'art moderne, selon Cauquelin, a pour corollaire l'avènement du «régime» de la consommation dans le registre de l'art. Seule institution référente dans le champ artistique, l'académie connaît vers 1860 un vif recul face à la montée et à l'émergence d'artistes et de «marchands-critiques» indépendants. L'académie n'a pas su répondre aux nouvelles attentes des acheteurs d'arts. De même, elle n'a pas su anticiper la montée en puissance d'artistes, qui sortant des chemins battus, donnaient à voir des œuvres différentes (notamment les peintres impressionnistes).

Désormais, un marché parallèle expose et vend. Ce marché, précise l'auteure, reprend dans un premier temps les thèmes et méthodes de l'académisme dont les valeurs font toujours foi auprès du public. Toutefois, l'auteure explique que, peu à peu, il se structure avec l'apparition de nouveaux acteurs. Outre l'apparition des collectionneurs, des galeristes et des spéculateurs, le critique — marchand jouera un rôle déterminant dans l'avènement de courants artistiques modernes. Par un processus de médiation, le critique — marchand, possesseur d'une audience, aura le rôle de promouvoir les artistes et les œuvres. Il participera à la définition et à la structuration de nouveaux mouvements artistiques non conformes au cadre établi par l'académisme.

Ce sera particulièrement le cas des critiques avant-gardistes. Cette nouvelle critique fera tout pour de promouvoir «ses» artistes au sein de courants artistiques spéculatifs. Il s'agira ainsi, précise l'auteure, de placer l'artiste au sein de perspectives artistiques futures. Par un fonctionnement autotélique, les artistes promus sont à la fois le maillon central et la preuve de ce futur en train de se réaliser.

Avec le renforcement de la présence sur le marché des marchands critiques, cette période connaîtra l'essaimage de différents groupes qui défendront chacun leur vision de l'art. De cette période découle, selon

Cauquelin, l'image de l'artiste qui perdure aujourd'hui : l'image d'une personne à part, détachée de la sphère commerciale, en quête perpétuelle de nouveauté et en lien étroit avec son époque, s'intéressant à la picturalité et exerçant son art dans le champ de l'esthétique (et non du concept) .

• [Retour table des matières](#) • [Retour Géotexte](#) •

---

[«Retour parcours 1](#) | [Suite parcours 1»](#)

### **L'art contemporain : une évolution de l'art face au régime de la communication.**

Cauquelin explique que l'art contemporain se place en rupture face à l'art moderne du fait de l'apparition des nouvelles technologies de la communication. Ces nouvelles technologies de la communication ont, selon l'auteure, donné lieu à un nouveau système dont les ressorts proviennent du régime de la communication.

Pour comprendre ce changement de paradigme, Cauquelin explique tout d'abord la notion de réseau. Le réseau est pour l'auteure un système de liaisons multipôles. Un système de liaisons multipôles est un ensemble d'éléments ou agents communicants qui permettent l'échange d'informations continues. Il dispose d'une multitude d'entrées. Une des caractéristiques principales du réseau est son importante liabilité. Le sujet qui fait l'acte de communiquer, c'est-à-dire, le créateur ou producteur de l'information, disparaît dans le réseau. Il constitue désormais le métaréseau.

Dans le champ de l'art, cette caractéristique du régime de la communication se traduit, selon l'auteure, par une augmentation de la vitesse d'échange de l'information et une internationalisation du marché (galerie et institution culturelle internationale). En outre, elle explique que de nouvelles interactions voient le jour notamment entre le marché et les institutions culturelles.

Dans ce nouvel environnement, Cauquelin explique que le producteur (conservateurs, marchands-galeristes, experts, directeurs de fondations, etc.) est l'acteur du système de l'art contemporain dont la position est la plus avantageuse. Son rôle : mettre en avant les artistes. Ces producteurs réalisent ce que l'auteure appelle une mise en vue ou une dénomination. Cette mise en vue revient à promouvoir, à mettre en avant une œuvre ou un artiste sur le réseau. Du simple fait de cette mise en vue, le producteur contribue à la création de la valeur de l'œuvre et de l'artiste qu'il promeut.

Dans ce système, les producteurs détiennent, selon l'auteure, cette domination grâce à leurs nombreuses relations et connexions avec le réseau. Ils sont à la fois les premiers créateurs de l'information qui circule ainsi que les premiers récepteurs de cette information (ex. : valeur marchande d'une œuvre). En plus de recevoir la primeur du message, le fonctionnement du système fait que les éléments de signification des œuvres ou des artistes apparaissent avant l'arrivée des œuvres que le signe représente. Par exemple, la cotation d'une œuvre, en d'autres termes sa valeur marchande, est un signe qui circule sur le réseau avant que l'œuvre soit exposée dans les lieux où est apparu le signe.

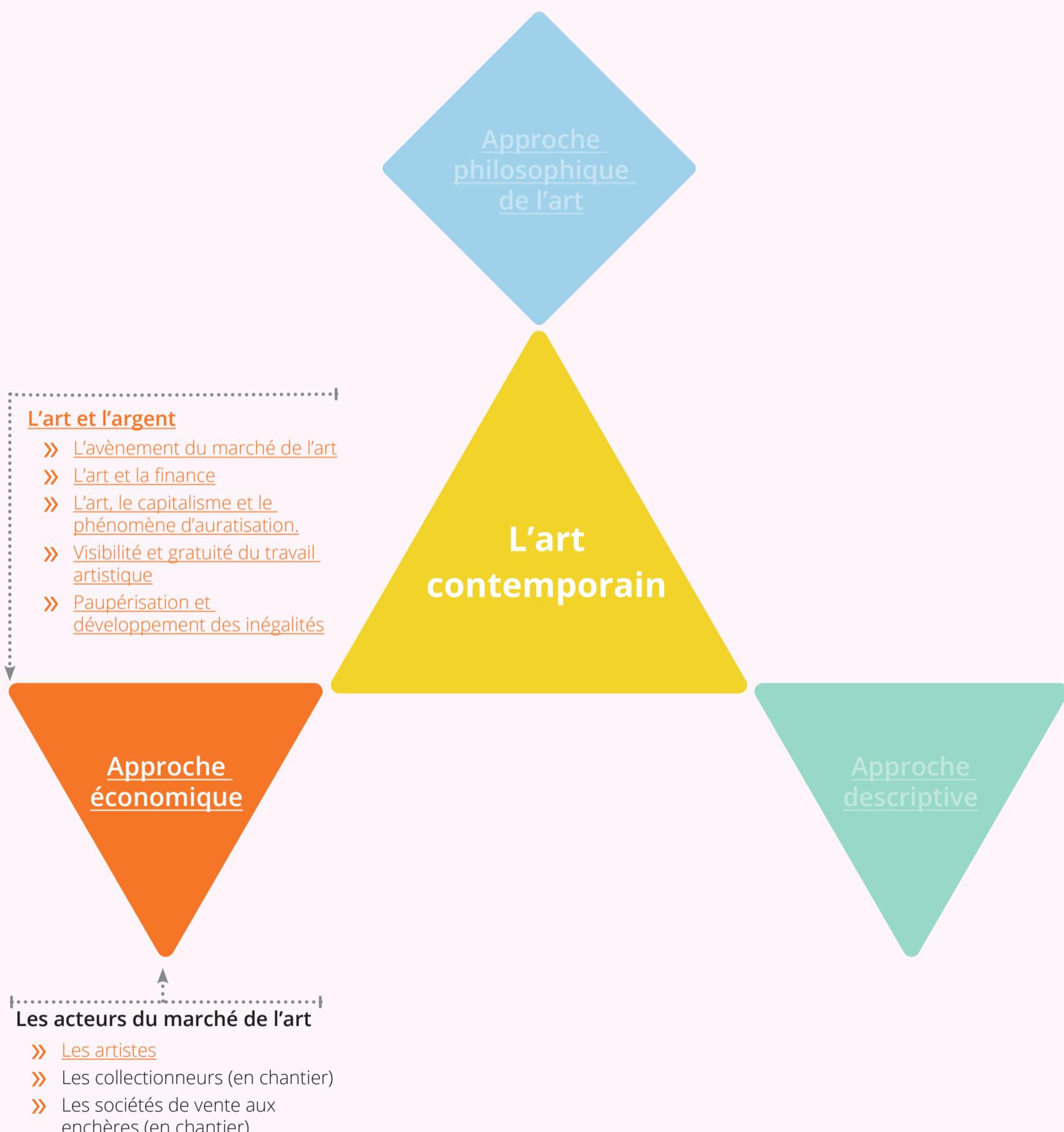
Pour définir les caractéristiques de ce régime de la communication appliqué à l'art contemporain, l'auteure parle de circularité du réseau. Par circularité, elle indique que le réseau par sa constitution en nœud renvoie toujours à un autre nœud. Processus itératif et mouvant, cette particularité implique une extensibilité et une infinité de celui-ci. Dans le champ de l'art, cette particularité a pour conséquence de créer un vase clos. Le signe de l'œuvre qui circule sur le réseau fait sa valeur. Le signe de l'œuvre étant l'expression du réseau, l'œuvre a de la valeur parce qu'elle existe (ou son signe) sur le réseau.

Cauquelin précise toutefois qu'il existe un processus de renouvellement des artistes et des œuvres. D'abord, elle indique que le réseau crée un effet de redondance, c'est-à-dire que l'information sur le réseau se répète. Cette répétition assure la compréhension et la rétention du message. Toutefois, une répétition trop importante de l'information crée un effet de saturation qui oblige un renouvellement.

En ce qui concerne le spectateur, le grand public, Cauquelin indique qu'il est omis par ce processus. La valeur intrinsèque de l'œuvre est minimisée au profit du phénomène de dénomination ou de mise en vue. Cette dénomination ou mise en vue définit la valeur de l'art. C'est l'image de l'œuvre sur le réseau qui importe. Processus injonctif, est art non ce qui plaît ou ce qui est considéré comme beau par le spectateur, mais ce qui est dénommé comme art. Les spectateurs des œuvres étant absents, il existe, en fin de compte, selon l'auteur, un processus d'autoconsommation et d'autoexhibition des œuvres de la part du réseau.

Pour faire état du changement de paradigme qui s'est opéré entre l'art moderne et l'art contemporain, Cauquelin explique que désormais deux notions se distinguent : l'esthétique et le champ artistique. L'esthétique correspond aux valeurs visibles que l'auteure nomme comme réelles et substantielles : la forme, la couleur, le sujet, etc. L'esthétique correspond au champ du Beau. Le champ artistique répond, selon l'auteure, aux considérations attribuées à l'art contemporain. Le champ artistique fonctionne selon le phénomène évoqué plus haut, celui de mise en vue ou de dénomination. Est œuvre d'art ce qui est nommé œuvre d'art, négligeant de fait les éléments internes (éléments esthétiques) qui la constituent.

# Approche économique de l'art contemporain



## L'art et l'argent.

### SYNTHÈSE

---

- » *Cometti, J.-P. (2017). L'art riche. In L'art et l'argent (Éditions Amsterdam, p. 78 à 99).*
- » *Mrvaljevic, J. (2017). Bizarre Love Triangle. In L'art et l'argent (Éditions Amsterdam, p. 16 à 29).*
- » *Quintyn, O. (2017). La valeur somptuaire de l'art et la pauvreté des artistes. In L'art et l'argent (Éditions Amsterdam, p. 30 à 45).*

### L'avènement du marché de l'art

Mrvaljevic, J. (2017) explique qu'une forme de porosité opère entre le monde de l'art et celui du capital financier. Il donne comme exemple les relations qu'entretient le luxe avec les artistes contemporains (décoration intérieure faite par des artistes stars), les évènements commerciaux (ex. vente de parfum) qui ont lieu lors d'expositions artistiques, les extensions de certains magazines de mode vers le monde de l'art, etc. L'auteur, sur ce dernier point, cite le magazine l'Officiel Art.

Cometti (2017) corrobore ce propos et propose une analyse historique du développement de ce marché. Il explique que l'art s'est organisé en marché parallèlement à l'accroissement de la libre circulation des capitaux. Si autrefois l'art était considéré comme un domaine à part, il se voit avec l'avènement du capitalisme se subordonner à la loi de l'offre et de la demande. Le marché de l'art a par la suite intégré le marché globalisé qui permet, selon l'auteur, un continuum sans limites dans l'échange des biens artistiques et culturels. Il précise, à ce sujet, que la conception de l'autonomie et de l'indépendance artistique de la Renaissance est, dès lors, mise à mal.

En effet, l'auteur précise qu'au 19e siècle, dans les esprits, la classe bourgeoise et les artistes sont opposés. Dès lors, un marché comme celui que nous connaissons n'était pas possible. Par la suite, cette opposition s'est vue disparaître au profit des pratiques liées aux marchés : l'investissement, l'échange et la spéculation. Ainsi, au même titre que les biens de consommation, l'art est devenu un moyen de créer de la valeur. Il prend même la forme, selon l'auteur, de valeur refuge lors de crise financière en lieu et place d'autres types d'opérations financières. Autrement dit, l'art a acquis une place à part entière dans le système marchand et financier contemporain.

## L'art et la finance

Quintyn (2017) prolonge le propos tenu par Cometti. Il décrit le changement de paradigme qui s'opérait autour de l'échange marchand l'art. Depuis l'avènement du marché de l'art, il explique qu'une œuvre d'art constitue un actif financier. En d'autres termes, une œuvre est un bien acheté en vue d'une revente ultérieure et supérieure au prix d'achat. Un actif financier de type objet prend une forme concrète comme un bien, son achat représente donc un placement financier. Une œuvre d'art correspond à ce type d'actif financier. Parmi les autres types d'actifs, l'auteur explique qu'il existe des produits financiers, qui sont des titres dématérialisés qui donnent un droit sur une richesse spéculative future. Cette tendance de dématérialisation des actifs et la spéculation qui s'en suit ont pour vocation d'accroître les gains.

Toutefois, l'auteur explique que l'art, par sa composante matérielle, ne peut constituer des actifs purement spéculatifs. Par conséquent, le marché de l'art est, selon l'auteur, un marché financier marginal dont les actifs artistiques connaissent des problèmes de liquidités. En effet, du fait de la matérialité des œuvres d'art, elles se vendent de manière ponctuée dans le temps. De plus, la valeur d'une œuvre est incertaine du fait que la valeur réelle n'est connue seulement lors de la revente. C'est donc le prix de la revente d'une œuvre qui définit par extension la côte de l'artiste, autrement dit, sa valeur sur le marché de l'art. Le problème de liquidité et l'incertitude sur la valeur des œuvres n'empêchent, toutefois, pas les placements financiers dont les montants sont conséquents. Ce dernier point rejoint le propos tenu par Cometti.

Pour Mrvaljevic, en revanche, le système marchand de l'art tient d'un paradoxe. Il explique que la présence de ce capital dans une sphère qui n'est pas si rémunératrice, les lieux d'exposition étant quasi gratuits et les artistes vivant pour la majorité de manière précaire soulève des questions. Ce propos rejoint celui de Quintyn. Selon lui, le phénomène de placement financier ne justifie pas complètement les montants exorbitants d'achat des œuvres. Pour lui, l'achat d'œuvre d'art est un moyen de donner de la valeur à d'autres produits. Il parle d'un phénomène d'auratation des marchandises.

• [Retour table des matières](#) • [Retour Géotexte](#) •

## L'art, le capitalisme et le phénomène d'auratation.

Quintyn explique que le capitalisme contemporain a pour moteur une dynamique de l'enrichissement. L'art n'en est pas exempt. L'auteur indique que le marché de l'art se tient entre une économie de la financiarisation de l'économie et ce que l'auteur appelle auratation des marchandises. En effet, l'auteur reprend la thèse de Cometti, J.-P (2016) qui veut que l'art ait pour objectif d'enrichir les produits de consommation d'une valeur symbolique. L'auteur parle d'ajout d'une aura au produit.

L'auteur explique les processus financiers d'enrichissement. La patrimonialisation correspond à l'utilisation et promotion de la part des marques d'un passé historique justifiant la valeur actuelle du produit. La collectionnabilité définit la volonté de créer une collection dont les objets collectionnés répondent à une cohérence individuelle réciproque. La capitalisation donne à l'objet acheté la charge de stocker de l'argent en vue d'une revente ultérieure. À ces processus d'enrichissement, l'auteur ajoute celui d'artification.

L'art a une fonction ostentatoire et signifiante de valeur et de richesse qui se diffuse dans la société et, de manière indirecte, l'art ajoute de la valeur au produit de la marque à laquelle il est accolé. Son rôle est, selon l'auteur, d'enrichir d'autres domaines d'activité. Il parle de transfert de capital symbolique. Au travers de forme discursive, la publicité a la charge de faire ce transfert d'aura, de valeur symbolique de l'art aux produits ou à la marque consommés. Il parle de spirale de valorisation et prend pour exemple le groupe LVMH dont la construction d'un univers autour du luxe et de l'art fait référence dans ce milieu.

Une autre utilisation du pouvoir significateur de l'art apparaît, selon l'auteur, dans les comportements de certains collectionneurs. D'une part, ils achètent de l'art pour assoir autorité et signifié leur richesse. D'autre part, l'auteur explique que la création de collections permet de capitaliser les œuvres. En effet, l'auteur explique que la côte des œuvres comprise dans la collection augmente en fonction de l'importance, de la valeur totale et d'une certaine manière de la réputation de la collection. L'auteur précise que les collections artistiques bénéficient de règles d'optimisation et d'abattements fiscaux.

Mrvaljevic prolonge le propos tenu par Quintyn et explique que désormais le système capitaliste à la capacité d'institutionnaliser toutes formes de pratiques artistiques radicales. Le marché de l'art en comparaison au marché de la culture de masse est, selon l'auteur, une zone d'expression alternative. L'auteur précise, toutefois, que si les périodes précédentes censuraient les artistes contestataires et subversifs, le système contemporain les ramène à soi et les utilise pour s'assurer l'image d'un système démocratique. Il indique, à ce sujet, que le capitalisme tardif, c'est-à-dire, le capitalisme actuel, à la capacité d'endogénérer. Il est capable de développer de manière interne des éléments qui lui sont opposés. Par exemple, les pages de magazines contiennent des courants de pensée qui s'opposent au système de marchandisation à côté d'une publicité.

• [Retour table des matières](#) • [Retour Géotexte](#) •

---

### **La place des musées d'art contemporain dans le système marchand de l'art**

Mrvaljevic, s'il ne tient pas en refus considérations de financiarisation de l'économie et des biens culturels, incite sur l'importance du rôle que joue les fondations privées dans la sphère marchande de l'art. Il explique d'abord qu'historiquement les artistes s'opposent aux institutions. Toutefois, à la différence du propos de Cometti, cette critique se fonde davantage sur l'idée que les musées orientent leur collection sur des formes d'art. Ils n'achètent pas des œuvres contemporaines, leur valeur historique étant encore incertaine. Ils acquièrent des œuvres qui s'intègrent dans une histoire de l'art et qu'elle possède une valeur. Les collectionneurs privés et les musées d'art contemporain soutiennent cette critique. Le musée d'art contemporain s'oriente, dès lors, comme un lieu de spéculation où sont exposées les œuvres qui sont supposées faire l'histoire. L'auteur parle d'une muséification du présent, à charge de décider ce que sera l'art de demain.

Dans ce système, l'auteur explique que le jugement de goût à une importance. Toutefois, il explique que ce goût n'est pas le goût personnel des élites qui achètent l'art, mais du public qui va le consommer (visiter les musées). Il précise, à ce sujet, que les élites font acte de solidarité avec les goûts des masses, ne souhaitant pas acquérir l'image d'élite. Pour cette poignée d'individus, l'objectif est, selon l'auteur et lors d'une

exposition, de s'assurer la présence d'un public nombreux. L'auteur parle des expositions contemporaines comme des attractions touristiques mondiales. Elles se positionnent comme des endroits attractifs pour le capital grâce au développement des musées comme de lieux de consommation lié au mode de vie. L'auteur cite l'apparition de restaurants, de magasins et cafés.

L'auteur ajoute que les institutions ont un caractère économique et qu'elle travaille ainsi pour leur maintien au sein de l'écosystème capitaliste. Elles se doivent, dès lors, d'avoir une signification et un positionnement dans la sphère artistique .

• [Retour table des matières](#) • [Retour Géotexte](#) •

---

### **Visibilité et gratuité du travail artistique**

Mrvaljevic indique que l'artiste est dans ce système un producteur et que la relation que l'art entretient avec les doctrines managériales du capital suppose une production validée par l'exposition. En effet, l'auteur explique que certains artistes, de manière marginale, ont tentés de détacher le travail productif du travail artistique par une activité secondaire ou par la vente d'une déjà fabriquée comme les ready-made de Duchamp . L'exposition est, selon l'auteur, un média qui distingue les artistes reconnues de la foule des artistes amateurs.

Parallèlement à l'expansion de ses médiums (expositions), l'auteur explique que le domaine de l'art a peu à peu intégré les techniques du management dans la gestion l'art. L'auteur prend pour exemple les politiques visant à détacher l'action publique du marché culturel, lui conférant, dès lors, une autonomie. Désormais l'artiste se doit, selon l'auteur, de faire valoir son parcours plutôt que sa technicité. La technicité a été abandonnée au profit de valeurs discursives de l'art, c'est-à-dire, un art du concept de l'intellect . Dans ce cadre, l'artiste doit achalander son dossier, étendre son réseau : se créer un CV et le promouvoir.

L'auteur ajoute aussi que le système du capitalisme financier implique une marchandisation importante des biens, elle-même, ayant pour conséquence la nécessité pour l'artiste d'acquérir une visibilité. Cette visibilité est, selon l'auteur, un travail immatériel qui ne donne lieu à aucune rétribution pécuniaire, mais a une rétribution en visibilité. Par exemple, l'artiste échange son travail gratuitement contre une parution dans un magazine.

• [Retour table des matières](#) • [Retour Géotexte](#) •

---

## Paupérisation et développement des inégalités

Mrvaljevic explique que les institutions sont des lieux de pouvoir par leur capacité à conférer le statut d'artiste. Elles deviennent de plus en plus difficiles d'accès pour ces derniers, alors que, paradoxalement, ces lieux convoitent et attirent de plus en plus un large public. Cometti ajoute à ce propos que les fondations de ces dernières décennies représentent une minorité d'artistes et une certaine forme d'art. Le pouvoir des fondations privées, la gratuité du travail des artistes ont pour conséquence une paupérisation de cette population.

Cometti, toutefois, à ces deux points, ajoute un troisième élément. Selon lui, le système marchand de l'art renforce les inégalités par une mauvaise redistribution de l'argent. Il indique que la création de ce marché a permis l'enrichissement d'un petit nombre d'individus aux dépens d'un plus grand nombre dont la situation se paupérise, particulièrement celle des artistes. En effet, la montée des prix du marché de l'art va de pair avec l'accroissement des écarts entre les riches et les pauvres.

Quintyn parle de plutocratie, c'est-à-dire, de main mise de ces processus par un petit groupe d'individus détenant une toute une partie de ce système. Il donne pour exemple la maison de vente aux enchères Christie's qui appartient au PDG du deuxième groupe mondial de luxe Kering et collectionneur d'art, François Pinault. Il ajoute que le marché, désormais, prend place dans les nouveaux enjeux liés à la finance.

Si Quintyn corrobore le propos de Cometti et Mrvaljevic. L'auteur explique que ce système inégalitaire se répercute aussi sur les galeries. Les galeries accompagnent un artiste. Elles prennent les risques de choisir, promouvoir, suivre un artiste. En fonction de la réussite de l'artiste, les œuvres, selon l'auteur, connaissent une augmentation du prix à chaque achat — revente. Pour qualifier le marché des galeries, il parle de marché primaire. Le marché secondaire correspond aux maisons de ventes aux enchères. Les maisons de ventes aux enchères, en opposition aux galeries, s'occupent de la revente des œuvres, et particulièrement de celles dont la côte est bien établie. En d'autres termes, les maisons aux enchères ne prennent aucun risque du fait qu'elle s'occupe de l'augmentation de valeur qui se crée entre l'achat et la

## Les artistes

### RÉSUMÉ

*Moureau, N., & Sagot-Duvauroux, D. (2016). Chapitre n°3 : Aux extrémités du marché : Les artistes et les collectionneurs. Les artistes. In Le marché de l'art contemporain (Troisième Édition, p. 25 32). Éditions La Découverte.*

Moureau, N., & Sagot-Duvauroux, D. (2016) indiquent, tout d'abord, que la situation des artistes est paradoxale. Ils évoluent dans un marché où circulent des montants importants. Pourtant, ils conservent une situation précaire les obligeant à avoir, pour la plupart, une activité secondaire. D'une manière générale, les métiers d'art connaissent un engouement et ont de plus en plus de prétendants. Les auteurs insistent, toutefois, sur le fait qu'il n'y a pas de définition stricte d'un artiste ce qui rend les analyses économiques difficiles.

À la question qui est un artiste ? les auteurs signalent qu'il y a huit critères théoriques qui valident l'obtention du statut d'artiste (la réputation vis-à-vis du public, l'appartenance à un groupe, etc.). Toutefois, le temps consacré à l'activité et le montant des gains issus de l'activité sont les deux critères les plus objectifs. Ils sont ainsi les plus utilisés dans les études économiques.

Les auteurs précisent la typologie des artistes ainsi considérés. Ils expliquent qu'il y a une augmentation du nombre d'artistes. De 1991 à 2011, l'ensemble des activités artistiques (artistes-plasticiens, photographes, les professions des arts graphiques, etc.) ont augmenté de 44 %. D'une manière générale, la population des artistes se féminise. Toutefois, cette tendance ne se traduit pas au sein des artistes stars. La population devient moins jeune et moins francilienne (-20 %). Sur ce dernier point, les auteurs expliquent que le coût de la vie en Île-de-France est rédhibitoire. Le développement de structures (fonds territoriaux, résidences, économie territoriale de l'art, etc.) hors de la capitale a contribué à la diffusion de la pratique de l'art dans les régions.

Concernant le revenu des artistes, Moureau, N., & Sagot-Duvauroux, D. indiquent que celui-ci est relativement faible et particulièrement inégal. En ne comptant que les revenus artistiques, ils constatent une moyenne inférieure de 29 % sur les revenus d'activité par rapport au revenu moyen dans les autres domaines. Outre cette caractéristique, les auteurs expliquent que le marché se concentre de plus en plus autour de quelques artistes hypermédiatisés. Le marché fonctionne de telle manière que cette différence ne peut être justifiée seulement par une différence de talent. Ils précisent que les trois premiers artistes ayant gagné le plus d'argent selon Artprice (Koons, Basquiat et Wool) représentent, de 2013 à 2014, 22 % des recettes

effectuées aux enchères. De même, en 2009, les 10 % des artistes affiliés à la Maison des Artistes ayant le plus haut revenu perçoivent 43 % des revenus.

Durant la période de l'art moderne, l'aspect technique et le savoir-faire étaient les éléments qui déterminaient la valeur de l'œuvre. Désormais, un artiste peut choisir une œuvre sans la fabriquer de ses mains . Selon l'auteur, ce déplacement de paradigme a permis aux artistes une facilité de création et une reconnaissance plus précoce. En outre, il précise que le développement des institutions artistiques (FRAC, fondations privées, concours, etc.) a aussi contribué à l'émergence des jeunes artistes.

En dernier point, les auteurs indiquent qu'il est difficile de définir des typologies d'artistes du fait de l'hétérogénéité des profils, des parcours et des professions qui composent le milieu artistique. Ils précisent, toutefois, que quatre grandes catégories peuvent être définies. L'artiste de salon, selon les auteurs, produit majoritairement des œuvres classiques et décoratives. L'artiste de savoir-faire gagne son revenu des commandes publiques et produit majoritairement des sculptures. L'art fair artist exerce dans le champ de l'art contemporain, il est formé dans les écoles de Beaux-arts et expose en galerie d'art. Enfin, l'artiste 360 degrés est le pendant de l'art fair artist à la différence qu'il exerce dans un service de création ou plus généralement dans le management de l'art.