

Recherches en Esthétique

Revue du C.E.R.E.A.P. - n° 23 - janvier 2018 - 23 €



B Bird, street art, Abymes, rue du cimetière, 2014. Photo : Scarlett Jésus.

Art et action

L'esthétique en action

Martine Bouchier

« Durant des années les gens ont été intéressés par ce qui se passe à l'intérieur du cadre. Aujourd'hui, ce qui pourrait être considéré comme une idée artistique semble se passer en dehors du cadre »,

Robert Barry (1968)

La sortie des artistes hors des cadres académiques et des espaces dédiés à l'art est une force de transformation qui a significativement changé le paradigme de l'art au XX^e siècle. Même si les cadres se sont reformés depuis l'institutionnalisation de la culture et de la montée en puissance de l'économie culturelle, la critique institutionnelle posant la question de la redéfinition des cadres et la multiplicité de situations nouvelles auxquelles les artistes se sont confrontés pendant un siècle a considérablement élargi leur registre de compétences et attestent aujourd'hui de ce que Rosalind Krauss appela en 1979 « le champ élargi de l'art ». Dans sa théorie du champ élargi de la sculpture¹, elle indiqua la valeur constructive de la sortie des artistes dans les nouveaux espaces de pratiques qu'étaient à cette époque les déserts et les sites industriels à l'abandon. La confrontation directe avec l'état des paysages et la destruction parfois totale de certains sites par l'industrie firent surgir des questionnements politiques d'ordre écologique ou des questions éthiques sur le conditionnement de l'homme et le rôle des médias comme instrument de son assujettissement à la mécanique industrielle capitaliste. L'esthétique du déplacement ainsi

que la plasticité des espaces en transformation poussèrent tout autant Robert Smithson² et plus tard Stalker où Francis Alÿs à explorer la réalité extra-territoriale de la ville en se déplaçant des centres vers les périphéries innommables et irreprésentables.

Sortir : un acte esthétique et politique

Sortir est une forme de spontanéité, un point de départ, un acte radical, un embrayeur, qui relève, bien avant qu'une action soit réalisée ou performée *in situ*, d'une disposition subjective d'ouverture susceptible de conduire à une transformation. Sortir permet de dévier la trajectoire immuable de la répétition. À cet égard, le portrait photographique de Joseph Beuys, datant de 1970, le présentant presque grandeur nature, faisant face à l'objectif comme un « homme vitruvien » sortant de son cadre, traduit parfaitement la figure énergique, déterminée et individuelle de l'artiste prêt à l'action et habité d'une volonté de changement comme l'indique le titre de cette photographie *La rivoluzione siamo noi*.

Pour les artistes qui se sont succédé depuis le XIX^e siècle jusqu'à aujourd'hui, la ville a été une source inépuisable d'inspiration.

Intensément vécue de jour comme de nuit, de Balzac à Benjamin elle fut une immense vitrine mettant la marchandise en spectacle. D'André Breton à Guy Debord, elle fut le territoire idéal pour des marches sans fin, le terrain des rencontres, celui de la créativité permanente, du hasard, de l'action politique. L'action de groupe des dadaïstes dans le terrain vague bordant l'église Saint-Julien-le-Pauvre en 1921 est un exemple remarquable d'une sortie ayant porté l'art dans la rue et dans la vie quotidienne afin de confronter les éventuels passants à une expérience de l'art en train de se faire. Sortir prenait le risque « de lâcher tout », non seulement l'art, mais plus encore comme l'écrit André Breton : « Lâchez Dada. Lâchez votre femme, lâchez votre maîtresse. Lâchez vos espérances et vos contraintes. Semez vos enfants au coin d'un bois. Lâchez la proie pour l'ombre. Lâchez au besoin une vie aisée, ce que l'on vous donne pour une situation d'avenir. Partez sur les routes »³. Les pratiques physiques de l'espace – arpentage, visites, déambulations, dérives –, ont été, et restent encore, un important vecteur de création. La sortie est une force pionnière orientée vers le dehors et vers toutes les formes d'altérité. Elle amorce une chaîne d'opérations esthétiques qui ouvrent non pas seulement sur l'œuvre, mais sur la transformation esthétique de l'espace. Le paysage, le territoire, la ville, l'espace public se trouvent transfigurés par les arts, esthétisés au contact des œuvres. Se substituant à l'esthétique du pittoresque, une esthétique de l'action a porté l'attention au-delà des clichés, des chromos, des tableaux, vers le fond quotidien de l'espace urbain, donnant à voir l'indéterminé, l'intervalle, l'interstice, le vide et tous les objets impropres, ordinaires, non monumentaux, sans histoire ni projet. Les expériences individuelles des territoires, très largement mises en œuvre par des artistes documentant le réel ou enregistrant leurs

gestes, leurs actions, leurs sensations au moment même où s'effectue l'expérience de l'espace, ont fait de la ville et du paysage un objet esthétique qualifié par de splendides métaphores.

Les pratiques artistiques donnent des milieux traversés des représentations tenant compte à la fois de leur complexité et de leurs qualités intrinsèques « non-culturalisées » par un système de valeurs esthétiques forgé à l'avance. C'est certainement pour cela que la Datar invita les grands photographes que sont Gabriele Basilico, Robert Doineau, Lewis Balz ou Raymond Depardon pour traduire la nouvelle réalité du territoire français entièrement remodelé par le développement des Trente Glorieuses. En tant qu'artistes, ils ont participé à un processus d'aménagement à travers la demande explicite qui leur avait été faite de renouveler les représentations de ces territoires en mutation en restant précisément des artistes⁴.

De l'usage de l'art à l'art comme usage

Aujourd'hui, la relation de l'art aux territoires est prise dans le tourbillon du tournant culturel de la relation art-ville qui traduit dans l'espace les préconisations issues des politiques culturelles mondiales, européennes ou locales comme l'*Agenda 21 de la Culture*. L'esthétisation des territoires qui résulte en partie de leurs effets, quelles qu'en soient les échelles, tient à l'importance croissante des dispositifs qui positionnent l'artiste dans un contexte global d'économie culturelle en utilisant ses capacités de déterritorialisation, de symbolisation, son aptitude à créer des situations de rencontre et surtout des images fortes. L'instrumentalisation de l'art et des artistes actualise ce que le théoricien de l'architecture Manfredo Tafuri décrivait en 1979 : « La ville est considérée comme une superstructure, et l'art est désormais chargé

d'en donner une image superstructurelle. Le Pop art, l'Op art, les analyses sur l'imagibilité urbaine, l'esthétique prospective, concourent au même objectif : masquer les contradictions de la ville contemporaine par leur résolution dans des images polyvalentes, par l'exaltation figurative d'une complexité formelle [...]. La récupération du concept d'art joue donc une fonction précise dans cette opération de couverture »⁵. L'art possède en effet un pouvoir d'attraction, de centralisation, d'*ambientalisation*, trois dimensions qui ne sont pas restrictives et qui agissent sur l'esthétisation des villes et leur mise en spectacle. L'art en effet, capte l'attention, attire les regards, donne une visibilité et une forme de réceptivité à des dispositifs abstraits.

Hannah Arendt publia en 1954 un texte clairvoyant⁶ dans lequel elle critique les impacts sur la société des mécanismes de massification générés par la réification de la culture considérée comme un produit marchand par l'industrie culturelle. La montée en puissance de la culture, particulièrement en France depuis les mandats d'A. Malraux (1962-1969) jusqu'à Jack Lang (1981-1993), est attestée par les chiffres des gains générés par son activité. Ils nous rappellent que la société des loisirs s'est appuyée sur les principes d'une culture accessible à tous en accord avec une diminution du temps de travail. Partout s'installe une culture officielle faite d'événements et de fêtes relayées par les médias. Les pratiques créatives sont intégrées au spectacle et l'œuvre d'art devient un ustensile de promotion de villes qui cherchent à se distinguer dans un contexte de concurrence.

L'intrusion de la notion d'usage dans le champ de l'art constitue, selon moi, un événement. Certaines réalisations artistiques proposent en effet un usage réel et non une valeur d'usage affectée aux objets et remplissent ainsi, une fonction extra-esthétique allant, au-

delà de l'art et de l'esthétique, vers les services. Sorti dans l'espace public, l'art « sert » d'une manière ou d'une autre à embellir la ville, il sert à appareiller le corps social par des dispositifs culturels de démocratisation, il sert d'attracteur contribuant à mobiliser les foules et les investisseurs⁷. En contrepartie, le territoire, la ville, l'espace public se trouvent transfigurés par les arts, esthétisés au contact de l'art public, de l'art *in situ*, de l'art contextuel, et par leur intermédiaire, les modes de réception esthétique de l'art se transforment. Des variables esthétiques nouvelles favorisent le passage du fonctionnel au culturel et le rapport de l'utilisateur à l'espace public s'enrichit de dimensions sensibles et émotionnelles.

La sortie de l'art hors de l'esthétique⁸ et la sortie des artistes dans l'espace quotidien a progressivement conduit à une esthétisation de nombreux domaines qui intègrent les arts, les institutionnalisent, les rationalisent. En Europe, les arts se sont largement déployés dans la ville sous forme d'art public, d'art contextuel, d'art *in situ*, d'art relationnel, d'événements culturels, de fêtes (de la musique, de la poésie, des lumières) et, à échelle des politiques urbaines, de quartiers créatifs, de capitales de la culture, de villes créatives. Les œuvres et les pratiques artistiques actualisent, par la forme et par l'image, des projets de transformations spatiales souvent difficiles à comprendre pour le public.

L'Esthétisation comme théâtralisation

Un certain nombre de livres parus les dix dernières années abordent l'expansion du phénomène d'esthétisation qui touche une variété de territoires, de systèmes, d'organisations et d'acteurs, allant de l'esthétisation du monde à celle de la société, de l'esthétisation de l'espace public physique à celle du consommateur, de l'esthétisation du poli-

tique à celle de l'individu. L'esthétisation tient à ce que l'espace se voit augmenté de valeurs portées par la culture au sens des politiques culturelles, de l'économie et de l'industrie culturelle, par les pratiques d'aménagement, ainsi que par les formes d'appropriation symbolique et esthétique qui permettent aux habitants de trouver dans l'art un support d'identification à leur territoire. Les derniers ouvrages parus (O. Assouly, *Le Capitalisme esthétique. Essai sur l'industrialisation du goût*, G. Lipovetsky et J. Serroy, *L'Esthétisation du monde. Vivre à l'âge du capitalisme artiste* et C. Ruby, *L'Art public, un art de vivre en ville*)⁹, convergent vers l'idée que le système économique travaille à esthétiser tous les éléments composant et organisant la vie quotidienne et qu'un « capitalisme esthétique » ou un « capitalisme artiste »¹⁰ affecte les villes et les environnements commerciaux qui se mettent en scène, ainsi que les consommateurs dont les comportements se voient exploités à des fins commerciales. « La relation esthétique est typique de la relation marchande, écrit Assouly, elle fonctionne par l'image attirante des objets qui sont consommés à distance, par le regard »¹¹. « Nous voici, écrit Lipovetsky, au stade esthétique de la consommation »¹². La fonction de l'art a été maintes fois décrite comme une théâtralisation du politique, il semble probable qu'aujourd'hui, les territoires esthétisés ou en cours d'esthétisation grâce à la sortie des arts, comme les grandes métropoles ou le territoire de la Seine de Paris au Havre, soient une allégorie du capitalisme. Le système économique globalisé qui surdétermine notre espace s'actualise dans des formes structurées par un design global touchant tous les niveaux de gestion et de production de l'espace et imprègne l'ensemble des faits ou événements ponctuels qui peuplent notre quotidien. La prolifération des produits culturels, le nivellement des cultures vernaculaires par la

diffusion de standards et leur réduction à des clichés folkloriques consommables sont les produits d'une esthétique systémique qui met en interaction les politiques, les territoires, les acteurs, les faits esthétiques.

Le milieu comme médium

Revenons à l'origine du phénomène global d'esthétisation, à son premier moment, à l'acte artistique le plus crucial et radical qui consiste pour l'artiste, pour l'art et pour l'esthétique à sortir. Sortir est un acte récurrent en art et les artistes, depuis l'origine de l'art, n'ont cessé de faire l'expérience des milieux. Le milieu a été une ressource et un médium depuis la main négative des grottes ornées partout dans le monde, jusqu'à William Turner qui s'immergeait au cœur de l'océan pour vivre les phénomènes météorologiques et la matière déchaînée¹³. De même Claude Monet, sorti sur le motif, peignait des séries d'impressions picturales des bords de la Seine ou des meules de foin sur lesquelles il captait les infimes variations de l'atmosphère. L'expérience d'un milieu est au centre de ces pratiques qui témoignent diversement de l'importance de l'acte de sortir. Soit l'artiste agit avec ce qui se trouve là (la roche utilisée comme couleur et comme support, le corps comme outils et comme sujet), soit il fait une expérience immersive, incorpore le milieu et devient lui-même le milieu quand il le restitue plus tard dans l'atelier, soit il observe, à distance, les variations du milieu dans sa relation au temps, et ordonne les sensations confuses de l'atmosphère changeante en un tableau, harmonieux et beau.

Pendant près d'un siècle, l'art a intégré les lieux ordinaires et les gens qui les habitent et montré la valeur positive de l'approche subjective qui redonne à l'espace ses dimensions symboliques, esthétiques et imaginaires. Depuis les années 1960, les artistes

se sont confrontés au gigantisme des espaces et ont abandonné l'échelle de l'objet pour celle du monde, de l'écologie, de la ville, du paysage et de l'environnement. Des formes d'art d'une échelle considérable ont été inventées, utilisant des ressources puisées dans les contextes d'intervention, prouvant que l'artiste est profondément flexible et qu'il peut agir sur n'importe quel terrain et produire à l'échelle de l'architecte, du paysagiste ou de l'urbaniste¹⁴. Par ailleurs, les artistes ont été si loin dans leur indifférence à l'objet, voire dans sa négation, que l'attention s'est déplacée sur leur aptitude à sortir, à changer d'échelle, à investir d'autres domaines en s'immergeant à la manière de l'ethnologue ou de l'anthropologue. La diffusion des ouvrages sur le Land art au début des années 1980 et la médiatisation de l'Art environnemental et du Eco art dont les œuvres très significatives prenaient comme territoire les terrains pollués de zones industrielles, d'anciennes décharges ou mines à ciel ouvert, a aussi révélé l'aptitude des artistes à soulever des questions d'ordre environnemental, politique et social.

Les figures de l'artiste

La figure de l'artiste jouit aujourd'hui d'une valeur symbolique qui a pris des proportions gigantesques au point qu'il n'est plus attendu comme devant faire simplement de l'art. Considéré comme celui qui peut prendre en charge des questions « mondiales » (sociales, environnementales, culturelles), celui qui est capable de mettre en œuvre la démocratie culturelle, de résoudre « la fracture sociale » par le développement du sens critique des citoyens, l'artiste aujourd'hui ne se définit plus par rapport à un médium, soit parce qu'il les utilise tous, soit parce qu'ils ne lui sont plus d'aucune utilité dans la résolution des questions qu'il aborde. Son pouvoir de transgression ferait de lui un

modèle d'émancipation et la mobilisation de son imaginaire, sa capacité de subjectivation, permettraient la résolution des problèmes, des situations sociales ou spatiales critiques auxquelles il est confronté lorsqu'il répond aux sollicitations des dispositifs culturels¹⁵. Le fait de sortir, de travailler dehors et de questionner les facteurs de transformation des milieux, de critiquer les effets du développement industriel et de la société de consommation a largement contribué à l'intégration des artistes dans les dispositifs de valorisation territoriale, au point que l'artiste semble ne jamais avoir été autant indispensable qu'aujourd'hui pour produire du sens. La difficulté des hommes politiques à construire des récits, des métaphores, des utopies, explique peut-être le recours à l'artiste pour sa capacité à créer du sens à partir de son expérience.

Hannah Arendt voyait en lui « le dernier individu à demeurer dans la société de masse »¹⁶. Comment fait-il pour résister au grand conditionnement, pour s'affranchir des tutelles institutionnelles ou normatives ? La critique du spectacle n'est pas au cœur de mon propos, mais, par le fait que l'essence du spectacle proposé par les dispositifs de médiation culturelle est de tenir le public en dehors de l'événement et de le fondre dans une identité de masse¹⁷, l'artiste apparaît dans sa différence. Sa capacité d'expérience, d'aventure et d'opposition au réel le distingue en effet du reste de la société précisément parce qu'il sort de ses propres limitations ainsi que des cadres physiques, institutionnels ou idéologiques du monde de l'art. C'est bien par son aptitude à se projeter hors de lui-même d'abord et à imposer son propre temps d'action, que se définit l'artiste et qu'il se constitue en tant que sujet dans un milieu. Pour Bertolt Brecht l'artiste devait s'intégrer au monde de la production, non en obser-

vateur, mais en devenant lui-même producteur et faire une expérience politique de l'art¹⁸. Pour Joseph Kosuth, « l'artiste comme anthropologue » devait s'immerger et opérer à l'intérieur de son propre contexte socioculturel¹⁹. Les artistes en général ont largement entendu ces messages, augmenté et diversifié leurs outils par les dispositifs d'enquête, les protocoles de terrain, le relevé d'expériences, le reportage. Ils sont allés dans d'autres territoires (autoroute, désert, frontière, camp, usine, école, prison), mais aussi dans des domaines scientifiques comme la sociologie, l'anthropologie, la géographie, la philosophie, les sciences, la génétique. Dès lors qu'ils sont sortis, ils se sont imprégnés de ces nouvelles situations, les ont incorporées. Le nombre impressionnant des figures de l'artiste contemporain atteste de l'importance de la déterritorialisation et de la traversée de nouveaux milieux. La liste qui suit est indicative :

- L'artiste comme producteur (B. Brecht, W. Benjamin...)
 - L'artiste comme psycho géographe (G. Debord...)
 - L'artiste comme anthropologue (J. Kosuth...)
 - L'artiste comme travailleur social (P. M. Menger...)
 - L'artiste comme ethnographe (Al Foster...)
 - L'artiste comme conférencier (Fluxus...)
 - L'artiste comme critique (Dan Graham...)
 - L'artiste comme théoricien (R. Smithson, Ad Reinhardt...)
 - L'artiste comme opérateur (P. Ardenne...)
 - L'artiste comme médiateur (Pierre Huyghe, Rirkrit Tiravanija...)
 - L'artiste comme curator (Ugo Rondinone...)
 - L'artiste comme expert (S. Shankland...)
 - L'artiste comme enseignant (De J. Albers à A. Kaprow...)
- Aujourd'hui, la sortie des arts hors de l'esthétique et la sortie de l'esthétique dans

l'espace public se sont généralisées et même globalisées. Jean Baudrillard le premier, dans la critique de la postmodernité, développa l'idée d'un « ordre » ou « état » trans-esthétique pour désigner l'effacement des limites entre l'art et la vie et l'effacement de l'art lui-même derrière les signes de la culture que les gens consomment et dévorent dans un « cérémonial cannibale ». Aucun principe d'espérance ne traverse ses écrits qui ne considèrent pas la sortie de l'esthétique et sa prolifération comme une valeur positive, comme le signe d'un dépassement probable de la modernité, mais comme une contamination virale : « la politique s'esthétise dans le spectacle, le sexe s'esthétise dans la publicité, toute autre activité s'esthétise dans la culture. L'art disparaît comme acte symbolique au profit de la circulation des images sur les réseaux, dans une logique de dissémination et de contagion où tous les styles se mélangent »²⁰. Ce nouveau régime esthétique, où tout devient artistique dans un monde « vide » d'œuvres d'art, a été décrit par Yves Michaux dans *L'Art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*²¹ où il montre comment l'art colore la totalité des expériences culturelles en se diffusant dans le design, la mode, la chirurgie esthétique, l'industrie du goût, les musées qui deviennent des supermarchés culturels. Si, comme le pense Y. Michaux, l'expérience esthétique remplace l'art, on peut s'interroger sur la nature de cette expérience et sur sa similitude avec l'expérience sensible. Est-elle transformatrice de la personne, transformatrice de l'environnement ? Produit-elle encore du sens ?

L'esthétique comme pouvoir

Les mouvements, les mobilisations que je viens d'évoquer trouvent, on l'aura compris, dans la sortie leur origine. L'énergie qui

permet à l'artiste, à l'art et à l'esthétique de sortir, est une force, un pouvoir de différenciation qui dévie les trajectoires et déplace l'attention vers un dehors infiniment renouvelable. Elle contribue à ce que l'architecte Stig L. Andersson²², curateur du Pavillon danois de la Biennale d'Architecture de Venise de 2014, nomme un « *Empowerment of Aesthetics* ». Ce principe d'*empowerment* de l'esthétique (reconnaissance de son pouvoir d'organisation de l'informe, de mobiliser des affects, de générer des processus d'appropriation symbolique) peut être pensé comme une alternative à la vision pessimiste du monde globalisé, vaporisé, d'une culture générique scénographiée par le design systémique. Les logiques de marché n'ayant jamais été aussi puissantes, les données quantitatives étant les référents quasi exclusifs d'évaluation de toutes choses, l'esthétique diffuse qui émane de tous les lieux, supports ou dispositifs évoqués plus haut, pourrait être considérée, non pas comme une arme comme le pense Bernard Stiegler, car il y en a suffisamment, mais comme un *Soft Power* dont la puissance de persuasion et d'influence sur les êtres humains devrait être détournée de ses fonctions actuelles de conditionnement. Considérer le monde en termes esthétiques est une alternative à la standardisation du monde pensé en termes économiques, une alternative à la culture générique émanant de politiques culturelles répétant des standards, utilisant directement ou indirectement les arts contemporains, les artistes, les pratiques créatives des habitants ou des publics à des fins économiques et politiques. Considérer que l'esthétique est un pouvoir invite à reconnaître la compétence individuelle à organiser l'univers complexe et confus des sensations et à supprimer l'écran compact des images qui masquent la profondeur du réel et nous tiennent à distance. Si l'art est à l'état gazeux, s'il est disséminé, dispersé au-

dehors, s'il produit une esthétique discrète et diffuse, tant mieux ! Gazeux et sans image, il renouvelle notre atmosphère, comme l'air que l'on respire et sans lequel nous ne pouvons pas vivre. ■

NOTES.....

¹ Rosalind Krauss, *L'originalité des avant-gardes et autres mythes modernistes* (1985), trad. C. Brunet, Paris, Macula, 1993.

² Robert Smithson, invité par Bernt et Illa Becher à Oberhausen en 1965.

³ André Breton, « Lâchez tout ! », *Les pas perdus* (1924), Paris, Gallimard, 1969, p. 105.

⁴ Bernard Latarjet et François Hers, *Paysages, photographies, 1984-1988. Mission photographique de la Datar*, Paris, Hazan, 1989.

⁵ Manfredo Tafuri, *Projet et utopie, De l'avant-garde à la métropole*, trad. F. Brun et L. Ravé-Émy, Paris, Bordas-Dunod, 1979, p. 118.

⁶ Hannah Arendt, *La Crise de la culture* (1954), trad. Patrick Lévy, Paris, Gallimard, 1972.

⁷ On peut citer l'IBA Emscher Park dans la Ruhr en Allemagne (1989-1999), le programme intercommunal de requalification économique d'Etchigo (Etchigo Tsumari Art triennale) à Nigata-Japon, la réhabilitation de la rivière Cheong Gye Cheong en 2002 à Séoul, l'IBA Landshaft en 2010 et en France le programme de métropolisation de Nantes à Saint-Nazaire (Un voyage à Nantes), Marseille Provence Capitale européenne de la culture en 2013, « Un été au Havre » en 2017.

⁸ Theodor W. Adorno, « L'art et les arts, l'effrangement des catégories esthétiques et des disciplines », in Jean Leymarie, James Johnson Sweeney, et al., *L'art dans la société d'aujourd'hui*, Rencontres internationales de Genève, 1967, Neuchâtel, Les Éditions de la Baconnière, 1968.

⁹ Olivier Assouly, *Le Capitalisme esthétique. Essai sur l'industrialisation du goût*, Paris, Cerf, 2008 ; Gilles Lipovetsky et Jean Serroy, *L'Esthétisation du monde. Vivre à l'âge du capitalisme artiste*, Paris, Gallimard, 2013, ch. V, p. 325 ; Christian Ruby, « L'esthétisation de la société », *L'Art public, un art de vivre en ville*, Bruxelles, La Lettre volée, 2001, p. 27-31.

¹⁰ Terme dérivé de la notion de « critique artiste », Luc Boltanski et Ève Chapiello, *Le Nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 1999.

¹¹ O. Assouly, *op. cit.*, p. 104.

¹² G. Lipovetsky *op. cit.*, ch. V, p. 325

¹³ William Turner, *Tempête de neige. Un vapeur, au large de l'entrée d'un port, faisant des signaux en eau peu profonde et avançant à la sonde*, 1841. L'anecdote raconte que William Turner embarqué sur un bateau pris dans une tempête de neige, se serait fait attacher à son mât pendant quatre heures, pour faire l'expérience directe du réel et éprouver le milieu océanique déchaîné.

¹⁴ Constantin Brâncuși à Târgu Jiu-Roumanie (1937), Dany Karavan à Cergy-Pontoise (1980-2010)

¹⁵ Voir l'article 35 de l'*Agenda 21 de la Culture* : « Inviter les créateurs et les artistes à s'engager auprès des villes et des territoires dans l'identification des problèmes et les conflits de notre société, dans l'amélioration du "vivre ensemble" et de la qualité de vie, en développant la capacité de création et le sens critique de tous les citoyens, notamment quand il s'agit d'affronter les grands enjeux des villes ».

¹⁶ Hannah Arendt, *La Crise de la culture*, op. cit., p. 257.

¹⁷ Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, p. 12.

¹⁸ Walter Benjamin, « L'auteur comme producteur », *Essai sur Bertolt Brecht* (1969), trad. Philippe Ivernel, Paris, La Fabrique 2003, p. 122-144.

¹⁹ Joseph Kosuth, « The Artist as Anthropologist » (1975), *Textes*, Anvers, ICC, 1976, cité par Jean-Claude Moineau dans « L'artiste et ses modèles », in *Marges, Revue d'Art Contemporain*, Paris, 2007, pp. 28-40 et Extrait réimprimé par Stephen Johnstone dans *The Everyday : Documents of Contemporary Art*, Cambridge, Mass. : MIT Press, 2008, pp. 182-184.

²⁰ Jean Baudrillard, « Après l'orgie » chapitre introductif de *La Transparence du mal*, Paris, Galilée, 1990, p. 11-21.

²¹ Yves Michaud, *L'Art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris, Stock, 2003.

²² Stig Andersson-SLA-Landskab-Landskap architect, SLA dk.