

**International Congress of Aesthetics  
2007 “Aesthetics Bridging Cultures”**

**L’illusion d’une fonction esthétique  
réelle, effective -pont de culture - à  
l’intérieur d’un monde de frontières et  
d’inégalités économiques et sociales**

*Emmanuel Mavrommatis*

*Professeur Émérite d’Histoire de l’Art*

*de l’Université Aristote de Thessalonique,  
Grèce*

Une question essentielle à tout débat, relativement à l’évaluation esthétique d’une situation formelle, est celle de concevoir s’il s’agit, la concernant, du constat et de l’analyse de son état -de n’importe quel état dont sont repérées les coordonnées et dont il faudrait rendre compte et qu’il faudrait décrire avec précision (ayant considéré dorénavant, depuis Duchamp, que toute formulation puisse être esthétique selon le contexte)- ou du projet d’une nouvelle synthèse à partir de cette analyse, prescrivant des conditions spécifiques quant à la reconnaissance de la valeur esthétique d’une situation et par conséquent, prescrivant des critères d’évaluation.

Le problème a déjà été posé par l’artiste Américain Joseph Kosuth dans son article de 1969 « Art after Philosophy », [1] par lequel il formulait la situation « tautologique » de l’art, à savoir, sa qualité d’être un pur *a priori*, et de constituer une situation non extérieurement vérifiable selon laquelle, « *l’idée de l’art* » (l’œuvre) et l’art, seraient une même chose: [...] *Ce que l’art a en commun avec la logique et les mathématiques, c’est qu’il est une tautologie* ; [...]. [2] Ainsi, la vérification n’étant plus possible (n’ayant plus de terrain d’emploi par manque de moyens de discernement), il n’y aurait que de déclarations à faire du type de celle de Donald Judd (« *Si l’on nomme cela de l’art, c’est de l’art* » [3]) et ainsi de suite. En quelque sorte c’est le dilemme au départ à toute forme d’action, à savoir, celui de choisir entre l’acceptation d’un système déjà établi pour en développer les conséquences déjà prévues et en queue d’attente ou la volonté contraire de rompre avec tout système, pour en créer un nouveau. De manière à ce que respectivement, la *banalisation* de l’esthétique (ou sa « normalisation » [4]) serait conforme à la situation de toute discipline positive dont les données appliquées dans le domaine du quotidien, tout en étant déterminantes pour celui qui s’en sert, ne sont pas moins contraignantes quant au résultat de l’opération. Que tout soit esthétique, c’est déjà une norme, puisqu’il n’y pas le choix à l’exclusion. Dans son « Introduction » de 1946, à *Descartes*, Jean-Paul Sartre décrivait la situation d’un enfant en train d’apprendre les mathématiques et cette image fonctionnait chez lui en comparaison à la

situation de quelqu'un qui s'engage dans un sentier très étroit qui conditionne ses pas, tout en ayant quant à lui la conviction d'accomplir librement son choix de la direction de la marche: [...] *Tout est fixé: [...] écrivait-il [...] l'objet à découvrir et la méthode. L'enfant qui applique sa liberté à faire une addition selon les règles, n'enrichit pas l'univers d'une vérité nouvelle; il ne fait que recommencer une opération que mille autres ont faite avant lui et qu'il ne pourra jamais mener plus loin qu'eux. [...].* [5]

Telle serait aussi la situation de l'esthétique en art, l'artiste ayant la pleine conviction de la liberté de ses mouvements et de ses actes, mais à l'intérieur d'une *institution* (l'art) qui lui en impose les modèles. L'auteur de cette intervention se posait ces problèmes tout au début des années soixante, lorsqu'il suivait à la Sorbonne le cours de Jean Grenier sur *l'esthétique du jardin chinois* et où il s'agissait d'un système *clos*, dont il fallait apprendre (et éventuellement, appliquer), les règles d'organisation. D'autre part, le même *jardin chinois* était comparé aux jardins *français* et *anglais*, dont le premier, d'une *géométrie* bien soignée et d'une naturalité euclidienne, impeccablement définitive et le second, d'une *naturalité sauvage* bien pré - organisée, représentaient la mise en place chaque fois d'un système qui, tout en étant l'application et le constat d'une organisation à de rapports minutieusement préétablis, représentait en même temps le modèle unique des répétitions à venir. Ainsi le système se maintenait toujours authentiquement et pleinement lui-même en sécurité, sans les ajouts et les infiltrations d'autres systèmes, se diffusant tel qu'il était partout ailleurs avec la seule différenciation des *temps* et des *champs* géographiques auxquels chacun de ces systèmes, serait fixé: ainsi, aux temps de l'*exotisme*, il pourrait y avoir des jardins anglais en France et, du temps des *colonisations*, des jardins français en Asie. Les déplacements des systèmes de jardins, seraient d'ailleurs les témoignages des déplacements des goûts dominants, représentant -ceux-là-, l'association de la culture et de l'économie. Un exemple moins proche de nous serait celui de Palladio dont les villas [6] du milieu du seizième siècle à Vicenza, représentaient l'association idéale du jardin (l'économie rurale) à l'arrière du bâtiment et de la ville (le pouvoir politique), à l'avant du bâtiment, -la villa elle-même, (l'art) au milieu des ces deux pouvoirs de domination, représentant le couloir de passage d'une organisation esthétique suffisamment pertinente afin d'assurer la communication de l'économie rurale et du pouvoir politique, garantissant également, le prestige du gentleman-farmer, propriétaire de l'ensemble de l'exploitation.

Dans ce sens et par ces exemples, la conception esthétique n'étant pas isolée, elle se manifestait par rapport à son contexte et c'est par son *emploi* -donc, selon ses applications *thématiques* et *méthodologiques*, chaque fois concrètes dans l'espace et dans le temps, -indépendamment des références à la philosophie- que cette intervention aurait plutôt tendance à faire valoir une certaine fonction effective. Que l'esthétique soit une science *appliquée*, ayant un vaste domaine à parcourir depuis les *arts visuels* et les autres arts jusqu'aux applications les plus actuellement étendues -telles que les applications sociales, ethnologiques et anthropologiques, (dont celles soulignées, sur le plan du *pouvoir politique* de l'esthétique, par Georges Balandier, relativement aux *fonctions* de la « représentation » [7] ) ainsi que urbaines et architecturales (dont celles de Christopher Alexander relativement aux *conflits* entre-elles *des fonctions des formes de l'organisation de l'espace architectural* [8] ), ou qu'elle soit une science *normative*, qui pose des *contenus* et leurs limites à ses concepts et *objets - projets* employés, (en science donc qui érige rigoureusement son domaine et institue ses objets à elle), telle

sera la question; car d'une part, pour la première des hypothèses, il y aurait un glissement de l'esthétique vers l'acceptation des décisions des autres (telles que par exemple, les décisions des artistes, des agents de l'économie, des facteurs et des administrateurs de la politique et de façon générale, de l'environnement public et social) et d'autre part, pour la seconde, il y aurait un désir, une attente, un espoir de synthèse future, en *utopie* d'une prochaine et éventuelle application dont s'installent déjà, à partir du présent, les conditions. Des exemples typiques seront ceux des *visionnaires* architectes et de constructivistes russes des années vingt, élaborant des projets de *villes flottantes* (Kroutikov [9]), de *Cités -Jardins* (Léonide et Alexandre Vesnine [10]), et des *Maisons Communes* (M.Ja. Ginzburg, El Lisickij). [11] Que cette application future, ne soit pas nécessairement présente dans le monde actuel (où souvent, elle sera hypothétique), n'enlève rien de sa consistance essentielle et spécifique d'être la *déduction in abstracto* des raisons de sa prochaine nécessité spéculative à venir -et être donc en tant que *forme - nécessité*, le fonctionnement dès à présent, du futur. Il y aurait ainsi une proposition effective, formulée concrètement, propre à cette démarche esthétique du futur, qui ne serait plus la simple manifestation des conditions d'une science *normative*, mais une *oeuvre*.

Il y aurait quelques exemples de notre temps qui allaient poser les limites et les impasses du problème, à savoir, si l'esthétique consisterait à être une *norme*, et donc un critère, ou si l'esthétique étant un critère, serait une *oeuvre*. L'un des exemples serait celui du peintre Américain Ad Reinhardt, dont les propos en 1962, quant à la nature de l'Art, ([...] *L'art en lui-même n'est rien d'autre que de l'art. L'art n'est pas ce qui n'est pas de l'art.* [...] [12] établissaient les conditions d'une réflexion normative (à la manière d'une science normative) dont l'essentiel serait de concevoir de façon tout à fait absolue et définitive, la nature axiomatique de l'art et du travail artistique et donc, son autonomie par rapport aux décisions, autres que celles en provenance de lui-même. En quelque sorte cette attitude aurait l'avantage de se tenir en distance par rapport aux décisions prises par d'autres, tels que les institutions artistiques, leurs gérants, les financiers, les collectionneurs, les commissaires-priseurs etc. Un autre exemple serait celui de l'artiste Américain Lawrence Weiner, dont les *Statements*, [13] publiés en partie, à Paris, par Otto Hahn dans la revue *VH 101*, en 1970, énuméraient les conditions de l'oeuvre de manière à être celles-là plus précises, tout en n'étant pas en même temps focalisées sur telle ou telle réalisation effective puisque en mettant à part le concept de l'art ou le concept esthétique, le projet de l'artiste revient à son sens concret, à savoir, être la pure constitution des conditions matérielles de sa situation. L'oeuvre lui-même serait ses conditions. Ainsi Weiner, étale sous forme d'oeuvre les conditions suivantes: [...] 1. *L'artiste peut réaliser la pièce.* 2. *La pièce pourrait être construite par quelqu'un d'autre.* 3. *Il n'est pas nécessaire de construire la pièce. Etant donné que chacune de ces propositions est équivalente aux autres et conséquente quant à l'intention de l'artiste, la condition de la décision est à prendre par l'acheteur de la proposition, au moment de son acquisition.*[...]

Il est intéressant de remarquer qu'un des premiers philosophes du vingtième siècle qui, à notre connaissance, avait voulu, faire de l'esthétique une science résolument normative, s'appliquant concrètement à l'actualité des événements de l'environnement social et public de l'art de son époque, était l'Espagnol, José Ortega y Gasset qui, vers 1925, dans son *The Dehumanization of Art*, [14] avait employé un pendant analogique

à un autre système, celui de l'historien suisse Heinrich Wölfflin, pour installer un certain nombre d'indices propres à faire valoir le classement des critères des événements artistiques contemporains. Il y aurait dans le système d'Ortega, sept catégories aptes à être les critères de l'art actuel, à savoir: 1. *déshumaniser l'art*, 2. *éviter les formes vivantes*, 3. *ne voir en l'oeuvre d'art rien d'autre qu'une oeuvre d'art*, 4. *considérer l'art comme un jeu et rien d'autre*, 5. *être essentiellement ironique*, 6. *se méfier du factice et donc rechercher une réalisation scrupuleuse*, 7. *considérer l'art comme non transcendant*. Malgré le fait que les catégories d'Ortega datent de plusieurs années depuis la publication des catégories esthétiques de Wölfflin, -tout en précédant de plusieurs années aussi, celles de Reinhardt-, elles présentent l'intérêt de vouloir s'appliquer juste à l'art de son époque et de là, prendre le risque d'être démenties (comme d'ailleurs l'ont été) relativement aux décisions environnantes aussi bien de l'histoire critique du siècle que des choix du marché de l'art. Les catégories de Wölfflin, par contre, dans *Renaissance et Baroque*, de 1888 et surtout dans les *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art* de 1915, [15] s'appliquant à un art historiquement établi et presque institutionnel, avaient l'avantage de constituer un environnement conceptuel plus solide, ayant des prolongements donc sur la théorie critique actuelle, telle qu'à celle de Clement Greenberg, préconisant à travers les catégories de Wölfflin, (par exemple: [...] a. *le classique est linéaire et plastique, le baroque est pictural* [...] ou [...] d. *le classique procède par analyse: [...] Le baroque part de la synthèse.* [...]) [16] - le passage du cubisme analytique à l'expressionnisme abstrait.

La question consiste fondamentalement à savoir, si l'esthétique serait en fait en mesure de se passer de l'histoire (le témoin matérialisé de la suite effective de la réalisation concrète des idées) et s'il y aurait une *relation de nécessité* entre ce qui est dit (la théorie) et ce qui est fait (l'art) ou, en d'autres termes, s'il y aurait une relation de *fonction* entre les catégories esthétiques préconisant une certaine hiérarchie des valeurs à démontrer et la conformité ou la non-conformité de l'art qui se fait, aux catégories prévues, -l'art en *traces* se comportant aussi en objet, même encore en étant une idée. Ainsi le problème est lié d'arrière en arrière-plan, à la situation toujours précédente à celle qui a suivi et qui consiste, à entreprendre la question de savoir si ce qui est déjà fait, a été déjà conforme à ce qui a été déjà auparavant dit, et ainsi de suite. En d'autres termes la question est de savoir -de précédent à précédent- s'il y aurait eu à l'origine, même pour une seule fois et par déduction ainsi d'un départ historique supposé *limite-*, la coïncidence entre *ce qui était dit et ce qui a été fait* -ce que par exemple l'esthétique de Winckelmann, attribuait à l'art grec. Disons que Heidegger a été aussi, en quelque sorte, dans ce même sens lorsque impliquant l'origine de l'oeuvre, attribuait une place importante à la *terra*, (erde)-le fondement réel et le point de convergence limite et *tautologique*, de toute construction des manières à construire la construction. Voilà où en est la question, liée non plus à une certaine actualité romantique selon laquelle les artistes tendraient à dépasser les *canons académiques*, mais liée à un *pragmatisme*, qui consiste à rechercher s'il y aurait eu certains *canons* créés par des artistes ou des situations, -et qui depuis, dominent les artistes -ce en quoi se fondent les canons, à savoir, les décisions des autres.

Nous sommes en présence d'une situation qui fait que l'essentiel n'est pas de concevoir dans quelle mesure une esthétique agit sur les arts, (ou analyse ou comprend ou classifie les arts ce qui est une initiative et un constat, seulement *après-coup*), mais de découvrir

d'où elle provient. Ainsi les arts eux-mêmes, (et chaque art en particulier et chaque réalisation artistique en elle-même), fondent des *esthétiques disparates, discordantes* et *deviennent des origines*, à chacune des réalisations des autres, -chacune étant *pour soi le départ de soi et des autres*, ce qui est le cas d'un très grand nombre d'artistes du siècle précédent, à commencer par Braque ayant institué le *ton local* [17] (et par conséquent, *l'indépendance des parties par rapport à l'ensemble*), suivi par Mondrian, ayant institué la disparité (la non - hiérarchie entre-elles) *des parties de la périphérie et des parties du centre* jusqu'à Stella et Donald Judd, instituant les *non - relations* totales entre-elles, des parties. [18] Les paradoxes ainsi des situations esthétiques du siècle dernier jusqu'aujourd'hui, datent de la volonté originaire philosophique (et aussi, politique) de concilier l'universel et le particulier et en fait, expliquer le particulier par l'universel - ainsi donc, faire dépendre de l'universel, le particulier. Cette attitude *déductive*, ayant comme motifs immédiats (et *origines* sur le plan des modèles sociaux) les concentrations politiques en Europe au niveau des États, ainsi que le début des concentrations économiques du dix neuvième siècle, n'est pas sans rapport à la tendance opposée du vingtième, vers la disparité, relativement, donc, à la mise en avant (et à partir ainsi du *partiel*) des systèmes personnels d'organisation créatrice devenant des *généralités* (donc des canons, des *mouvements* artistiques, des *tendances*, des *regroupements*) et par conséquent, instituant la valeur sociale -et la manifestation théorique et artistique- de *l'induction*.

Ce que les *romantiques* avaient revendiqué -à savoir, la mise en valeur du tempérament individuel et ce que les *impressionnistes* avaient institué relativement à l'installation d'une *nature* géographiquement précise et donc *localement* identifiable (contrairement donc à la nature mythologique et idyllique, hors du temps, du dix huitième siècle), seront des *inductions* correspondantes (des signes précurseurs) à celles du vingtième - relatives à la recherche de la plus arbitraire *anarchie de l'expression*, -devenant elle, règle universelle- en même temps que la revendication écologique -à peu près, parallèle à l'impressionnisme un siècle après, sur le plan de la chronologie. D'autre part, il y aura surtout sur le plan de la théorie une démarche analogue à celle des artistes car, le renversement des situations dû à l'échange des rôles, (la théorie devenant art et l'art, devenant théorie) fera que *ce qui est dit* (à savoir, la *théorie*), *devenait art* et, *ce qui est un fait (l'art) devenait théorie*: ces exemples, à l'envers des grands systèmes de Kant et de Hegel, ne concernent pas uniquement les artistes conceptuels comme nous aurions eu probablement la tendance de supposer, mais concernent une grande partie des arts du vingtième siècle dont l'essentiel est leur auto- régularité: *c'est-à-dire, -faire de l'idée exprimée, la forme*. Ainsi, ce qui se diffuse actuellement sera la panoplie totale de toutes les expressions d'idées aussi minimales, aussi exubérantes ou rigoureuses que le système environnant des canaux sociaux de transmission, économiques et politiques, le permet.

Nous avons souligné au début de cette intervention le souci de rendre autant que possible le point de vue esthétique à partir de son *emploi*, ce qui fait que les grandes confrontations dont Marc Jimenez retrace les idées [19] relativement à l'opposition de deux totalitarismes politiques, ceux de Heidegger et de Lukacs (restituant tous les deux la priorité du *général*, attribuée au dix neuvième siècle, par rapport au *particulier*), nous semblent aujourd'hui presque sans objets, vue la situation développée actuellement depuis les années 1960 environ, sur le plan mondial, relativement à la diffusion des créations artistiques à la périphérie du monde occidental et le développement de cette

diffusion indépendamment des anciennes idéologies ou systèmes politiques abolis. A l'exception de Pierre Francastel dont le système *inductif* de sociologie de l'esthétique, fait dépendre la relation de l'image picturale et de la société de référence, des relations intérieures dans l'espace de la représentation picturale, en tant que le *modèle* (la continuité) des relations à la société ([...] *en fonction des habitudes sociales, économiques, scientifiques, politiques, en fonction des moeurs du temps, [...]*, [20]), l'actuelle situation de *dépossession* de l'esthétique de son pouvoir, selon le terme de Marc Jimenez, [21] sera le *pendant*, à ce que l'esthétique « négative » d'Adorno, préconisait, en termes de *dilemme* critique quant à la réconciliation de l'art et de la société ; dans un sens apparenté agit le recours, selon Bernard Teyssède, [22] aux sciences positives, afin de réduire les dépendances de l'idéologie dominante. Il y aurait ainsi à notre sens trois observations à faire quant au fonctionnement de l'esthétique, sur le plan de la diffusion de son espace théorique, à partir environ des années soixante.

La première, serait celle de souligner que de toute façon, jusqu'aux temps les plus récents, presque toute l'esthétique, (à l'exception des artistes à partir du cubisme et relativement à l'art Africain, au tout premier début du siècle), qu'elle soit esthétique *déductive* des philosophes ou esthétique *inductive* actuellement en vigueur sur presque tout le terrain de la création -qu'elle soit l'esthétique de Kant et de Hegel ou qu'elle soit l'esthétique de Heidegger et de Lukács, d'Adorno et de Francastel-, suppose son objet à l'intérieur du monde occidental et, à l'intérieur de ce monde, dans ses parties les plus dominantes sur les autres parties au point de vue économie, politique, culture et au point de vue de diverses actions d'occupation visible ou invisible, -du territoire et des institutions. Tout se passe comme si le monde était constitué uniquement des pays de l'Europe occidentale et orientale et de l'Amérique du Nord, ainsi que d'une esthétique liée, culturellement à l'histoire de ce monde et proclamée *universelle*. De sorte que la *mondialisation* aussi (ou la *globalisation* selon une terminologie plus spécifique de la langue française) ne serait pas l'indication simple d'une *importation*, seulement actuelle, du reste du monde, dans les limites des frontières conceptuelles du monde occidental, mais l'événement même qui a marqué l'histoire de l'art contemporain, à partir de l'impressionnisme au dix-neuvième siècle, en tant que le modèle par excellence universel et historique, de la création.

Cette perspective d'analyse historique, n'ayant pas été prévue suffisamment par la philosophie esthétique, crée des perspectives tout autres, vers les terrains de la sociologie de l'esthétique, de la sociologie de l'art, de la situation sociale des artistes etc. Elle crée des perspectives aussi dans les sens d'une approche de l'historicité elle-même de l'esthétique, presque le plus souvent reniée, enfouie, dissimulée. En d'autres termes et en inversant les rôles, comment concevoir aussi une esthétique qui ne serait pas sociologique ? Le paradoxe serait celui de quelqu'un qui aurait voulu établir les normes du futur sans avoir précisé à partir de quelle assise, à partir de quelle situation de lui-même et de ses coordonnées concrètes et identifiables, se forment les conditions du futur qu'il installe. A notre sens, faire de l'esthétique une *généralité*, un "*pont de cultures*", aurait été plutôt l'expression d'une recherche d'aplanissement (sans que cet aplanissement ait défini explicitement ses concepts) des oppositions, encore récentes, apparues surtout à partir des années soixante, entre les cultures des pays développés et celles des pays en voie de développement du tiers monde ; de ces oppositions, l'esthétique en science universelle, n'a pas été souvent à cette époque de changements

historiques, en mesure de se charger de leurs différences de perspectives, étant préoccupée presque exclusivement de l'analyse de sa méthode en tant que science.

Une seconde objection serait celle de signaler qu'environ après les années soixante et par l'expansion capitaliste vers les pays en voie de développement, il y a eu des ajustements continuels relativement au nouveau statut de l'art en fonction de l'économie et des investissements artistiques productifs, avec en conséquence, la formation de nouvelles institutions artistiques et de nouveaux métiers de promotion artistique et commerciale de l'art à commencer par l'expansion d'importants Musées Nationaux ou des Musées à statut National, de l'Europe et des Etats Unis vers l'Afrique et l'Asie, l'ouverture de nouveaux marchés de promotion de l'art moderne occidental vers les nouveaux pays des anciens états soviétiques ou à travers les Maisons de ventes internationales et enfin, la formation des spécialistes économistes, de vente de l'esthétique, appelés *dealers*. Ces situations n'ont rien à voir avec le statut artistique de la période avant la seconde guerre et cela par rapport à l'action très réduite alors, du marché de l'art et de l'économie sur le fonctionnement des idées. Il serait aussi significatif de signaler que les philosophes de l'art, se sont peu occupés du statut réel sur le plan économique et social de l'art et par conséquent du statut social, économique, pédagogique, technique, des artistes -exception faite des artistes de renommée internationale dont toute esthétique et philosophie de l'art se voit obligée d'analyser les oeuvres, de manière à en créer pratiquement leur promotion construite, à travers un consensus universel également construit. Sur ce point il y aura une troisième observation, à notre avis aussi essentielle que les autres. Elle concerne l'avènement, à partir des années 60, de tendances et de mouvements artistiques, ayant en fait sur le plan pratique et historique, une assise nationale, mais qui se sont diffusés sur le plan de la théorie esthétique, en internationaux, -en indépendants en quelque sorte de leurs origines. Il y aura ainsi *l'Expressionnisme* et le *Pop-art* Américain, le *Nouveau Réalisme* Français, *l'Arte Povera* Italienne, *l'Art Conceptuel* anglosaxon, le *Minimalisme* Américain, le *Néo-Fauvisme* Allemand. Cette promotion en international du national, ne fait que fortifier l'origine nationale de la promotion des idées les plus importantes, instituant une domination par la culture de ces idées et la diffusion de la conviction que l'internationalisme par la culture de certaines nations (Etats Unies, France, Angleterre, Italie, Allemagne), entraîne l'internationalisme aussi de ceux qui y adhèrent. Cela pourtant n'est pas exact sur le plan des faits car rarement des artistes de la périphérie, ayant travaillé sur le plan de l'adhésion aux idées et dans leur sens des grands mouvements artistiques des années soixante et après, ont eu pratiquement une reconnaissance historique adéquate, celle-là étant réservée, par définition à ceux, -très rares- dont la gestion artistique serait soutenue et prise en charge par les institutions et les systèmes de marché, des pays les plus forts. Par contre, la diffusion de l'image de la présence internationale de certains nationalismes les fortifie, et l'adhésion esthétique de la périphérie, ne travaille que mieux pour la promotion du centre.

A ce niveau il y a encore deux observations à faire. La première, serait le constat que face à la philosophie de l'art, distante par rapport au statut social de l'art, il y a eu les dernières années la formation d'une approche sociologique du fait artistique dont quelques ouvrages à partir des années soixante environ fortifièrent, très intensément, l'apport. D'une part, il y aurait le classique dans ce sens de Pierre Bourdieu et Alain Darbel, *L'amour de l'art* [23] et aussi les travaux de Raymonde Moulin relatifs aux

institutions et le financement par les ventes et les grandes collections, d'une promotion centralisée du fait artistique des pays les plus riches. [24] L'autre observation concerne le parallèle, quant à la promotion du fait artistique des pays de la périphérie, par rapport aux pays du centre et la situation des artistes mêmes, à l'intérieur des pays les plus riches. Ce parallèle fait que le même problème se reflète à la même situation: la participation presque impossible des pays périphériques aux réseaux de la distribution de l'art et de l'esthétique fonctionnant à partir des pays du centre, est à l'image des conditions des artistes travaillant à l'intérieur de ces mêmes pays du centre les plus riches, -en artistes donc aussi périphériques, dans leur propre pays. La question de Nathalie Heinich, dans son livre, *Le triple jeu de l'art contemporain*, de 1998, concerne les limites et les conditions de la liberté de l'artiste. [...] *La transgression des frontières* [...] écrit-elle [...] *ne se confond pas avec l'absence de norme : rien n'est plus normé, plus contraint que le travail de l'artiste qui cherche à franchir les limites sans être pour autant exclu, à modifier les règles du jeu, sans être déclaré hors jeu.* [...] [25] Le sens du travail de Nathalie Heinich est que l'illusion de la liberté de l'artiste –la liberté d'abolir les règles artistiques- fait partie des institutions qui l'ont installée et prévue, et notre question à nous sera de savoir dans quelle mesure le rejet d'un système artistique par un autre système artistique ne serait-il pas une forme de stratégie pour mieux participer au système, qui lui-même avait institué le rejet ? Et quel sera le destin de ceux [...] *qui n'ont ni réussi ni à bien jouer dans les règles ni à les déplacer à leur profit ? Ceux-là* [...] écrit Nathalie Heinich [...] *sont par définition condamnés à l'invisibilité.* [...] [26]. C'est une invisibilité relative aussi, à notre sens, à la distribution de plus en plus institutionnelle et inégale, de l'art produit dans le monde.

L'esthétique n'est pas innocente. Dans une entrevue accordée à l'auteur de ce texte, publiée dernièrement en Grèce, [26] le sociologue Georges Balandier, analysait les ressemblances, les parallèles de la situation de *mondialisation* ou de *globalisation* de la fin du vingtième siècle, à la situation du colonialisme du dix-neuvième. Il disait : [...] *Ceux qui dans la civilisation actuelle détiennent le pouvoir sur le plan de la culture, ils détiennent le pouvoir aussi dans d'autres pays qui ne sont pas en situation de contrôler leurs dépendances.* [...].

Notes:

1. Joseph Kosuth, "Art after Philosophy", in *Studio International*, Oct. 1969 et in *Art Press*, No 1, dec. 1973.
2. *Ibid.*, *Art Press*, p. 28.
3. *Ibid.*, *Art Press*, p. 27
4. Terme employé par Michel Leter in *Séminaires dirigés au Collège International de Philosophie*, (1990-1995), "Le beau, le vrai, le bien dans l'art contemporain", texte diffusé par *Internet*.
5. Sartre, J.-P., *Descartes*, Les classiques de la liberté, Editions de Trois Collines, Paris, Genève, 1946, p. 13.
6. Bentmann, Reinhard, Müller, Michael, *La villa, architecture de domination*, Architecture+Recherches P. Mardaga éditeur, 1975, Bruxelles, première édition, *Die Villa als Herrschaftsarchitektur*, éditions Suhrkamp.
7. Balandier, Georges, *Le pouvoir sur scènes*, Fayard, 2006, Paris, "Le drame", pp.19-49.
8. Arnold, Madeleine, *Les modèles chez Alexander*, Centre d'Etudes et de Recherches Architecturales, ENSBA, 1977, Paris et Alexander, Christopher, *De la synthèse de la Forme*, Dunod, 1971, Paris, première édition, *Notes of the Synthesis of Forme*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1964.

9. *Utopies et Réalités en URSS 1917-1934, Cat.*, Centre Georges Pompidou, Centre de Création Industrielle, p. 39.
10. Magomedov, Khan, *Vesnine et le Constructivisme*, Philippe Sers, Vilo, 1986, Paris, p.137 et, *Utopies et...op.cit.*, p.43.
11. *Ibid.*, p. 45.
12. Ad Reinhardt, "Art-as-Art", *Art International*, Lugano,VI, no 10, Dec. 1962, p. 36-37 et *Ad Reinhardt, Cat.*, Ministère des Affaires Culturelles, Centre National d'Art Contemporain, 1973, Paris, p. 45-46.
13. "Lawrence Weiner", *VH 101*, No 3, Automne 1970, Paris, p. 37.
14. Ortega y Gasset, José , *The Dehumanization of Art*, Princeton University Press, 1968.
15. Wölfflin, Heinrich, *Renaissance et Baroque*, Le livre de poche, 1967, Paris, première édition, *Renaissance und Barok*, 1888, Munich et, *Principes Fondamentaux de l'Histoire de l'Art*, Idées/Art, Gallimard, 1966, Paris, première édition, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, 1915, première édition en France, 1952.
16. *Renaissance et... op.cit.*, p. 9, 10, présentation et analyse de Bernard Teyssède.
17. Jean Leymarie, "L'espace et la matière", in *Georges Braque, Cat.*, Orangerie des Tuileries, 16 Octobre 1973-14 Janvier 1974, Ministère des Affaires Culturelles, Editions des Musées Nationaux, p. viii. Voir aussi in Douglas Cooper, "Braque et le papier collé", in *Georges Braque. Les papiers collés, Cat.*, Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, 1982, Paris, p. 8 et Edward F. Fry, "Braque, le cubisme et la tradition française", p. 27.
18. Donald Judd, "Specific Objects", in *Regards sur L'Art Américain des années soixante*, Editions Territoires, 1979, Angers, p. 65-72, première publication in *Arts Yearbook 8*, Bruce Glaser, "Questions à Stella et Judd", in *Regards... op.cit.*, p. 54, 55, émission de Radio, Février 1964, première publication in *Art News*, Septembre 1966.
19. Jimenez, Marco, *Qu'est-ce que l'esthétique?* Folio Essais, Gallimard, 1997, Paris, p. 353 sqq.
20. Francastel, Pierre, *Peinture et Société*, Idées/Art, Gallimard, 1965, Paris, p. 33.
21. Jimenez, Marco, *Adorno et la Modernité, vers une esthétique négative*, éditions Klincksieck, 1986, Paris, p. 48.
22. Bernard Theysède, Réponses à un questionnaire in *VH 101*, no 2, *La théorie*, éd.Esselier, 1970, Paris, p.113.
23. Bourdieu, Pierre, Darbel, Alain, *L'Amour de l'art*, Les éditions de Minuit, 1969, Paris.
24. Moulin, Raymonde, *L'artiste, l'institution et le marché*, Champs, Flammarion, 1992, Paris. Moulin, Raymonde, *Le marché de l'art. Mondialisation et nouvelles technologies*, Champs, Flammarion, 2003, Paris.
25. Heinich, Nathalie, *Le triple jeu de l'art contemporain*, Les éditions de Minuit, 1998, Paris, p. 56-57.
26. Revue *Iliada*, No 26, Juillet 2007, Athènes, p. 42, 43, 51.