

**Quatre scénarios perceptifs
(pour un art post-autonome)**
**Four Perceptive Scenarios
(For a Post- Autonomous Art)**

Stephen Wright

Number 70, Winter 2004–2005

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/10206ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Wright, S. (2004). Quatre scénarios perceptifs : (pour un art post-autonome) / Four Perceptive Scenarios: (For a Post- Autonomous Art). *Espace Sculpture*, (70), 25–28.



QUATRE SCÉNARIOS PERCEPTIFS (POUR UN ART POST-AUTONOME)

STEPHEN WRIGHT

FOUR PERCEPTIVE SCENARIOS (FOR A POST-AUTONOMOUS ART)

Qu'en est-il de « l'autonomie » de l'œuvre d'art ? C'est à partir de Kant qu'émerge l'idée d'une sphère autonome de l'art, soustraite à la sphère de l'utile. Au cours de la modernité, l'art — comme d'autres sphères d'activité, et conformément au processus de rationalisation par différenciation des activités productives analysé par Max Weber — a progressivement conquis une autonomie en ce sens que les enjeux propres et intrinsèques au champ de l'art ne sont plus réductibles aux enjeux d'autres champs (religieux, économique, architectural, etc.). Selon la vision moderne, l'autonomie était indissociable de l'idée même de l'art, en permettant à celui-ci de se développer à l'intérieur des cadres qu'il s'est donnés. Le tableau de chevalet peut être considéré comme emblématique de cette conception d'autonomie : contrairement à la fresque, par exemple, le tableau amovible est radicalement autonome par rapport à l'architecture physique et sociale de son lieu de monstration ; cosmopolite, il est supposé être partout chez lui, et nulle part davantage qu'accroché au mur blanc d'une galerie. Mais, selon cette conception, l'art n'est pas seulement autonome du point de vue de sa réception ; il l'est intégralement, depuis l'atelier jusqu'au lieu d'exposition. Si des relents de nostalgie

What does the "autonomy" of an art object mean? The idea of art being autonomous, divorced of any usefulness, comes from Kant. During the modern era, art — like other spheres of activity, following the process of rationalization through the specialization and division of labour, as analyzed by Max Weber — progressively won autonomy in the sense that its intrinsic components can no longer be reduced to matters of religion, economics, architecture and so on. In the modernist vision, autonomy was indissociable from the very idea of art, enabling it to develop within a framework of its own making. Easel painting can be considered emblematic of this autonomy concept: contrary to a fresco, the movable painting is radically autonomous in relation to the physical and social architecture of the place where it is displayed. It is cosmopolitan, presumed to be at home anywhere, particularly on the white wall of a gallery. But, according to this concept, art is not only autonomous from the point of view of its reception, it is completely so, from the studio to the exhibition space. Although strong whiffs of nostalgia still persist for this full autonomy, numerous factors now question its credibility.



Arnaud THÉVAL,
*Sous le soleil (l'entrée
d'un parc)*, 2002,
(Saint-Herblain, France),
production L'Agence.

pour cette autonomie intégrale persistent encore, de nombreux facteurs sont venus contester sa crédibilité.

Pour commencer, les transformations dans l'économie générale semblent apporter un rude démenti à la notion de l'autonomie de l'art. L'esthétisation du travail et l'artificialisation désormais généralisée du réel par la publicité et d'autres stratégies d'incitation à la consommation, à une époque où les besoins sont devenus de plus en plus artificiels, ainsi que la récupération par le capitalisme cognitif des compétences autrefois associées à l'artiste (mobilité, indocilité aux hiérarchies, motivation intrinsèque...) transforment la prétendue autonomie de l'art en une comédie de pseudo-autonomie.

Un autre symptôme d'une radicale mise en doute de l'autonomie de l'œuvre d'art se révèle à travers le tournant épistémologique qu'on observe aujourd'hui dans le discours universitaire, où l'histoire de l'art (et le rapport réflexif qu'elle instaure par rapport à son objet) se voit progressivement supplanter par des *visual studies*, à la fois plus inclusives et plus extensives — et sans aucun doute mieux adaptées à la manière dont on envisage l'art aujourd'hui. Il s'agit d'un véritable changement de paradigme, dont l'intuition fondamentale est la suivante : aucun niveau de connaissance réflexive à l'égard de l'objet ne permet de restituer son « autonomie ». L'art et son histoire ne sont que des vecteurs parmi d'autres d'une culture visuelle plus englobante.

Mais c'est du champ de l'art lui-même qu'est venue la mise en cause la plus conséquente du concept d'autonomie. Les mouvements d'avant-garde et leurs successeurs ont toujours refusé l'idée même de l'autonomie de l'art, fondée sur l'opposition entre le champ de l'art et son hors-champ, entre l'encadré et le hors-cadre, et destinée à maintenir la séparation entre l'art et la vie. Il leur semblait non seulement indéniable, mais fort souhaitable, que l'art agisse sur le réel et qu'il interagisse avec son environnement. Et, par conséquent, qu'il tienne compte de son contexte et qu'il se laisse évaluer entre autres selon son efficacité à rendre visibles et lisibles les enjeux qui sont propres, non pas au champ de l'art, mais à son champ d'émergence. Cette conception de l'art ne donne pas lieu aux œuvres facilement exposables en dehors de leur environnement. Les interventions de ce type, conçues en fonction du lieu où elles sont exposées — que ce soit d'ailleurs un musée ou un site urbain — et qui ne sont pas toujours explicitement revendiquées comme étant de l'art, ont inspiré deux sortes d'interprétation : selon une interprétation « modérée », l'œuvre d'art est plus ou moins autonome, selon la visée de l'artiste ; selon une interprétation « maximaliste », de telles pratiques ont mis en évidence le caractère illusoire de l'autonomie de l'art en général et une fois pour toutes. Pour les « maximalistes », le fait qu'une œuvre d'art s'interprète différemment selon qu'elle est présentée dans la rue ou dans un musée relève de l'évidence, dans la mesure où aucun contexte de monstration n'est neutre. L'œuvre d'art n'est donc pas plus autonome dans un musée — dans un espace-temps réservé à l'art — que dans l'espace urbain le moins neutre qui soit. À leurs yeux, la relation de l'art à son contexte est dans tous les cas basée sur une réciprocité : l'art ne donne que ce qu'il en prend, et l'économie symbolique de l'œuvre se lit en fonction de l'économie générale de son contexte.

Mais l'autonomie de quoi ? De l'œuvre d'art ou de l'art tout court ? Ce sont les pratiques expérimentales récentes qui ont révélé un certain nombre de présupposés à cet égard. Longtemps, en effet, il semblait aller de soi que l'art se manifestait sous forme d'œuvres. Cependant, bien des artistes aujourd'hui adoptent des stratégies qui favorisent le processus aux dépens du produit fini, c'est-à-dire qui refusent que le processus soit subordonné à la réalisation d'une œuvre achevée. Or, un processus — qui de surcroît est bien souvent inscrit dans un champ hors-jeu de l'art — peut difficilement être considéré comme « autonome ».

À cet égard, il semble y avoir deux manières de transformer un objet en art : par déplacement ou par contamination. Dans le pre-

To begin, changes in the general economy seem to sharply deny notions of art being autonomous. At a time when needs have become increasingly artificial, the aestheticization of work, the "artification" of the real by advertising and other consumerist strategies, and the assimilation by cognitive capitalism of competencies previously associated with the artist — mobility, intractability toward hierarchies, intrinsic motivation, and so on — have turned art's claimed autonomy into a pseudo-autonomous sham.

Another sign of an artwork's autonomy being radically questioned is the epistemological change in academic discourse today: the history of art (and the introspection that it introduces in relation to an object) is progressively being supplanted by visual studies. This is both more inclusive and more extensive — and without a doubt better adapted to the way we view art today. It is a genuine paradigm shift, in which the basic feeling is that no level of reflective knowledge about an object can restore its "autonomy." Art and its history are only two mediums among many in a more encompassing visual culture.

But the most significant challenge to the concept of autonomy has come from the domain of art itself. Avant-garde movements and their successors have always rejected the idea of autonomous art, based on an opposition between the sphere of art and the exterior world, between those in the picture and those outside, in which the intention is to maintain a separation between art and life. For these artists, it seemed not only self-evident, but also most desirable that art interact with its surroundings and influence reality, and that it therefore take its context into account, being evaluated according to the efficiency with which it makes its elements visible and legible in its field of emergence rather than in the field of art itself. This concept of art does not produce works easily exhibited outside of their environment. Interventions of this kind, conceived according to the place where they are shown — whether it be a museum or an urban site —, and which do not always explicitly claim to be art, have inspired two kinds of interpretation. In a "moderate" reading, the work of art is more or less autonomous, depending on the artist's intention; in a "radical" one, prominence is given once and for all to the illusory nature of artistic autonomy. For the "radicals," the fact that a work of art is interpreted differently when presented in the street and in a museum is obvious, insofar as no setting is neutral. The work of art is then no more autonomous in a museum — in a space-time reserved for art — than in an urban site, the least neutral place there is. For them, the relationship of art to its context is always based on reciprocity: art only gives what it takes, and the work's symbolic value is read in terms of the context's general economy.

But does this concern the autonomy of the artwork or of art itself? Recent experimental practices have revealed a certain number of presuppositions in this respect. For a long time, it seemed to be obvious that art was expressed in the form of works. However, today many artists use strategies that favour process over the finished product, i.e. they refuse to subordinate the process to the production of a completed work. This process may very often lie outside the realm of art and be difficult to consider as "autonomous."

In this respect, there seems to be two ways to transform an object into art: by displacement or by contamination. In the first case, an object is moved from its initial environment (where it remains an object) and exhibited in an art context (where it becomes a work); here the change of place is equivalent to a change of status. This is the infallible strategy of the ready-made. Of course, this work is not autonomous, because without the art world setting, it does not exist. It is a matter then of an *in situ* practice or at least of an implied one. Conversely, in the second scenario, art is exhibited *ex situ*, outside places reserved for art, which incidentally transforms all objects situated in the surrounding space into potential works, while allowing for the possibility that works thus placed may be taken for objects (which they also are, even if they are not limited to that). As soon as one knows that art has been recycled into reality, into the space of life in this way, nothing forces or prevents

→
Neal BEGGS,
58 Rue du Gaingalet,
2004. Fontenay Le
Comp, France.
Photo N. Beggs.



mier cas de figure, on déplace l'objet de son environnement initial (où il reste un objet) pour l'exposer dans un contexte artistique (où il devient œuvre); ici le changement de lieu équivaut à un changement de statut. C'est la stratégie infaillible du ready-made. Celui-ci, évidemment, n'est pas autonome, puisque sans l'écrin du monde de l'art, il n'existe pas. Il s'agit donc, au moins implicitement, d'une pratique *in situ*. Inversement, dans le deuxième cas de figure, on expose de l'art *ex situ*, en dehors de tout lieu réservé à l'art, ce qui transforme incidemment tous les objets situés dans l'espace environnant en œuvres potentielles, tout en laissant ouverte la possibilité que les œuvres ainsi placées soient prises pour des objets (ce qu'elles sont aussi, même si elles ne s'y réduisent pas). Dès lors qu'on sait qu'il y a de l'art qui a été ainsi recyclé dans le réel, dans l'espace de la vie, rien n'empêche et rien n'oblige d'en voir partout. Cet effet de contamination donne lieu *grosso modo* à quatre scénarios perceptifs possibles :

- Les œuvres sont prises pour les œuvres, les objets pour les objets. Ce scénario est aussi improbable que le discernement d'expert qu'il présuppose est rare. C'est le scénario des fonctionnaires de l'art.
- Œuvres et objets sont indifféremment pris pour des objets. Ce scénario est aussi courant que l'aveuglement à l'environnement qu'il présuppose. C'est le scénario de l'inattention intégrale.
- Les œuvres sont prises pour les objets, et les objets pour les œuvres. Ce scénario est sans doute plus fréquent qu'on imagine, et d'autant plus imaginable si le spectateur en question est un artiste en puissance. C'est le scénario de la créativité diffuse.
- Les œuvres sont prises pour des œuvres, les objets aussi. C'est le scénario déréalisant qui consiste à voir le monde *sub specie theatri*, le scénario selon lequel le réel mérite bien la sorte de regard soutenu dont bénéficient les œuvres d'art... autonomes. ←

Cette chronique est conçue par le Centre d'information ArtexTe dans le cadre de son projet de construction d'une base de données en art public. Pour plus d'information sur le Projet Art public et la Base de données, nous vous invitons à consulter le site Web du Centre d'information ArtexTe : www.artexTe.ca/artpublic.



us from seeing art everywhere. This effect of contamination gives rise to roughly four possible perceptive scenarios:

- Works are taken as works, and objects as objects. This scenario is as unlikely as the expert judgement it assumes is rare. It is the solution of art administrators.
- Works and objects are viewed indiscriminately as objects. The popularity of this scenario matches the blindness to the environment that it presupposes. It is the scenario of complete lack of attention.
- Works are seen as objects, and objects as works. This is likely more frequent than it is thought to be, and much more conceivable if the viewer in question is a potential artist. It is a scenario of diffused creativity.
- Works are taken as works, and objects as well. This is the scenario that takes reality apart and sees the world as *sub specie theatri*, in which the here and now rightly deserves the kind of sustained regard that autonomous artworks enjoy. ←

Translated by Janet Logan

This column was created by ArtexTe Information Centre as part of its project to assemble a database on public art. For more information about the Public Art Project and the database, please consult ArtexTe Information Centre's Web site: www.artexTe.ca/publicart.

Arnaud THÉVAL,
Sous le soleil (la ligne de désir), 2002,
(Saint-Herblain,
France), production
L'Agence.