

Qu'est-ce que l'art ? (aujourd'hui) / What is art ? (today) **Numéro spécial Beaux Arts Magazine, édition 2002**

L'artiste : un conteur d'histoire par Jean-Max Colard

Dans les années 90, Les artistes ont cessé d'avoir peur de l'anecdote, du récit. Il y a eu ce mythe de l'œuvre d'art comme un objet parfait, autonome, à l'abri de l'histoire et dont on n'a pas besoin, surtout pas, de trouver la clé dans un discours. Parce qu'on a peur du discours. Beaucoup d'artistes ont essayé de renverser ce rapport en disant «Mais le discours c'est très bien, en fait, c'est important de pouvoir raconter quelque chose. Et ce qui nous lie les uns aux autres, ce sont aussi des récits.» Un coup de pied se raconte, une exposition aussi : "Qu'est-ce qu'il a fait?", «Voilà, c'est comme ça», etc. Souvent aujourd'hui, les clés ne sont pas données dans l'œuvre elle-même. C'est ce qui énerve parfois le grand public, mais c'est aussi ça qui est fascinant à chacun de comprendre, comme un enquêteur, d'où vient cette oeuvre, comment elle a été faite. Les tableaux de Sarah Morris par exemple, reprennent les façades des buildings des grandes firmes multinationales. De loin, on voit un tableau abstrait. Si on en reste là, si on ne va pas voir le titre de l'œuvre (*Reylon* par exemple), si on ne trouve pas à connaître son histoire, on rate complètement la pièce. Ainsi, l'art d'aujourd'hui questionne notre capacité à nous raconter des histoires les uns aux autres. C'est exactement le rôle du griot africain qui, tous les soirs dans le village, re-raconte l'histoire de la communauté. L'artiste occupe aujourd'hui une position semblable. Ce n'est absolument pas dérisoire ni méprisable, c'est fondamental.»

globe-trotters par Jean-Max Colard et Fabrice Bousteau

A l'heure de la mondialisation, échange de vue entre deux commissaires d'expositions qui font plusieurs fois par an le tour de la planète : de New York à Kassel pour Okwui Enwezor, directeur de la prochaine documenta, de Paris à Mexico pour l'infatigable curateur franco-suisse-allemand Hans-Ulrich Obrist. Tour d'horizon rapide sur un monde de l'art plus ouvert que jamais.

Depuis une dizaine d'années, le paysage de l'art contemporain international a connu une explosion de biennales, d'expositions et de scènes artistiques partout dans le monde. Où en est ce mouvement aujourd'hui?

Hans-Ulrich Obrist : On entend dire parfois qu'il y a trop de biennales, mais je ne suis pas d'accord pour moi, la multiplication de ces manifestations est a priori une bonne chose. Aujourd'hui il y a moins d'isolement, de division, de ségrégation. Mais le problème des expositions de grande échelle, c'est souvent ce temps mort entre deux manifestations. Pour pouvoir être créative, l'activité doit être continue. Il faudrait penser davantage dans la durée et réinsérer la notion de recherche dans ce qui est de plus en plus événementiel.

Okwui Enwezor : Oui, le monde de l'art est beaucoup plus souple, nous assistons à une déconcentration continue des pratiques et des lieux artistiques. La ville de Dakar, par exemple, cherche à devenir un espace panafricain à lui seul, sans s'occuper de ce qui se passe à New York. À Perth, en Australie, s'organise une triennale Asie-Pacifique qui regroupe toute la région. Au Brésil, il y a la biennale internationale de São Paulo, mais aussi celle du Mercosur, qui apporte un nouveau souffle intérieur, un vent latino-américain et une réponse critique aux modèles internationaux de Venise ou de la documenta de Kassel.

Hans-Ulrich Obrist : Plusieurs situations artistiques me paraissent particulièrement fulgurantes aujourd'hui d'un côté, Mexico City, où apparaissent une énergie auto-organisée et une jeune génération d'artistes, de critiques d'art et de curateurs. On peut y observer aussi des dialogues entre les disciplines, des collaborations entre l'art et l'architecture, la musique, etc.

Certains artistes m'ont même dit ne pas vouloir quitter la ville un seul jour tellement ce qui s'y passe est intense. Ensuite, en Asie, nombre de villes sont depuis les années 90 des laboratoires extraordinairement dynamiques. C'est notamment le miracle de Bangkok, d'où a émergé une nouvelle génération d'artistes très forts, et où des expositions apparaissent partout dans la ville, là où on s'y attend le moins. Enfin, je pense qu'il est important aussi de citer Paris, où se trouve une des meilleures énergies au monde aujourd'hui, ce qu'on a essayé de montrer au musée d'Art moderne de la ville de Paris avec l'exposition «Traversées».

La forte migration actuelle des artistes peut fragiliser les scènes artistiques locales, parfois abandonnées pour New York, Londres ou encore Paris...

Okwui Enwezor : Les flux d'artistes sont moins classiques aujourd'hui que dans les années 70 et 80. Plus personne ne va à New York pour faire carrière. En revanche, je vois des artistes aller à Bruxelles ou à Paris en fonction d'un besoin et non d'une mode. Les artistes africains, par exemple, migrent vers les villes pour avoir accès aux financements et à une liberté de mouvements plus grande. Paris accueille beaucoup d'artistes qui y viennent pour vivre et travailler. Ne nous voilons pas la face les gens vont là où ils ont le plus de chances de trouver un visa qui leur permettra de voyager, et la mondialisation leur offre cette occasion.

Hans-Ulrich Obrist : Les artistes appartiennent moins à une géographie, ils ou elles sont plutôt entre les géographies, contribuent à différentes scènes à la fois. C'est cette notion «d'échange» et de zone de contact qui est passionnante les artistes traversent les frontières géographiques, institutionnelles et disciplinaires.

Aujourd'hui, les expositions apparaissent comme des événements, au même titre qu'un concert de musique ou un défilé de mode. Que pensez-vous de ce phénomène?

Okwui Enwezor : Ce n'est pas exclusif à l'art contemporain et cela s'applique de nos jours à toute manifestation culturelle. Ce qui me surprend le plus, c'est que l'art contemporain, qui devrait résister à l'industrie de la culture et à sa logique commerciale, a été parfaitement domestiqué et assimilé par le public grâce aux médias. C'est un malheur, car l'énergie critique que les artistes essaient de faire passer dans leur travail est complètement gommée. Mais je reste extrêmement surpris de voir combien les artistes sont à la mode et combien les gens se rendent aux expositions, malgré la difficulté de certaines œuvres. La question est de savoir si le public a un regard critique ou s'il va voir de l'art parce que c'est dans l'air du temps. J'avoue que la réponse me fait défaut. Le fait est que les musées n'ont jamais reçu autant de visiteurs, alors quel genre de public attirent-ils ? Quelles expositions pourrions-nous organiser afin de refouler les visiteurs ? Voilà des questions à poser.

Hans-Ulrich Obrist : Comment donc assurer la survie des expositions expérimentales et laboratoires ? C'est une question centrale. Comme le dit Rem Koolhaas, «vous ne pouvez pas avoir un laboratoire visité par deux millions de personnes par an». Il y a des possibilités pourtant soit des conditions de laboratoires peuvent être insérées dans des structures plus grandes et y cohabiter avec d'autres, soit elles peuvent apparaître comme des petites structures.

Actuellement, les expositions exigent des budgets de plus en plus imposants. Qu'en est-il vraiment ?

Okwui Enwezor : La question de l'argent est essentielle. L'art devient hors de prix, en production, en transport, en assurance, et les institutions culturelles vont avoir de plus en plus de mal à organiser des manifestations, d'autant qu'elles reçoivent nettement moins de fonds que d'autres postes budgétaires. Avec la multiplication de ces grands événements à gros budget, les commissaires d'expositions deviennent de plus en plus des gestionnaires ou des managers.

Hans-Ulrich Obrist : La dérive dans les questions de rentabilité des expositions est inquiétante. À un moment où s'imposent des manifestations «prêt-à-porter» globales et exportables, il est urgent de réfléchir sur une interconnectivité plus généreuse. Comme l'écrit l'économiste Amartyasen, il est essentiel aujourd'hui d'inventer d'autres formes de circuits, qui nous permettent de rassembler des marginalités et de les rendre plus fortes, afin de provoquer des dialogues bénéfiques.

Okwui Enwezor : En même temps, il ne faut pas se focaliser uniquement sur les biennales et les grandes manifestations. Un critique d'art peut travailler sur des échelles d'expositions très différentes. Je pense même que le simple échange d'idées est important, entre les différents lieux d'expositions, entre les conservateurs, entre les intellectuels et les artistes, car il s'invente dans ces débats de nouvelles possibilités, qui à leur tour sont un tremplin pour l'art contemporain.

Hans-Ulrich Obrist : Il ya dix ans, un organisateur pouvait travailler sur la préparation d'une exposition pendant deux ou trois ans. Aujourd'hui c'est nettement moins. Le temps de recherche est souvent très court, mais nous pouvons résister à cette tendance en inventant d'autres dispositifs l'exposition «Cities on the Move», par exemple, a essayé de résister au packaging des «tour-expositions», elle a été montée en six mois seulement, mais a eu lieu sous des formes différentes à New York, Vienne, Bordeaux et Bangkok. Il faut ainsi construire de nouvelles temporalités pour résister au danger de l'homogénéisation et de la standardisation qu'entraînent les mécanismes de la mondialisation. À l'inverse, le poète et visionnaire Édouard Glissant fait appel à la notion de «mondialité» il propose, non pas de chercher des solutions générales, mais d'élaborer des négociations et des modes d'actions susceptibles de montrer la multiplicité du divers.

Okwui Enwezor : Il faut se poser à nous-mêmes des questions. Quel est le travail d'un conservateur? Quel rôle voulons-nous donner à l'argent dans nos expositions ? Pour moi, avoir plus de moyens signifie être indépendant et permettre aux artistes de travailler au maximum de leur potentiel au lieu de les cantonner à faire des vidéos de mauvaise qualité. Être commissaire, ce n'est pas abuser de sa position dominante pour imposer ses propres choix à l'artiste. C'est négocier avec lui, respecter ses choix et son travail, débattre des idées, avoir des différends. Cela permet de faire avancer les projets.

regards de philosophes

par Jean-Max Colard et Nicolas Demorand

Que pensent les philosophes de l'art d'aujourd'hui. Nous avons posé la question à deux grands penseurs français Bruno Latour et Jacques Rancière, qui partagent la même curiosité pour la création contemporaine. Un «état de l'art» qui sonne comme un appel optimiste, à la remobilisation des esprits. Pour que l'art contemporain retrouve son statut d'avant-garde.

Quel regard portez-vous, en tant que philosophes, sur la création contemporaine?

Jacques Rancière : Au cours de ces dernières années, je me suis interrogé sur certaines mises en scène, soit de la fin, de la crise de l'art, soit du passage de l'art d'un paradigme moderne à un paradigme post-moderne. Mais tout cela ne me satisfaisait pas, et il se trouve qu'essayant de repenser l'évolution de l'art, et prenant des écarts par rapport à l'idée de modernité, je me suis intéressé à la création contemporaine pour essayer de voir en quoi elle ne constituait pas une fin, une rupture radicale, mais s'inscrivait dans des possibles beaucoup plus larges, des formes d'art extrêmement différentes.

Bruno Latour : En tant qu'anthropologue, je voulais comprendre la façon dont les gens produisaient des œuvres d'art. Et le seul moyen que j'ai trouvé, c'était d'en faire, en tout cas d'en accompagner la fabrication, en particulier en participant à des expositions, comme «Laboratorium» à Anvers ou «Noise»

à Cambridge, parce que c'est là qu'on entend le plus de choses à la fois des artistes, des commissaires, des sponsors et du public. Actuellement, je travaille à une exposition au ZKM de Karlsruhe, consacrée à la question de l'iconoclasme. J'ai voulu essayer de comprendre ce qui, dans l'art contemporain, tourne autour de l'obsession pour les images et leur destruction, en essayant de repérer parmi les créateurs actuels une tradition iconoclaste qui reste très forte, où une image est jugée par le nombre d'autres images qu'elle brise en quelque sorte dans son sillage.

Jacques Rancière : Souvent, j'aimerais bien voir moi aussi comment les choses sont faites. Généralement, j'interviens dans les catalogues à titre d'historien, de philosophe, d'homme de théorie en général, d'où une certaine frustration. C'est autre chose que d'être curateur d'une exposition, de participer vraiment. D'un autre côté, je ne me sens pas de compétence de spécialiste. L'intérêt pour moi est de m'obliger à entrer dans des choses que je ne connais pas bien, j'ai toujours essayé de répondre à des provocations et de parler de ce que je maîtrisais mal ou pas du tout.

Bruno Latour : Pour l'exposition «Laboratorium», j'ai invité non pas des artistes, d'ailleurs j'en connais peu, mais des scientifiques à refaire des expériences en public pour montrer qu'entre l'atelier et le laboratoire, il y a un rapport qui ne passe pas par le résultat, mais par le processus. Ma hantise était d'avoir une exposition art/sciences, avec des fractales d'un côté et des peintures de l'autre. C'était un peu chaotique, mais il y a quand même eu de grands moments, comme celui où Isabelle Stengers a refait l'expérience du pendule de Galilée dans un lieu dévolu aux arts. Était-ce un happening, une installation, de l'histoire des sciences, de la pédagogie ? Ça n'avait plus aucune importance.

On rencontre peu de philosophes ayant cette curiosité très forte pour la création contemporaine. Pourquoi?

Jacques Rancière : Le plus souvent, les esthéticiens, les philosophes de l'art... parlent de Cézanne, de Cézanne, de Cézanne, et ils reprennent un discours «Merleau-Pontien» où ils trouvent quelques Cézanne contemporains. Le propre de l'art contemporain, c'est que tous les genres sont représentés. Il y a aussi une question d'âge j'appartiens à une génération pour laquelle le devant de la scène était occupé par la politique. Nous, en gros, on aimait la modernité de l'art abstrait et du domaine musical parce que c'était facilement conceptualisable. Mais dans ce moment très politique, on s'intéressait forcément moins aux nouveautés dans l'art contemporain. Actuellement, c'est très différent, je suis frappé de constater chez les jeunes chercheurs en philosophie une connaissance assez forte de la création contemporaine.

Bruno Latour : Oui, mais à l'époque, la création contemporaine était vue comme une sorte d'avant-garde de la philosophie, avec l'idée que si on voulait savoir ce qui se passerait en philosophie dans dix ou quinze ans, il fallait regarder les arts. j'ai l'impression qu'il y a un décalage inverse en ce moment, c'est-à-dire qu'une partie de la création contemporaine continue sur le même mouvement, qui est celui d'enfoncer des portes ouvertes, et que les avancées d'urgence, intellectuelles ou conceptuelles, en particulier politiques, ne s'y trouvent plus. Il y a évidemment des contre-exemples: si l'on prend l'architecte Rem Koolhaas par exemple, on a un magnifique dispositif d'enquête sur la ville, en avance de deux ou trois décennies sur la sociologie urbaine et qui est en même temps producteur d'objets. C'est une façon exemplaire de repenser le lien entre les intellectuels et les produits. Mais, le plus souvent, on ne peut pas tellement compter sur l'art contemporain, qui continue à mouliner son affaire anti-institutionnelle, anti-médiation, anti-sciences. À mes yeux, c'est une question de médiation politique : aujourd'hui il y a toute une série de formules toutes faites en art contemporain, comme l'accusation d'être un «philistin», qui permettent de se passer du public. Or les artistes doivent rendre des comptes au public. Si un artiste commence à s'isoler dans sa bulle de créateur avec des droits astronomiques d'être misérable, de ne pas être compris, et qu'il se donne le pouvoir de s'autonomiser en disant que de toute façon on est un créateur et qu'on n'a pas de compte à rendre, il y a un embranchement vraiment dangereux. Et j'ai l'impression qu'en ce moment il est plus intéressant d'essayer de réobliger les artistes à rendre des comptes que de leur laisser le droit d'être des créateurs.

Jacques Rancière : Je placerais différemment La question du rapport entre invention politique et invention artistique. Ce qui me frappe, c'est une espèce de désertion de l'invention politique : comment inventer en politique des sujets, des dispositifs qui créent véritablement des formes de perception ou d'intervention nouvelles. Il y a aujourd'hui comme une caricature de ce qu'ont pu être les actions symboliques des années 60 et 70, comme si une certaine forme de militantisme de la démonstration, du symbole, de l'action exemplaire, qui a quasiment disparu du champ de la politique, survivait sous forme

de copie artistique. je sors du Palais de Tokyo où on nous dit que chaque œuvre de chaque artiste questionne le monde contemporain, questionne les représentations, questionne la publicité, questionne le pouvoir. Qu'est-ce que ça signifie? Pour ceux qui exposent et pour ceux qui créent les expositions, il semble aller de soi qu'en se servant des matériaux de la vie ordinaire ou de l'image publicitaire, les objets des artistes ont aussitôt une valeur polémique à l'égard du monde politique, marchand et ainsi de suite. Les artistes tiennent en quelque sorte un drapeau, ou la faucille et le marteau, ils tiennent un peu les emblèmes du gauchisme. Mais ils les tiennent sous une forme qui est souvent de l'ordre de la parodie vide.

Bruno Latour : De même qu'il y a une miniaturisation des ordinateurs, il y a aujourd'hui une miniaturisation de l'esprit critique. Dans *le Nouvel Esprit du capitalisme*, Luc Boltanski a l'idée que le capitalisme new look des années 80 a intégré complètement la critique artiste... Malgré cela, la tendance lourde continue à vouloir «épater le bourgeois», et il est donc assez paradoxal de voir l'esprit critique continuer à se penser comme le plus avancé alors qu'il est un des moteurs essentiels de l'esprit volage et déloyal du capitalisme contemporain...

Jacques Rancière : Il ne s'agit pas d'aller critiquer la naïveté des artistes qui croient faire de la critique, alors qu'ils sont les auxiliaires du capital. Ce n'est pas en ces termes qu'il faut poser le problème. Je pense que les mêmes procédures artistiques sont ou non assimilables selon qu'il y a lutte ou absence de lutte. Et il est vrai que l'art contemporain pâtit du déficit actuel de la politique.

L'art contemporain ne pâtit-il pas aussi de sa proximité très forte avec la mode, la publicité, l'industrie culturelle et l'ordre marchand en général?

Jacques Rancière : On peut toujours dire que la loi du mélange généralisé, c'est la loi du capital, la loi de la marchandise. Mais ces arguments sont absolument réversibles : il n'y a pas de correspondance établie une fois pour toutes entre un état de l'art et un état de la domination. C'est possible mais je ne crois pas qu'il faut en faire une espèce de loi générale de correspondances en disant que la peinture, la musique, etc. perdent leurs frontières et tombent nécessairement dans l'assistance au capital. Il n'y a pas d'art intégré, d'art résistant définissables par des critères spécifiques. Il y a des moments où des formes d'actions, des formes d'objets repeuplent des mondes différents, dissensuels, énigmatiques qui résistent. Le problème aujourd'hui, c'est de créer des résistances. Ce qui ne veut pas dire nécessairement de la critique. Mais créer des dispositifs, des processus sensibles un peu différents, soit sur le mode de l'affrontement, soit sur le mode de l'énigme.

Bruno Latour : Maintenant, le problème n'est plus le manque d'esprit critique, mais le contraire, c'est-à-dire la confiance. On n'est pas dans une situation où l'on éclate de confiance, mais on est dans un état de vide dans lequel précisément le retour de la confiance devient important. On a beaucoup parlé de la fin de la peinture, du théâtre, de la musique, de la sculpture, mais ce sont ceux qui ont proclamé la fin qui sont finis. En réalité, la peinture commence, la sculpture commence, le théâtre commence... parce qu'on n'a fait que gratter la surface du médium, et il y a mille choses à faire.

génération mobile

par Jean-Max Colard et Fabrice Bousteau

Quels sont les artistes qui émergent et qui commencent à intéresser les curateurs du monde entier ? Souvent à peine plus jeunes que la sélection de «stars» que nous présentons plus loin, ces artistes sont ceux dont le travail semble gagner en visibilité et en puissance. Avec un choix forcément très serré de 20 «jeunes» artistes venus de tous horizons, ce regard vers demain fait également bouger les géographies de l'art, s'éloigne de Londres et de New York pour se tourner plutôt vers Berlin, vers Paris et la scène française en pleine ébullition, mais encore vers l'Inde, Mexico ou dans les pays nordiques. «Les voyages forment la jeunesse» mais, au retour, la jeunesse fait aussi voyager, déplace les habitudes, remue les traditions et, surtout, franchit plus que jamais les frontières entre les arts et les disciplines: multiconnectée et insaisissable, portrait on 20 figures d'une génération mobile, précédé d'un éclairage de Stéphanie Moisdon-Trembley, commissaire de l'exposition «Manifesta 4» à Francfort, en mai 2002.

Pour l'exposition «Manifesta 4», Stéphanie Moison-Trombley est partie à la recherche des jeunes artistes d'aujourd'hui. Propos on mouvement sur une génération encore insaisissable.

« La majorité des artistes très jeunes se déplacent en permanence. Dans cette navigation confuse, on perd le fil de leur identité, on ne sait plus comment suivre leur trace ni dans quel espace les inscrire: le territoire des artistes leur appartient. Du coup, on ne peut plus parler de scènes nationales, car on connaît le danger de cette idéologie, ni de mouvements ou de groupes. Mais il y a des géographies. Avec autant d'écart entre Marseille, Lille et Paris, qu'entre Barcelone, Reykjavik et Istanbul. J'ai été saisie par l'Islande. Le monde entier est là, en miniature, avec sa technologie, ses espaces de mode... Et en même temps, c'est un très grand isolement, avec ce retour du paysage, de la lave, de la tradition. Ou encore Sarajevo, Moscou, le Portugal, des lieux passionnants, hyperactifs mais encore en transition, où il faudra revenir dans deux ou trois ans pour voir des artistes émerger. Mais cette mobilité n'est pas seulement géographique: comme on ne peut pas s'imaginer vivre la même histoire d'amour toute une vie, les artistes auront désormais plusieurs vies. Je les imagine continuer de réfléchir, d'émettre des projets, mais dans d'autres champs artistiques. Beaucoup d'entre eux viennent de la science, de l'architecture, de la publicité, décident d'investir le territoire de l'art, mais peuvent tout aussi bien en repartir. Comme à l'inverse un artiste peut tout à fait devenir un urbaniste à force d'approcher la question de la ville. La notion de carrière d'artiste est entrain de périlcliter totalement, la durée et la linéarité d'un parcours sont des idées largement ébranlées par toutes les formes de vitesse et de mobilité, par la dissolution aussi des zones frontalières. Du coup, la nouvelle génération connaît un sentiment de déroute, d'inquiétude. À savoir : comment peut-on encore produire quelque chose quand tout est déjà produit ? Comment gérer toutes ces images, ces références, ces sources multiples de connaissances ? C'est d'autant plus vrai dans les pays dévastés par l'histoire politique, comme La Yougoslavie, le Kosovo, des espaces hors circuit, véritables no man's lands avec tout à reconstruire, mais sans aucune structure de production. Et, en face, le marketing relativement agressif de la communauté artistique internationale, avec les biennales, les grands mécènes internationaux, etc. Ça crée un écart important. Mais la conclusion, pour moi, n'est pas que négative. Ce qui m'intéresse, c'est de voir comment la mondialisation génère des différences au sein de l'uniformisation. Par exemple, les jeunes artistes d'Europe centrale ou de l'Est ne font pas partie du réseau international, mais utilisent les mêmes outils, le même I-Mac, les mêmes sources, ils sont parfaitement connectés et informés. Mais l'usage qu'ils en feront sera totalement différent et là, ça devient passionnant. Plutôt que de se focaliser sur le clivage entre les situations marginales et dominantes, entre la culture du fort et la culture du faible, il faut essayer de voir ce qui se passe entre les deux, et comment on fait un usage différencié de la culture globale. »

Play-list

par Jean-Max Colard et Fabrice Bousteau

Paradoxalement, il n'aura peut-être jamais été aussi difficile d'être un artiste qu'aujourd'hui, à l'heure d'Internet, de MIV et du tout-publicitaire, dans une société où les images prolifèrent sur nos écrans et dans nos magazines. Que font les artistes dans cette jungle d'images murales et de packagings esthétiques ? Comment répondent-ils à cette plasticité apparente du monde véhiculée par les médias ? Et comment les reconnaître en dépit des stratégies obliques qu'ils adoptent, comment les suivre dans leurs fréquents et multiples déplacements hors du champ de l'art lui-même ?

À ce bataillon d'interrogations, nous avons décidé de répondre par le choix, limité mais exigeant, de plus de 40 artistes internationaux de la nouvelle génération, et qui composent déjà les grands noms de l'art contemporain. Décidé et assumé en définitive par *BeauxArts magazine*, mais réalisé sur la base d'une consultation de différentes personnalités du milieu de l'art, ce choix subjectif s'est trouvé augmenté et partiellement renouvelé depuis la première édition pendant ces deux années marquées notamment par la disparition regrettable de Chen Zhen, de jeunes artistes ont «explosé», comme Olafur Eliasson, Olaf Breubing ou Thomas Demand, tandis que d'autres, comme Claude Lévêque, Kendell Geers ou Wim Delvoye, auteur de la fameuse machine à merde *Cloaca*, s'imposent définitivement sur le devant de la scène internationale. Cette sélection, plus ouverte aussi à une scène française en plein essor, est ainsi une proposition ouverte, sujette à discussion on y rencontrera bien sûr des figures incontournables, mais aussi quelques artistes plus inattendus et un certain nombre d'absents dont il nous a été parfois bien difficile de nous défaire. Subjective à bien des titres, cette liste ne se veut donc pas obligatoire ni florilège des années 90, ni compilation artistique du tournant du siècle, encore moins hit-parade des ventes, elle n'impose pas une norme, mais se propose plus simplement de dégager plus de 40 univers encore en cours de développement, plus de 40 chemins à suivre du regard... Prospective donc, plutôt que rétrospective, dans un paysage varié les artistes d'aujourd'hui sont souvent pluridisciplinaires, pratiquent tous les supports, de la carte postale au canevas en passant par la vidéo et la peinture, cultivent des plantes, créent des prototypes de voiture ou d'habitat. Plutôt que de refuser ces formes qui paraissent souvent incongrues, parfois même inconciliables avec l'idée que nous pouvons nous faire, les uns et les autres, d'une oeuvre d'art, il nous faut donc peut-être les laisser évoluer, se laisser adopter par leur étrangeté même. Si l'art exige de nous quelque chose, c'est bien cela une franche liberté d'esprit, le décroisement momentané de nos catégories mentales. Pour en finir avec des idées toutes faites sur l'art contemporain.

Etats de conscience par Jean-Max Colard

Elle appelle ses propres films des «dramas humains». Des histoires de jeunes filles à l'âge des premiers ébats sexuels (*If 6 was 9*, 1995), des affaires de famille (*Today*, 1996-1997), la séparation d'un couple (*The Tender Trap*, 1991, *Consolation Service*, 1999). Des êtres pris dans le tissu étroit des relations humaines, chacun énonçant son histoire d'une voix monocorde tandis que son image apparaît et disparaît sur des écrans intermittents. Après avoir construit et déconstruit une autre identité féminine dans ses collaborations avec Maria Ruotsala au début des années 90, ou dans la série «Dog Bites» où une jeune femme nue reproduit les attitudes d'un chien, cette vidéaste s'est imposée sur la scène internationale comme la fille nordique du Nouveau Roman, entre fiction et documentaire, cinéma et télévision, pratiquant le monologue comme un flux de conscience, multipliant les voix et les voies du récit, se livrant à de vraies expériences narratives, à de minutieux décalages du son et de l'image.