

DANS LE CONTEXTE ACTUEL DE L'ART,
QUELLE EST VOTRE VISION D'UN ART FUTUR ?

Hannes Böhringer

Né en 1948 en Allemagne. Vit et travaille à Berlin et à Braunschweig. Études de philosophie, d'histoire et d'histoire de l'art à Münster, Heidelberg et Bochum. Il a enseigné à la Freie Universität de Berlin et à la Gesamthochschule de Kassel, ainsi que dans les universités de Budapest, de Paris et de Madison, Wisconsin, en tant que professeur invité. Depuis 1995, il est professeur de philosophie à l'école des beaux-arts de Braunschweig, Allemagne. Parmi ses nombreuses publications : *Auf der Suche nach Einfachheit: Eine Poetik*, Berlin, 2000 ; *Auf dem Rücken Amerikas: Eine Mythologie der neuen Welt*, Berlin, 1998 ; *Six conférences en philosophie brute*, Paris, 1994.

Comment puis-je me représenter l'inconnu sans m'aider de ce qui est déjà connu ? Et ce connu, que l'on croit connaître, n'est-ce pas ce que l'on connaît le moins, le plus inconnu ? Je vais répondre à la question posée en y introduisant une forme de souhait : compte tenu de ce qu'est l'art aujourd'hui, quelle forme d'art encore inconnue de moi pourrais-je souhaiter voir émerger ?

J'ai depuis longtemps un faible pour l'art minimal, réduit, un art qui serait presque un adieu à soi-même. L'art qui domine de nos jours est tout autre. Des hiéroglyphes de l'art moderne il a fait un alphabet accessible à tous. Et, avec cet alphabet, il compose des mots et des phrases. Il peut ainsi raconter beaucoup d'histoires. Images qu'il met ensuite en scène avec brio. Il imite aussi les sciences, réalise des expériences et orchestre ces tentatives de classification. L'art, ça et là, fait quelques incursions dans le domaine de l'intime et du personnel, de la formation classique, du design, ou de la vie pratique, dans la politique ou les nouvelles technologies. Mais la diversité de ces thèmes est uniformément recouverte par le pathos et un ton

doctoral. Les histoires ne sont pas des histoires originales, mais des comptes rendus de lecture, ponctués de points d'exclamation et de passages surlignés. Les images font irruption dans l'espace et doivent être animées, soutenues par des bruits et des sons. L'art s'est fait impérieux. Mais, avec les histoires, l'art a retrouvé un sens de l'émotion que le minimalisme avait perdu.

Je voudrais maintenant un art qui allie sentiment et laconisme, dans lequel début et fin de l'histoire coïncident, car bien souvent, entre le début et la fin, on peut se passer de l'histoire, un art qui soit aussi bref et chaleureux qu'un salut. Tout le bonheur et le malheur du monde peuvent tenir dans un bonjour ou dans un adieu : rencontre, séparation, arrivée, départ. L'un s'en va. L'autre reste. Un autre arrive. Quand repartira-t-il ? On en attendait un autre. Et ainsi de suite. Toutes les histoires, qu'elles soient tragiques ou comiques, doivent avoir un début et une fin, une formule de bienvenue et une formule d'adieu. Les choses les plus importantes, dont on n'a pas su ou pas osé parler, perdurent, résumées dans ces formules de politesse, et peuvent être ainsi réutilisées. On esquisse un sourire quand on se dit bonjour. Un simple bonjour nous sort de nous-mêmes et nous fait redresser la tête. Un instant de bienveillance. Quel meilleur souhait qu'un simple « porte-toi bien » ?

Tel est l'art que je pourrais souhaiter. À quoi pourrait-il ressembler ?

Hou Hanru

Né en Chine. Vit et travaille à Paris depuis 1990 comme critique d'art, commissaire et conseiller de la Rijksakademie van beeldende kunsten, Amsterdam. Études au Central Institute of Fine Arts à Pékin. Dans ses expositions, il interroge l'intersection culturelle entre tradition et modernité dans le processus de transformation sociale à travers ses différentes perceptions. La plupart de ses expositions sont accompagnées de catalogues, dont : *ARCO, Asian Party, Global Game*, Madrid, 2001 ; *Pusan International Art Festival*, Pusan, 2000 ; *Shanghai Biennale*, Shanghai, Shanghai Art Museum, 2000 ; *Escale à Paris*, Paris, musée d'Art moderne de la ville de Paris, 2000.

La mutation du langage de l'art

Signe des temps, la réalité d'Internet et la base intellectuelle des changements actuels fournissent une orientation fondamentale au langage de l'art qui, nous le verrons ci-dessous, subit des mutations

notables. L'art, à un degré sans précédent, s'efforce de sortir des cadres spatio-temporels conventionnels – musées et autres institutions – pour envahir de plus en plus l'espace urbain, transcendant les limites entre public et privé, art et non-art, fiction et réalité.

À l'évidence, les villes globales, en particulier les villes globales non occidentales confrontées de plein fouet à la globalisation, forment le contexte le plus pertinent pour de telles mutations. Néanmoins, nous devons prendre en compte, ainsi que l'indique l'architecte japonaise Itsuko Hasegawa, le fait que les villes d'aujourd'hui tendent à se transformer en des espèces de « villes évolutives » qui changent en permanence d'échelle, de structure et de fonction. Cette évolution constante dans l'ouverture et la modification d'espaces nouveaux offre aux artistes des possibilités infinies d'intervenir dans l'espace urbain en expérimentant des projets et des actions improvisées pleins d'audace et d'imagination. Toutes les villes connectées au réseau global, ou presque, en sont le lieu. Dans les villes en très forte expansion de l'Asie du Pacifique notamment, ces interventions sont fréquentes, impressionnantes et significatives. Ajoutons que l'absence d'infrastructures stables pour les expériences artistiques conduit les artistes à faire un usage automatique et systématique de l'espace urbain afin de présenter leurs idées.

Ils lancent des interventions, véritables opérations de guérilla urbaine, pour briser le rythme « normal » de la vie de la cité. Ils posent des gestes variés et, à l'occasion, surprenants. En présentant des déclarations, des installations ou des spectacles conceptuels, y compris par le biais des médias de masse et du cyberspace, ils métamorphosent la vie urbaine en événements, ou moments de réflexion, critiques et visionnaires. Partant, l'art devient un processus d'intervention dans le processus de la vie urbaine. Le plus souvent, les artistes s'attachent tout particulièrement à collaborer avec des architectes, des urbanistes et des informaticiens afin de porter l'art au-delà de ses limites habituelles.

L'art contemporain dans l'Asie du Pacifique a une longue histoire de confrontation et d'échange avec l'Occident. Ses négociations régulières pour une réécriture créative de la modernité, de la modernisation et de la globalisation résultent de cette histoire, déterminée par les invasions et la colonisation occidentales. Les débuts de la globalisation ont menacé la survie de nombre d'économies asiatiques. La décolonisation et la modernisation ont constitué un défi nouveau pour ces nations.

Les crises financières dues aux pressions de la globalisation jalonnent la route de ces nations d'obstacles qu'elles ont à surmonter. Tout cela ainsi que d'autres problèmes, sociopolitiques, ont laissé des traces profondes dans l'histoire de la création architecturale et artistique asiatique. Leurs diverses réponses, que ce soit en période d'essor ou de crise, de reconstruction sociale ou de trouble, sont souvent des façons originales, innovatrices et efficaces de relever le gant. Le paysage de zones métropolitaines telles que Tokyo, Pékin, Shanghai, Canton, Hongkong, Bangkok, Kuala Lumpur et Jakarta est le fruit de ce genre d'interaction, tandis que les villes elles-mêmes se transforment en laboratoires d'idées et d'expressions neuves.

Lorsqu'on flâne dans les rues de ces villes, on est frappé par la nature incroyablement hybride de l'expression architecturale et de l'environnement visuel, mélange d'influences occidentales et de traditions locales. En même temps, le domaine de l'art visuel est encore plus précisément lié à, et conditionné par, de telles réactions de défi. L'Internet, lui aussi, influence profondément le contenu et la signification du langage, tandis que la subjectivité de l'artiste doit être déconstruite et retravaillée en fonction d'un principe d'ouverture à l'autre. L'art lui-même doit inévitablement devenir un hybride culturel et linguistique, ouvert aux changements imprévus et aux influences de l'autre, y compris la participation du public. C'est seulement par de tels processus que l'art peut redécouvrir sa position dans une réalité en constante mutation.

Si la dynamique permanente entre les réseaux, les télécommunications, les voyages internationaux et les déplacements urbains est l'expression concrète de notre existence contemporaine, alors les remarques de John Rajchman sur la nouvelle situation existentielle de l'homme des villes prennent toute leur pertinence dans ce débat : il souligne que l'habitant urbain contemporain devient « n'importe qui » plutôt que « quelqu'un »... « Dès lors que nous abandonnons l'idée selon laquelle le monde dans lequel nous vivons est ancré dans le sol, il se peut que nous en arrivions à considérer l'absence de terre ferme sous nos pieds non plus comme une cause d'anxiété et de désespoir existentiels, mais comme une liberté et une légèreté nous permettant enfin de bouger. Mouvement et incertitude vont de pair, l'un ne peut être compris sans l'autre. »¹. Bien sûr, ce mouvement et cette ouverture constants de la subjectivité humaine, ou identité, mènent à des façons alternatives de comprendre les notions d'innovation et de créativité.

Ils révèlent des espaces jusque-là inconnus mais extrêmement attirants pour l’imagination et illustrent à la perfection les « espaces profanes » novateurs décrits par Boris Groys. Croire et juger qu’une expression linéaire, stable et définie constitue le langage idéal pour la création artistique (conception classique étroitement liée au rationalisme et à l’idéologie historiciste eurocentristes) est une manière de voir périmée. Les structures traditionnelles de pouvoir sont déconstruites en conséquence. Le mouvement, l’instabilité, la multiplicité, le chaos même, sont désormais les véritables vecteurs de la créativité. Ils figurent le langage le plus « harmonieux » pour exprimer la singulière et merveilleuse expérience de parcourir les nouveaux espaces urbains et le cyberspace, permettant l’invention d’une nouvelle sorte de « logique » d’expression esthétique. Rien n’empêche alors de découvrir des canaux d’expression pertinents sur la base de ces idées et de ces valeurs multiculturelles : comment ouvrir ces nouveaux espaces d’expression du cyberspace, voilà une question particulièrement intéressante et judicieuse.

Par ailleurs, l’art est peut-être le moyen le plus efficace de développer des stratégies alternatives pour surmonter la standardisation et le sentiment d’aliénation de la vie humaine qu’induisent mondialisation, nouvelles technologies et monopolisation du capital. L’art devient alors une espèce de « virus » diffus qui pénètre le système dominant de la communication mondiale, afin d’inciter chacun à une résistance consciente. Enfin, et non sans une touche d’ironie, en utilisant la technologie la plus avancée, notamment le changement de situation de l’existence humaine dans pareil « monde nouveau », l’art sert idéalement à montrer du doigt l’entropie d’un monde qui, lui-même, se développe et se sature à la vitesse grand V : après l’entropie viendra un autre monde, inconnu.

Gianfranco Maraniello

Né en 1971 à Milan. Vit et travaille à Sienne. Conservateur au Palazzo delle Papesse, centre d’art contemporain, à Sienne. Pendant plusieurs années, rédacteur de la revue *Flash Art*. Auteur d’articles sur l’art contemporain publiés dans des revues d’art et des catalogues d’exposition. L’un des auteurs du livre *Espresso: Art Now in Italy*, Electa, 2000, et *Art in Europe 1990-2000*, Skira. Co-commissaire de l’exposition *The Gift. Generous Offerings, Threatening Hospitality*, avec Sergio Risaliti et Antonio Somaini, Palazzo delle Papesse, Sienne, en 2001

(catalogue), et *Germany. The Construction of an Image*, avec Barbara Steiner, Palazzo delle Papesse, Sienne.

Perspective strabique

Ce n’est pas vraiment de la myopie. Il s’agit plutôt d’une forme de strabisme qui régule chaque perspective sur l’art. Non qu’on ne puisse pas apercevoir le futur. Désormais, il est facile de prophétiser, d’avoir un regard en avance sur le commun des mortels ; le quotidien même a toujours une longueur d’avance. Tu feras les courses sur Internet, tu auras à parier sur des titres technologiques, l’année prochaine nous nous habillerons comme on l’a vu dans les défilés, on pourra manger les nouveaux produits en phase d’élaboration dans tel laboratoire, les trains iront à une vitesse impensable jusqu’à ces dernières années... Mais maintenant, en revanche, on peut réfléchir. Et je vais te dire aussi que tu auras plus de temps pour y penser parce que, si tu suis un régime alimentaire spécial et que tu fais confiance aux recherches génétiques, ton espérance de vie augmentera jusqu’à...

La vie est un regard avant-gardiste qui a déjà consommé le présent et qui investit dans un avenir illusoire. La technologie a donné les adresses de chaque élaboration future. Tout artiste qui pense « projeter » ou faire groupe avec d’autres pour influencer d’une façon programmée ce qui sera, fait de l’art la ridicule expression d’une idéologie stérile. Il ne se rend pas compte de sa propre faiblesse et de sa prétention. Toutefois, il n’y a pas d’art qui ne soit investi de l’idée et de la conscience de soi. Surtout aujourd’hui, alors qu’il est si important de se trouver un recoin privé de fonction dans un monde où le fonctionnalisme et le profit sont les lunettes bifocales de l’impératif économique. Et l’art semble regarder en arrière, chercher ses traditions, en s’y inscrivant et, ainsi, en écrivant sa généalogie. De cette façon, non seulement les tentatives obstinées et obsessionnelles de réaliser une œuvre ou de suspendre la chronologie grâce à la fronde des artistes prendront un sens, mais tout ce qui refusera le destin irréflecti du monde deviendra légitime. L’art s’ouvre ainsi à une prise de position éthique, enseigne l’observation de ses pratiques, l’acte gratuit. En s’inscrivant dans cette pensée, il se reconfigure d’après le strabisme qui inaugure une nouvelle perspective de ce qui a déjà été donné.

Nikos Papastergiadis

Né en 1962 à Melbourne, Australie. Vit et travaille à Melbourne. Études dans les universités de Melbourne et de Cambridge, Grande-Bretagne. Il enseigne depuis 1991 dans différentes universités en Australie et en Grande-Bretagne. Depuis 2001, il est maître de conférences au Victorian College of the Arts, Australie. Ses recherches et écrits ont porté sur la théorie culturelle et la pratique artistique en relation avec le lieu, la migration et la mondialisation. Parmi ses récentes publications : *Topographics: Essays on Art, Place and the Everyday*, Londres, 2001 ; « Globalisation and Cultural Identity », in N. Tsoutas (sous la dir. de), *Anxious Belongings*, Artspace & Nexus, 2001 ; « Disappearing re-Publics », in B. Buckley & J. Conomos (sous la dir. de), *The Republic of Ideas*, Sydney, Pluto, 2001.

Le futur de l’art est né des décombres de l’âge industriel. Acier et béton. Coton et plastique. Production de masse. Tours d’habitation. Fast-foods. Stars de cinéma. Gros lot. Chacun de ces mignons tandems est comme une métaphore pleine de la promesse d’une vie meilleure. Puis il y eut l’avant-garde : le nouvel aigüillage grâce auquel tous les rails pouvaient bifurquer vers une destination nouvelle. Depuis l’explosion de la bombe atomique, les artistes rassemblent les morceaux et reconstruisent les villes. De petits fragments posés dans des lieux plus paisibles. Le recyclage des ordures. Des cauchemars rendus plus crus d’être entraînés devant nos yeux éveillés. Des étrangers qui débarquent pour devenir nos voisins. Cette pagaille, ce chaos, ces trous, ces hybrides, voilà où nous en sommes et telles sont les directions que nous suivons. On a dit que toute cette activité traduisait une perte de foi. Peut-être. Cependant, l’ambition demeurait. On a abandonné le progrès, mais la puanteur de la supériorité, elle, n’a jamais disparu. Dans le contexte de l’art contemporain, les hiérarchies ne se sont jamais délitées. Même si le contenu de l’art était dégoûtant ou choquant, il n’a pas tardé à devenir un autre signe d’exclusion. On a construit les villes avec de nouveaux murs codés. Les critiques ont accueilli avec mépris les banlieues ghettos, mais ils n’ont jamais tourné les yeux pour condamner les zones désertées. Des usines se sont fermées. L’industrie et la culture ont été fermement séparées. Seuls les experts de l’information ont voulu vivre là où les artistes avaient vécu jadis – c’est-à-dire là où les ouvriers avaient jadis travaillé. Quelques poulies oubliées, attachées aux chevrons, ont été repeintes et conservées en l’état. L’histoire bâillonnée, le cri et l’odeur du

labeur effacés, ou figés comme une photographie. Le contexte de l’art est toujours le monde, le monde entier, des sens aux phrases. À l’âge industriel, la perception du monde était encore encadrée par des phrases qui renfermaient la mémoire d’un monde d’avant l’invention des machines. Les usines s’appelaient « fabriques ». Les voitures avaient les proportions d’une charrette, on mesurait la puissance de leur moteur en chevaux-vapeur. La largeur de nos voies urbaines est encore définie selon une modalité redondante depuis plus d’un siècle. Dans le futur, il n’y aura même plus trace dans les mémoires de cette mesure obsédante qui divise et relie la ville. Dans le futur, l’art n’aura pas besoin d’être anthropocentrique. Le mécanisme ne sera plus défini en fonction de l’organique, mais plutôt tous les besoins seront impulsés par la motricité de nouvelles technologies. À quel point est-ce absurde de mesurer la capacité de mémoire d’un ordinateur portable en termes humains ? Quelle culture y aura-t-il dans cette pièce où se rencontreront deux ou plusieurs personnes ? Pourquoi parler de processus interactif quand on ne peut pas spécifier l’endroit de la rencontre ? Quelle est votre identité s’il n’y a pas de frontières ? La politique de l’espace est contestée d’une façon qui dépasse le clivage politique classique entre droite et gauche. Confrontés à l’urgence d’une réponse aux besoins écologiques ou à la force grandissante d’un corporatisme global, pas plus le socialisme que le libéralisme n’offrent des fondations solides à une réponse décisive. Aucun parti établi en Occident ne s’oppose à la globalisation. En l’absence d’une expression formelle d’alternatives politiques, des mouvements informels de plus en plus nombreux se sont rassemblés autour des questions cruciales que sont la justice sociale, l’identité culturelle et la défense écologique. Ces mouvements, petites associations qui réunissent un assortiment d’individus et de groupes variés, ne s’arrogent pas les caractéristiques d’organes politiques institués. Ils sont fluides et assez ouverts. Les critiques déduisent souvent de leur structure amorphe le manque de conviction de leurs membres et l’incapacité à générer un dynamisme durable. Au-delà de cette non-reconnaissance formelle d’un nouveau mouvement politique, on croit aussi que les alliances fragmentaires et les gestes tactiques sont les signes d’une absence de politique. Dans leur propre participation politique, les artistes ont résisté à cette exigence de reproduire les structures hégémoniques. Ils voient que les modèles politiques dominants sont eux-mêmes en crise. Ils n’ont

pas seulement observé l'ascendance d'un nouveau discours qui sape la souveraineté de l'État-nation en favorisant l'économie rationaliste du nouvel ordre mondial ; ils ont aussi noté une nouvelle forme d'hésitation balbutiante dans la voix de l'autorité politique. On admet de plus en plus non seulement que le schéma d'échange entre le global et le local est hasardeux mais aussi que les dirigeants politiques ne sont pas sûrs des conséquences de leurs stratégies. Un plan d'action centralisé et coordonné fait défaut. Cela exige de nouveaux modèles d'action artistique et politique.

Notre compréhension des représentations artistiques de l'espace et la place de l'art dans la société contemporaine sont impliquées dans le « nouvel ordre mondial » de la globalisation. L'inégalité des modes de l'échange culturel global se voit dans les représentations du quotidien. Qu'y a-t-il encore de purement local aujourd'hui ? Pour se frotter à la mondialisation, nul besoin de sortir de chez soi. Les transnationaux se déplacent continuellement et les cartes de crédit téléphonique font partie de la carte d'identité d'un migrant. De même que la relation entre la politique de l'espace et les codes culturels est redéfinie par, et contre, de nouvelles coordonnées mondiales, de même les paramètres esthétiques et la constitution du champ symbolique du quotidien seront transformés. Y aura-t-il encore place pour la nostalgie et les espaces exemptés ? Les artistes existeront-ils dans les fuseaux horaires subventionnés créés actuellement pour les paysans sédentaires ? Le salut, dans l'avenir, que l'on assure aura peut-être encore la nostalgie d'une idée ou d'une phrase du passé, mais cela ne semblera-t-il pas encore plus futile ? Le battage médiatique de la globalisation est à son maximum de puissance quand il promet de la vitesse. On admet que la conquête de l'espace était une lutte pour le temps. Le contexte n'est plus un lieu. Il n'est même pas un non-lieu comme une galerie, ou les multi-lieux des villes globales. Le contexte est le futur. La globalisation met toute son énergie à maximiser ses droits au futur. Les vainqueurs ne possèdent pas de territoire, ils ne font preuve d'aucune grâce, ils maintiennent le tic-tac nerveux de la prédiction et sont constamment dans un état d'anticipation anxieuse. Le contexte de l'art sera le temps. Un art fondé sur le temps, qui ralentit délibérément les choses, est déjà trop sentimental, rêvant encore de la ville d'acier, de béton, de coton et de plastique. L'art du futur n'aura pas besoin de lieu, il sera comme un coup, une course, une expérience imaginaire. La livraison sera l'objet.

Le sujet sera le transport. L'art sera un événement dans le temps.

Cay Sophie Rabinowitz

Née aux États-Unis. Vit et travaille à New York. Études de philosophie et de littérature aux États-Unis et à Berlin, Allemagne. En 1989, elle a soutenu une thèse sur les *Essais de Montaigne* au Reed College, États-Unis. Elle donne régulièrement des conférences, enseigne et organise des expositions. Depuis 1999, elle est rédactrice de la revue *Parkett Magazine*, New York. En plus des nombreux articles dans cette revue, elle a publié dans des revues d'art et des catalogues d'expositions dont *Thomas Schütte's Masquerading Modernism*, Munich, 2001, *Sabine Hornig*, Düsseldorf, 2000, *Displaced Delivery: Mathilde ter Heijne*, Amsterdam, 2000, et *Rita McBride*, 1999.

Ma vision d'un art futur prend la forme d'un défi lancé à l'enthousiasme que suscite le cyber-art. Je préférerais donc explorer ce qui n'est pas ma vision. Même si Internet peut être utilisé à bon escient pour échanger et communiquer messages et textes, je ne suis pas prête à y recourir pour visiter un parc, un musée, un jardin public ou une salle de concerts. Au départ, il me semblait que j'évitais dans les musées les terminaux d'ordinateurs et leurs démonstrations interactives parce que je passais des heures devant mon ordinateur. Aujourd'hui, cependant, il me semble que mes doutes sur « le potentiel esthétique » du Net art ne sont pas seulement dus à une lassitude professionnelle. Je me méfie du code simpliste et non symbolique qui domine les cyber-crédations et n'apprécie pas la nature antisociale de la plupart des cyber-rencontres. Pas plus que je n'accepte l'affirmation selon laquelle le Net est un vaste domaine égalitaire global qui abat les frontières et embrasse les cultures mondiales. Plus important encore, je ne puis m'empêcher de me rappeler l'histoire de notre dernière révolution technologique, voilà près d'un siècle, quand une simplification excessive du message et sa transmission par de nouvelles technologies de l'image ont conduit trop de gens à oublier que ce qu'on ressent comme beau doit toujours aussi être éthique.

Mes collègues de *L'Anthologie de l'art* seront- peut-être d'accord avec Michael Parmentier : « L'éthique ne peut pas émerger sous la plume d'un journaliste qui évoque l'usage de nouveaux matériaux et de nouvelles technologies sans provoquer des éclats

de rire. » Peut-être finirai-je par défendre le Net art quand, ainsi que le prédit David Hopkins, « il réussira à générer un nouveau vivier d'énergies créatrices à la manière du conceptualisme des années 1960 ». À la différence de l'art vidéo, qui est devenu non domestiqué par l'agrément de nouvelles stratégies d'installation, le Net art est relégué à un monde purement privé, un monde qui ne reconnaît pas de communautés vivantes, un monde qui peut oblitérer l'histoire en choisissant ou en supprimant tel ou tel passage d'un texte, un monde qui a le pouvoir d'entrer des données d'informations présélectionnées et de substituer ce compte rendu à l'événement lui-même.

Dans le cyberspace, une ultra-simplification des langages prévaut sur la complexité figurative des langages naturels. Selon la mise en garde de Baudrillard, avec le clonage de la pensée humaine, le langage (binaire) comme médium d'échange symbolique devient inutile. L'évaluation de textes et d'images en cyberspace est créée à partir de répliques clonées de simples x et y. Dites que je suis vieux jeu à cause de ma fidélité à la forme, soit-elle poétique, en deux ou trois dimensions, mais il me semble qu'un véritable art « non virtuel » est plus à même de préserver une dimension éthique du fait de sa matérialité. Il requiert un point de vue – une position en rapport avec le lieu où l'on est, tant physiquement qu'intellectuellement. En dépit des limitations institutionnelles, les musées restent encore des endroits publics où objets et images peuvent être montrés et appréciés socialement. À ce titre, les regarder peut être considéré comme une expérience partagée, dans la mesure, du moins, où les spectateurs affluent et sont conscients que l'œuvre s'adresse à tous.

L'Anthologie de l'art n'est pas le lieu pour critiquer l'art basé sur le Web. Elle n'est apparemment pas un projet conçu pour remplacer les rencontres visuelles dans des espaces publics, ni, pour autant qu'on le sache, pour faire du monde du Web un substitut du monde. Elle semble plutôt se proposer pour objectif d'utiliser Internet afin d'échanger des idées littérales dans un forum public et non de le substituer à d'autres formes de discours public. Je sais que ma vision d'un art futur révèle une peur envahissante (voire pathétique) du danger extrême d'une technologie contrôlée par quelques-uns pour subjuguier les autres. Rappelez-vous les films de Riefenstahl des années 1930, où la mascarade de la beauté propageait les idéaux du parti nazi. Je crains que l'utilisation de la technologie numérique ne reflète celle des nouvelles technologies de

photographie, d'impression et de films du début du xx^e siècle. À l'instar de ces illustrateurs et cinéastes, l'artiste techno-calé du Web du xx^e siècle sera trop facilement contrôlé et commercialisé par une société de dirigeants. Je n'entends pas par là que les artistes devraient être des opprimés, mais plutôt qu'ils ne doivent pas être manipulés pour exécuter les idées d'un autre. L'artiste doit être indépendant des instances dirigeantes, des concepts ou des idées dominantes, sauf si ces derniers émanent de lui. Tout comme la politique a assombri chaque film de Leni Riefenstahl, Chris Cunningham reste toujours un artiste commercial qui fait des films commerciaux. À mes yeux, ces gens-là ne sont pas des artistes visuels et ne devraient pas figurer dans des expositions d'art visuel. Une œuvre sans éthique ne saurait être belle. Puisqu'un jugement sur la stature éthique d'une œuvre dépend d'une expérience partagée, tout médium artistique contemporain qui demeure privé et refuse de se matérialiser n'est pas ma vision d'un art futur.

Beatrix Ruf

Née en 1960 en Allemagne. Vit et travaille à Zurich, Suisse. Études à Vienne, New York et Zurich. Conservatrice au Kunstmuseum du canton de Thurgovie de 1994 à 1998, et au Kunsthaus de Glaris de 1998 à 2001. Depuis 2001, elle est directrice de la Kunsthalle de Zurich. Nombreuses publications, des projets et des expositions, notamment avec Jenny Holzer, Marina Abramovic, Joseph Kosuth, Eija-Liisa Ahtila, Olaf Breuning, Clegg et Guttman, Sylvie Fleurie, Christian Philip Müller, Peter Zimmermann, Fabrice Hybert, Kristin Lucas, Peter Doig, Liam Gillick, Ugo Rondinone, Urs Fischer, Daniel Roth, Angela Bulloch, Cerith Wyn Evans.

Quel art... ?

Disons que les formes de vie et de réflexion produites par la civilisation sont de plus en plus amnésiques – ou qu'il y a un consentement discipliné à leur commercialisation et que celle-ci bénéficie d'un accueil politique et économique favorable. Disons que l'art appartient à ces disciplines qui, chacune dans leur domaine, fournissent des modèles et des images pour la réflexion, mais aussi pour la jouissance culturelle et les discours voluptueux sur tout ce qui touche à la culture. Disons que ces modèles ne peuvent qu'être le reflet des moyens propres à la discipline qui les engendre et le reflet

de sa capacité de distance critique vis-à-vis de ses propres institutions – et qu'ils pourraient par ailleurs avoir un rôle dans la réflexion sociale en général.

Disons que certains des « styles » de l'art, tels que les avant-gardes ou le génie individuel, sont historiques, et que l'art remplit de manière décisive certaines fonctions pour la société qui reposent sur la production d'images, le travail sur les concepts et l'importance du sens.

Disons qu'on oublie qu'on a besoin pour cela de laboratoires, de travaux de recherche et de temps, et que ces modalités soient investies de la valeur qui leur revient (grandes expositions surévaluées, exigence d'une culture événementielle qui ne doive exclure ni la force d'expression ni la transmission de sens).

Disons qu'il y a une confusion générale – de la part de l'art et de ses institutions en tant que champ de réflexion institué par la société au sein du champ plus large des images, des métaphores et des symboles – autour du fait que l'art est aussi une marchandise non pas tant comme objet d'une plus-value à long terme que comme bien de consommation « divertissant » et générateur d'un élitisme qui fait la différence entre ceux qui ont de l'argent et ceux qui en ont vraiment (je peux déboursier cinq millions sur-le-champ pour ce qui est porteur de nouveauté, d'attractivité et de célébrité, qui dit mieux ?). Disons que ce morcellement est normal pour l'art. Supposons que d'autres caractéristiques de l'art soient pareillement normalisées : la notion historique d'avant-gardisme pourrait alors être à son tour joyeusement mise sur le marché en tant qu'elle deviendrait un attribut spécifique de telle ou telle marchandise, les formes et les styles pourraient être remplacés par d'autres formes et d'autres styles, et la nouveauté et l'attractivité, mais aussi les anti-formes, pourraient devenir des spécialités raffinées à part entière pour un marché créateur de produits toujours nouveaux.

Supposons que les autres institutions et les autres personnes qui participent au système de l'art se rangent aussi à cette normalisation en sectorisant leurs activités : les musées pourraient se limiter à remplir leur fonction de dépôt des formulations et des productions artistiques historiques, puisque, n'étant ni des laboratoires ni des acteurs ni des producteurs de la formulation de sens, ils ne seraient pas tenus de développer du sens à partir de leur propre historicisation. Organismes de référence et infrastructures stratégiques, les galeries pourraient mettre à la disposition des maisons

de vente des règlements financiers anticipés qui définiraient la valeur d'échange. Les collections privées pourraient prendre en charge le secteur de la « mémoire » culturelle de masse, cautionnées, motivées et légitimées par la présence des œuvres et des artistes dans les médias – plus une chose est reproduite, jusqu'à devenir une « image », plus elle a de la valeur. Les *Kunsthallen* et les *Kunstvereine* seraient utilisés dans leur rôle d'espaces d'intervention présents sur la scène médiatique, et pourraient, en collaboration avec les médias qui rendent compte de leurs manifestations, devenir les points de référence de ces médias et être rattachés aux maisons de vente comme espaces d'exposition et lieux événementiels.

Disons que la confusion est temporaire mais qu'elle n'en déplace pas moins de façon déterminante la perception et l'appréciation de la sphère artistique.

Disons qu'on confonde les images qui représentent le « monde », rendues disponibles à tout moment, avec les images du monde, et la mainmise omniprésente sur le savoir avec la valeur de l'expérience. Supposons que les relations entre la masse et l'individu, entre l'intime et le public, entre l'identité et la recherche d'identité, prennent dans nos vies une place essentielle, comme on le voit dans le thriller *Strange Days* de Kathryn Bigelow, où ces relations constituent la trame du film : un marché noir, aux prix élevés, d'expériences diffusées à l'infini dans les médias, échangeables et commercialisables par des dealers professionnels – l'individu conseillé par des producteurs d'expériences pourrait s'extraire de la masse inidentifiable des individus à l'instar du drogué qui s'extraît du réel. Il y aurait les bons dealers des bonnes expériences existentielles permettant aux individus de trouver leur identité (au cinéma, évidemment, dans le style du frisson grandiose à l'américaine : sexe et mort en direct).

Disons qu'il n'y ait pas, au sens que Michel Serres donne à ce concept, de « transmetteurs » – des manipulateurs, contrôlant le système, mais aussi et avant tout financièrement intéressés – dans un réseau d'informations non hiérarchisées.

Disons que le choix et la sélection relèvent des compétences de l'autonomie.

Disons que la participation au réel et la définition de ce réel soient mondialisées, post-catégorielles, post-genres et post-nationales, et que la diversité des actions et des identifications mouvantes du sujet agissant soit remplacée par des records de performance.

Disons qu'un certain nombre de pratiques et d'interventions, et une régénération des analyses de la valeur et de la nature des phénomènes économiques et culturels historiques ouvrent sur de nouveaux débats (comme chez Liam Gillick) ; et qu'ils questionnent le présent au lieu de confondre l'art avec des oracles sur le futur. Disons que l'art « mondialisé » soit en soi une question adressée à ce dont l'art est capable de débattre dans sa propre culture en raison de sa compétence et supposons que les transferts culturels soient intéressants (peut-être comme chez Rirkrit Tiravanija).

Disons qu'il y ait, parallèlement aux confusions et aux morcellements, des phénomènes sociaux, économiques, politiques et humanitaires sur lesquels l'art, indépendamment de ses styles, de ses formes, de ses médias et de ses champs d'action, fasse des images. Et supposons qu'on trouve cela intéressant.

– Notes – (1) John Rajchman, *Constructions*, Cambridge, The MIT Press, 1998, pp. 88-89.

234,5cm								
26,1cm	26,1cm	26,1cm	26,1cm	26,1cm	26,1cm	26,1cm	26,1cm	26,1cm
1	2	3	4	5	6	7	8	9
10	11	12	13	14	15	16	17	18
19	20	21	22	23	24	25	26	27
28	29	30	31	32	33	34	35	36
37	38	39	40	41	42	43	44	45
46	47	48	49	50	51	52	53	54
55	56	57	58	59	60	61	62	63
64	65	66	67	68	69	70	71	72
73	74	75	76	77	78	79	80	81

Devisin B

Remplissez les dix blocs/jas peints sur la grille

Dans un mur blanc, peindre la grille et les blocs de couleur. En plein milieu de ce mur en dévotion, il y a une grille d'un mètre quatre-vingt, une grille dont la taille est de 234,5 cm de large par 234,5 cm de haut. Elle est constituée de 81 carrés de 26,1 cm de large chacun, soit la largeur et la hauteur sont égales chacune par rapport aux 81 carrés. La largeur de cette grille est divisée, ainsi que sa hauteur, en dix blocs/jas de 26,1 cm de large par 26,1 cm de haut. La hauteur et la largeur de la grille est de 234,5 cm.

71) Dans ce mur, il y a une grille de 234,5 cm de haut. Dans ce mur, la hauteur de la grille est de 234,5 cm de haut. La hauteur de la grille est de 234,5 cm de haut.

72) Dans ce mur, la hauteur de la grille est plus petite que la hauteur de la grille. En plein milieu de la grille, on trouve dix blocs/jas de 26,1 cm de large par 26,1 cm de haut.

73) Dans ce mur, la hauteur de la grille est plus petite que la hauteur de la grille. On trouve dix blocs/jas de 26,1 cm de large par 26,1 cm de haut. La hauteur de la grille est plus petite que la hauteur de la grille.

L'installation est faite à la main et est peinte, le mur est à la grille de la grille. On trouve dix blocs/jas de 26,1 cm de large par 26,1 cm de haut. On trouve dix blocs/jas de 26,1 cm de large par 26,1 cm de haut. On trouve dix blocs/jas de 26,1 cm de large par 26,1 cm de haut.

Cette grille est faite de dix blocs/jas de 26,1 cm de large par 26,1 cm de haut. On trouve dix blocs/jas de 26,1 cm de large par 26,1 cm de haut. On trouve dix blocs/jas de 26,1 cm de large par 26,1 cm de haut.

On les a fait en dix blocs/jas de 26,1 cm de large par 26,1 cm de haut. On trouve dix blocs/jas de 26,1 cm de large par 26,1 cm de haut. On trouve dix blocs/jas de 26,1 cm de large par 26,1 cm de haut.

Et de Janvier 1998



ium

The Four Gracious Plants – Cherry Blossom, Orchid, Chrysanthemum and Bamboo, costumes en caoutchouc, impression sur Duraplex (transparent), caisson lumineux, 120 x 370 cm.

Née en 1971. Vit et travaille à Séoul, Corée du Sud. Études des beaux-arts à Séoul.

Elle travaille principalement par la performance et la vidéo. Elle a présenté son travail dans des expositions individuelles à Séoul, et collectives en Asie, en Europe et aux États-Unis.



Olu Oguibe

Sans titre, 2000, acrylique sur mur, 227 x 185 cm.

Né au Nigeria. Vit et travaille à New York. Artiste, historien de l'art, critique d'art, commissaire d'expositions, poète et musicien. Études à l'université du Nigeria et à l'université de Londres, où il a soutenu une thèse en histoire de l'art. Expositions individuelles et collectives dans les principaux musées et galeries d'art à travers le monde, et participations à des biennales et triennales. Il a également enseigné la littérature, l'art, l'histoire de l'art dans différentes universités dont le Goldsmiths College de Londres, la School of Oriental and African Studies, Londres, et l'université de l'Illinois, Chicago.

Face contorted, fists clenched, the man thrusts his face at the photographic camera with a bellowed "Wow". At that instant the assistant triggers the shutter. But when the film is developed moments later, there is no image of an enraged face or a blurry eye. Instead there appears a picture – foggy and out of focus – of something that shouldn't be there at all. The man responsible for this bizarre feat, a 47-year-old former bellhop named B., claims that he can project pictures directly from his own mind onto the film. No one has yet proved that he can't.

Rosângela Rennó

Sans titre, d'*Universal Archive Project*, une collection de textes sur des photographies trouvés dans des journaux et revues, *work in progress*, depuis 1992. Née en 1962 au Brésil.

Vit et travaille à Rio de Janeiro. Études à l'Escola de Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Brésil (BS 1986), à l'Escola Guignard, Belo Horizonte, Brésil (BFA 1987), et à l'Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, où elle a soutenu une thèse en 1997. Parmi ses expositions individuelles: *Denkzeichen Projekt*, Alexanderplatz, Berlin (2001), *Espelho Diário*, Museu do Chiado, Lisbonne (2001), la Galeria Módulo, Lisbonne (2000), et l'Australian Centre for Photography, Sydney.

Nombreuses expositions de groupe à travers le monde.



Rosemarie Trockel

Birthplace, 2001, acrylique sur papier, 45,4 x 58 cm, *courtesy* Monika Sprüth Galerie, Cologne. Née en 1952 à Opladen, Allemagne. Vit et travaille à Cologne. Études à la Werkkunstschule de Cologne. Nombreuses expositions individuelles à une échelle internationale, et participation aux principales expositions collectives dont la *Documenta*. Expositions individuelles au musée d'Art moderne de Stockholm (2001), Centre Georges-Pompidou, Paris (2000), à l'Exposition universelle de Hanovre (2000) avec Carsten Höller, à la biennale de Venise (1999), où elle a représenté l'Allemagne (pavillon allemand). Nombreuses publications dont *Rosemarie Trockel: Skulpturen, Videos, Zeichnungen*, catalogue de l'exposition au Kunstbau de la Städtischen Galerie Lenbachhaus, Munich, et Gudrun Inboden, *Rosemarie Trockel*, 1999, 2 volumes.



Suzann Victor

Dusted by Rich Manœuvre, 2001, installation à la biennale de Venise. Née en 1959 à Singapour. Vit et travaille à Sydney, Australie. Études au LASALLE-SIA College of the Arts, Singapour, et à l'University of Western Sydney (MFA). Expositions personnelles dont *These Anxious Moments... These Anxious Times*, au Nexus Arts Center, Adélaïde (1999), et *Waiting Room*, Gallery 4A, Sydney (1998). Participation à des expositions collectives internationales telles que la 49^e biennale de Venise (2001).