

L'ART CONTEMPORAIN



Paul Mac Carthy, *Tomato Heat*.



Simon Costin, *Scarifications virtuelles*.



Anselmo Giovanni, *Giovanni Salad*.



Robert Fillion, *La Joconde est dans l'escalier*.



William Wegman, *Portrait qui a du chien*.

Souvent inattendu, scandaleux, abject, humoristique, provocateur, bizarroïde et parfois étonnement touchant, l'art contemporain ne cesse de nous surprendre, de nous interroger et – il faut bien se l'avouer – de nous lasser. Mais sachons en convenir, rien d'étonnant à ce que le public si réfractaire aux inepties ou aux violences gratuites s'en détourne.



Pierre Reynaud, *Pot Doré*.

Or comment interpréter cette incompréhension ? Ne sommes-nous plus habilités à reconnaître les œuvres d'art ? N'avons-nous plus les codes pour les décrypter et nous en émouvoir ? À ce constat et à ces interrogations douloureuses, bien des raisons existent, les plus évidentes comme les plus sournoises.



Tony Cragg, *Eroded Landscape*.

Tout d'abord, quid de l'art contemporain ? A priori, à quoi sommes-nous

véritablement confrontés, puisqu'apparemment au sein de cet imbroglio, le métissage des genres et le télescopage des matériaux dominant ? S'il est vrai, que l'art s'est toujours lové dans l'énigme de sa réalisation et dans l'ambiguïté de sa définition, l'art contemporain met en échec toute tentative de synthèse et réfute tout enfermement en une conceptualisation unitaire. Et c'est même avec insolence, qu'il revendique lui-même la diversité incontrôlable de ses productions et s'exhibe fort de son absence de définition. Cependant, face à une telle affirmation, une certaine vigilance est requise, car l'enjeu est d'importance : si tout ou n'importe quoi peut avoir droit de cité, l'art peut ainsi sombrer dans le bluff, le snobisme ou la spéculation la plus outrancière !!



Arnaud Labelle Rojoux, *Nature morte aux deux steaks*.

Et pourtant face à ces menaces, nous ne sommes pas totalement désemparés, car nous connaissons les ressorts de l'identification, même si vouloir identifier le non-identifiable peut paraître prétentieux.



Kusana Yayoi, *L'Obsession des pois*.

En premier lieu, identifier c'est situer dans le temps et relier à une généalogie. À cet égard, les historiens de l'art font naître l'art contemporain aux environs de 1960, après l'art moderne (1870-1960). Quant à la filiation, les créateurs actuels se réclament, non sans virulence, d'une non-filiation. Effectivement, si les œuvres de la tradition s'étaient toujours réalisées, grâce à l'héritage des grands maîtres, notre présent refuse le legs des générations précédentes avec son cortège de techniques, de style ou de sacralisation de l'artiste. Ainsi sont bannis de l'iconologie habituelle, le travail fait main au profit des ready-made ou des productions virtuelles, la beauté au profit

de l'insolite ou de l'abject, la ressemblance au profit de l'incongruité, les conventions artistiques clairement définies au profit de l'hétéroclite, les matériaux nobles au profit d'éléments singuliers tels les pneus, les boîtes de conserve, les détritrus, les pâtes alimentaires, le sperme, les animaux empaillés et les insectes !!! Remarquons ici, que bien des audaces de l'art contemporain avaient déjà été éprouvées par l'art moderne et que leur distinguo ne réside ni dans les techniques, ni dans les trouvailles esthétiques.



Hermann Kitsch, *Théâtre orgiaque*.

Et pourtant ce déni de paternité n'est pas toujours martelé avec autant d'agressivité et notre contemporanéité a peut-être surtout voulu se choisir un géniteur sur mesure en la personne de Marcel Duchamp, qui avec son ouvrage de référence *Duchamp, du signe* offre une véritable profession de foi, glorifiant la rupture avec l'esthétique traditionnelle. Ainsi, Duchamp se proclame an-artiste, reléguant l'art à une activité dérisoire et ridicule, fustigeant toute notion de génie, de beauté et de vérité. Dans le même mouvement, l'artiste perd son caractère d'homme d'exception et se confond avec un artisan ou un industriel, homme

d'affaires tel Koons réalisant une multitude de productions manufacturées en entreprise. Rien de surprenant dès lors, à ce que notre esprit, qui, comme le dit Nietzsche, « est épris de sens », reste sans voix devant cette forme d'art.



Marcel Duchamp, *La Roue*.

C'est pourquoi, face à cet égarement nous nous empressons de solliciter un second critère identificatoire : le lieu de résidence. Ainsi, communément depuis plus d'un siècle, les œuvres artistiques étaient domiciliées dans les capitales européennes et américaines. Mais aux environs de 1950, l'art ne fréquente plus uniquement ces places prestigieuses et se targue d'être le citoyen du monde, le nomade postmoderne qui sillonne le village planétaire, séjournant dans les pays émergents aussi bien que dans les émirats arabes. Mais surtout, c'est grâce à internet, que l'art contemporain acquiert toute sa mobilité, lorsqu'il se connecte aux réseaux. Dès lors, il est nulle part et partout mais très conscient du fait, que cette ubiquité a de quoi nous déstabiliser !

C'est pourquoi, si nous voulons nous rassurer, il nous faut faire appel alors à un autre élément d'identification : des caractères stables et à ce titre toujours repérables. Or, l'art contemporain est essentiellement insaisissable, éphémère, événementiel, irruptif, soumis à la dictature du changement. De surcroît, ce diktat du renouvellement permanent est fortement dynamisé par la structure même des réseaux.



Wang Du, *La Famille*.

Rappelons à ce titre, que l'exigence de nouveauté a très tôt taradé son prédécesseur : l'art moderne. De fait, c'est vers la moitié du 19^e siècle, que se développe la société industrielle et son corollaire une classe bourgeoise moyenne. Se prévaloir de la possession de tableaux est vécu comme un plaisir de choix et un signe de distinction sociale. Or l'art académique labellisé par le Salon ne peut satisfaire toutes les demandes et en 1847, seules 1536 œuvres sont estampillées par cette instance. En 1850, 20 000 toiles envahissent le marché. Qui peut dorénavant, en dehors du Salon légitimer ces œuvres si ce n'est le critique ou le marchand, assurant ainsi reconnaissance

et rentes aux artistes ? Mais pour que de nouveaux peintres puissent naître, encore faut-il que ces nouvelles instances se fassent entendre et parlent d'une voix nouvelle. Le critique se met alors à la recherche de peintres non-académiques, tournant le dos à l'art pompier apprécié par le Salon. Dans le même mouvement, l'artiste modifie sa personnalité, abandonnant le confort de la reconnaissance officielle et des honneurs pour devenir le bohème, le provocateur et le révolté acculé en quelque sorte par ricochet à être en perpétuelle opposition, générateur de nouvelles tendances, de nouvelles techniques en relation avec de nouveaux mouvements... Le « critique-projecteur » est ainsi à l'affût des avant-gardes, mais ne nous leurrions pas, ce dernier agit par prophétie auto-réalisatrice, ne flairant que ce qu'il a lui-même induit.



Orlan, *Self Hybridation*.

Or, force est de constater, que les réseaux sont devenus pour l'art contemporain, ce que les critiques étaient pour l'art moderne : un prodigieux moyen de reconnaissance et d'assignation à un renouveau perpétuel pour l'artiste et de formatage de l'opinion pour le grand public. De fait, la vocation d'un réseau est d'occuper toute la toile planétaire en se connectant à d'autres réseaux afin d'envahir tout l'espace numérique, véhiculant sous des formes différentes toujours le même message. Ainsi, un même artiste peut fort bien se signaler en même temps à un vernissage à New York, paraître dans un article à Tanger ou encore être dans un musée de Stuttgart. La faille de ce système est l'effet de

saturation et de lassitude. L'artiste contemporain est donc lui aussi, mais pour des raisons autres que celles de l'artiste moderne, contraint d'inventer perpétuellement autre chose car en dehors du réseau, point de salut. Cercle vicieux donc, car pour s'y maintenir, il faut savoir se renouveler !!! Profitons de ce moment de notre argumentation pour signaler qu'ici résident les véritables distinctions entre l'art moderne et l'art contemporain : le statut de l'artiste qui n'est plus bohème mais affairiste. Quant aux acteurs de sa reconnaissance, ce ne sont plus essentiellement les critiques ou les marchands, mais les réseaux.

Néanmoins, comment au sein d'une telle pléthore d'informations et d'artistes en constantes métamorphoses se repérer ? Comment nourrir admiration et fidélité à ce qui change sans cesse sans autre motivation que le changement lui-même ? Comment trouver des critères identificatoires à un art qui se veut autant qu'il y est acculé, à être un art de la rupture ?



Guerrilla Girls, Œuvre collective.

C'est pourquoi, en dernier ressort, si nous voulons le comprendre, nous devons entrer en communication avec lui mais tout dialogue exige un langage commun. Or, comment ne pas nous sentir exclu de cet art de la provocation, si nous ne faisons pas partie du cercle des initiés ? Et cette mise à l'écart est à prendre en considération, car c'est l'art contemporain lui-même, qui a délibérément rompu avec la terminologie de l'art traditionnel : plus question d'œuvres mais de démarches, plus question de créations mais de productions ou de pièces, plus question d'exécution mais de travail, plus question de vie bohème mais d'attitude distanciée, plus question d'exposition mais d'accrochage et d'installation. Ce prodigieux bouleversement, qui n'est pas uniquement lexical, mais qui opère dans la production même des œuvres avait déjà été initié au début du 20^e siècle par Marcel Duchamp. En se proclamant anti-artiste, il a voulu tuer le métier et l'esthétique académique : une production n'est plus soutenue par un projet et la création d'un sujet, qui en est l'auteur. Par exemple, l'œuvre n'est pas une réalisation exécutée avec une technique, mais un ready-made, simple objet quotidien, fabriqué par l'industrie. Une « œuvre » peut donc être n'importe quoi, seuls des lieux tels le musée, les galeries ou les célèbres valises duchampiennes sont à même d'affecter l'objet d'un coefficient artistique. Dès lors, il n'est pas surprenant, que le spectateur, qui comme le veut Duchamp « se doit de faire le tableau », puisse sombrer dans le

snobisme, condamné alors à se perdre dans des effets de langage, qui ne portent sur Rien de signifiant. Ainsi, cet art institutionnel et très onéreux, qui répétons-le ne représente pas la totalité de l'art actuel ne véhicule plus de rêves, ne révèle plus de vérité ou de subjectivité écorchée. Il n'est plus porteur de sens.



Ilva Jossifovitch Kobakov, *L'Homme qui s'est envolé*.

Dans le meilleur cas de figure, il peut simplement se déployer dans le champ du concept ou de la langue, rivalisant ainsi avec la philosophie. Dans ces exercices langagiers, l'objet devient lui-même signe et opère par un simple déplacement de sens. Citons l'exemple très célèbre de l'urinoir de Duchamp appelé fontaine ou bien, référons-nous à toutes ces installations accompagnées de logorrhées ratiocinantes.



Philippe Ramette, *Balcon 2*.

Pourtant – et ce n'est pas le moindre des paradoxes – au sein de cette pléthore chaotique et souvent insignifiante, des grands noms figurent et ne cessent d'être l'objet d'articles, d'expositions et d'enchères colossales !!!



Gerhart Richter, *Reader*.

Comment comprendre cet état de fait aussi inattendu que complexe ? Qui ou quelles stratégies structurelles sont à l'origine de la reconnaissance de ces figures désormais célèbres, envahissant musées, galeries, patrimoine et espace numérique ?



Robert Rauschenberg, *Minutiae*.

Sachons l'admettre car la force de l'évidence s'impose à notre jugement : l'art du choc, qui heurte, blesse scandalise, c'est d'abord l'art du cher et l'art du chic et même si les rapports entre l'art et l'argent ont toujours été très intimes, l'art contemporain déjoue toute mesure. À cet égard, la franchise d'Andy Warhol nous sidère : « J'ai commencé une carrière comme artiste commercial et je veux le finir comme artiste, homme d'affaires. Gagner de l'argent, c'est de l'art et faire de bonnes affaires, c'est le meilleur des arts ». À l'évidence, l'artiste se définit par ses gains. Et dans le même mouvement, être artiste contraint de nourrir des relations privilégiées avec le marché, les banquiers, les traders et les grandes fortunes, tous connectés aux sites spécialisés, tous avides de profits.



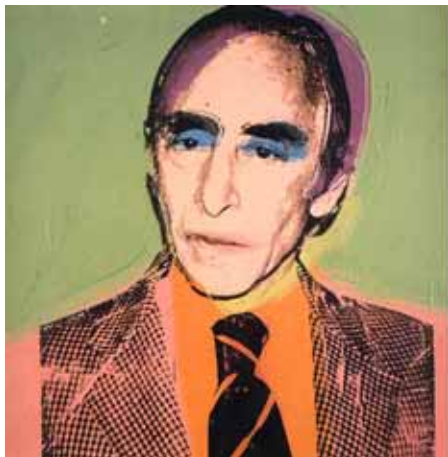
Cy Twombly, *Écriture*.

Quant à la reconnaissance et à la célébrité sont-elles aussi mystérieuses qu'on l'imagine souvent ? En réalité, l'énigme peut être aisément résolue : pour devenir riche et célèbre, il faut fréquenter des gens riches et célèbres. L'artiste se métamorphose ainsi en jet-setteur, fréquentant les milieux les plus huppés, les lieux les plus courus, telle la Factory new yorkaise d'Andy Warhol, qui accueillait grands couturiers, magnats de la finance, sportifs de haute compétition ainsi que les collectionneurs-prescripteurs, dont le rôle est déterminant. Citons à cet égard



Palazzo Grassi. Venise

François Pinault, grand amateur d'art, riche spéculateur et propriétaire de musées tels le palais Grassi et la Punta della Dogana à Venise, dont l'influence sur le marché et les tendances sont mondialement admises. De la même manière, le très célèbre galeriste, Léo Castelli avait été une personnalité de premier plan ayant révélé et façonné Rauschenberg, Lichtenstein ou encore Cy Twombly. Quant à son lieu d'exposition, situé au 420 West Broadway, il continue grâce à ses collaborateurs d'être plus qu'un commerce : un véritable club privé, fréquenté par une élite affairiste. Dans ce milieu averti se rencontrent amateurs très fortunés, journalistes spécialisés, traders, tous contribuant à créer des noms, à faire varier des cotes et à promouvoir des nouveautés. Dans cette course à l'argent et à l'émergence de tendances nouvelles, Léo Castelli fut un expert talentueux, car, alors qu'il travaillait avec d'autres galeristes, il décida de jouer, non pas la concurrence mais l'entente.

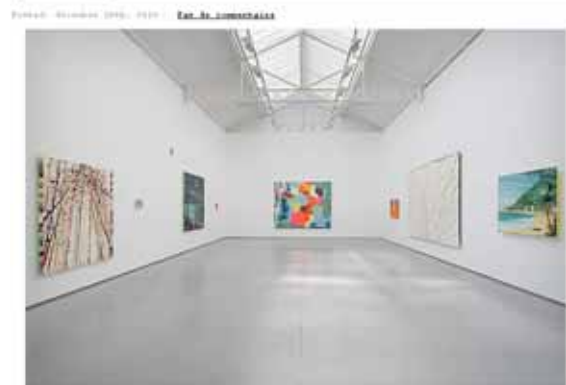


Andy Warhol, *Leo Castelli*.

Or, qui fait l'entente? si ce n'est une élite intellectuelle constituée de grands spécialistes, professeurs tel Rolland

Barthes écrivant sur Cy Twombly, de journalistes spécialisés, de critiques, de commissaires d'exposition. De surcroît, ces fonctions ne sont pas toujours distinctement attribuées et un même individu peut en occuper plusieurs à la fois. Le pouvoir de ce très petit monde est donc redoutable sur le marché, – car il n'est nullement besoin d'insister –, ce dernier s'alimente de lui-même. Ici encore, les prophéties auto-réalisatrices sont nombreuses et ne deviennent célèbres que ceux-là même, que l'on a choisis de rendre célèbres. Effets de miroir et de marketing de haute voltige, l'élite crée la demande, fixe les prix et bénéficie des profits. Par exemple,

Galerie Thaddaeus Ropac paris art contemporain marais



les galeristes font appel à des commissaires d'exposition, qui sensibilisent le grand public et assurent une légitimité aux artistes lesquels seront l'objet de plus grandes spéculations encore grâce aux salles des ventes telles Christie's ou Sotheby's. À ces variations exponentielles, s'ajoutent aussi le prestige des lieux d'exposition : accrocher à la Biennale à Venise ou à l'Arco de Madrid, plutôt qu'aux artistes lorrains majeure immédiatement les gains de l'artiste... Résultat : des productions hors de prix, un

art exorbitant, arrimé aux vertiges d'un marché, dont les produits sont uniquement affectés d'une valeur d'échange, sans qu'il ne soit pris en compte leur coefficient de jouissance, de sentimentalité ou d'ouverture culturelle. Et enfin pour ne pas se laisser affoler par ces dithyrambes mercantiles et fluctuants, des magazines spécialisés tels le *Kunstkompass* ou la *League of art* viennent proposer des palmarès des ventes.



Louise Bourgeois, *Maman*.

Quant au rôle de l'État, il est de participer à cette grande parade de l'esprit et de l'argent. Le musée labellise les artistes et les légitime dans cet exhibitionnisme culturel. Un peintre exposé au sein d'une institution verra sa cote monter et ses profits seront majorés. À l'inverse, le musée, pour qui le marché est une instance de classement et de reconnaissance tire d'autant plus de prestige, que le peintre qu'il expose a été célébré en aval. Cependant cette réévaluation permanente n'est pas sans effet pervers et comme le dit Jean Clair : « Le musée gagne, comme le désert croit. » !!!

Et pourtant, l'on ne saurait réduire l'art à sa valeur marchande et en exclure la valeur esthétique. À côté de l'art officiel et radical subsiste un art de la tradition, qui se raccroche à une filiation historique et qui dans ce grand charivari du « financial art » est devenu paradoxalement un art de la subversion.



Craig Hanna, *Portrait*.

La peinture sur toile, les natures mortes, les portraits continuent de nous émouvoir et de nous fasciner, riches et séduisants du fait qu'ils nous parlent de notre humanité. Ces œuvres actuellement considérées, libérés de l'académisme contemporain sont comme l'hydre, qui multiplie ses têtes alors que l'on entreprend de la décapiter. La beauté et le métier ont encore de beaux jours devant eux !

Mais ne nous méprenons pas, notre intention n'a pas été dans ce propos de jeter l'anathème sur la totalité de l'art contemporain. Parmi ses œuvres, certaines nous émeuvent, nous bouleversent ou nous amusent. Certaines

forcent même l'admiration, lorsqu'elles renouvellent le regard porté sur notre humanité comme la paire de chaussures faites de casseroles de Joana Vasconcelos, les gentils monstres de Patricia Piccinini ou encore les toiles de Gérard Garouste.



Joana Vasconcelos, *Marilyn*.



Patricia Piccinini, *the Long Awaited*.

En guise de conclusion, une citation de Marcel Duchamp : « On m'a souvent demandé : où allons-nous ? Et bien, s'il y a un bonhomme important d'ici un siècle ou deux, il se sera caché toute sa vie pour échapper à l'emprise du marché, complètement mercantile si j'ose dire ».



Gérard Garouste.