

ETC



## Diversité et langage international de l'art 48<sup>e</sup> Biennale de Venise, Italie. Du 13 juin au 7 novembre 1999

Monique Langlois

Numéro 48, décembre 1999, janvier–février 2000

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/35518ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)

1923-3205 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

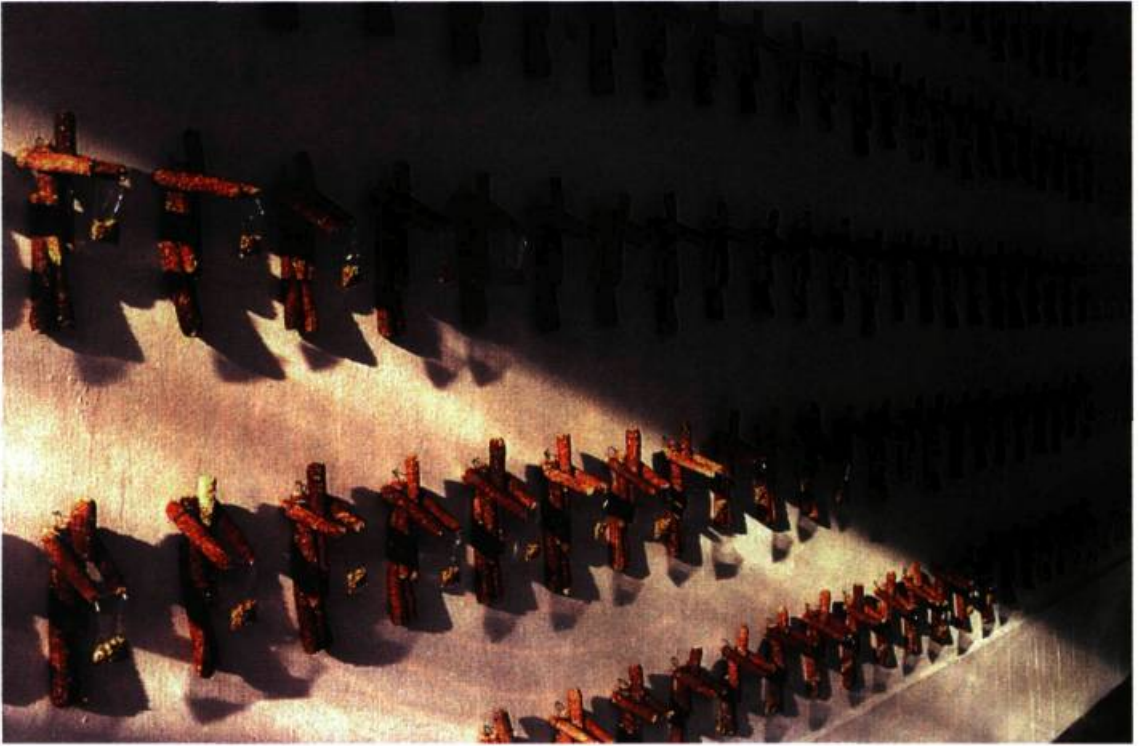
Citer ce compte rendu

Langlois, M. (1999). Compte rendu de [Diversité et langage international de l'art / 48<sup>e</sup> Biennale de Venise, Italie. Du 13 juin au 7 novembre 1999]. *ETC*, (48), 48–52.

## VENISE

### DIVERSITÉ ET LANGAGE INTERNATIONAL DE L'ART

48<sup>e</sup> Biennale de Venise, Italie. Du 13 juin au 7 novembre 1999



Imre Bukta, *Paesaggio intelligente*, 1993-1999. Installation, épis de maïs, graines de maïs, câble, sacs de plastique.

La 48<sup>e</sup> Biennale de Venise a ouvert ses portes au public du 13 juin au 7 novembre 1999. Cette année, le commissaire zurichois Harald Szeemann a renoncé à une section proprement italienne dans le pavillon d'Italie en incluant des artistes italiens à ceux de la section internationale. La structure nationale a d'ailleurs été remise en question par certains pavillons dont celui de la France qui a invité Jean-Pierre Bertrand et Huang Yong Ping et celui du Danemark dont l'un des commissaires était le Français Jérôme Sans. De plus une trentaine de lieux d'exposition étaient disséminés à travers la ville de Venise.

Ma première impression a été celle d'une promenade dans le monde de l'art d'aujourd'hui. Une « longue promenade », pour reprendre l'expression de H. Szeemann qui au cours d'un interview disait que son objectif principal était « l'ouverture »<sup>1</sup>. Une ouverture sur le champ de l'art incluant les disciplines tant traditionnelles que celles relevant des technologies récentes. Sans oublier les nouvelles formes d'art, dont le tatouage de motifs « artistiques » offert aux visiteurs du pavillon de Tchécoslovaquie ou le projet *Elephant Art Academy* du pavillon Russe, qui

présentait quelques tableaux de ces animaux ainsi qu'un documentaire sur le sujet ! De plus, un grand nombre d'artistes de Chine et de femmes faisaient partie de la sélection cette année. Il faut ajouter qu'aucune différence n'existait entre les générations, les artistes ayant été choisis sans distinction d'âge et de notoriété; certains d'entre eux, jeunes ou âgés, étant décédés récemment.<sup>2</sup>

La diversité observée laisse supposer que le langage de l'art s'internationalise. Si aucune identification des pavillons n'avait été faite, les visiteurs auraient-ils pu deviner de quel pays étaient les artistes dont les œuvres étaient exposées ? Un doute était possible devant les installations du pavillon d'Israël car Philip Rantzer et Simcha Shirman ont voulu souligner l'impact de l'holocauste et le traumatisme qui en a résulté dans le monde occidental. Ce sujet aurait pu être traité par des artistes d'autres pays. L'environnement du Pavillon du Danemark, *The Snowball* (1999) de Peter Bonde & Jason Rhoades va dans le même sens par une présentation de vidéos et la reconstitution d'un environnement particulier à l'univers des *stock-cars* (pneus, partie de voitures, etc.), dont les courses prennent place à travers le monde. L'installation de Thomas

Hirschhorn<sup>3</sup>, *World Airport* (1999) est plus critique. Il s'agit d'une maquette d'aéroport, soit un lieu artificiel de rencontres situé en dehors des villes, un lieu multiculturel ou plutôt sans culture propre. Un non-lieu où le flux de passagers et la confusion des signes (marques de vêtements, cigarettes, drapeaux, etc.), soulignent une globalisation économique et sociale. Cette œuvre, d'après l'artiste, est « une sorte de porte-avion civil (...) en écho aux revendications civiles d'identité »<sup>4</sup>. *The Home Show* (1999), de Howard Arkley (Australie), rejoint aussi l'idée d'une culture internationale. L'environnement recréé à l'aide d'immenses tableaux regroupe tous les stéréotypes d'une confortable maison de banlieue de la classe moyenne du monde occidental. Le tout rappelle les photos de dépliants publicitaires. L'effet est paradoxal, car à partir de la banalité de la maison de banlieue, l'artiste invente un lieu remarquable.

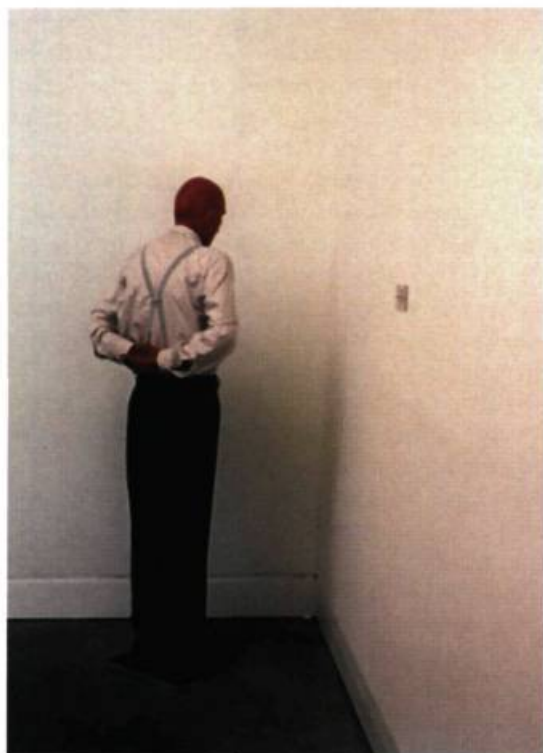
Un autre point à souligner est la progéniture de Duchamp, identifiable aux nombreuses références au Ready Made qui, chacun le sait, a attaché le nom de l'art à un objet banal du quotidien. Pour certains, le Ready Made est associé à l'univers de la nutrition, tel l'installation de Imre Bukta (Hongrie), qui structure des formes de personnages à l'aide d'épis de blé d'Inde séchés qu'elle dispose en rangées sur un mur de 13 mètres de large. Chez d'autres,



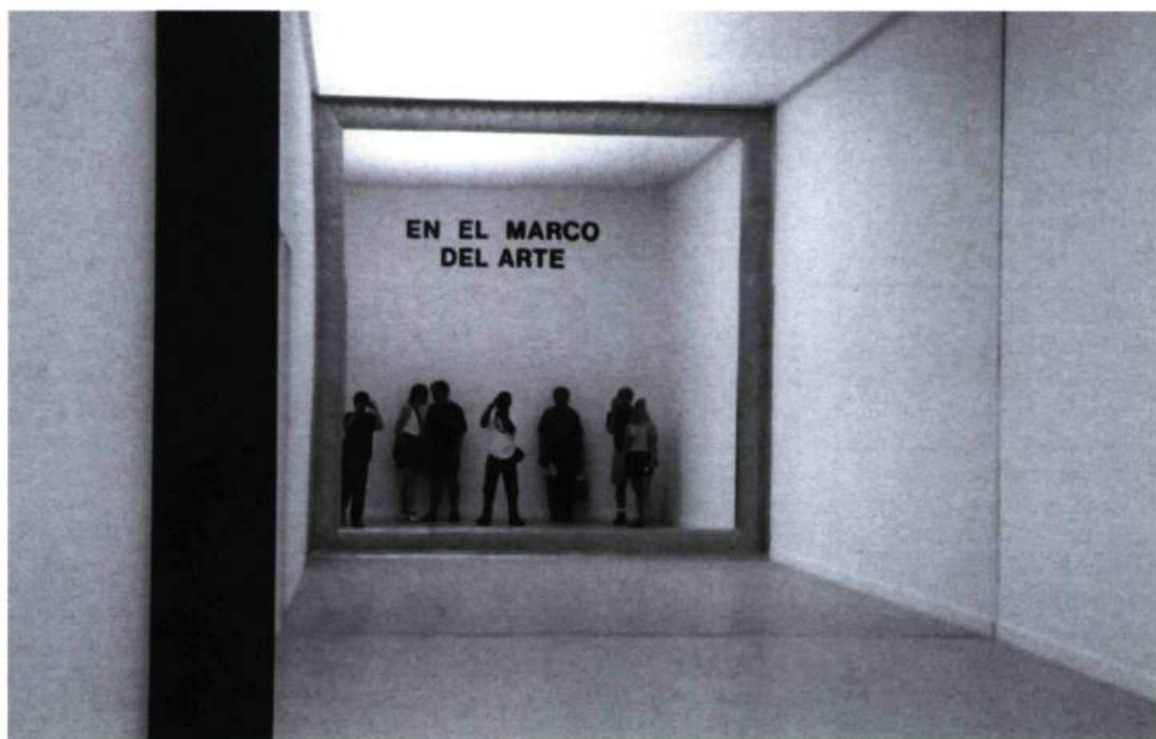
Wang Jin, *Fighting the Flood: Red Flag Canal*, 1994.  
Photographie en couleur, 190 x 125 cm.

des objets courant de consommation sont utilisés, tel Wolfgang Winter et Bertold Hörbelt qui réalisent un kiosque en caisses blanches de bouteilles de plastique où des sièges sont réservés aux visiteurs. Ou encore Gamal Abdel Nasser (Égypte), qui produit des personnages avec des chaises en PVC que l'on retrouve sur les balcons, les parterres et sur les terrasses de tous les cafés extérieurs de la planète et qui par des ajouts deviennent des êtres humains surréalistes aux couleurs vives et aux masques symboliques. En un sens, Ann Hamilton (États-Unis) rejoint aussi Duchamp en faisant un clin d'œil au monde cosmétique de la télévision, avec sa poudre de maquillage rouge qui traverse par de nombreux orifices minuscules les murs blancs de deux salles, pour se disperser sur un texte écrit en braille avant de s'accumuler sur le sol. C'est ainsi qu'on peut parler d'un Ready Made « retouché » qui se prête à l'attention esthétique par un objet unique multiplié ou par un assemblage de divers objets. Et dans les deux manières de procéder, des objets banals sont transformés dans le but d'être présentés sous les traits d'une œuvre d'art.

D'autres artistes font des références directes à l'histoire et à l'histoire de l'art. Ainsi, *The Whole Catastrophe* (1999), de Tom Dean (Canada) regroupe des chiens de bronze à la poitrine abondante et aux queues de serpents, réminiscences de la louve allaitant Romulus et Rémus; des chiens qui errent dans un univers de restes de corps humains. Ce retour aux fêtes bacchantales présentes dans la peinture des siècles antérieurs sous-entend l'effondrement de la loi et de l'ordre qui prévaut aujourd'hui, contrairement à la série de sérigraphies *The Ten Commandments* (1999), dont les textes moraux réinventés sont présentés à la manière de la publicité la plus récente. Un autre rappel à



Martin Kippenberger, *Martin, ab in die Ecke und schäm dich*, 1989. Personnage en bois, tête en plexiglas rouge, vêtements; 177 x 66 x 38 cm. Photo: Monique Langlois.



Esther Ferrer, *En el Marco del Arte*. (Pavillon d'Espagne).

l'art est l'œuvre de Ricardo Pascale, présentée au pavillon de l'Uruguay. Ses immenses collages « dadaïstes » faits de bois dur de Guarini<sup>5</sup> sont construits selon la technique *opus sectile* des mosaïques romaines, qui consistait à assembler des plaques de pierre ou de marbre taillées géométriquement à la manière d'un travail de marqueterie. Pour sa part, Gary Hume (Grande-Bretagne) cite Picabia dans des tableaux de femmes nues aux lignes superposées.

Des phénomènes étranges qui ont pris place depuis des siècles attirent l'attention de certains artistes. Il suffit de nommer *Rat King* (1992-93), de Katharina Fritsch, une installation provoquante réunissant d'immenses rats noirs de 280 cm de haut et 1.30 m de diamètre, qui sont attachés par la queue. La première mention de ce phénomène a été faite en Allemagne en 1564, et la plus récente dans les Pays-Bas, en 1963. La présence de ces rats de maison noirs a été notée également en Suisse, en France et au Java. L'interprétation de H. Szeemann est que le rat est la matérialisation de « l'autre », un phénomène naturel, un exemple de stratégie de partage de vie et de survivance.<sup>6</sup>

La remarquable installation de Anthony Caro, *The Last Judgement* (1995-99), exposée sur l'Île de la Giudecca (Antichi Granai), est aussi un témoignage de la survivance de l'homme et des peuples en même temps qu'un rappel du thème du jugement dernier présent depuis plusieurs siècles dans l'art occidental. L'artiste met le visiteur en situation dans un univers de 25 « stations », dont les thèmes associés à la guerre et à la torture ainsi qu'à des scènes bibliques obligent à réfléchir sur le « nettoyage » ethnique juif mais également sur ceux du Rwanda, de la

Bosnie et plus récemment du Kosovo. Plusieurs, et j'en suis, comparent cette œuvre à la *Guernica* de Picasso et aux *Portes de l'enfer* de Rodin.<sup>7</sup>

Mais que devient le rôle de l'artiste dans cette tendance à un langage international de l'art ? Il est bien évident qu'un déplacement s'opère, en raison de l'emploi de technologies incluant l'image et le son. Il est bien connu que certains artistes se qualifient d'auteurs, certains vidéastes se voyant même comme des écrivains. Je pense à l'installation vidéo de 128 moniteurs de Dieter Roth, *Salo Scenes* (1997-98), dans laquelle les images enregistrées qui le montrent simultanément à différents moments de sa journée, rejoignent *La recherche du temps perdu* de Proust, par une écriture vidéo au service de la valorisation des geste du quotidien banal. Cet autoportrait fait voir l'artiste non pas comme un « génie », mais un homme ordinaire, un homme qui rejoint l'autoportrait saisissant de Martin Kippenberger, un artiste reconnu par l'usage de la parodie et qui dans *Martin ab in die Ecke und schäm dich* (1989) s'est personnifié grandeur nature, en pénitence, placé dans un coin, dos au public. Est-ce l'indice d'une insatisfaction devant un rôle en transformation, qui met l'accent sur un récepteur actif, comme c'est le cas de l'installation du pavillon d'Espagne, qui consiste en un immense cadre englobant les visiteurs dans l'œuvre, par l'intermédiaire d'un miroir leur permettant de voir et de photographier leurs reflets.

Quoiqu'il en soit, la 48<sup>e</sup> Biennale de Venise oblige à parler du langage international de l'art. Un langage fondé sur les moyens d'expression d'aujourd'hui, à savoir les





Louise Bourgeois, *Why Have you Run so Far Away?*, 1999. Tissus; 25,4 x 33 x 25,4 cm.

matériaux anciens et les plus récents, en incluant des objets du quotidien répandus à l'échelle de la planète ainsi que des références à l'histoire et à l'histoire de l'art. Un langage qui, nous l'avons vu, n'exclut pas nécessairement la tradition, en dépit de son accent sur l'actualité. Celle d'une société de consommation où il n'y a plus de choses durables, seulement des apparitions évanescentes, comme en témoigne *Untitled* (1999) de Ann Veronica Janssens (Belgique), une œuvre où les visiteurs pénètrent dans une pièce, dans laquelle la brume réalisée à l'aide d'un dispositif spécial en produit des silhouettes indistinctes. Cependant, si le langage de l'art est devenu international, on peut parler de patois nouveaux, comme celui de l'Uruguay, qui démontre les réminiscences d'un langage propre par l'utilisation de matériaux locaux ou encore par des projets particuliers, comme c'est le cas au Japon avec la plantation de l'arbre kaki, un arbre ne donnant plus de fruits suite au bombardement de Nagasaki et qui reprend vie grâce aux actions menées par des artistes. Un langage où les artistes, par leur vision éclectique du monde, mettent en scène la « téléphagie » (Régis Debray) particulière à cette fin de siècle. En effet, c'est par la télévision que nous nous affranchissons du local, grâce à ce flux d'images qui

dans un mouvement sans fin estompe les différences entre les pays et les peuples et contribue aux transformations du langage de l'art d'aujourd'hui.

MONIQUE LANGLOIS

#### NOTES

- <sup>1</sup> Christian Bernard, « Harold Szeemann une biennale bien documentée. A Well-Documented Biennale », *Art press*, n° 247, juin 99, p. 20.
- <sup>2</sup> Parmi les artistes décédés il faut nommer : Jean-Michel Basquiat, Martin Kippenberger, Dieter Roth, Gino de Dominicis.
- <sup>3</sup> Les artistes auxquels aucun nom de pays n'est accolé font partie du volet international.
- <sup>4</sup> Jean-Max Colard & Jade Lindgaard, « Venise, présence française », *les Inrockuptibles*, supplément au n° 202 du 9 juin 99, p. V.
- <sup>5</sup> Guarini, peuple indien de l'Amérique du Sud, aujourd'hui éteint. Ils vivent dans des villages fortifiés et pratiquent une religion messianique qui les a poussés à s'établir dans toute l'Amazonie.
- <sup>6</sup> Christian Winter, « Katharina Fritsch », *La Biennale di Venezia, 48<sup>e</sup> Esposizione Internazionale d'Arte, d'APERTutto. APERTO over All, APERTO par tout, APERTO über All, Venezia, La Biennale di Venezia, Marsilio, 1999, p. 114.*
- <sup>7</sup> *La Biennale di Venezia, Participating Countries*, p. 232.