

Le monde des arts

Laurent Lamy, Jean-Claude Leblond and Andrée Paradis

Volume 23, Number 92, Fall 1978

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54792ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lamy, L., Leblond, J.-C. & Paradis, A. (1978). Le monde des arts. *Vie des arts*, 23(92), 14–17.



1



2

1 et 2. Deux photos retouchées de l'Autrichien Rainer dramatisent, par des graphismes gestuels, des positions déjà tragiques.

3. Ron MARTIN
En quête du monde, N° 2.
Acrylique sur toile, 1976.
La Galerie Nationale
du Canada.

4. Unsworth d'Australie
esthétise sur la loi de la
gravité en accumulant des
pierres qui en viennent
à perdre leur identité.

5. L'Anglais Boyle reproduit
méticuleusement un coin
de terrain tel que trouvé et
l'accompagne de la
documentation requise: date,
lieu, ville.

6. En hommage à l'Inde
qu'elle aime, l'Italienne
Sebastiana Papa a présenté,
dans le pavillon de l'Inde,
une soixantaine de photos
mettant en rapport les gestes
quotidiens des Indiens.

7. De Ruckriem, un bloc de
pierre éclaté et réassemblé
occupe, de toute sa masse,
une grande salle du pavillon
allemand.



3

Que dire quand, dans une manifestation dont on attend qu'elle présente le plus actuel de l'art, quelques cas seulement caractérisent vraiment l'art dans sa modernité, quand ce genre de manifestation consacre le déjà consacré? Pas d'autre ressource que de se tourner vers l'histoire comme l'ont fait les membres de la commission internationale de l'exposition historico-critique, MM. Amman, Oliva, Guerco et Menna. Cette rétrospective fascinante présente 125 artistes par 300 œuvres s'échelonnant du début du siècle à nos jours, regroupées sous le thème *De la nature à l'art, de l'art à la nature*. Thème qui met en évidence l'autonomie spécifique de l'objet d'art par rapport à l'attitude *naturaliste* des œuvres du passé. L'objet artistique ne correspond plus à une représentation de la nature, sans toutefois refuser la figuration. L'art moderne n'évite pas le rapport avec la réalité extérieure mais, dans l'éventail de l'art moderne, la relation mutuelle entre l'expérience artistique et les données de la réalité ne constitue pas un fait statique, elle est devenue un terme de référence constant qui, chaque fois, inclut des connotations diverses.

Cette exposition en fait se donne comme une «hypothèse de relecture» des rapports entre l'art et la nature, mettant en valeur l'art en tant que travail de l'artiste et non reflet du monde. Le passage de l'intellect à la production artistique n'est pas plus évident que la relation entre le langage de l'art et la nature.

Les quatre commissaires ont visuellement rendu compte de ces vecteurs: nature art, art nature, en subdivisant le grand thème en six sous-thèmes:

- Grande abstraction/Grand réalisme
- Fenêtre intérieure
- L'Iconosphère urbaine
- La Convention de la vision
- L'Entropie de l'art
- Nature/Antinature.

Le choix des œuvres répondant aux sous-thèmes témoigne de la façon dont certains créateurs (Picasso, De Chirico, Schwitters, Johns, Pistoletto, ...), depuis le début du siècle, ont entretenu des rapports avec la réalité. Ces créateurs ont remis en question l'iconographie traditionnelle, tandis que d'autres ont complètement éliminé la présence de l'objet réel pour le remplacer par «l'élément objectif qui doit être reconnu comme l'élément réel le plus efficace» (Kandinsky, Mondrian, Malévich, Newman, Nolan, Cane, Devade...). Sélection qui ne donne pas une impression de désordre et qui,

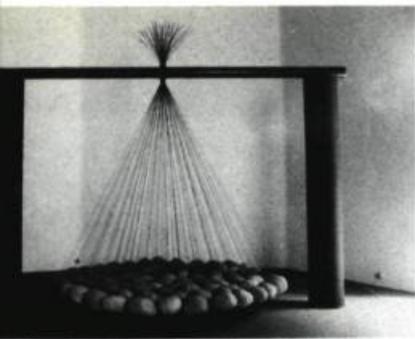
par ailleurs, n'impose pas un ordre qui puisse être senti comme une déformation de l'histoire. Cette confrontation stimulante, vivante, démontre, si besoin est, la grande vitalité de ces artistes poussés par la même volonté de transgresser les règles pour mieux établir les leurs. Les nouveaux codes incluent des exceptions qui, à leur tour, deviennent règles (dont des suiveurs s'emparent) pour mieux être ensuite contestées. Mouvement perpétuel, oscillatoire, fait de refus, suivi d'acceptations plus ou moins difficiles et lentes du public. Le fait d'associer des artistes reconnus depuis longtemps à des artistes actuels sous les modes, à la fois synchronique et diachronique, permet ce regroupement d'artistes historiquement différents mais intimement liés par leurs relations à l'art — le rapport à la nature n'étant jamais en pratique totalement éliminé.

Retrouver Kandinsky voisinant avec Newman, Picasso avec Viallat, Duchamp avec Cane, peut paraître osé et même non avvenu. Mais le but de ces artistes est le même: d'un côté, nier la représentation dans l'art et faire du tableau un objet autonome qui ne représente que lui-même (abstraction) et, de l'autre côté, éliminer l'élément extérieur dit de beauté traditionnelle et matérialiser le simple objet concret (grand réalisme). Tel est le propos couvert par le thème Grande abstraction/Grand réalisme.

Pour le sous-thème Fenêtre intérieure, on est parti de l'a priori perspectiviste selon lequel le tableau est comme une *fenêtre*, mais dans l'intention de répondre à la question posée par Breton, à savoir «sur quoi elle donne»? Sont donc rapprochés Dali et Lindner, Fautrier et Bacon, Dubuffet et De Kooning, dont les juxtapositions dévoilent les affinités sous-jacentes.

Sous le thème Iconosphère urbaine, l'univers complexe et multiforme de la grande cité moderne sert d'élément inducteur à la mise en relief d'une *seconde nature*, de nouveaux horizons et panoramas dans lesquels l'artiste se sent impliqué. La ville vue dans son immédiateté, prise sur le vif, nie le fini, le stable; elle est le changement, le fugitif, la métamorphose continue qui stimule l'artiste. Léger-Lichenstein, Warhol-Severini, Boccioni-Rosenquist, ... font voir ce que la ville possède de pouvoir effervescent.

Le Convention de la vision regroupe des artistes dont les types de vision sont très diversifiés et dont la perception est exploitée en tant que processus visuel pris comme objet en soi. La structure de la relation entre sujet et objet, entre l'artiste et le monde est ce qui compte le plus, et cette structure est d'ordre linguistique, passant par l'image mentale. Quand la perception de l'artiste propose au



4



5

spectateur un objet, on peut se demander s'il s'agit d'un procédé de visualisation ou d'un problème de mimétisme. La réponse ne peut venir uniquement de l'objet artistique, elle dépend aussi de l'attention donnée à l'intention de l'artiste dont la perception est prise non comme un moyen mais comme une action visuelle en elle-même. Ce concept est évident dans une toile de Magritte, *La Science des rêves*, qui introduit dans un paysage en perspective un tableau fait d'un coin de ciel. L'œuvre de Magritte a été très judicieusement accolée à une photo de paysage de Dibbets dans laquelle un morceau de pelouse a été aussi encadré.

Une telle exposition se devait de faire une large part à l'art minimal et à l'art conceptuel, aboutissements extrêmes de l'attitude critique et autoréflexive de l'art depuis le début du siècle, formes d'art présentées ici sous le thème Entropie de l'art. Les procédés de production sont décomposés, l'objet ne renvoie à rien d'autre qu'à lui-même; *muet*, il se referme dans son autosuffisance structurale et dans son autosignification. Dans ce sens, les œuvres de Stella, de Morris, de Sol Lewitt et Kosuth, ... constituent une étape importante vers le milieu des années 60.

Burri, Klein, Pollock, Tápies, Fontana, Merz, Long, Anselmo, De Maria, Rinke, Venet, Beuys, Haacke, Christo, Kounellis, Acconci se retrouvent sous le thème Nature-Antinature, reliés entre eux, soit par la matière présentée pour elle-même, soit par le moyen de production gestuel (Pollock), soit par la couleur exploitée pour sa valeur propre («comme une peau atmosphérique»), (monochromes de Klein). D'autres artistes ont poussé plus loin les limites de la lecture de l'urbain; ils ont élargi le champ de leur intervention en puisant dans une série de données factuelles et en les présentant sous forme de séquences (Venet).

Quant à la deuxième partie de la Biennale, qui comprend les œuvres d'artistes venus de 25 pays, elle donne une impression générale de redite dans la majorité des cas. Pas ou peu de découvertes, mais des sous-produits d'œuvres vues à la *Documenta* de Kassel en 1972 et en 1977. La révélation d'œuvres originales, susceptibles d'ouvrir de nouvelles voies — raison d'être de la Biennale depuis qu'elle a été créée en 1895 — n'a pas eu lieu cette année. Et cela, même si la manifestation ne manque pas d'attraits d'ordre spectaculaire. A heures fixes, un avion traîne une banderolle sur laquelle sont inscrits les mots IMAGES DU CIEL¹; les moutons peints de l'Israélien Kadishman voisinent avec l'œuvre de l'Italien Paradiso, une vache *mécanique* est montée, plusieurs fois par jour, par un taureau médaillé, ce qui permet à un préposé assis dans la vache de recueillir dans une éprouvette les trois milliards (plus ou moins) de spermatozoïdes.

Des pays, comme l'Italie, la Suisse, la France avec ses neuf artistes, se situent tout à fait dans le bon ton. La participation du Canada, avec les tableaux noirs gestuels de Ron Martin et les sculptures en acier brut de Saxe est très sévère. Ascétique et même monacale².

En fin de compte, des artistes venus de pays non reconnus comme culturellement importants ont davantage retenu mon attention. D'Autriche, d'Australie, en particulier. Certains artistes apportent ainsi un regard neuf sur l'art, sur la vie, tout en exploitant de nouveaux moyens d'expression. L'ensemble des grandes photos retouchées de l'Autrichien Rainer captive: l'artiste, sur les photos prises pendant qu'il gesticule, a ajouté des graphismes *gestuels* qui accusent sa gestualité, l'amplifient ou l'occulent. Par ces interventions, les photos sont chargées de vitalité et d'énergie, les blessures imposées aux photos étant la continuation, la redondance, la dramatisation des mauvais traitements que Rainer se donne à lui-même devant la caméra. L'Australien Unsworth propose des œuvres fondées sur l'accumulation de cailloux de 10 pouces de diamètre suspendus par des fils à une structure en acier; les lois de la nature (gravité) donnent lieu à une ritualisation *esthétisée*, séduisante au premier coup d'œil.

On connaît la tradition de la gravure sur bois chez les Japonais. Ici, elle se trouve renouvelée par Enokura qui met en relation dans l'espace, trois éléments naturels: bois, huile, toile blanche. L'immense pièce de bois enduite d'huile a été posée sur la toile pour y laisser sa trace et créer une relation spatiale entre la toile et le bois. Bois et toile établissent non seulement un rapport temporel pour lequel l'huile sert de médium, mais aussi une relation entre le travail de l'homme et celui de la nature.

Le thème principal, De la nature à l'art/De l'art à la nature, a aussi été exploité de diverses façons par de nombreux artistes: nature *urbaine*, avec les panneaux de l'Anglais Boyle reproduisant minutieusement et à la manière hyperréaliste, des pans de murs et de sols; nature *nature* des personnages en branches du Finlandais Lanu; blocs de pierre grise, éclatés, de l'Allemand Ruckriem; cartons imbibés de diverses teintures naturelles du Hollandais De Vries, processus de croissance et de mort d'une plante par Buisman, processus de séchage de poisson par leur compatriote Giezen, de fruits et de légumes par le Français Adzac.

Plusieurs sélections sont tout à fait regrettables, ce qui s'explique par le fonctionnement même de la Biennale qui s'en remet aux pays pour le choix des artistes, contrairement à la *Documenta* qui procède par un comité de sélection, assurant ainsi un haut niveau de qualité, d'homogénéité et d'originalité. (Par exemple, la présence des deux artistes académiques grecs ne peut se justifier.)

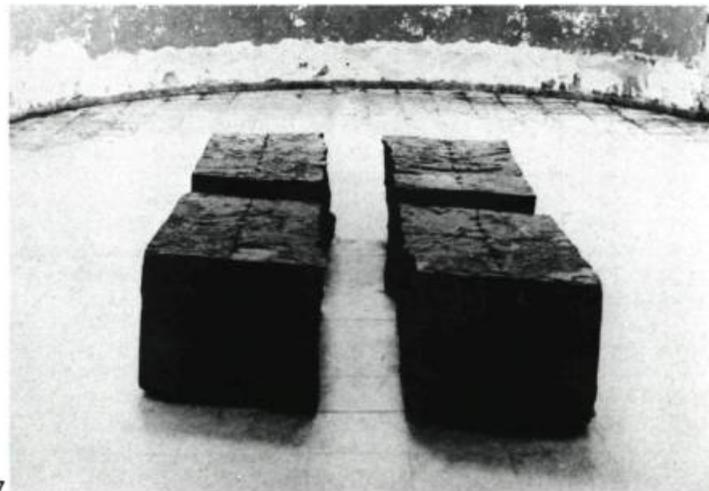
La Biennale de Venise de 1978 ne s'imposera donc pas comme une grande biennale. La majorité des œuvres renforcent les courants actuels, rien de plus. Mais elle donne l'occasion aux visiteurs qui ne sont pas forcément des spécialistes de l'art moderne de faire le point sur les diverses approches de l'art et sur les moyens d'expression qui se sont diversifiés et développés depuis le début du siècle et, particulièrement, depuis le milieu des années 60.

1. Pourquoi pas un cadre vide avec la même inscription? Cela aurait rejoint l'image du ciel du tableau de Magritte dont il a été question plus haut.
2. Le minuscule pavillon du Canada, située à l'ombre du grand pavillon britannique, non loin de celui de la France et de celui des États-Unis, reproduit presque la situation à la fois géographique, culturelle, économique et politique du Canada. Est-ce «hasard objectif» au sens où l'entendait Breton?

Laurent LAMY



6



7



VADEMECUM

8. Sigle de l'Arte Fiera 78.

Pour la quatrième année consécutive, des marchands de seize pays se retrouvaient à la Foire d'art moderne de Bologne, qui s'est tenue du 1er au 6 juin. En tout, 230 kiosques dont 130 italiens et 100 étrangers. Avec ses onze stands, la représentation canadienne marquait la foire de sa présence, une présence cependant marginale. En effet, le principe même des foires d'art repose sur des données économiques. C'est un lieu où viennent les marchands pour vendre ou acheter des œuvres; c'est un processus qui entre dans la mise en marché, la diffusion et, conséquemment, la promotion des artistes que ces marchands soutiennent. Dans les onze kiosques canadiens, pas un seul tableau, pas une seule sculpture. Quelques bandes vidéo, des disques, des revues et des idées. Voilà ce qu'on pouvait trouver dans des stands souvent déserts et représentant uniquement des galeries ou des entreprises d'art subventionnées. Aucun marchand canadien du secteur privé n'utilisait cette foire comme tremplin pour ses artistes. Par contre, à Bâle, on trouvait un seul marchand de galerie privée bien qu'on lui ait refusé toute subvention. Enfin, quelques revues canadiennes reçurent de l'aide pour participer à la foire de Bologne.

Enfin, Bologne permettait de saisir la précarité du marché de l'art contemporain, dominé dans les circonstances par les marchands milanais comme Bâle le fut par les Allemands. Une foire d'art peut permettre à un marchand d'élargir la diffusion de ses artistes en négociant leur accès dans les marchés étrangers et en contrepartie, en livrant l'accès du marché local à des artistes étrangers. Pour cela, il faut qu'il y existe certaines disparités d'un marché à l'autre. Il faut pouvoir noter quelques différences dans les productions locales. Or, Bologne montrait une production identique partout. Pourquoi un marchand canadien s'embarrasserait-il d'un Italien fabricant de bandes colorées. Il en possède chez lui à ne savoir qu'en faire. Qu'est-ce qu'un marchand italien peut faire des «massacreurs de toiles» allemands quand il possède ses Fontanas et la pléthore de disciples qui suivent.

La production d'art contemporain, qu'il s'agisse d'œuvres picturales ou d'actions est la même partout et oscille toujours autour des mêmes vieux thèmes obsessionnels freudiens.

En bref, les marchés semblent encore fermés, d'autant plus que certains pays, l'Italie par exemple (le Québec aussi), restent très protectionnistes, tentent de déborder de leurs frontières, mais acceptent plus difficilement qu'on envahisse les leurs. «Il y a tant d'artistes en Italie, me dit un marchand de Venise. Plus de 10,000, vous vous rendez compte?» Les Français disent la même chose, les Allemands aussi, les Canadiens également. Chacun tente d'accéder aux marchés étrangers sans trop chercher à développer de nouveaux marchés chez soi.

L'évolution de l'art contemporain n'est pas assez fulgurante pour suivre la vitesse de croisière des foires. Si les productions nationales différaient, peut-être les foires joueraient-elles un rôle de mise en présence, de confrontation et de mise en marché. Ce n'est pas Bologne qui est en cause, mais l'art.

Jean-Claude LEBLOND



9. Foire de Bâle. Grande halle à la Cour ronde.

La Foire de Bâle, renommée à juste titre pour son dynamisme, a été, du 14 au 20 juin, le carrefour de l'information internationale et de l'échange artistique. Autour de la désormais célèbre Halle à la cour ronde, réservée aux sculpteurs, à l'accueil et à la détente, 274 exposants étaient au rendez-vous et présentaient, dans leurs kiosques respectifs, au rez-de-chaussée et au premier étage, un choix d'œuvres qu'ils considéraient significatives de l'heure contemporaine.

Une visite complète de la Foire requiert, on le devine, beaucoup de temps mais ce que l'on y récolte d'information en vaut la peine. On y prend surtout le pouls du marché de l'art, une dimension économique encore peu développée au Québec et au Canada, Toronto mise à part et Montréal suivant de loin. A Bâle, le trafic de l'art est manifeste et ne laisse aucun doute. Il y a l'offre et la demande; il y a la cote.

La majorité des galeries représentées était allemande et suisse, l'Allemagne (82 exposants), la Suisse (64) dominant la participation. Venaient ensuite la France (22 exposants), l'Italie (21), les États-Unis (14), le Canada (1), le Japon (1), etc.

Contrairement à ce qui s'est passé à la Foire de Bologne, l'optimisme régnait à Bâle, cette année, en raison de la reprise du marché des arts, qui semble avoir surmonté le choc psychologique provoqué par la récession. Des exposants qui s'étaient absentes au cours des dernières années, notamment les États-Unis, par suite de la baisse du dollar, ont repris leur stands traditionnels. Le chiffre des ventes n'est jamais définitivement connu mais, au dire des marchands, d'importantes transactions ont été effectuées. C'est ainsi qu'on verra apparaître bientôt un important Matisse sur le marché canadien, l'acheteur étant un Montréalais.

Toutes les tendances coexistaient. Les galeries dites progressistes avaient délaissé, cette année, le secteur Nouvelles tendances au premier étage, afin de rejoindre les Classiques modernes, au rez-de-chaussée. Mais d'autres galeries les ont vite remplacé parce qu'il y a une liste d'attente à Bâle. Au premier étage, des regroupements avaient été prévus pour les livres d'art, les galeries de photographies, de vidéo, de films et pour d'autres manifestations. Enfin, de nombreuses galeries avaient décidé de concentrer leur présentation aux œuvres de trois artistes au maximum.

Chaque année, dans le cadre de la Foire, on invite officiellement un pays à présenter une grande exposition. En 1978, Denise René, pour la France et avec le concours des galeries françaises, a présenté une soixantaine d'artistes, affirmant ainsi le caractère international de l'art qui a fait de Paris un des hauts lieux de la création depuis 1930. Denise René voulait démontrer qu'elle ne tient aucune compte de la nationalité d'origine des artistes qui ont travaillé à Paris et qui ont, à un moment ou l'autre de leur carrière, contribué à son rayonnement comme centre mondial de l'art. Seul l'aspect créateur l'intéresse, de même que la défense de l'abstraction issue du constructivisme. Tentative de classification courageuse et sûrement consciente de l'arbitraire que comporte tout point de départ mais qui assure des résultats révélateurs, en confrontant la riche versatilité des expériences créatrices.

Déchiffrer le goût, la personnalité des galeries d'art, c'est un des attraits de la foire. Le flair de la galerie Krugier de Genève, la sûreté de ses choix ne font aucun doute. Qu'elle nous présente un De Chirico, un Staël, un Delvaux, un Titus-Carmel ou bien un Theimer, jeune néo-romantique contemporain qu'on retrouvait au pavillon de la France à Venise, toutes les œuvres ont un trait commun: la qualité.

A la galerie Rothe, d'Heidelberg, Margaret Rothe présentait une exposition particulière de Kalinowski, un sculpteur qui utilise magistralement le cuir: caissons avec ou sans pulsations, stèles, ensachements, pendants, sont façonnés avec une rare sensualité. Depuis 1973, Horst Egon Kalinowski s'emploie à créer des tableaux de grand format. Toiles monumentales qui rivalisent de puissance avec les sculptures; même maîtrise et même force contenue, même utilisation de collages, même recours à l'assemblage dans un esprit vraiment nouveau.

Pour ceux qui désespèrent des orientations de l'art contemporain, une note d'espoir. Sans doute, le plus grand succès de la Foire a été obtenu, cette année, par le Suédois Gunnar Norrman, un grand maître de notre temps, qui interprète avec le crayon ou la pointe sèche une vision nordique polarisée autour de trois éléments: la science naturelle, la musique et une maîtrise technique d'un dépouillement saisissant. C'est de la poésie calligraphique proche de la finesse de l'art chinois et d'une élégance toute particulière. Un mariage réussi du réalisme et de l'abstraction.

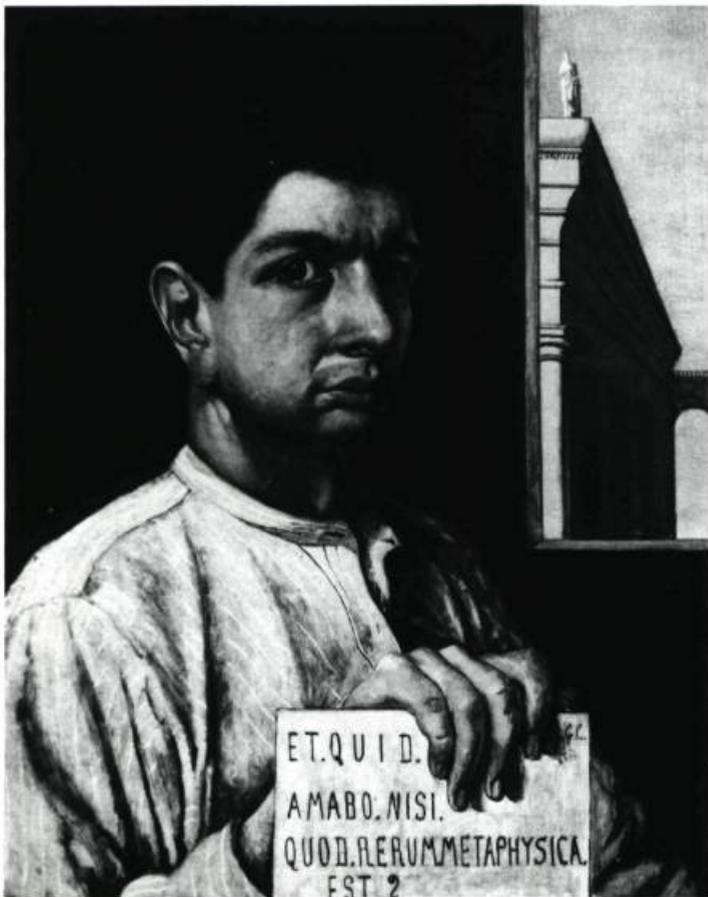
Le seul peintre canadien présenté par une galerie canadienne, la Galerie Select de Montréal, Michel Pellus. Le jeune peintre néo-réaliste suscite actuellement un vif intérêt parmi les collectionneurs, au Canada et à l'étranger; il exposera prochainement en Allemagne.

Parmi les personnes rencontrées à la Foire, trois artistes canadiens dont nous parlerons au cours de 1979: Anne Bruchesi, qui vit à Bâle depuis une vingtaine d'années et expose à la Galerie Iolas-Velasco de Madrid; Cozette de Charmoy, qui vit à Genève et poursuit ses recherches en art surréaliste et conceptuel; Carl Bucher de Zürich, un sculpteur qui a déjà exposé au Musée d'Art Contemporain de Montréal et que nous retrouverons à la Galerie Moos de Toronto, cet automne.

Rencontres, découvertes, constats, prévisions, c'est l'esprit qui règne aussi bien à la Foire qu'à Bâle, ville de musées, d'architecture et de musique.

Andrée PARADIS

10. Giorgio De CHIRICO
Autoportrait, 1924.



11



12

11. Holst Egon KALINOWSKI
Corset, 1974.

12. Gunnar NORRMAN
Troncs de châtaigniers. Pointe sèche.