

La 48^e Biennale de Venise Abrégé d'art contemporain

Manuela de Barros

Numéro 49, automne 1999

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/9671ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (imprimé)

1923-2551 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

de Barros, M. (1999). La 48^e Biennale de Venise : abrégé d'art contemporain. *Espace Sculpture*, (49), 30–32.

LA 48^e BIENNALE DE VENISE A B R É G É d'art contemporain

MANUELA DE BARROS

Cette année encore, la biennale italienne s'est avérée parmi toutes non seulement la plus prestigieuse, mais aussi la plus foisonnante d'idées et de nouveautés. Son commissaire pour les arts plastiques, Harald Szeemann, connu et apprécié pour son approche originale et sa grande ouverture envers l'art contemporain, a montré, encore une fois, son attachement à la promotion d'œuvres peu ou pas connues, malgré leurs qualités, et sa capacité à rechercher hors des sentiers battus et à adopter une vision transversale des questions actuelles dans le champ de l'art. Cette recherche de nouveaux axes de l'art contemporain s'est pourtant également accompagnée de la présentation d'artistes plus connus, qu'il avait parfois déjà montrés (à la Biennale de Lyon en 1997, par exemple), et qui ont donné à l'exposition un haut niveau de vitalité créative.

L'annonce de sa nomination à ce poste a pourtant été très tardive, ce choix ayant exprimé une volonté d'un changement profond de nature et d'ambition pour la Biennale de Venise. Szeemann a expliqué lui-même à maintes reprises que son acceptation avait été liée à la possibilité pour lui d'opérer un certain nombre de changements, parfois radicaux.

En ce qui concerne les pavillons nationaux, qui ne sont pas de son ressort, et qui ont leur propre commissaire d'exposition nommé par les pays, rien de différent ne pouvait être envisagé. L'idée fondamentale de Szeemann a consisté à contrebalancer, par une multiplication des lieux et de la surface d'exposition gérés par le commissaire général, le poids et le nombre des artistes présentés là. Ainsi, la biennale de cette année s'accompagne de la réhabilita-

tion de lieux historiques, principalement autour de l'ancien Arsenal de la ville, immenses hangars de briques qui abritent pour la première fois des œuvres d'art. Beaucoup d'installations prennent place dans ces lieux, jouant sur l'ambiguïté de l'espace fait ou à faire, de lieux en travaux qui deviennent parties intégrantes des œuvres, d'une dialectique entre le bâti et le ruiné, entre l'ancien et le nouveau.

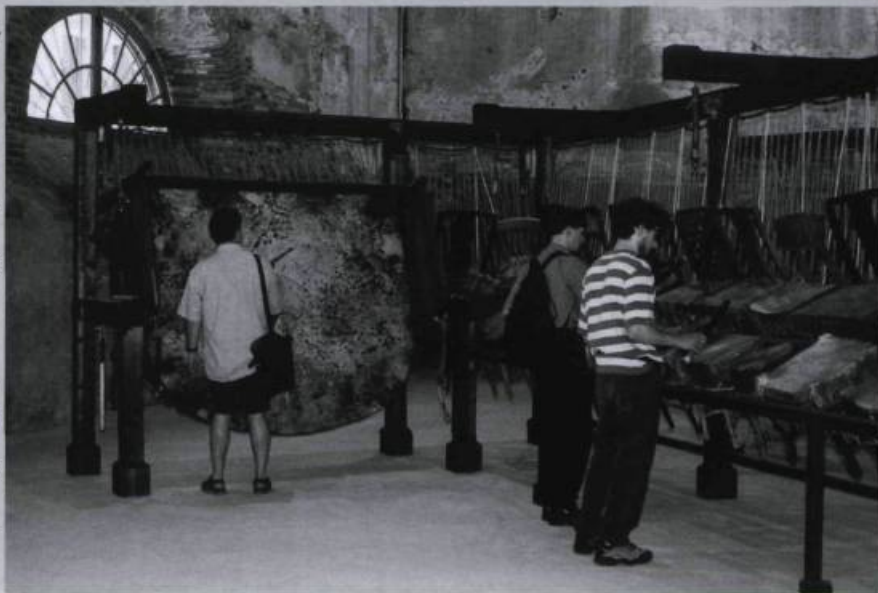
De plus, le pavillon italien présente des artistes de toutes nationalités, les artistes italiens étant intégrés à la sélection internationale. Une façon de contrebalancer le fonctionnement des pavillons nationaux jugé insatisfaisant, car insuffisamment novateur. En outre, Szeemann, pourtant fondateur en 1980 de Aperto, espace d'exposition réservé aux jeunes artistes, a décidé de saper sa propre création pour la remplacer par d'autres concepts : pour lui, la question des générations n'est plus pertinente ; l'ouverture n'est plus d'ordre générationnel mais mental et territorial. De là vient d'APERTutto, l'ouverture tous azimuts qui doit mettre fin aux frontières conceptuelles ou spatiales.

Szeemann entend ainsi montrer de nouvelles formes artistiques refusant tout retour en arrière (et ici on ne peut s'empêcher de penser à la Biennale de Jean Clair, passiste par bien des aspects), veiller à la présence accrue d'artistes féminines et faire un saut géographique en invitant en masse les artis-

tes chinois, acteurs souvent absents de la scène internationale. La différence fondamentale d'avec ses dernières expositions, outre le nombre d'artistes chinois présentés, est l'absence de personnalités créant en dehors du champ spécifiquement artistique (tels les dessins issus de pratiques divinatoires montrés à Lyon).

Thomas Hirschhorn,
Swiss Army Knife, 1998.
d'APERTutto.
Photo : M. de Barros.

Chen Zhen,
Jue Chang-Fifty Strokes to Each, 1998.
Photo : M. de Barros.





Les autres nouveautés sont le fonctionnement même de la biennale, maintenant gérée par une fondation et non plus, comme auparavant, par l'État et la ville de Venise ; la nomination de commissaires différenciés pour les diverses spécialités (architecture, musique, archives, etc.) et ce, pour quatre années (pour deux biennales, donc) au lieu de deux tel que précédemment.

Les pavillons sont, comme c'est souvent le cas, sans surprise majeure, bien que certains soient pourtant particulièrement réussis. Le pavillon américain abrite une installation de Ann Hamilton dont la beauté et la subtilité conceptuelle méritent une attention plus spéciale. Le lieu est entièrement investi, à l'intérieur comme à l'extérieur : une grille de fer et d'acier devant le pavillon, une barrière de verre déformant et distordent la vision, faisant du lieu un lointain mirage que l'intérieur du pavillon va expliciter. Les quatre pièces sont uniformes de lumière naturelle venant des verrières du plafond ; sur les murs, des mots en braille de grande taille égrènent des passages d'un ouvrage de Charles Reznikoff, *Testimony: The United States 1885-1915* ; enfin, le plus spectaculaire — et qui donne à l'installation une grande douceur poétique —, du pigment rouge vif s'échappe des plafonds le long de chaque mur, déposant sa couleur presque immatérielle de légèreté dans tous les espaces : les sols qui deviennent mémoire du passage des visiteurs, faite d'empreintes et de toutes sortes de traces ; les reliefs de l'écriture braille qui prennent alors une présence plus énigmatique encore ; les murs qui se teintent au gré de l'écoulement de la couleur ; les spectateurs eux-mêmes, entourés de toutes parts de cette matière qu'ils déposeront à leur tour.

Le pavillon belge partage, avec celui des États-Unis d'Amérique, un aspect fantomatique et étrange. Ann Veronica Janssens a rempli le pavillon d'un nuage de vapeur d'eau si dense que l'on ne peut rien voir au-delà d'un mètre autour de soi. Expérience visuelle donc, mais tout autant expérimentation corporelle qui convoque le corps dans son ensemble, puisqu'il est

tout entier nécessaire à l'exploration d'un espace où la vision est tronquée. Perception surmultipliée et qui part pourtant de l'affaiblissement d'un sens ; de nouveau le thème de la cécité, de l'oblitération du regard avec lequel on voit poindre l'idée d'un art performatif. Une autre façon d'appréhender l'œuvre d'art donc dans laquelle le corps tout entier est engagé et où le voir n'est qu'une partie, et peut-être pas la plus importante.

Le pavillon russe est également particulièrement réussi. L'artiste invité, Sergueï Bugaev Afrikan, montre une installation tout à fait complexe, *Mir: Made in the XXth Century*. Au centre de la pièce se trouve une immense structure métallique représentant un solide régulier ; les murs et une partie du sol sont couverts de photographies de toutes sortes ; une projection vidéo montre un homme entravé qui crie « laissez-moi partir ». Le thème général est double : à la fois le statut de l'homme dans un monde souvent rude et la délicatesse de la Russie cette dernière décennie. Ainsi, l'idée de la perte des idéaux — en même temps que celle des idéologies — côtoie, dans la collection d'images du monde, la guerre, la maladie, l'injustice. La station Mir, dont le nom signifie à la fois « monde » et « paix », est le fil conducteur de cette exploration souvent désespérée du siècle ; cet homme qui demande qu'on lui rende sa liberté, et qui est en fait un malade à qui on s'apprête à faire des électrochocs, en serait le symbole : un homme souffrant dans un monde où rien n'est fait pour le protéger ou le respecter.

Cette vision profondément pessimiste est bien souvent partagée par ceux qui sont certainement les plus nombreux par la masse qu'ils représentent dans cette biennale, les artistes chinois, souvent montrés dans les salles de l'Arsenal. Pourtant, leur noirceur est également pleine d'humour, sinon de cynisme, et le regard qu'ils portent sur le passé et la tradition, particulièrement vivifiant. C'est ainsi le cas de Wang Jin, montrant une installation, *A Chinese Dream*, où des vêtements traditionnels chinois de cérémonie sont taillés dans du plastique et entièrement brodés de fils de nylon, transformés en sculptures en suspension, transparence et chatoiment des matières, bien différents de ceux de la soie, donnant une autre idée du luxe : actuelle, irrévérencieuse et profondément ironique. Les photographies de l'artiste endimanché « épousant » une mule attirent encore cet humour grinçant. Les vêtements-sculptures de Wang Jin exercent sur les visiteurs une étonnante fascination, comme les plus réussies des œuvres de ses compatriotes. Chen Zhen, artiste chinois travaillant en France, crée une immense sculpture-installation dans laquelle tables, chaises ou tabourets sont transformés en

une centaine de tambours et suspendus sur une énorme structure de bois occupant une salle entière des anciens entrepôts.

Cette sculpture fait allusion à une tradition bouddhiste où deux parties ayant un différend se frappent mutuellement dans un acte symbolique qui les met d'accord.

Jue Chang — *Cinquante coups pour chacun* demande évidemment la participation du public, qui ne s'en prive pas. Et lorsque quelques spectateurs prennent les bâtons, les barreaux de chaises ou tout autre instrument mis à leur disposition, et frappent sur les peaux, tentant de s'accorder entre eux, l'installation prend toute son ampleur et tout son sens. Les sons et les vibrations qui remplissent alors l'espace provoquent chez les autres spectateurs étonnement puis empathie, ce rythme semblant être le rythme même du corps. Dans un genre apparemment plus habituel, Zhang Huan montre des vidéos et des photographies de performances collectives. Les titres de ces performances, *To Add One Meter to an Unknown Mountain* (1995) ou *To Raise the Water Level in a Fishpond* (1997), sont de nouveau entre humour et ironie. Pour faire monter le niveau de l'eau, par exemple, Zhang Huan fait entrer quelques dizaines de personnes dans une mare ; pour augmenter la taille des montagnes, il crée un amoncellement de personnes allongées les unes sur les autres en haut de celle-ci. Performances du ténu et du presque rien, réflexion sur le monde que l'artiste attend aussi des acteurs et des spectateurs devant le spectacle de l'absurde où l'homme est assimilé à la nature inerte, métaphore des transformations de la société chinoise qui font des biens de consommation et de l'argent les choses les plus importantes au yeux d'une partie de la population.

On pourrait parler encore du retour au corps que nous font opérer les Chinois ; c'est alors un corps trituré, malmené, voire torturé (Xie Nanxing ou Chieh-Jen Chen dans le pavillon de Taïwan) qui rajoute encore à la sensation de désespoir et de violence que l'ironie tempère parfois sans la masquer, comme pour dire que malgré tout, les choses peuvent changer...

D'autres œuvres mériteraient aussi d'être commentées. Nous finirons par deux d'entre elles. Thomas Hirschhorn, artiste suisse qui travaille à Paris, présente dans une salle de 500 m² de l'Arsenal une sorte d'immense maquette d'aéroport toute de carton, de papier, de scotch, de feuilles d'aluminium, de coupures de presse, de livres et d'autres matériaux encore. Symbole des flux économiques et des problèmes sociaux comme toutes les œuvres de Hirschhorn, celle-ci porte plus encore la marque d'une réflexion sur le brouillage des genres, une sorte de brume mentale qui noie toutes les données culturelles en les mettant toutes au même

niveau : la philosophie ou les marques de sport, les boissons mondialement consommées et les droits de l'homme ; une sorte de mondialisation de la médiocrité intellectuelle dans une zone de tensions permanentes rappelée par des drapeaux qui flottent sur l'œuvre.

Dans un tout autre genre—qui ne nous laissera pas finir de manière optimiste—, la série de vidéos de Doug Aitken, artiste californien de Los Angeles, compose une narration sur la thème de la solitude urbaine, très forte et prenante. Plusieurs vidéos, projetées dans des pièces différentes, forment l'histoire sans histoire d'un jeune homme insomniaque qui sort dans la ville la nuit et déambule dans des espaces qui semblent renvoyer au vide de son intériorité. Autoroutes, épiceries de nuit, entrées de métro forment un panorama des déserts urbains, des villes et des lieux industriels et commerciaux qui scellent le mal-être des humains qui y vivent. L'aspect narratif mais tronqué de l'installation est particulièrement intéressant. Les diverses vidéos doivent être vues dans un sens précis puisqu'elles se suivent plus ou moins chronologiquement. Ainsi l'on peut voir dans le premier film qu'outre la solitude urbaine, le personnage souffre également d'une « solitude médiatique », celle qui consiste à être entouré d'information et pourtant délié de tout. L'image symbole de cet état de fait est un jeune homme couché dans son lit qui regarde son écran de télévision alors que les programmes sont interrompus ; il regarde les taches lumineuses sur l'écran sans image et se questionne, pensée vagabonde que le spectateur entend et qui, dans les autres salles, décrivant les lieux visités, sera remplacée par de la musique.

Ces quelques exemples de ce que l'on peut voir à la 48^e Biennale de Venise démontrent que cette manifestation est plus que jamais passionnante, notamment parce qu'on peut y voir jeunes et moins jeunes, utilisant toutes sortes de médiums et de styles, venant de tous horizons, conformément aux vœux de son organisateur. Cette biennale donne une vision d'ensemble particulièrement riche de la création contemporaine ; celle-ci, surmontant difficultés et problèmes liés aux mutations qu'elle opère, s'avère toujours pleine d'énergie, même si parfois cela semble être l'énergie du désespoir. ■

The author reviews the 48th Venice Biennial, for which the visual arts curator, Harald Szeemann, is known for his original approach, for his attachment to the promotion of little-, or lesser-known works, and for his ability to navigate untrodden paths. Accordingly, this year's Biennial is accompanied by the rehabilitation of historic sites, principally surrounding the city's old Arsenal, immense brick hangars now housing works of art for the first time. Many installations take place in this venue, playing on the ambiguity of space made or to be made, spaces undergoing construction and becoming an integral element of the works, of a dialectic between the built and the ruined, between the old and the new. The Italian pavilion, for its part, presents artists of all nationalities, Italian artists being integrated with the international selection; a way of compensating for the operation of national pavilions, deemed unsatisfactory because insufficiently innovative. Further, though the founder of Aperto in 1980, an exhibition space

reserved for younger artists, Szeemann decided to mine his own creation to replace it with other concepts: in his view, the generational question is no longer relevant; openness is no longer of a generational, but rather of a mental and territorial order. Hence comes dAPERTutto, an all-out opening to put an end to conceptual and spatial frontiers.

Thus, Szeemann intended to exhibit new artistic forms, refusing to turn back (one can't help thinking of the Biennial of Jean Clair, backward-looking in many respects), seeing to the stronger presence of women artists, and making a geographic leap in inviting a large number of Chinese artists, participants often absent from the international scene. This 48th biennial gives a particularly rich overview of contemporary artistic creation—which, overcoming difficulties and problems related to the very changes it produces, is shown to be highly energetic, even if it may sometimes seem the energy of despair.



Wang Jin, *A Chinese Dream*, 1997.
dAPERTutto. Photo : M. de Barros.

Wang Jin, *A Chinese Dream*, 1997.
dAPERTutto. Photo : M. de Barros.