

## 49<sup>e</sup> Biennale de Venise, le Plateau de l'Humilité The 49th Venice Biennial, Plateau of Humility

Natasha Hébert

Numéro 58, hiver 2001–2002

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/9346ac>

[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

Hébert, N. (2001). 49<sup>e</sup> Biennale de Venise, le Plateau de l'Humilité / The 49th Venice Biennial, Plateau of Humility. *Espace Sculpture*, (58), 28–32.

# 49<sup>e</sup> Biennale de Venise, le Plateau de l'Humilité

## The 49th Venice Biennial Plateau of Humility

→ Pour la première Biennale du nouveau millénaire, le conservateur Harald Szeemann, appuyé par toute sa structure médiatique, annonçait une double direction : pas de thème et plus de jeunes artistes. Avec la grande nomination *Plateau de l'Humanité*, il a tenté une ouverture complète et libre sur les différentes variétés artistiques et individuelles actives actuellement.

Le plateau se définit comme à la fois base et fondation, un espace de spectacle, une scène surélevée, offrant une vue de l'humanité. Selon Paolo Baratta, président de l'événement, cette idée de plateau a pour but de présenter à travers cette nouvelle globalisation (qui nous implique tous) le travail des artistes du moment, de comprendre leur chemin, leurs forces et leurs faiblesses, leurs gestes et leurs préoccupations.

Le *Plateau de l'Humanité* devrait révéler une « autre vérité » : la vérité des artistes, sans laquelle la connaissance et la compréhension du monde seraient incomplètes. L'intérêt de ce plateau réside pourtant davantage dans le fait qu'il ne cherche pas particulièrement à poser une réflexion philosophique ou une étude conceptuelle profonde, qu'il n'est pas le résultat d'une sélection acharnée, mais bien l'émergence de quelque chose de plus subtil, spontané, timide. Sous ses aspects de cirque ou de carnaval, de grand événement international, le *Plateau de l'Humanité* de la 49<sup>e</sup> Biennale est curieusement humble.

Au lieu d'avoir la prétention de proposer une avant-garde, un reflet des travaux les plus avancés, surprenants, provoquants, au lieu de prétendre faire un bilan exhaustif du monde artistique au tournant du millénaire, ce plateau pose, naïvement, des pas, des tâtonnements, des tentatives. Ainsi, le concept du « plateau » peut prendre un sens neuf, rejette l'idée du plateau-scène, plateau-théâtre, pour devenir un plateau-plat, une zone aplanie, un champ dans lequel toutes les œuvres seraient posées de façon chaotique, uniques, entières et autonomes, libérées de la hiérarchie, du temps, de l'histoire ou de la carrière de leur créateur. Et c'est là que la présence d'artistes mûrs et d'artistes jeunes devient essentielle, afin de créer une balance entre la célébrité et la jeunesse, en forçant les artistes à s'oublier (humilité) au profit de l'œuvre elle-même. Dans ce champ de l'humanité — ou ce plateau de l'humilité — sont déposées des œuvres démontrant à la fois des moments de maturité, résultats de longs processus artistiques et des œuvres émergeant d'yeux nouveaux et innocents qui posent leur regard ici et maintenant. En aplanissant les rapports entre les personnalités artistiques, les provenances géographiques ou temporelles, l'œuvre d'art peut vivre d'elle-même et utiliser un langage « universel » afin d'exprimer une expérience humaine tant sociale qu'individuelle. Comme l'affirme Szeemann : « Nous pouvons voir une différence claire dans la réaction des artistes entre il y a dix ans et aujourd'hui : il n'y a plus cette intense affirmation d'une identité (d'une Personnalité), mais plutôt un attrait pour ce qui est éternel dans l'humanité... à un point tel que des artistes reconnus et engagés ont réussi à se libérer

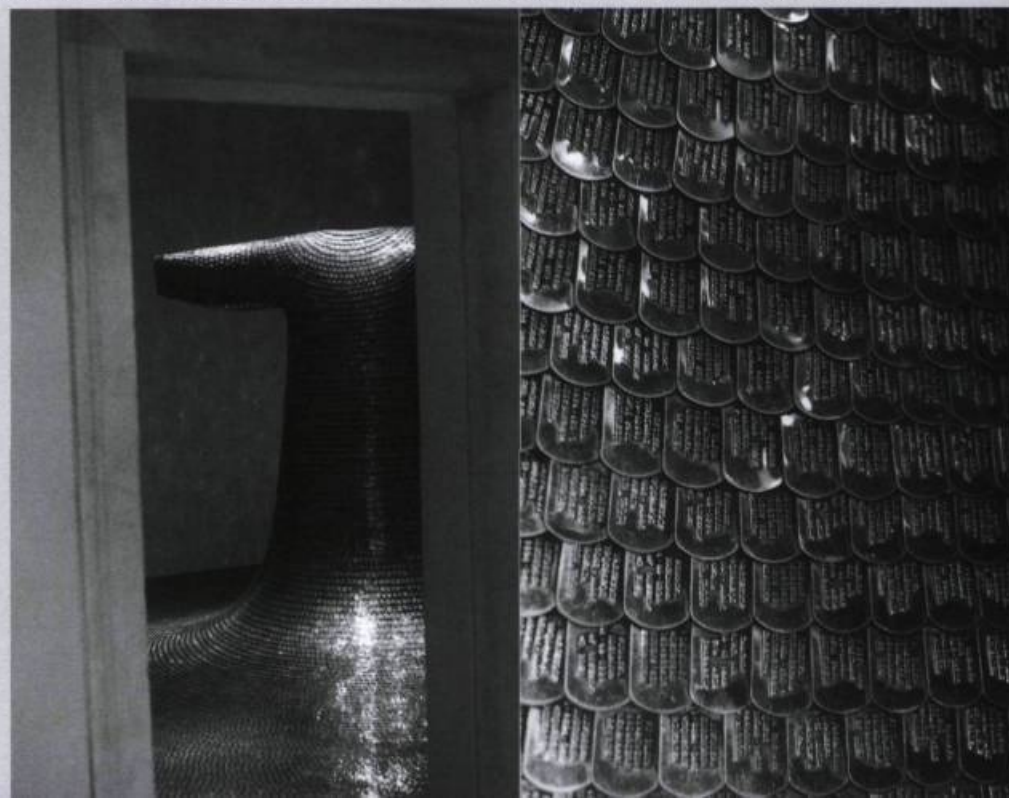
Harald Szeemann, curator of the first Biennial of the new millennium, announced in a flurry of media activity that the event would have more young artists and no special theme. With the grand title of *Plateau of Humankind*, he strove for complete openness to artistic diversity and currently active artists.

The "plateau" is defined as both a base or foundation and a presentation space, a raised stage giving a view of humankind. According to Paolo Baratta, president of the event, the idea of the "plateau" is to present the work of today's artists in this new era of globalization (which involves us all), to understand their process, their strengths and weaknesses, their gestures and preoccupations. *Plateau of Humankind* should reveal "another truth": the artists' truth, without which an understanding of our times would be incomplete. This "plateau" gains our interest, however, in the fact that it is not specifically trying to make a philosophical statement or profound conceptual assessment. It is not the result of scrupulous selection, but the emergence of something more subtle, spontaneous and unassuming. Beyond the circus or carnival atmosphere of a large international exhibition, the 49th Biennial's *Plateau of Humankind* is strangely humble.

Instead of presuming to offer an avant-garde, a reflection of the most astonishing, provocative and advanced works, instead of claiming to give an exhaustive account of the art world at the turn of the millennium, this "plateau" naively proposes some tentative steps and experimentations. Thus, the concept of the "plateau" can take a new direction, rejecting the idea of a stage or spectacle, to become level zone or area, a field in which all the works are placed in a chaotic, unique, completely autonomous way, free from considerations of hierarchy, time, history, or their creator's career. And here the presence of both

Do-Ho SUH,  
*Some/One*, 2001.  
Installation. Métal.  
Photo : N. Hébert.

Do-Ho SUH,  
*Some/One*, 2001.  
Détail. Photo :  
N. Hébert.





du pouvoir de l'autonomie et de l'indépendance, et à repositionner leur travail dans le sens du désir, de l'existence et des perspectives sur le monde, tels que partagés par tous les êtres humains ».

Il devient donc intéressant, à partir de cette perspective, de voir comment certaines des œuvres tridimensionnelles (provenant autant d'artistes mûrs que d'artistes jeunes) de cette Biennale traitent de différents thèmes et questionnements fondamentalement humains, en confrontant ces œuvres, parfois d'apparence totalement distincte, mais profondément similaires.

C'est le cas, par exemple, des travaux de Ron Mueck (Melbourne, 1958) et de Do-Ho Suh (Séoul, 1962), qui tous les deux traitent des contrastes individualité / anonymat, unité / multiplicité dans un contexte social, à partir de la figure humaine. Ron Mueck propose trois sculptures hyperréalistes, dont *Untitled (Boy)*, une sculpture monumentale représentant un jeune adolescent accroupi. La ligne directrice du travail de Mueck se trouve évidemment dans toute la perfection des détails de ses sculptures (poils, chairs, coloration, attitudes et expressions), mais aussi dans les dimensions qu'il impose. Ces œuvres sont toujours plus petites ou plus grandes que nature, et posent des rapports proportionnels avec le spectateur cherchant à provoquer un sentiment de malaise : un bébé naissant un peu trop petit suspendu au mur, un homme mesurant un peu moins d'un mètre, recroquevillé tête baissée dans une boîte de verre ou un adolescent gigantesque. Ses sculptures finissent généralement par questionner l'espace et la nature environnante au point que c'est cet environnement qui paraît disproportionné. L'intérêt se trouve aussi dans le paradoxe entre une recherche du détail constituant un tout parfait, et la création d'un être de forme humaine, mais anonyme. Ce bébé, cet homme, cet adolescent semblent étrangement communs. Comme si, à chaque fois, dans la reconstitution complète d'une figure humaine, Mueck cherchait à représenter l'ensemble du genre humain. *Boy* joue, dans le cadre de la Biennale, le rôle du Sphinx. Un Sphinx mâle, mais qui porte aussi toute l'ambiguïté d'une part féminine pré-pubère, qui pose sur le visiteur un regard à la fois insécurité et sinistre. Ce Sphinx recèle en lui tout un questionnement sur cet individu social, sur son rôle, mais aussi par son attitude physique, un malaise lié à son rôle sexuel dans cette société. « Dans les temps anciens, quand l'homme jouait un rôle dominant, le Sphinx était femelle ; maintenant avec cette explosion d'énergie féminine et de la créativité, le Sphinx est mâle. »

L'ensemble du travail de Do-Ho Suh s'articule autour des contrastes entre fragmentation et unification. Il s'intéresse particulièrement à la relation dynamique entre la masse des individus et le pouvoir de la société qui les contrôle. C'est directement dans cet ordre d'idées qu'il propose pour la Biennale, *Who am we?* (2001), une installation composée de *Floor* (1997-2000) et de *Public figures* (1998), une installation dans une pièce, d'apparence simple — un plancher texturé et un papier peint

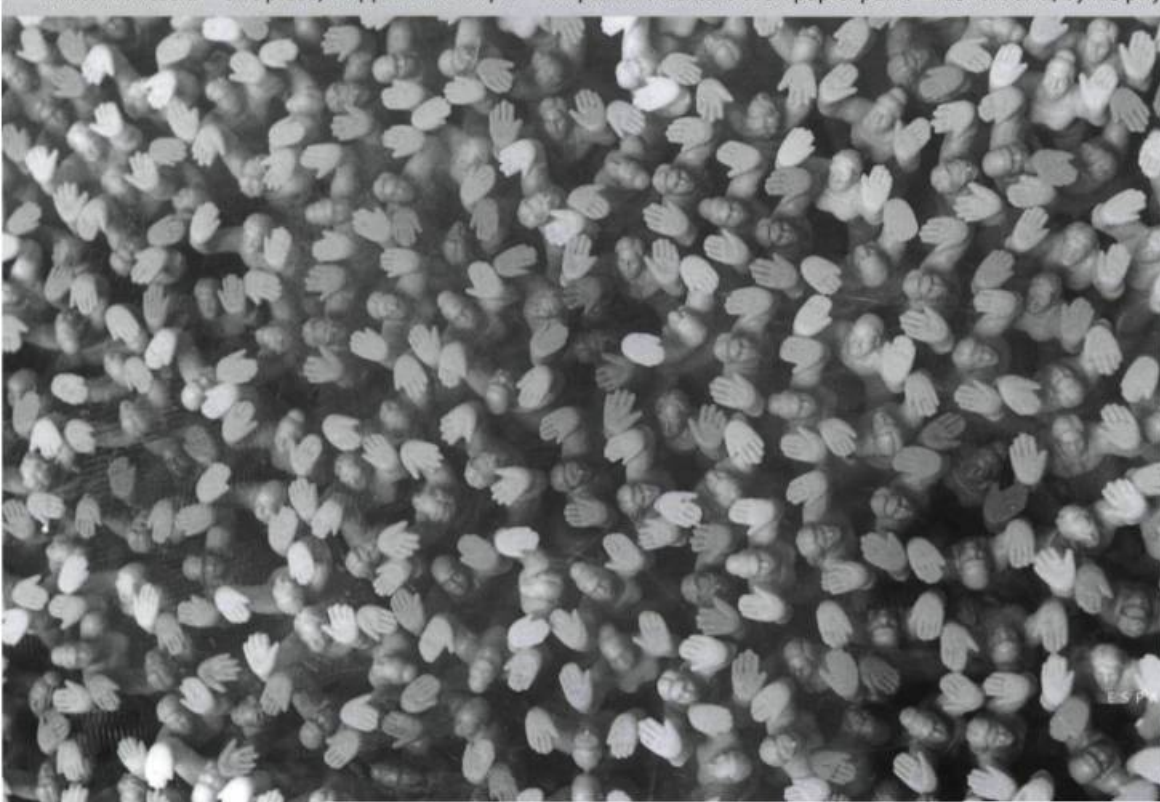
mature and young artists becomes essential, creating a balance between celebrity and youth, forcing artists to put their works before themselves (humility). In this field of humankind — or plateau of humility —, works are placed to show both moments of maturity, the result of a long artistic practice, and works emerging from new and innocent eyes looking at the here and now. By levelling the relationships between artistic personalities, temporal and geographic origins, the artworks can live on their own and use a "universal" language to express human experiences that are both social and individual. As Szeemann asserts: "We can clearly see a difference between artists' reactions today and those from ten years ago. The intense affirmation of identity (of Personality) has given way to an attraction for what is eternal in humankind — to such an extent that recognized, committed artists have freed themselves of notions of autonomy and independence and are positioning their work along the lines of desire, existence, and world perspectives that all human beings share."

It is interesting, from this point of view, to look at how certain three-dimensional works (by both mature and young artists) in this Biennial handle various, fundamentally human themes and issues, and to compare these works, which sometimes appear totally distinct, but are profoundly similar.

Such is the case for the works of Ron Mueck (Melbourne, 1958) and Do-Ho Suh (Seoul, 1962), for instance, who are both interested in the contrast of individuality / anonymity, unity / multiplicity in a social context using the human figure. Ron Mueck presents three hyperrealist sculptures. One of them, *Untitled (Boy)*, is a monumental crouching youth. The main theme of Mueck's work obviously lies in the perfection of all the sculpture's details (hair, flesh, colouring, attitudes, and expressions), but also in the dimensions he chooses. His works are always smaller or larger than life, presenting relationships of proportion with the spectators that provoke feelings of discomfort: a gigantic teenager, a newborn baby a little too small suspended from the wall, or a man measuring less than a metre hunched up, head down, in a glass box. His sculptures usually question the space and nature of an environment to such an extent that in the end it is the environment that appears out of proportion. Also of interest is the paradox between an attention to detail that constitutes a perfect whole, and the creation of a human but anonymous form. The baby, the man, the teenager, all seem strangely familiar. It seems as if each time Mueck reconstructs the complete human figure, he tries to represent the whole human race. In the Biennial, *Boy* plays the role of a Sphinx. A male Sphinx that has nonetheless all the ambiguity of a prepubescent female and looks at the visitor with a gaze that is both sinister and insecure. The Sphinx harbours a whole range of questions about this social individual, on his role and, by his physical stance, an uneasiness about his sexuality in this society. "In bygone days, when man played the dominant role, the Sphinx was female; now with this explosion of female energy and creativity, the Sphinx is male."

All of Do-Ho Suh's work is concerned with the contrasts between division and unification. He is particularly interested in the dynamic relationship between the totality of individuals and the power of the society that controls them. For the Biennial, he proposed *Who am we?* (2001), an installation composed of *Floor* (1997-2000) and *Public Figures* (1998), an installation in a plain-looking room — textured floor and wallpaper —, almost invisible at first glance, but revealing complex and particularly detailed forms when approached. The floor is a plate of glass covering thousands of tiny captive plastic figures with hands raised, seemingly supporting the glass. The wallpaper is made up of tiny faces visible only from a few centimetres away. Suh also has an impressive piece in the

Do-Ho SUH,  
*Floor*, 1997-2000.  
Détail. Installation.  
Photo : N. Hébert.





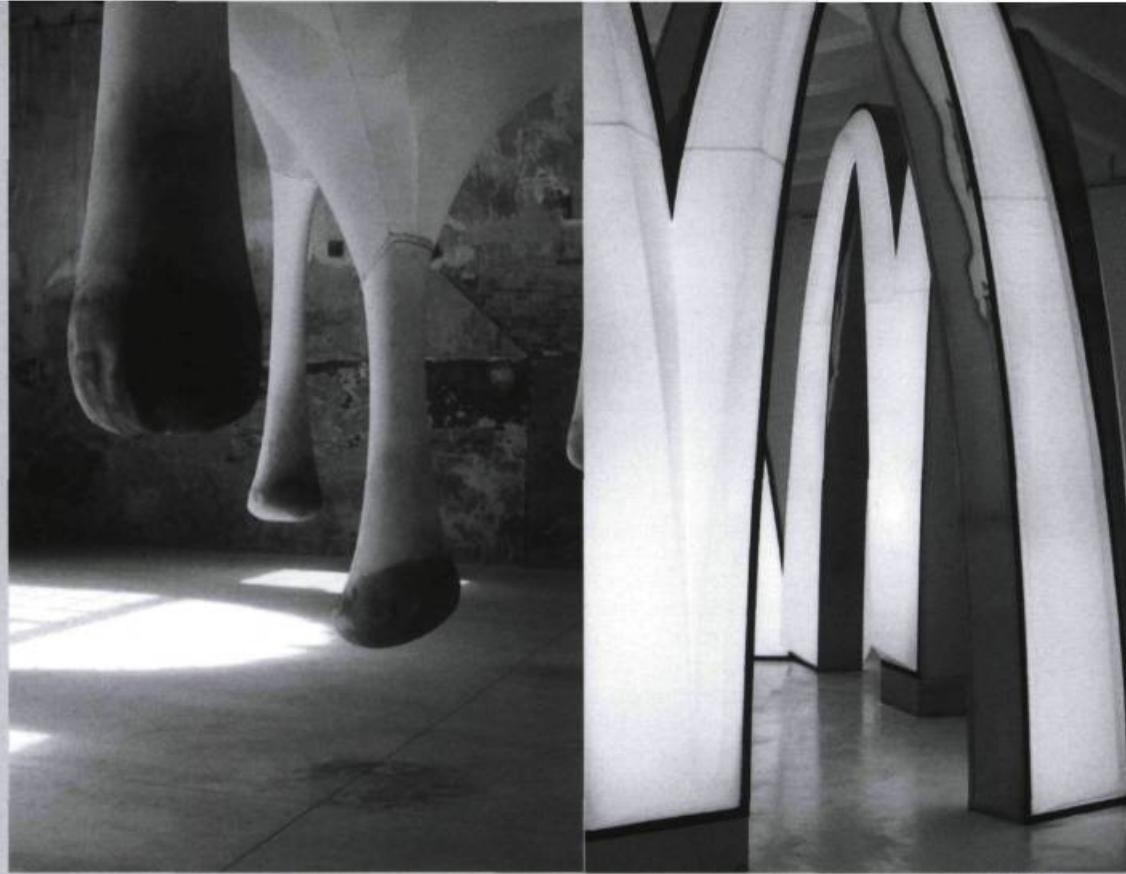
— presque invisible au premier regard, mais qui révèle des formes complexes et particulièrement détaillées à l'approche. Le sol, recouvert de verre, renferme des milliers de petits personnages de plastique emprisonnés, mains levées qui semblent soutenir le verre. Le papier peint, pour sa part, est constitué de minuscules visages, visibles uniquement à quelques centimètres de distance. De même, une pièce impressionnante se retrouve dans le Pavillon Coréen, *Some / One*, où un kimono, debout au centre d'une pièce, dont la jupe recouvre entièrement le sol, est entièrement construit de plaques d'identification militaires, dont chacune donne le nom et les références d'un individu. Par ses pièces, Do-Ho Suh symbolise bien le concept où chaque individu est nécessaire à la construction d'une société et à la fois totalement englobé par l'espace socio-culturel qui le contrôle, tout en faisant appel à la métaphore de la cellule humaine, invisible à l'œil nu, pourtant essentielle à la charpente humaine.

Les deux artistes proposent donc, par une approche esthétique et limpide, un questionnement sur la présence de l'individu dans nos sociétés actuelles, la quête identitaire, dans la confusion créée par la quantité ou par les rôles accordés au genre, en procédant pour l'un par la force de l'unique, pour l'autre par la multiplicité.

La création d'univers utopiques associée à la quête du bonheur est un sujet constant dans l'humanité et son histoire, souvent traité par l'art en général. Joseph Beuys (Krefeld, 1921 - Düsseldorf, 1986) et Ernesto Neto (Brésil, 1964) sont deux artistes ayant travaillé sur cette réflexion, proposant deux perspectives particulières. Le thème central de l'œuvre de l'Allemand Joseph Beuys est basé sur une démarche intellectuelle, devenue par la suite une vision utopique partant du principe que chaque être humain est créateur et artiste, que la source créative réside en lui, que l'amélioration de la condition humaine, l'affranchissement de l'humain vers sa liberté (et la quête de son bonheur) ne peuvent se réaliser qu'à travers la découverte et l'exploitation de cette créativité. Dans le cadre de la Biennale est présentée une de ses œuvres majeures, soit *La fin du XX<sup>e</sup> siècle*. Des blocs de pierre dispersés dans une salle, cercueils ou autels, rappelant à la fois le cimetière et des ruines celtes ou romaines, semblent pétrifiés sous l'action du temps. Seule une infime couche de graisse recouvrant leur surface contraste avec cette pétrification et laisse supposer une vie organique, une respiration. Cette œuvre est particulièrement hermétique et crée un espace froid, mystérieux, orientant l'histoire de l'humanité vers la fin de ce siècle, comme dans l'espoir qu'enfin, ces blocs pourront (re)prendre vie.

Pour sa part, le Brésilien Ernesto Neto crée des œuvres particulièrement séduisantes qui sollicitent une participation sensorielle : ce sont de malléables installations faites de lycra, généralement blanches et transparentes, bourrées de polystyrène (pour la plupart), qui forment de doux et fragiles contenants architecturaux, des colonnes suspendues ou des structures visitables (sans chaussures et à genoux, de préférence), dans lesquelles le visiteur peut se déplacer lentement ou simplement se reposer. Ce sont des installations qui font appel à une sensualité pure et enfantine. Pour la Biennale, il a envahi une pièce avec ces éléments suspendus, lourds — comme de grands bas-collants, dont le fond est rempli d'épices (clou de girofle et curry). Cette installation s'appréhende une première fois à distance, sans être vue, par son odeur profonde et attirante, puis par l'œil qui perçoit les formes organiques et sensuelles, et enfin par le toucher. Neto « désire un art moins pervers, plus sensuel. Un art qui nous réunit par lui-même avec le regard pour une sorte de lieu spirituel où l'on peut respirer une idée de l'infini. Un art qui nous unit, les uns aux autres ».

Ainsi, traitant tous les deux d'univers, de lieu, de bonheur et d'affranchissement humain, l'un, Beuys, pose une réflexion intellectuelle, rationnelle et une projection utopique, dans le futur, tandis



Korean Pavilion, *Some / One*. Here, a kimono standing in the centre of a room completely covers the floor with the skirt, which is entirely made up of military identification tags, each having the name and references of an individual. With these works, Do-Ho Suh very successfully symbolizes the notion that each individual is necessary to create a society and is simultaneously encompassed by the social and cultural space that controls him or her, while also calling upon the metaphor of the human cell, invisible to the naked eye, yet essential to the human framework.

These two artists present a lucid, aesthetic approach to questions about individuals in today's societies, about the quest for identity in the confusion created by quantity or by gender roles, one artist proceeding on the strength of the unique, the other through multiplicity.

The creation of utopian worlds and the quest for happiness has been a constant subject throughout human history and a frequent theme in art. Joseph Beuys (Krefeld, 1921 – Düsseldorf 1986) and Ernesto Neto (Brazil, 1964) are two artists who have worked on this subject, presenting two specific viewpoints. The central theme of Joseph Beuys's work is based on an intellectual process, subsequently becoming a utopian vision starting with the principle that each human being is a creator and artist, that the creative source resides in the individual, that the improvement of the human condition, the emancipation of the human being (and the quest for happiness) can only be realized through the discovery and exploration of this creativity. The Biennial presents one of Beuys' major works, *The End of the 20th Century*. Large blocks of stone scattered around the room, coffins or altars recalling both the cemetery and Celtic or Roman ruins, seem petrified by the passage of time. A very thin layer of fat covers their surfaces, contrasting with their petrification and suggesting organic life, breath. This work is especially hermetic and creates a cool, mysterious space, informing the history of humanity at the end of the century, as if in the hope that these stones may finally come (back) to life.

Brazilian artist Ernesto Neto creates particularly enticing works that appeal to the senses. They are malleable installations made of lycra, usually white and transparent, stuffed (for the most part) with polystyrene and forming soft fragile architectural containers, suspended columns or structures in which visitors can move slowly about (without shoes and preferably on their knees), or simply rest. These installations appeal to a pure, childlike sensuality. At the Biennial, he occupied a room with heavy, suspended forms — like huge stockings — and filled the bottoms with spices (cloves and curry). This installation is first experienced unseen, at a distance, by its deep

Ernesto NETO,  
*Sans titre*, 2001.  
Nylon et épices /  
Nylon and spices.  
Photo : N. Hébert.

MASATO NAKAMURA,  
*QSC+mV*, 1998.  
Installation. Enseignes  
lumineuses / Neon  
signs. Photo : N.  
Hébert.





Barry McGEE, Stephen Powers, James Todd, *Street Market*, 2001. Installation. Médiums mixtes. Photo : N. Hébert.



GERD ROHLING, *Objets*, 2001. Plastique recyclé / Recycled plastic. Photo : N. Hébert.



BARRY MCGEE, Stephen Powers, James Todd, *Street Market*, 2001. Détail. Photo : N. Hébert.

que l'autre, Neto, pose un simple discours émotif et crée, ici et maintenant, un univers propice au bonheur et à la paix, un affranchissement qui passe par l'expérimentation sensorielle. Deux œuvres et deux perspectives totalement opposées, mais pourtant complémentaires, tant dans le discours que dans l'utilisation des formes et des matières : formes denses, noires, lourdes, immobiles et froides, avec à peine un souffle organique pour Beuys ; formes légères, transparentes, blanches, molles, mouvantes et chaleureuses pour Neto.

L'urbanisation, la construction de l'espace urbain et social, la présence de nouveaux critères universels de vie et de survie sont ici présentées par deux groupes d'artistes provenant de deux cultures distinctes : américaine et japonaise. Barry McGee (San Francisco, 1966), Stephen Powers (Philadelphie, 1966) et James Todd (Connecticut, 1969) ont imaginé un espace-installation à la Corderie, *Street Market* (2001), où ils transforment le spectateur en acteur dans un espace fantastique et pourtant particulièrement commun. Ces jeunes artistes américains ont recréé un espace urbain, une ville abandonnée, entre l'hyperréalisme et la bande dessinée, où chaque détail a été pensé et réalisé : ruelles, constructions, affiches, enseignes au néon, graffitis, autocollants à demi déchirés... tout, jusqu'à chaque étiquette sur chaque produit des boutiques, a été précisément conçu, avec une marque et un logo fictifs. Un vrai travail de dentelliers urbains. Ces artistes dits « sortis de la rue, pour entrer dans le monde de l'art en apportant la rue avec eux » qualifient leur travail de « graffitis tridimensionnels ».

Le Pavillon Japonais, pour sa part, présentait *QSC+mV* (1998), une installation-expérience quasi mystique de Masato Nakamura (Tokyo, 1963), Yukio Fujimoto (Nagoya City, 1950) et Naoya Hatakeyma (1958), où un cercle, formé d'enseignes de MacDonald's, de grands M fluorescents de 4,4 mètres de hauteur, remplit l'espace et répand cette lumière jaune familière. L'installation est accompagnée d'un son provenant de synthétiseurs suspendus dont certaines notes sont bloquées par des cordes, et qui construit une ambiance où la vitesse, l'énergie, l'uniformité et les vibrations urbaines sont synthétisées. Ce logo est peut-être le symbole le plus urbain et le plus mondialement reconnu, et il semble pouvoir à lui seul cristalliser le concept de ville actuelle. Dans ce travail, il devient sécurisant, comme il sécurise l'enfant qui le reconnaît dans un lieu totalement inconnu de lui. L'œuvre est déconcertante par sa construction (qui a déjà vu ce symbole d'aussi près ? Qui a déjà pu circuler librement entre ses arches ?), sa présence et son minimalisme, mais aussi par la référence étrange à un univers de discothèques, de spectacles ainsi qu'à des lieux mythiques et mystiques comme Stonehenge ou l'Île de Pâques... Par la voie du minimalisme symbolique

appealing sent, then by the eye that perceives the organic, sensual forms, and finally by the sense of touch. Neto wants "a less perverse, more sensual art. Art that brings us together in a kind of spiritual place, where we can breathe the idea of infinity. Art that will connect us to each other."

Both these artists deal with the universe, place, happiness and human emancipation: Beuys sets out intellectual and rational considerations and a utopian projection into the future; Neto presents a simple emotional discourse, creating, here and now, a world conducive to happiness and peace, an emancipation obtained through sensual experience. Two works and two completely opposite views, but complementary nevertheless both in the discourse and in the use of forms and materials. Beuys's forms are compact, black, heavy, immobile and cool, with just a slight breath of the organic, while Neto's forms are light, transparent, white, soft, shifting, and inviting.

Urbanization, the construction of urban and social space, and the presence of new universal criteria for life and survival are here presented by two groups of artists coming from two distinct cultures: American and Japanese. Barry McGee (San Francisco, 1966), Stephen Powers (Philadelphia, 1966), and James Todd (Connecticut, 1969) imagined an installation-space at the Corderie, *Street Market* (2001), where they transformed the spectators into actors in a fantastic, yet quite ordinary space. The young American artists recreated an urban space, an abandoned city, in a style somewhere between hyperrealism and a cartoon. Each detail was carefully thought out and produced: alleyways, buildings, posters, neon signs, graffiti, stickers half peeled off — everything, right up to the product tags in the shops, with their invented names and logos, was created with great precision. A finely wrought urban fabric. These artists, said to have "come from the street to enter the world of art, bringing the street along with them," describe their work as "three-dimensional graffiti."

The Japanese Pavilion presented *QSC+mV* (1998), an almost mystic installation-experience by Masato Nakamura (Tokyo, 1963), Yukio Fujimoto (Nagoya City, 1950), and Naoya Hatakeyma (1958), in which a circle of large fluorescent signs, MacDonald's golden arches 4.4 metres high, fill the space and radiate the familiar yellow glow. Sound issues from overhead synthesizers, chords blocking certain notes, and creates an ambiance that embodies all the speed, energy, uniformity, and vibrations of a city. Perhaps the most recognized urban symbol in the world, the logo alone seems to have the power to crystallize the concept of today's city. In this work, it becomes reassuring, the way it reassures a child who recognizes it in a strange place. The work is disconcerting in its construction (who has seen this symbol



et de la pureté zen à la japonaise, par la création d'un espace simple, ainsi que par le baroque réaliste pop art à l'américaine et l'accumulation d'infimes détails, ont donc été construits deux lieux/non-lieux, représentations objectives, référant au concept de ville, sans en représenter aucune, référant à tout un univers urbain tant réel qu'imaginaire.

Richard Serra (Californie, 1939) et Christiane Lohr (Allemagne, 1965) s'attaquent à la matière elle-même en tant que défi technique et rationnel, par la création de formes symboliques abstraites. Tous deux travaillent sur l'exploitation de la matière et le dépassement de ses limites, le rapport de perspective avec le spectateur, dans des variantes tout à fait différentes. Serra a créé des sculptures-spirales gigantesques et pénétrables. Ces œuvres concernent le poids, l'extension, la densité et l'opacité de la matière. Son projet sculptural cherche à permettre de transcender cette opacité avec méthode afin de rendre la structure transparente pour elle-même et pour le visiteur. Par l'utilisation d'une matière froide et lourde, métallique, une matière industrielle, il construit une forme habitable, sécurisante par sa forme mais déstabilisante par ses dimensions. Il propose un véritable travail de lutte contre les forces de la nature, un défi humain. Les deux œuvres monumentales de Serra symbolisent, par la spirale, l'éternel recommencement, le cycle, le repli sur soi, l'introspection intérieure, le renfermement avec une ouverture sur le ciel, le spirituel.

Lohr, de son côté, a produit *Petite Tour* (1999), une pyramide faite d'un entrelacs simple de minuscules fleurs, réalisées toutefois avec un calcul précis jouant directement de cet élément de la nature et sur ses variantes. Cette pièce est le résultat d'une analyse méticuleuse des possibilités de cette matière qui réfère à tout un univers de construction géométrique et mathématique. Il y a un calcul précis dans cette sculpture : elle est faite directement de la nature, sans en altérer ses composantes, en alignant les variantes particulières de chaque brin. Ce n'est pas un exercice intellectuel, ni une approche romantique et intime, mais une étude analytique des possibilités expressives de la matière. Avec un matériau fragile, Lohr tente aussi de relever un défi technique, sur le plan de la composition, de la recherche, de la perfection de l'alignement et de la patience. Ainsi, elle crée une pyramide, symbole de la construction, de l'élévation spirituel vers un état supérieur, extérieur.

Finalement, un autre thème, soit le rapport entre la beauté et la laideur, l'utile et l'inutile, l'objet de luxe et le déchet, est développé dans les œuvres de l'Anglais Gavin Turk (Guilford, 1967) et de l'Allemand Gerd Rohling (Krefeld, 1946). Turk a déposé au sol un étrange ready-made en apparence, soit *Bag V* (2001) un sac-poubelle de plastique plein. L'intéressant de cette œuvre est que ce sac est ironiquement moulé en bronze peint. « Nous engraissons, dit-il, sur nos propres déchets. Cette spirale ne va jamais s'arrêter. » Cet objet hyperréaliste est un trophée-symbole remis à l'être humain, créateur de déchets. Il devient un objet inutile, représentation de matières désormais inutilisables et perçues comme étant laides et ce, à partir d'un matériau représentant le luxe et la beauté. Gerd Rohling s'applique à créer, à partir de déchets de plastique, des objets esthétiques, parfaits et luxueux, soit des vases de différentes formes ayant un aspect de verre coloré, des objets beaux, des objets de luxe, contenus dans des présentoirs parfaitement éclairés. « Recycler est une obsession. Je cherche à créer la beauté à partir d'amoncellements chaotiques, d'objets, de fragments rejetés. » Turk propose donc une vision pessimiste et stérile du rapport de l'humain avec ses déchets, tandis que Rohling s'applique à un travail optimiste et fertile, de ce même rapport, jouant tous deux sur un principe d'illusion, questionnant chacun la valeur accordée à la matière dans notre société contemporaine.

L'approche de la 49<sup>e</sup> Biennale, en s'éloignant du star-system, offrait une perspective différente d'appréhension de l'art. La présence de jeunes artistes et l'accent mis davantage sur l'œuvre et ses thématiques donnaient une tangente plus humble, conférant au spectateur une plus grande autonomie de reconnaissance, de lecture, d'approche et d'appréciation pour l'œuvre en soi. Cette Biennale n'a pas présenté de nouvelles perspectives artistiques révolutionnaires, mais elle vient peut-être de créer une toute nouvelle relation avec le spectateur, avec les artistes et surtout avec l'essentiel, l'œuvre en elle-même. ←

so close? Who has walked freely under its arches?), its presence, and its minimalism, but also in strange references to a world of nightclubs and shows, to mythic and mystic places, like Stonehenge or the Easter Islands. Using symbolic minimalism and the purity of Japanese Zen on the one hand, and baroque American realist pop art and the accumulation of minute details on the other, two places or non-places have been constructed. They are objective representations, referring to the idea of a city without representing it, an urban world both real and imaginary.

Richard Serra (California, 1939) and Christiane Lohr (Germany, 1965) take on the material itself as a technical and rational challenge by creating symbolic abstract forms. Both artists work on exploiting matter, pushing it beyond its limits, each developing a relationship with the spectator in various ways. Serra created huge penetrable spiral sculptures. These works are concerned with weight, extension, density, and the opacity of matter. His sculptural project endeavours to methodically transcend this opacity and make the work's structure both transparent to itself and to the visitor. Using a metallic, cold, heavy material, an industrial material, he creates a habitable form, reassuring in its shape but destabilizing in its dimensions. His work proposes a veritable struggle against the forces of nature, a human challenge. The spiral in Serra's two monumental works is a symbol that suggests constant renewal, a cycle winding back on itself, introspection, an enclosure opening onto the sky, the spiritual.

Lohr produced *Kleiner Turm* ("Small Tower", 1999), a pyramid made of tiny, finely woven flowers, but created with a calculated precision that plays directly with this natural element and its variants. This sculpture is the result of meticulous analysis of the material's potential and refers to a whole range of geometric and mathematical constructions. Lohr made *Kleiner Turm* very precisely and directly from nature, without altering the elements, but aligning the particular variants of each sprig. This is neither an intellectual exercise nor a romantic, intimate approach; it is an analytic study of the material's expressive potential. With a fragile material, Lohr also attempts to meet a technical challenge, in composition, research, the perfection of alignment, and patience. She created a pyramid, the symbol of construction, of spiritual ascension toward a greater, outward state.

Lastly, Gavin Turk (Guilford, 1967) from England and Gerd Rohling (Krefeld, 1946) from Germany develop another theme: that of the relationship between beauty and ugliness, the useful and the useless, the luxury object and rubbish. Turk placed a strange looking readymade on the ground: *Bag V* (2001) is a full plastic garbage bag. The interesting point about this work is that the bag is ironically cast in bronze and painted. According to the artist, "We get fatter on our own garbage. The spiral will never end." This hyperrealist object is a trophy or symbol given back to human beings, creators of garbage. It becomes a useless object, representing substances that are unusable and perceived as ugly, although made from a material representing luxury and beauty. Gerd Rohling creates aesthetic objects from plastic rubbish: perfect, luxurious vases in various forms having the appearance of coloured glass, beautiful precious objects presented in perfectly lit display cases. "Recycling is an obsession. I am trying to create beauty through the chaotic accumulation of objects and discarded bits and pieces." Turk proposed a pessimistic, sterile vision of humankind's relationship to its waste while Rohling created an optimistic and fertile work on the same relationship. Both artists play on the principle of illusion, each questioning the value given to matter in our contemporary society.

The 49th Biennial's approach moved away from the star system to provide a different way of looking at art. The presence of young artists and the greater emphasis given to the work and its subject set the endeavour on a humbler course, giving the spectator greater autonomy to acknowledge, read, experience, and appreciate the work on its own. This Biennial has not presented revolutionary new views of art, but it has perhaps created a completely new relationship with the spectator, with the artists, and — most important — with the work itself. ← TRANSLATION: JANET LOGAN