



FLUX NEWS

cahier spécial • Flux News 44



s o m m a i r e



3 > 4

Colette Dubois, Mon grand Tour 2007

Le « Grand Tour » était le nom du voyage que les jeunes aristocrates anglais entreprenaient pour parfaire leur formation ; cette pratique a d'ailleurs créé le mot « tourisme ».

Editeur responsable :
Lino Polegato,
Rue Paradis 60, 4000 Liège.
T. 04 253 24 65
F. 04 252 85 16
fluxnews@skynet.be

Graphisme : Anne Truyers

5 > 6

François Danthine, 52e Biennale de Venise

Sous le couvert du cosmopolitisme artistique, il tente de nous dresser la carte géo-politique actuelle de l'art contemporain à l'heure de la mondialisation.

> 7

Claudia M. Castaño-Garcia, la 52e Biennale en questions.

Quelques questions posées par CMCG sur le sens à donner à cette 52e Biennale de Venise, en prenant comme épicerie les actions de Vincent et Féria au Pavillon du Venezuela.



8 > 9 Tahiti Pavillon

La balade du Pavillon Tahiti à Venise en quelques images. Une action menée par Andreas Dettloff et Jean Paul Forest durant les jours de vernissage dans les Giardini de la Biennale de Venise.

Pour infos : www.tahitipavillon.com



10 > 12

Isabelle Lemaître, Documenta 12

«Tout cela dégage une profonde émotion, a fortiori quand le commissaire désigné entreprend de relater le passé par petites touches»

13 > 14

Yoann Van Parys, Documenta 12

«Il ne fallait pas se fier à ceux qui estimaient qu'il s'agissait d'une édition moyenne, inaboutie»



> 15

Venise, dossier

La traque aux Vucumpra,

A Venise, l'Afrique à deux visages, dossier.



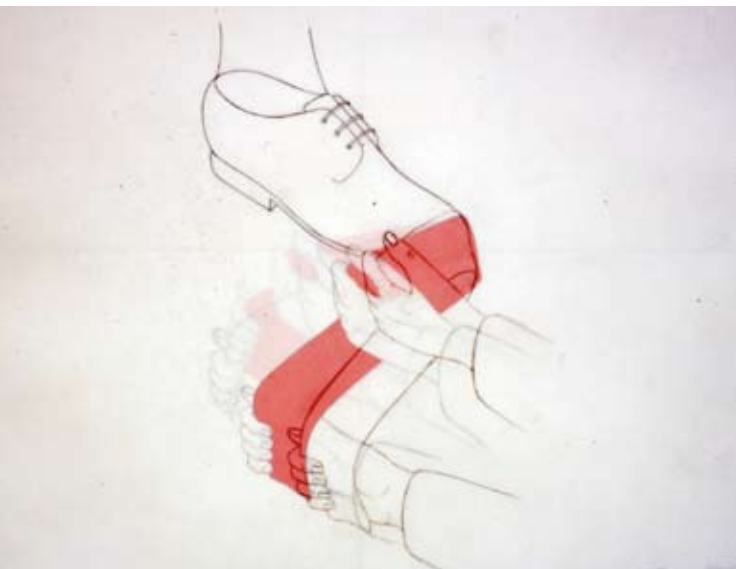
> (IN FLUXNEWS 44)

Entretiens: Fernando Alvim, Hou Hanru, Jean-Hubert Martin

Biennale de Venise en OFF

Michel Couturier, «BONFIRE Venise», double page centrale

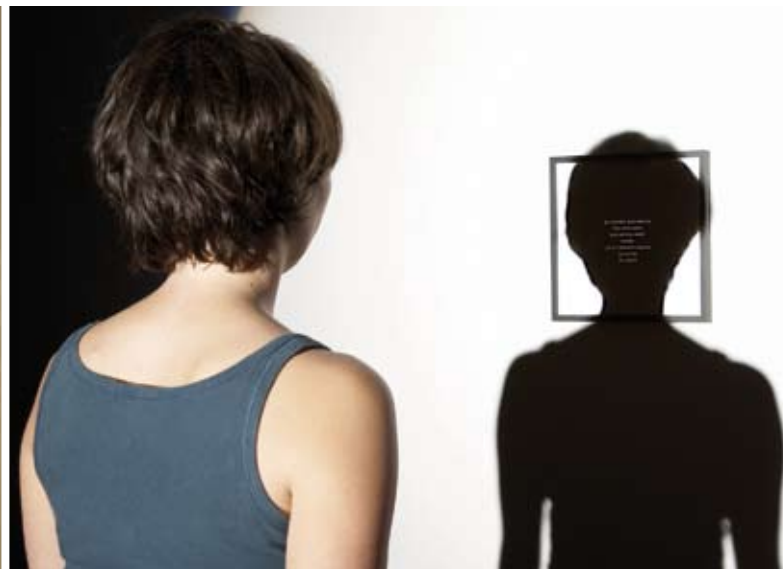
Mon grand tour 2007



Venise :
Francis Alys, Bolero (1996-2007)
Animazione DVD, 511 disegni / DVD animation, 511 drawings.
Dimensioni variabili / Dimensions variable
Courtesy the artist and David Zwirner, New York



Leverkusen :
Ann-Veronica Janssens, Aquarium (1992-2007), 37x37x37 cm copyright Ann Veronica Janssens ; Photo : Michael C. Klein/Cologne.



Kassel :
Gonzalo Diaz, Eclipsis, 2007
© VG Bild-Kunst, Bonn 2007 / Gonzalo Diaz
Photo: Egbert Trogemann / documenta GmbH

De la fin du dix-septième à la fin du dix-neuvième siècle, le « Grand Tour » était le nom du voyage que les jeunes aristocrates anglais entreprenaient pour parfaire leur formation ; cette pratique a d'ailleurs créé le mot « tourisme ». Pendant près d'une année, ces jeunes hommes traversaient le Continent – la France, les Pays-Bas, l'Allemagne, la Suisse et surtout l'Italie – pour améliorer leurs connaissances politique, linguistique et sexuelle (l'étape vénitienne était souvent réservée à cela). Ce voyage trouvait tout son sens au retour : il affirmait les moyens financiers et la culture du voyageur pour qui il s'agissait moins de partir à la recherche de l'inconnu ou de se forger une culture personnelle que de voir ce qui doit être vu et de se fabriquer une culture commune pour alimenter les conversations entre pairs. Les plus fortunés se faisaient tirer le portrait et achetaient des œuvres d'art. C'est dans ce contexte que le récit du voyage prenait toute son importance.

Le « Grand tour » 2007 est le nom que la 52ème Biennale de Venise, la 38ème édition d'Art Basel, la 12ème Documenta de Kassel et le 4ème Skulptur Projekte de Münster ont donné à leur association cet été. Ce n'est plus un « long voyage », les ouvertures des différentes manifestations se tenaient entre le 7 et le 17 juin (date ultime pour Art Basel) et les expositions se termineront fin septembre pour Kassel et Münster, fin novembre pour Venise. Il y est peu question de parfaire son éducation, mais bien plutôt de s'y forger une expérience commune qui alimentera les conversations au retour !

Quant au récit de ce Grand Tour, je ne pense pas qu'il ait encore une grande importance, mais voici le mien, en toute subjectivité...

Venise : paillettes et désenchantement

Le jeudi 7 juin, pour baptiser le début de ce Grand Tour, il pleut à verse sur Venise. A l'entrée de l'Arsenale on distribue de longs fourreaux de plastique pour enfermer les parapluies dégouli-

nants et les Giardini se transforment en borbier. Dans la ville, les « biennalistes » se déplacent munis de grands sacs jaunes (distribués dans un des pavillons) ou de sacs rouge et verts au logo de la biennale, ceux service de presse. Ils croisent des groupes de touristes étiquetés chacun d'un numéro derrière un guide qui brandit un panneau. Venise est une étape obligée des tours d'Europe, et le tourisme de l'art y côtoie l'autre, celui de la culture de masse. Venise c'est aussi la ville des fêtes, et il y en avait pendant des journées d'ouverture : des plus huppées et privées – des yachts rutilants (l'un d'eux portait un hélicoptère sur son pont supérieur, un autre était muni d'un court de tennis) en attestaient – à d'autres nettement moins brillantes, qui aimeraient bien mais qui ne peuvent point. A côté des paillettes, l'exposition thématique de la Biennale et la représentation d'un grand nombre de pavillons nationaux se penchait plutôt sur l'état du monde pour en dresser un tableau qui allait du politiquement correct à une forme d'esthétisation de l'horreur en passant par une position quasi (ou parfois pseudo) scientifique avec, comme sentiment général, un constat d'impuissance vis-à-vis de ses dérives. On ne pouvait s'empêcher de penser que les propriétaires des yachts mentionnés plus haut ou ceux des jets privés qui encombraient l'aéroport ces jours-là y sont pour quelque chose.

Cette vision désenchantée tenait-elle aux œuvres elles-mêmes ou à leur succession dans l'enfilade des salles de l'Arsenale, au retour des mêmes thématiques dans un grand nombre de pavillons nationaux ? Certaines oeuvres émergeaient cependant, elles avaient en commun d'allier à une vision critique du monde, une grande sensibilité et un certain mystère, des éléments indispensables à une contemplation actuelle. Je pense plus particulièrement à Francis Alys lorsqu'il nous montre, dans un petit film d'animation, le « cirage des pompes » au son d'une comptine nihiliste et en tapissant l'espace des 511 dessins qui ont servi à réaliser le film, à El Anatsui et son immense tapisserie réalisée avec des canettes usagées ou à Oscar Muñoz qui dessine à l'eau sur une pierre des portraits qui ne cessent de s'évaporer.

La seule vraie polémique à mentionner est celle de « Check List-Luanda Pop », le tout nouveau Pavillon africain qui rassemblait, dans une exposition de grande tenue, une trentaine d'artistes. La revue 'Artnet News' contestait la présence d'une collection privée – celle de l'homme d'affaire congolais Sindika Dokolo – au sein de la Biennale et émettait des doutes sur l'origine de la fortune de ce dernier. Ces critiques seraient dignes d'intérêt si elles étaient appliquées à tous, mais l'origine éventuellement douteuse des fonds affectés à des collections ne s'applique pas

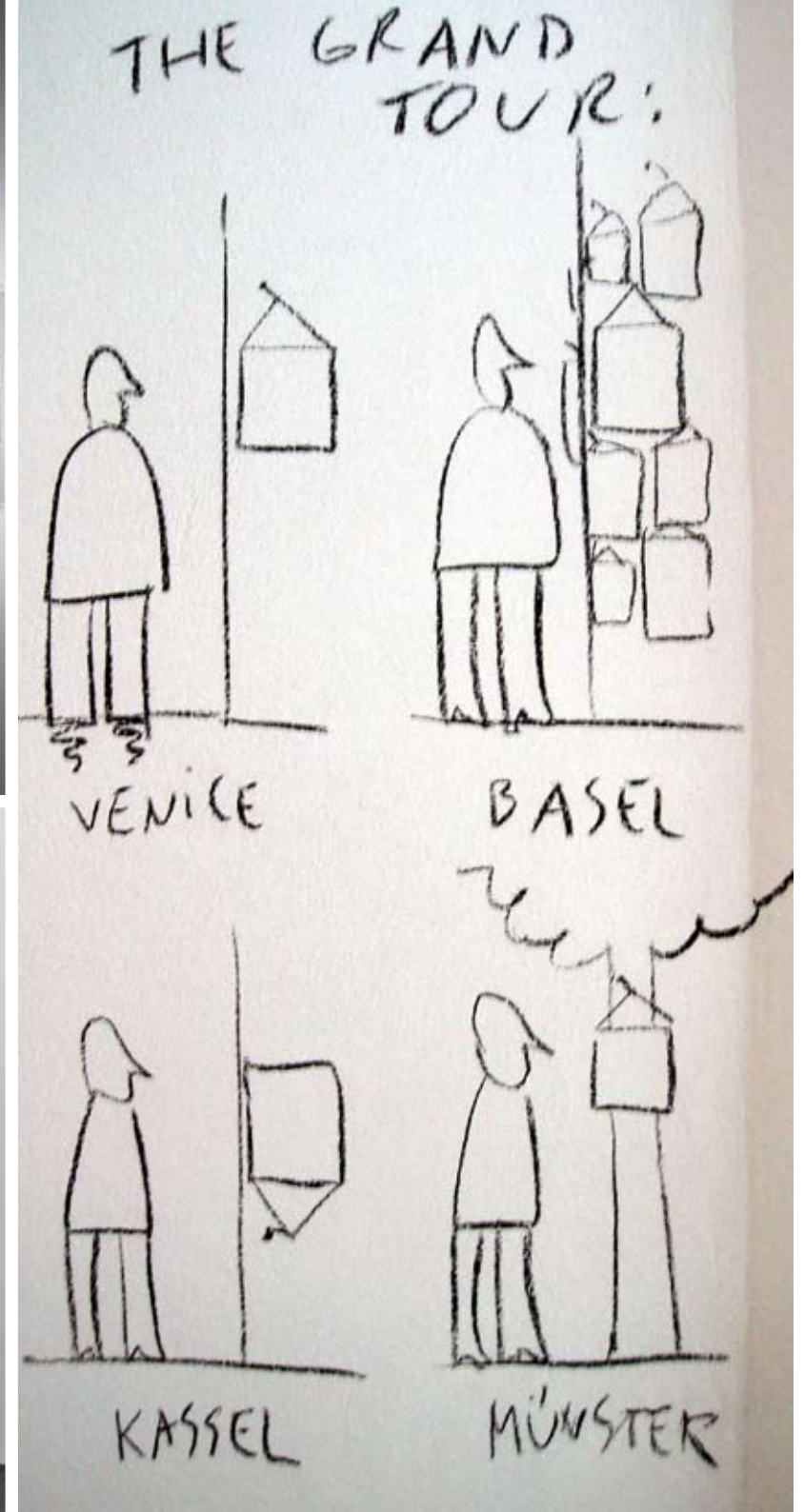
qu'à celle-ci. Quant aux ententes entre collectionneurs, galeristes et représentations nationales, elles étaient particulièrement présentes à Venise, vitrine d'un état de l'art actuel qui trouvait sa conclusion quelques jours plus tard à Bâle où « en moins d'une semaine, le rush des affaires a commencé pour acheter vite, vite, parfois à prix d'or le nec plus ultra de Venise ».

Les trois journées d'ouverture ne m'ayant déjà pas permis de voir la Biennale dans son entièreté, je n'ai rien vu des grandes expositions qui s'y greffaient comme l'exposition de Jan Fabre « Antropologia di un planeta » au Palazzo Benzon, celle de la collection François Pinault au Palazzo Grassi, la confrontation entre Matthew Barney et Joseph Beuys au Guggenheim ou encore « Artempo » au Palazzo Fortuny. Le bilan de cette première étape est celui d'un trop plein d'oeuvres ; le propos de Robert Storr, directeur de cette édition, « Think with the senses, feel with the mind », se noyait dans la plus grande confusion. Un dernier spritz bitter, un dernier tramezzini à l'aéroport de Trévise, tandis que de celui de Venise les jets privés s'envolent vers Bâle, et je retourne à mes occupations...

Le voyage en Allemagne Sculptures dans le lieu

Quatre semaines plus tard, le jeudi 5 juillet, départ vers l'Allemagne avec au programme Münster, Kassel et Berlin. Mais tout d'abord une première étape, Leverkusen, près de Cologne où le château Morsbroich accueillait An den Frühling, une exposition d'Ann Veronica Janssens,. Confrontation des œuvres à l'architecture baroque du château, mise en relation des pièces entre elles, c'est à une définition de sa sculpture que l'artiste nous invite à travers des pièces constituées de reflet, de brillance, de légèreté, que l'on doit traverser, habiter, expérimenter. Un beau travail de mouvement et de lumière.

A Münster, l'art s'intègre à la ville, à un point tel qu'il en devient parfois presque invisible comme le travail de l'artiste londonien Mark Wallinger : un fil tendu à environ cinq mètres du sol délimite un périmètre d'environ cinq kilomètres. Si le cercle défini par ce fil est tout à fait repérable sur les plans de la manifestation, la limite qu'il définit est presque virtuelle. Cette œuvre est tout à fait représentative d'une des deux tendances fortes de cette édition du Skulptur Projekte : des interventions presque furtives, mais qui mettent en jeu la participation de l'habitant, du visiteur. Suchan Kinoshita a investi un local vitré donnant sur un boulevard en lisière du centre ville dans lequel elle diffuse l'enregistrement d'un jeu de « téléphone arabe ». La parole se dissout en même temps que le visiteur expérimente un cer-



Kassel:
© Luis Jacob Courtesy Birch Libralato, Toronto
Photo Roman März / documenta GmbH

Marta Herford :
Helmo Zobernig: Ohne Titel, (2005), div. Maße, Projektionsrollos, Galerie Christian Nagel, Köln / Berlin, Foto: Simon Vogel (c) VG Bild-Kunst, Bonn 2007

Venise
La dérision pince-sans-rire du Roumain Dan Perjovschi (1961)

tain « devenir œuvre », littéralement mis en vitrine et exposé aux mouvements de la ville. Martha Rosler a déplacé et isolé ailleurs dans la ville des éléments architecturaux. Seuls les habitants de Münster remarqueront sans doute la proposition de Gustav Metzger : le déplacement quotidien de quelques blocs de pierre vers un point précis de la ville. Ces interventions contribuent à transformer la visite du « Skulptur Projekte » en un jeu de piste particulier : à la recherche de l'œuvre, à la découverte de la ville dans son quotidien et ses détails, à la réflexion sur ce qu'on a l'habitude d'appeler l'art urbain.

L'autre grande tendance, c'est l'interrogation de la sculpture dans l'histoire de l'art du vingtième siècle : transformer des sculptures mythiques en personnages de théâtre (Drama Queens de Michael Elmgreen et Ingar Dragset), fabriquer une bicyclette avec des morceaux de sculptures ready-made (Guy Ben-Ner) ou réaliser des modèles réduits de la plupart des sculptures importantes des éditions précédentes (Dominique Gonzalez-Foerster). De façon plus monumentale, Andreas Siekmann a compacté des ours, vaches et autres quadrupèdes décorés qui envahissent les centres villes pour former une grande boule chiffonnée, et Guillaume Bijl a réalisé un faux champ de fouille qui laisse découvrir, au fond d'un trou, le clocher d'un église.

« Skulptur Projekte » est sans aucun doute l'étape la plus féconde de ce grand tour : elle évite la plupart des pièges qui guettent habituellement l'art dans l'espace public : une compétition perdue d'avance avec les images de la publicité, l'embellissement de lieux de chalandise ou le divertissement gratuit. Elle apporte un vrai questionnement sur la ville et son utilisation, qu'il s'agisse des interventions actuelles ou du dialogue qui se noue avec pièces des précédentes éditions.

Université d'été

J'ai l'habitude de commencer la visite de la Documenta par le Fredericianum, et ça a été une agréable surprise d'y voir l'« Angelus Novus » de Paul Klee (1920) (enfin, une copie...). Cette petite aquarelle est définitivement liée à son premier propriétaire, le philosophe allemand Walter Benjamin qui s'est appuyé sur elle pour développer sa philosophie de l'histoire : « Ses yeux sont écarquillés, sa bouche ouverte, ses ailes déployées. C'est à cela que doit ressembler l'Ange de l'Histoire. Son visage est tourné vers le passé. Là où nous apparaît une, chaîne d'événements, il ne voit, lui, qu'une seule et unique catastrophe, qui sans cesse amoncelle ruines sur ruines et les précipite à ses pieds. Il voudrait bien s'attarder, réveiller les morts et rassembler ce qui a été démembré. Mais du paradis souffle une tempête qui s'est prise dans ses ailes, si violemment que l'ange ne peut plus les refermer. Cette tempête le pousse irrésistiblement vers l'avenir auquel il tourne le dos, tandis que le monceau de ruines devant lui s'élève jusqu'au ciel. Cette tempête

est ce que nous appelons le progrès. » . Cela rejoint le projet du couple de commissaires, Roger Buerger et Ruth Noack, en même temps que cela donne une lecture réductrice à la fois de l'ange de Klee et du texte de Benjamin. A Kassel, tout se passe un peu comme s'il s'agissait d'extraire du passé, de l'oubli ou de l'inconnu des œuvres qui seraient réellement d'art et de les confronter à des œuvres actuelles pour (dé)montrer que ces dernières ne font pas le poids. Du présent faisons table rase en quelque sorte... Cela m'apparaît comme une lecture dangereuse d'Aby Warburg – qui cherchait dans la confrontation des images non pas un simple rapport thématique ou de l'ordre du motif, mais le Nachleben beaucoup plus fertile et susceptible de créer des relations inédites entre les figures. C'est aussi une approche hâtive de Walter Benjamin dont on ne retient souvent que le caractère nostalgique (lié, rappelons-le, à sa situation d'exilé juif à la veille de la seconde guerre mondiale) et beaucoup moins la puissance révolutionnaire. Ce n'est donc pas de confusion qu'il s'agit ici, mais d'un mauvais cours d'histoire de la culture ponctué par la récurrence (qui finissait par être drôle tant cela frisait le ridicule) des pièces de Mc Cracken ou de Davila.

Le Grand (re)Tour

Le voyage se termine, au passage une petite incursion à Leipzig sur les traces de Bach, puis un arrêt de quelques heures à Dessau pour y voir le bâtiment du Bauhaus, les maisons des maîtres et la Kornhaus au bord de l'Elbe. De Berlin, je retiendrai Mark Wallinger : à la galerie Carlier I Gebauer, The End, un film qui laisse défiler, comme dans un générique, la totalité des noms cités dans la Bible, d'Adam à Jésus, dans l'ordre où ils apparaissent et au Hamburger Bahnhof, Via Dolorosa, l'image du film de Franco Zeffirelli, Jésus de Nazareth, masquée en son centre d'un rectangle noir, et seulement accessible à partir de ses bords, de ses limites.

Sur la route du retour, plutôt que d'avalier une saloperie dans un restoroute, une cafétaria de musée s'imposait : celle du Marta Herford, dirigé par Jan Hoet. On pouvait y voir l'exposition qu'il proposait, en relation avec l'agitation artistique de ce Grand Tour, « l'art du silence de Duchamp à aujourd'hui », sous titrée « Garde le silence, le silence te gardera ». Une exposition qui par le choix des pièces, leur nombre restreint, leur dialogue (silencieux) permet au visiteur d'enfin se retrouver.

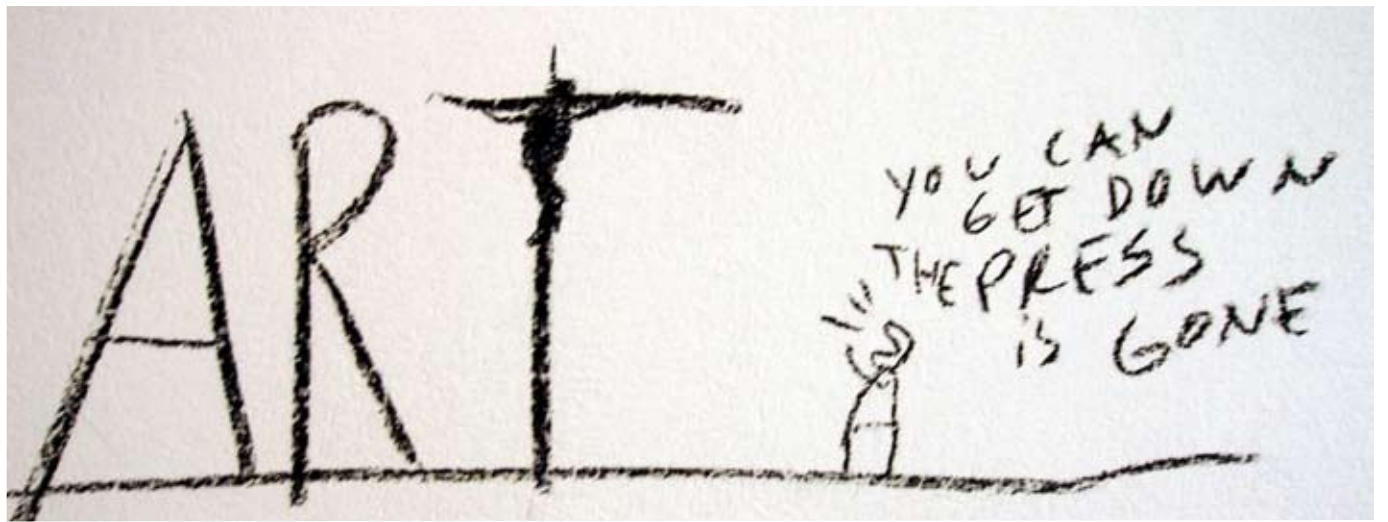
Colette Dubois



Venise
Portrait de Odili Donald Odita, photo FluxNews



Venise :
Installation de Jason Rhoades à l'Arsenal, «tjujanatanjierchandelier», photo FluxNews



Venise
Le Roumain Dan Perjovschi (1961)

Comme tous les deux ans à peu près depuis la première édition en 1895, Venise devient une fois de plus, le temps de sa biennale, la capitale mondiale de l'art contemporain. Mais avec 76 pays représentés cette année – dont 29 hébergés au sein des pavillons nationaux que compte à lui seul le Giardini – et plus d'une trentaine d'évènements collatéraux, sans oublier encore le Palazzo Grassi de François Pinault et la Fondation Peggy Guggenheim qui ont élu domicile de façon permanente dans la cité des Doges, l'édition 2007 se veut plus éclectique et internationale que jamais. Semble alors se dessiner en filigrane, et sous le couvert de ce cosmopolitisme artistique, la carte géopolitique actuelle de l'art contemporain à l'heure de sa mondialisation. Présente comme à son habitude au rendez-vous, la triade occidentale – Europe, USA, Australie – à côté de laquelle apparaissent les pays que nous nommerons « émergents » et où est déjà attestée la présence de biennales ou de foires : Russie, Japon, Chine, Corée. Enfin, présence accrue de pays susceptibles de rejoindre prochainement l'archipel, avec notamment au rang de ces derniers la représentation croissante des jeunes républiques nées du démantèlement de l'ex-Union soviétique : telle la première participation de la Georgie, de la Moldavie et de l'Azerbaïdjan, mais aussi celle d'un pavillon dédié aux républiques d'Asie centrale : Kazakhstan, Kirgizstan, Tadjikistan et Ouzbékistan. Un autre pavillon regroupe à lui seul et pour la première fois également l'Amérique Latine – à l'exception de l'Uruguay, de l'Argentine et du Venezuela qui possèdent déjà leurs propres pavillons nationaux au sein du Giardini –, tandis qu'un pavillon dédié cette fois à l'Afrique et sur lequel nous aurons l'occasion de revenir ultérieurement, rejoint lui aussi cette année la programmation officielle. Au rang des nouveaux arrivés toujours, notons encore la présence du Liban et du Mexique ; puis, parmi les curiosités, celle, cette année, d'un pavillon rom dédié à l'art d'une culture nomade et apatride, ou encore du pavillon « hors les murs » de l'île de Tahiti ayant fait sécession d'avec son grand frère français. Idem quant à l'Ecosse et le Pays de Galles qui bénéficient eux aussi cette année d'un pavillon indépendant de celui de la Grande-Bretagne. Enfin, fait intéressant au vu du contexte international et diplomatique actuel, l'Iran ne sera pas représenté cette année, alors qu'il l'était lors de l'édition précédente.

Cette mosaïque sans cesse croissante depuis deux décennies, de sensibilités culturelles, tout comme la diversité sans cesse accrue de formes, d'expressions et de propos que fédère et véhicule en son sein le phénomène « art contemporain », rend aussi difficile que vaine toute tentative d'écriture d'un discours ou d'une histoire qui prétendrait subsumer ou réduire à un point de vue théorique global cette prolifération créatrice. Tenant compte à la fois de la désagrégation postmoderne des critères universels présidant à nos jugements occidentaux de valeurs et de goûts, et d'une mondialisation synonyme d'une complexification des échanges économiques et culturels, tout discours critique honnête portant sur l'état actuel de la création artistique ne peut-il aujourd'hui qu'adopter une position relativiste. Tout au plus se limite-t-il à étayer une « proposition » dont il faut s'accommoder du fait qu'elle ne peut rendre compte de l'entière réalité du phénomène, mais néclairer au contraire ce dernier que d'une lumière orientée et éphémère. Ainsi en va-t-il de même des biennales et autres expositions d'envergure qui, convoquant cette fois directement la présence physique des œuvres d'art qu'elles agencent dans l'espace, tentent également par ce biais d'apporter un peu d'eau au moulin de l'assimilation des productions artistiques, mais s'apparentent elles aussi à une pratique de l'essai. Et c'est, il me semble, avec la pleine conscience de cet état de fait, que Robert Storr (1949) a pensé et conçu son intervention comme curateur officiel de la 52ème édition de la Biennale de Venise. Le parti pris posé par *Think with the Senses – Feel with the Mind. Art in the Present Tense* est celui du dépassement des hiérarchies et des genres, du décloisonnement des expériences et des sensibilités artistiques, mais aussi le parti pris de nous faire partager la multiplicité de celles-ci au delà des appartenances générationnelles et nationales. En un mot, de nous proposer une expérience brute de l'art contemporain qui, sans se prétendre exhaustive, tend à convoquer une diversité de réalités inhérentes au phénomène dans son état actuel. Du point de vue de Robert Storr, l'expérience de l'art, considérée cette fois sous l'angle de sa réception par le public, peut faire écho à la pluralité infinie des sensations et des sentiments, parfois contradictoires, parfois conflictuels, de notre être au monde. Comme l'a écrit encore le curateur dans son texte d'introduction à la biennale : *Think with the Senses – Feel with the Mind* suppose la conviction selon laquelle l'art

est aujourd'hui tel qu'il a toujours été, le moyen par lequel les êtres humains prennent conscience de l'entière réalité de leur être. Le choix souvent critiqué dans le cadre de cette 52ème Biennale de Venise, de montrer ainsi les œuvres de façon quelque peu désarticulée, sans réel agencement thématique, historique, générationnel ou géographique, participe semble-t-il de ce parti pris fait en faveur du décloisonnement. En réduisant au minimum la contrainte interprétative qu'imposerait un « mode d'emploi » de la biennale, Robert Storr choisit de confronter au maximum le spectateur avec cette expérience brute de l'art, et lui laisse de la sorte un maximum de liberté dans le ressenti que lui procurera cette expérience artistique. Chacun y vient avec son vécu et ses racines, mais aussi avec sa connaissance plus ou moins grande du phénomène artistique, qu'il confronte alors aux œuvres en présence, de sorte que puissent se nouer autant de relations subjectives que possible, que puissent s'écrire tout autant d'histoires secrètes de notre rapport à l'art et au monde également.

Parmi les pavillons nationaux des Giardini dont l'empreinte architecturale très coloniale évoque encore de façon anachronique les Expositions Universelles du début du XXème siècle, le pavillon italien accueille comme à son habitude la première moitié de l'exposition officielle. Très muséale par ses murs blancs et sa lumière zénitale diffuse, sa structure architecturale grandiose héritée de la période fasciste se prête bien à une expérience plus esthétique ou contemplative de l'image. La place relativement grande faite à la peinture dans cette première partie de l'exposition plaide ainsi en faveur de cet argument. Une sélection d'œuvres récentes – rappelons que sous-titré *Art in the Present Tense*, le projet de Robert Storr entend nous montrer les productions artistiques dans ce qu'elles ont d'actuel – issues du travail de quelques artistes bien connus, tels Gerhard Richter (1932), Robert Ryman (1930), Sigmar Polke (1941), Raoul De Keyser (1930), ou encore Ellsworth Kelly (1923) et Susan Rothenberg (1945), sont entre autres à y découvrir. Plus étrangères à la tradition occidentale, les œuvres des peintres japonais Izumi Kato (1969) et du pakistanais Nalini Malani (1946) nous ouvrent à d'autres sensibilités et traditions culturelles dans leur rapport à l'image. Dans le même registre « anthropologique », mais plus ouvertement politique aussi, je retiendrai



Venise
l'installation très « post-soviétique » du Bulgare Nedko Solakov

encore le travail de Chéri Samba (1956) qui, sous une apparente naïveté nous confronte à une critique acide quant à la réalité post-coloniale de son pays d'origine, le Congo. De ce bref aperçu, on pourra néanmoins reprocher à la sélection picturale de Robert Storr de ne pas assez porter attention à la manière dont les nouvelles générations de peintres continuent à interroger l'actualité de ce médium pourtant si classique, de sorte qu'il apparaît un peu dans ce contexte, comme le domaine privilégié des anciens. A l'exception de la très belle installation en extérieur du groupe brésilien Morrinho Project (fondé en 1998) évoquant les Favellas, il en va de même de la sculpture et de l'installation. Pour la plupart des pièces, sont ainsi issues du travail d'artistes confirmés, tels Giovanni Anselmo (1943), Nancy Sperro (1926), Bruce Nauman (1941), ou encore en extérieur, de Daniel Buren (1938). Aux « vieux maîtres » donc, le privilège des médias « traditionnels », aux jeunes artistes celui des nouveaux médias. Le registre du film d'animation sera ici illustré par les œuvres de l'américaine Kara Walker (1969) et du japonais Ayako Tabata/Tabaimo (1975). Mais je retiendrai surtout la très belle animation en noir et blanc de l'américain Joshua Mosley (1974), mettant en mouvement dans une sorte de souvenir d'enfance dédié à la philosophie moderne, deux figurines d'argile représentant Pascal et Rousseau occupés à dissenter au milieu d'un décor forestier et champêtre réel, sur les liens unissant la nature et l'humanité. Au registre de la vidéo sont présentées les œuvres du mexicain Mario García Torres (1975), de l'australien Shaun Gladwell (1972), ou encore de l'autrichien Rainer Ganahl (1967). Alliant un propos politique à une très grande force visuelle, je retiendrai encore dans ce domaine la vidéo en deux parties de l'artiste afro-britannique Steve Mc Queen (1969). Celle-ci montre le processus de fabrication de bombes, allant de l'extraction à l'aide de moyens rudimentaires du minerai de Coltan par une main d'œuvre locale à bon marché dans les mines au Congo, jusqu'à sa transformation robotisée en armement chimique dans une fabrique de Nottingham en Angleterre. Engagée dans une critique ouverte du conflit irakien, la série de sérigraphies de Jenny Holzer (1950) évoque pour sa part les violations des droits de l'homme infligées aux prisonniers irakiens retenus par l'armée américaine, et dialogue avec cette autre installation de l'artiste américaine Emily Prince (1981) qui, à l'Arsennale, dresse quant à elle le bilan des pertes humaines engendrées par les guerres d'Afghanistan et d'Irak dans les rangs des troupes américaines. Mais c'est sans aucun doute au goût pour la dérision pince-sans-rire du Roumain Dan Perjovschi (1961) que l'on devra les plus belles satires politiques de la biennale. La simplicité de ses sketches réalisés au fusain à même les murs du Giardini et de l'Arsennale n'épargne aucun cliché, ni aucun préjugé. De par son architecture historique, l'Arsennale où prend place la plus grosse partie du projet de Robert Storr, nous plonge cette fois dans une ambiance plus tamisée et théâtralisée qui suscite dès lors un autre rapport, peut-être plus intimiste, à ce lieu et aux œuvres qui y sont exposées. Le choix de celles-ci y est d'ailleurs différent, avec une volonté clairement affirmée de dépeindre le monde actuel dans sa complexe réalité, mais aussi semble-t-il de susciter auprès du public d'autres prises de conscience politiques. Cette quête de réalisme souvent critique, se manifestera en outre par une plus large section dédiée à la photographie, et notamment à la photographie documentaire et engagée, comme en témoigne la présence des paysages urbains d'un Beyrouth sinistré par les affrontements successifs et immortalisés par l'italien Gabriele Basilico (1944) ; ou encore les photographies du russe Pavel Wolberg (1966) vivant à Tel Aviv et illustrant

la vie au quotidien des civils au milieu du conflit israélo-palestinien. Moins directes, mais tout aussi critiques, les photographies de Rosemary Laing (1959) montrent des vues frontales et centrées de ce qui se laisse identifier comme des prisons ou des camps de détention pour réfugiés illégaux et autres boat people indésirables. Sous le titre par exemple de « Welcome to Australia » ses images s'apparentent à une critique silencieuse de la politique d'immigration australienne. Pour leur part anodines et anti-spectaculaires, les photographies du japonais Tomoko Yoneda (1965) nous font voir des paysages urbains ou naturels historiquement marqués par la guerre, mais desquels toutes traces de conflit sont à présent effacées. La lecture des titres et légendes associés à ces images produit alors par ce décalage comme un effet à rebours sur nos consciences. Tout comme au Giardini, la place accordée aux vidéastes est également d'importance à l'Arsennale. Sont entre autres à découvrir des œuvres de l'américaine Margaret Salmon (1975), de l'autrichienne Valie Export (1940), des colombiens Óscar Muñoz (1951), ou encore de la belge Sophie Wehtnall (1973). Mais c'est à l'italien Paolo Canevari (1963) que l'on doit la pièce la plus dérangeante : celle mettant en scène, avec pour arrière-plan les ruines du QG de l'armée yougoslave à Belgrade bombardé par l'OTAN en 1999, un gamin s'acharnant presque jusqu'à l'épuisement à dribbler des pieds avec un crâne humain en caoutchouc. Les bruits secs et saccadés des chocs et rebonds du crâne mêlés aux râles du garçon, finissent par induire un terrible sentiment de malaise psychologique sur le public.

Au rang des installations, j'évoquerai la pièce très « Las Vegas » de l'américain Jason Rhoades (1965) décédé il y a peu, en 2006. Dans un chaos néo-dadaïste et kitsch, celle-ci mêle au milieu d'une cacophonie lumineuse d'enseignes-néons suspendues dans l'espace qui épèlent dans tous les argots possibles le mot « vagin », des objets posés cette fois à même le sol ou sur des peaux de bêtes, tels des fruits aux formes phalliques, des fouets et autres coiffes à plumes évoquant les cultures indiennes. Ou encore l'installation très « post-soviétique » et quelque peu absurde du Bulgare Nedko Solakov (1957) qui retrace quant à elle sur un mur entier et à l'aide de dessins, de textes, d'interviews télévisés et même d'une arme réelle, la querelle opposant la Bulgarie et la Russie quant aux droits portant sur la fabrication du fameux fusil d'assaut AK47. Coup de cœur encore pour l'installation du belge Francis Alÿs (1959), et particulièrement pour sa vidéo/animation Bollero, laquelle m'a personnellement procuré la même fascination émerveillée que celle que pourrait éprouver un enfant de cinq ans devant un arbre de Noël couvert de jouets. Je clôturerai enfin ce trop bref survol par une sélection d'artistes africains dont la présence non négligeable dans le projet de Robert Storr fait écho à la reconnaissance progressive de ces expressions artistiques par le monde de l'art occidental. Tout d'abord, le travail de l'artiste malien Malick Sidibé (1936), qui grâce à une série mêlant portraits et musiques de musiciens africains engagés dans la lutte contre le sida - série regroupée d'ailleurs sous le titre l'Afrique chante contre le Sida - remporta cette année le prix du Lion d'Or de la Biennale de Venise. Dans le registre de la bande dessinée et issu de la collaboration entre le camerounais Eyoum Nangué (1967) et l'ivoirien Faustin Titi, je retiendrai encore le travail d'illustration mettant en scène, sous le titre Une éternité à Tanger, les périples et la frustration d'un jeune marocain bloqué aux portes de l'Europe. Cette œuvre rend compte, d'un point de vue émique, de la détresse extrême qui pousse chaque année tant d'africains à tenter cette traversée aussi dangereuse que désespérée.

A ne pas manquer non plus, les deux magnifiques assemblages aux motifs décoratifs africains du ghanéen El Anatsui (1944), assemblages composés en réalité de milliers de bouchons métalliques provenant de bouteilles d'alcool. Résultat d'une patience infinie, ce travail témoigne à mon sens de l'assimilation progressive de la culture occidentale par les cultures locales africaines, mais aussi de la marque à jamais indélébile laissée par la colonisation sur ce continent. Au sujet de l'Afrique toujours, la sélection de quelques 30 artistes, dont les œuvres issues de la collection Sindika Dokolo furent regroupées par Fernando Alvim et Simon Njami au sein du premier pavillon dédié à l'Afrique sous le titre Check List – Luanda Pop, se propose d'apporter quant à elle un ensemble de « visions d'Afrique », plutôt que de fonder selon un principe identitaire, une esthétique originale ou authentique de ce continent. Trouveront ainsi leur place au milieu des créateurs autochtones, des artistes aussi « outsiders » que les américains Andy Warhol et Jean-Michel Basquiat, le chilien Alfredo Jaar, ou encore l'espagnol Miquel Barceló et l'haïtien Mario Benjamin. De plus, quelques artistes blancs bien connus et originaires d'Afrique du sud, tels Kendell Geers, Marlène Dumas ou Ruth Sacks furent invités à y exposer aux côtés des artistes égyptiens Ghada Amer et Amal Kenawy, ou encore de l'algérien Zoulikha Bouabdellah. Encore trop générique quant à la vision des multiplicités culturelles qu'il abrite, le pavillon de l'Afrique compte cependant perdurer et prendre de l'ampleur lors des éditions prochaines de la biennale. Financée cette année entièrement par des banques angolaises, l'initiative africaine espère donc par ce biais faire des émules et attirer les autres investisseurs nécessaires au développement d'un marché de l'art africain et de sa représentation sur le front international. Si on est en droit de se réjouir qu'après Dakar, Luanda fut en décembre 2006, la deuxième capitale africaine à accueillir en ses murs une biennale/triennale dédiée à l'art contemporain, force sera également de se demander en quoi les populations du continent le plus sinistré de la planète peuvent se sentir concernées par un phénomène qui s'apparente à la fois au marché du luxe occidental et à un certain élitisme intellectuel, et auxquels elles n'ont dans leur immense majorité pas accès.

Car il est clair que la Biennale de Venise, derrière cette mise en scène très démocratique du droit à la visibilité culturelle pour tous, s'apparente aussi au tourisme et à la consommation des biens culturels dans ce qu'ils ont de plus outrancier. Et si l'événement implique des budgets colossaux, c'est qu'il en rapporte bien plus en retour. L'année 2007 restera à ce titre exemplaire, puisque c'est seulement tous les dix ans que s'ouvrent simultanément la Biennale de Venise, la Documenta de Kassel, le Skulptur Projekte de Münster et la très respectée Foire de Bâle. Inauguré à cette occasion, l'initiative du *Grand Tour 2007* se présente comme l'opportunité d'une médiation entre les organisateurs des quatre événements. Mais il constitue également une opportunité rêvée pour les tours operators désireux de solliciter les amateurs en quête de passer une partie de leurs vacances d'été sous le signe de l'art contemporain, tout comme d'attirer les professionnels du métier - collectionneurs, directeurs de musées et autres curateurs du monde entier - qui pourront du coup, et selon la formule de leur choix, être présents en un temps record sur les quatre fronts. Le premier grand safari européen de l'art contemporain avec ses chasses gardées dans les réserves d'artistes que constituent les foires et biennales peut enfin avoir lieu. A consommer sans modération.

François Danthine



L'installation dans les Giardini du groupe brésilien Morrinho Project (fondé en 1998) évoquant les Favellas, photo faite durant le montage © Fluxnews

LA 52E BIENNALE DE VENISE EN QUESTIONS...

La Biennale de Venise, doyenne des Biennales, est pratiquement encore la seule à défendre l'idée de pavillons nationaux. Héritée de la fin du 19e, cette pratique est-elle encore d'actualité aujourd'hui, dans un monde contemporain de plus en plus tourné vers l'international ?

La "vieille dame", comme la surnomment affectueusement les Vénitiens, est âgée aujourd'hui de 112 ans. (1) Sa réputation lui vaut d'être reconnue comme le laboratoire international du contemporain. Elle a bien sûr l'intention de rester pertinente et de conserver son rôle de « leader », malgré la prolifération de ce genre de manifestations, qui fait naître un danger de "biennalisation" (2) de l'art contemporain.

A la recherche de renouvellement et de dynamisme, la Biennale de Venise adopte de nouvelles stratégies dans son mode de fonctionnement. Devenue une fondation depuis 2004, elle a désormais pour but de promouvoir l'art contemporain sous toutes ses formes et ce, durant toute l'année. A l'heure où l'art et la rentabilité vont de pair, une nouvelle réalité se profile : le désengagement de l'Etat au profit du privé. Les subsides publiques diminuant d'année en année, de nouvelles ressources financières sont sollicitées et des formules créatives de partenariat sont conclues. On peut citer comme exemple la marque Illy qui participe depuis 2003 en créant des espaces relax, des aires de repos pour visiteurs fatigués. Prix de sa contribution : 1 million d'euros.

En moyenne, le budget de cette Biennale s'élève à 9,1 millions d'euros (3), dont le tiers est couvert par une intervention de l'Etat, alors que les deux tiers restants le sont par des fonds propre provenant de sponsoring, vente de billets, droit de location, etc. A la différence de la Documenta de Kassel, la Biennale ne choisit pas un projet artistique soutenu par un auteur de projet mais elle choisit un curateur international "capé" dont l'expérience internationale doit lui garantir un gage de succès. La thématique, si elle existe, doit intervenir après la nomination.

Autre grand changement : les organisateurs ont décidé, en 2004, d'accorder plus de temps de préparation aux futurs directeurs artistiques de la Biennale, afin de leur permettre une meilleure continuité et une implication plus importante quant à cette manifestation. C'est ainsi que Robert Storr, critique d'art « états-unien » (4), fut nommé la même année, étant ainsi le premier directeur à bénéficier de trois ans de préparation. Son implication la plus marquante pourrait se traduire par l'ouverture officielle à d'autres nations : les Pavillons de Turquie, du Liban, mais aussi la présence de l'art contemporain en provenance du continent africain. Une innovation qui s'ouvre de plus en plus à un « tourisme culturel » qui fait du bien à l'économie vénitienne mais qui se caractérise par une absence de risques évidente.

Jusqu'où peuvent aller les libertés prises par les décideurs ? N'assistet-on pas à un certain choix cacophonique, standardisé ? Cette cacophonie n'est-elle pas renforcée par les effets de la mondialisation ? Dans son parcours, le public peut aussi percevoir des contradictions colossales entre internationalisme et "nationalismes", entre des réalités exprimées, voire dénoncées par l'art dans un souci écologique, tout en étant entouré de déchets de papier... Ce qui laisse sous-entendre le souci actuel de rentabilité auquel est soumis le professionnel de l'art en termes de communication.

Il demeure intéressant d'observer avec plus de détails les échos entre ce qui se vit dans le monde et ce qui est proposé par les organisateurs de la Biennale. Les réalités d'ordre géopolitique et économique sont transposées à un territoire vénitien dédié à l'art contemporain et elles sont mises en exergue lorsque le spectateur visualise et expérimente - aussi bien à l'extérieur qu'à l'intérieur de l'espace exposition - les différences économiques. L'écart entre pays "riches" et pays "pauvres" est accentué à la Biennale par la richesse ou l'absence de moyens mis à la disposition des organisateurs ou des créateurs.

Mais il est intéressant de retrouver des échos entre les attitudes des pays dominants et dominés. Comme exemple frappant, la présence de l'oeuvre de Félix Gonzales-Torres, qui s'impose dans l'espace de la Biennale de manière abrupte : "viral art" ou "viral politics" ? Elle fait indirectement écho à la manière dont la politique internationale américaine est imposée, et aussi perçue, actuellement dans le monde. Différence culturelle et dispersion des moyens, à l'heure où certains pays parmi les 76 exposés doivent se contenter d'assurer une survie dans cette manifestation internationale... A l'heure où d'autres ne parviennent pas à obtenir le droit officiel d'exister... ou dont l'existence est liée à la bienfaisance, à la « bienveillance » (5), ou tout simplement à l'hospitalité des artistes.

La division territoriale est-elle encore nécessaire dans l'art contemporain ? Est-il toujours pertinent de proposer des sélections par pays ? Une des spécificités de l'art contemporain et de ce type de manifestations ne serait-elle pas l'internationalisme, ou du moins l'ouverture internationale ? Paradoxalement, c'est la survie des pavillons nationaux qui assure ce sentiment de démocratie, voir le Venezuela... Tout miser sur l'internationalisme, c'est donner implicitement carte blanche à un marché, comme le fait à sa manière Robert Storr à travers son expo internationale dans les Giardini et à l'Arsenal...



VINCENT + FERIA, Pavillon du Venezuela



De la « simplicité complexe » aux « audiences créatives »

Il se trouve, dans ce contexte, des propositions artistiques beaucoup moins médiatisées mais pourtant intéressantes. Retrouver ou découvrir ces propositions officielles ou parallèles reste un des atouts de ce genre des manifestations. Il est toujours intéressant de retrouver des pratiques contemporaines qui reflètent une authenticité et un engagement personnel et pour lesquelles le geste simple reste aussi pertinent.

C'est dans cette « simplicité complexe » que le duo Vincent+Feria présente au Pavillon du Venezuela une pratique contemporaine sous forme de dispositif évolutif : « Exploratorium 02 » (6) peut être considéré comme la continuité de « Exploratorium 01 » (7), présenté simultanément au Musée d'Art Contemporain de Caracas, Venezuela. Ces espaces multimédia évolutifs deviennent une constante dans leur travail plastique : forme souple, légère, changeante, conçue en pensant aux liens inter-relationnels où le mental, le spirituel et le physique construisent un tout et s'articulent en quatre niveaux (connexions, performances, invitations et post-production).

A Venise, des éléments alimentaires et culinaires, des images, des symboles, des objets, des vidéos, des livres, des textes, des néons, un projecteur, cinq ordinateurs, cinq bancs, deux tables de travail, deux murs, une terrasse (dont leur appropriation a permis son intégration à l'oeuvre) permettent un travail de création collective intéressant, modelé par les artistes sous forme d'"atelier de vie".

Lors de ces pratiques contemporaines participatives, le spectateur est sollicité dans un espace de réflexion, d'action et de création, au sein duquel des éléments de la vie quotidienne et des outils interactifs sont mis en scène et à leur disposition pour leur permettre de communiquer, d'observer, d'analyser, de participer, de partager, de rencontrer, et enfin de créer ce qu'ils appellent les « audiences créatives ». Ces audiences sont sculptées mentalement par VINCENT+FERIA (9) lors de la conception de leurs performances, interventions ou situations. Le spectateur est invité à rentrer dans un état/espace de découverte, de perception, d'échange, de sensations et des connaissances, devenant ainsi une partie intégrante de leur oeuvre. Une dernière phase de post-production est prévue, allant au-delà de la documentation de leur pratique artistique ; elle ne témoigne pas seulement d'un moment privilégié d'ouverture et de rencontres mais elle devient elle-même création.

Ces « audiences créatives » vont devoir se transformer en images, en documents sonores et visuels, portant en eux-même une vie créative propre. La possibilité d'être déplacées, manipulées ou réutilisées dans de futures créations peut être mis en relation avec l'idée de liberté de création style *copy-left* que ces documents véhiculent et qu'il faut évidemment mettre en rapport avec les questions actuelles de droit d'auteur, d'emprunt et de gratuité.

Dès leur participation et leur observation active lors d'un voyage en Antarctique en 2004 (parmi beaucoup d'autres), qu'ils ont vécu comme une expérience transdisciplinaire, ils écrivent le « Manifeste de la mer de Weddell » (9). Ils se positionnent ainsi en tant qu'artistes engagés et préoccupés par les problèmes environnementaux. Dans leur travail, ils traitent depuis lors des questions de mobilisation environnementale et d'engagement esthétique, en conservant l'axe Art - Ecologie / Art - Science. Notons une publication trilingue français-espagnol-anglais à ce sujet : « Zones de recherche. Perspective Antarctique » qui vient de paraître et qui interroge - entre autres - la forme et la place des arts dans les sociétés contemporaines, à l'ère de la mondialisation.(10).

Invitations : pavillons nomades

Grâce à la conception de plateformes « invitations », qu'il faut entendre comme dispositif d'ouverture vers l'extérieur, des pavillons non-officiels ont été accueillis cette année. Celui de l'Irak, le 10 juin, et le premier Pavillon de Tahiti (11), les 9 et 10 juin. L'action de ce pavillon nomade se définissait par le déplacement des artistes Andreas DETTLOFF et Jean-Paul FOREST dans la ville, déplacements effectués pendant 10 jours (du 1er au 10 juin) (12). Leur performance a débuté par une recherche d'implantation du pavillon au sein des Giardini, de l'Arsenal et de la ville, en suivant différentes pistes... Mais aucune n'a porté ses fruits, hormis celle entamée au Pavillon du Venezuela. Cependant, l'inhospitalité manifeste des autres pays ne les a pas meurtris. Lors de la dernière action, les artistes ont troué la porte trompe-l'oeil, pour que le public puisse enfin pénétrer ce pavillon symbolique de part en part ; une fin suggérée et annoncée, afin que cette oeuvre ne serve pas d'objet fétiche à suspendre...

Cette action ludique, combinant réalité et rêve, laissait une porte d'espoir ouverte et soulevait des questionnements intéressants autour de sujets tels que l'espace et les dynamiques de mise en exposition des actions et pratiques contemporaines, ainsi que sur la pertinence de la présence ou de l'absence des pays et des artistes dans ce genre des manifestations.

Néanmoins, face à la Biennale de Venise, nous continuons à nous poser les mêmes questions... A travers ce déballage organisé, vivons-nous encore un classement pertinent ? N'assistons-nous pas à une stratification de l'art contemporain ? Ne sommes-nous pas - par notre participation - en train de nourrir une sorte de caste d'artistes qui nous est proposée et à laquelle nous n'avons qu'à adhérer parce qu'officielle ? Cette manifestation ne serait-elle pas en train de s'enfoncer de plus en plus dans une forme de représentation factice du monde de l'art ?

Claudia M. CASTAÑO-GARCIA
NYC/Paris, été 2007

1 Founded in 1895 LA BIENNALE DI VENEZIA, introduction by Robert STORR, 52. Expositione Internazionale d'Arte Catalogue / Think with the sense feel with the mind, éd. Marsilio, Venezia 2007
2 Ann Wilson Lloyd, "Rambling Round a World That's Gone Bienenalistic", New York Times, 3 mars 2002, p.34
3 Interview de Renato Quaglia, directeur administratif, in Exibart
4 Le terme « états-unien » est plus approprié que le terme « américain » étant donné que les personnes d'Amérique du sud et Centrale sont aussi américaines.
5 Notion proposée par J. Barudy cité par DELAGE Michel, Migrations, familles et résilience, p. 98-106 in Colloque de Cerisy sous la dir. J.E. AUBERT & J. LANDRIEU, Vers des civilisations mondialisées ? De l'éthologie à la prospective, éd. de l'Aube, Paris, 2004
6 <http://www.exploratorium02.org>
7 Exposition VIAJE FRESCO. PERSPECTIVA ANTARTICA, 8.3.2007- 20.5.2007, MAC Caracas, Venezuela <http://viajefresco.free.fr>
8 Pour en savoir plus: <http://vincentferia.free.fr>
9 nouvel ordre de la sensibilité, nouveau sens de la nature, Buenos Aires, 26.2.004
10 VINCENT+FERIA, Zones de recherche, éd. hallaca, Paris, 2007
11 <http://www.tahitipavillon.com>
12 La proposition a été lancée bien avant dont une lettre signée du 8 août 2006 par Jacquy DROLLET, vice président de la Polynésie Française atteste l'acceptation officielle de ce pavillon. « Le premier pavillon Tahiti à la 52e Biennale de Venise : rêve ou réalité ? », in Flux News 43



La balade du Pavillon Tahiti



La Documenta 12 un «switch» sous des airs



Kassel
Le champ de pavot de Sanja Ivekovic devant le Fridericianum, photo FluxNews



Kassel
Betty, 1977 © Gerhard Richter Painting, oil on wood, photo: FluxNews

La Documenta est « fantastique » quoi qu’il en soit ! Il y a son lieu emblématique, le Museum Fridericianum bâti en 1779 par le Comte Frédéric II de Hesse, premier musée public d’Europe, témoin de l’idéalisme des Lumières. Et il y a son histoire qui commence en 1955 par une exposition d’art moderne agrémentant la présentation de jardins pour une population ravagée par la guerre, sur ce site à la frontière avec l’ex-Allemagne de l’Est. Tout cela dégage une profonde émotion, a fortiori quand le commissaire désigné entreprend de relater ce passé par petites touches.

Que faut-il faire?

Je citerai trois interventions, parmi d’autres, qui suggèrent de se remémorer les antécédents proches ou lointains de ce contexte et qui font le lien. Le champ de pavots, symbole du marché florissant de l’opium, réalisé par Sanja Ivekovic sur la Friedrichsplatz, peut évoquer le caractère horticole de la première Documenta et sa genèse dans des circonstances tout à fait singulières. La reconstitution par Inigo Manglano-Ovalle du camion contenant des armes chimiques repérées par infrarouge en Irak tel que l’a annoncé Colin Powell à la radio en 2002, rappelle les stratégies qui mènent aux conflits armés passés et présents – de la récente guerre en Irak comme de la seconde guerre mondiale. Par ailleurs, un choix parcimonieux de gouaches et d’aquarelles du 18^e siècle en provenance d’Inde, de Perse et de Chine, nous remet en mémoire le modèle humaniste de cette époque phare d’avant la colonisation et nous donne à percevoir ce qui a précédé la mondialisation pour nous en faire saisir sa « préhistoire ». Tel est le point d’articulation majeure de cette 12^e édition à Kassel, partant de la modernité – ou des temps modernes – qui ne serait autre que le fondement antique à une autre ère en devenir.

Et si nous sommes en train de franchir les étapes conduisant à une nouvelle époque, il est opportun que nous nous demandions ce qu’il faut faire. C’est la question que s’est posée Lénine en passe de fonder la social-démocratie au tournant du 20^e siècle et que reprend Peter R. Buerger, directeur de cette Documenta. Les deux autres leitmotivs qui servent ce dernier dans son élaboration du projet, portent sur « la modernité, est-elle notre antiquité » et « qu’est-ce qu’une vie à nu ».

basculement

Ce repérage n’en dit pas long sur les œuvres. Et cette option curatoriale « historisante » ne suffit pas à garantir une bonne exposition. Mais d’entrée de jeu, la Documenta 12 respire l’intelligence et la cohérence. Elle manifeste une qualité probante, ayant pris des orientations rigoureusement tenues, dont la résistance claire et nette au marché de l’art, la franche détermination à montrer

les artistes méconnus des pays de l’Est – encore jamais présentés en grande manifestation internationale –, du Moyen-Orient et d’Asie, à exposer l’art des femmes, à énoncer les fléaux de ce monde, à partir du moment où une esthétique de la « forme » prédomine, contre le show et la théâtralisation en vogue qui minent le terrain de l’art contemporain.

Peter R. Buerger et son équipe – augmentée d’une association de quarante habitants de la ville, profs, commerçants et autres actifs de la vie locale et par ailleurs, d’une centaine de revues d’art et de sciences humaines sélectionnées dans le monde – se prêtent résolument à exposer un art distancé du carcan formaliste institutionnalisé, proprement occidental. Les œuvres sont toutes porteuses si pas d’un message, du moins d’une charge signifiante métaphysique et cela, sans se départir de la question esthétique diversement travaillée selon les modes et les supports. Le directeur artistique et sa commissaire, et épouse, Ruth Noack ont également veillé à présenter une production artistique sortie de ses ornières à grand spectacle qui connaît, de nos jours, une surenchère à l’occasion mortifère à l’égard du culturel. On ne trouve pas de pièce monumentale sauf à y classer le film dramaturgique de James Coleman avec Harvey Keitel – acteur fétiche de Scorsese, Tarantino, Campion –, dans un monologue d’inspiration grecque et shakespearienne déclamant le crime et la culpabilité du crime. Même le carrousel de Andreas Siekmann plaidant pour la formation d’un 4^e pouvoir « exclusif » aux côtés de l’exécutif, du législatif et du judiciaire (1) pour défendre une politique de l’exclu, rallie davantage l’installation ludique aux imageries pauvres, voire médiocres – à l’instar de ce qu’offrent les sites internet les plus répandus sur le globe –, plutôt que la machine spectaculaire. Quant au dispositif imposant de Cosima von Bonin à la Documenta Halle, il déjoue nettement tout monumentalisme du fait de sa composition éparse et disparate.

programme

J’observe donc que la Documenta 12 a travaillé à partir d’une perspective à très large spectre tant sur le plan artistique que géopolitique, reléguant les avant-gardes au passé quand bien même les œuvres en hériteraient. Un nouvel art moderne « planétaire » d’expression vive et de contenu dense est mis à l’honneur. Ce geste ambitieux pêche parfois par une certaine naïveté. En revanche, il trouble favorablement. Et il redouble d’efficacité grâce à un accrochage mixte et haut en couleur tant sur les murs que sur les objets. Les œuvres d’un même artiste, en particulier celles nombreuses de McCracken, Marshall, Davila, Posenenske, Rockenshaub, Rosler, Atsuko, sont dispersées et la chronologie des pièces s’étendant de 1955 à nos jours (et avant pour un petit nombre d’entre elles), est mélangée. Ces paramètres surprennent et forcent la réflexion. L’apparement établi entre les pièces qui se jouxtent, les associe moins qu’il ne creuse leur singularité. Et la disposition des 1001 sièges de Ai Weiwei suggère un temps propice à la perception, à l’élaboration et à la « formation », un processus que Roger P. Buerger résume sous le terme de *bildung*.

conventionnels



Kassel
© Peter Friedl Courtesy the artist; International Academy of Art Palestine, Ramallah, photo: fluxNews



Kassel
Tanaka Atsuko, Electric Dress, 1956 Reconstruction, 1986 vinyl paint on light bulbs, photo FluxNews

centre névralgique

C'est en commençant par la fosse de la Documenta Halle qu'on fait la meilleure entrée en matière. Les quelques œuvres rassemblées dans cet espace réduit sont de qualité et leur articulation qui se capte d'un jet, donne le ton. Les quatre tapisseries de Abdoulaye Konaté composées du drapeau israélien et du keffieh, non loin de la girafe empaillée que Peter Friedl a fait venir des territoires occupés en Cisjordanie, montrent combien le conflit israélo-palestinien va être fréquemment évoqué. La chambre orange équipée d'une radio qui conduit vers le camion dans le noir de Inigo Manglano-Ovalle (ci-dessus mentionné), noue avec la très belle série de panneaux peints à la craie par Jürgen Stollhans ressortant des images d'archives sur le nazisme, l'industrie agro-alimentaire et le développement technologique profitant à la guerre. En même temps, la folle installation pop de Cosima von Bonin, nous plonge dans la culture de consommation et les fantasmes qu'elle véhicule. Et la peinture baroque de Juan Davila, abonde en critique de la répression tant culturelle, raciale que sexuelle avec des figures androgynes extravagantes, profilées sous d'abondantes références à l'art moderne. À côté de cela se dresse le splendide tapis malien (ca 1800) qui rend hommage à l'art vernaculaire, lui aussi métissé, d'orientalisme cette fois.

style

Les styles sont à peu près aussi nombreux qu'il y a de pièces (env. 600). En d'autres termes, il n'y a pas de style dominant, seulement le souvenir de l'abstraction, du pop art, du bodyart, du land art, du minimalisme, de l'arte povera, du ready-made et de ses avatars, un souvenir qui affleure séquentiellement parce que cette Documenta 12 reflète la modernité et son histoire – passée au crible de la mondialisation. Mais « Swift » (2007) de John McCracken à l'entrée du Fridericianum n'appartient plus au seul discours post-minimaliste dès lors que la sculpture tel un pilier de section rectangulaire en bronze poli et légèrement doré, est érigée au centre du hall tapissé de miroirs. Elle se démultiplie donc au même titre que les visiteurs présents dans la salle et pris dans l'image en abîme signifiant la multitude qu'on peut interpréter sous l'angle d'un phénomène de

croissance de population tenant compte de l'individualité de chacun. McCracken, qui n'est pas un jeune premier, écrit dans ses notes exposées à la Neue Galerie, *qu'il désire réaliser l'objet qui se suffit à lui-même et en même temps, reflète tout*. Si on ajoute à cela, la présentation ponctuelle de ses petits tableaux inspirés des mandalas, qui remontent aux années 70, on est surpris par la valeur mystique qui s'immisce dans la forme et l'idéal méditatif qui imprègne l'œuvre.

peur et pauvreté

La peur mobilise le champ esthétique qu'elle soit due aux conditions de pauvreté extrême auxquelles sont soumises certaines populations ou aux dictatures et autres systèmes politiques autoritaires et calamiteux qui s'effilochent en guérilla. L'énorme pirogue en bidons d'essence vouée à couler de Romuald Hazoumé contient cette angoisse de l'exil. Nedko Solakov mue les souvenirs paniquants vécus sous le régime communiste en Bulgarie et transforme la moindre anecdote en une compilation de documents ou de dessins, qui à force, deviennent désopilants ! La vidéo de Halil Altindere transgresse cet état imposé en retransmettant la réunion de cinq kurdes qui chantent en rythme leur histoire et ses tragédies dans une chambre au décor traditionnel quoique perchée en haut d'un building. Le vide et le dénuement trouvés dans les photos de Ahlam Shibli, montrent l'intime du drame des réfugiés palestiniens délocalisés depuis 40 ans. Tandis que Lin Yilin confronté à la mutation de société que vit la Chine, désamorce l'élan économique libéral frénétique et déstabilisant qui emporte le pays, par le geste a priori absurde de déplacer un mur de béton, brique par brique, sur un passage pour piéton. Devant la frayeur qui frappe les êtres démunis ou menacés de l'être, il reste à contourner l'effroi par la transe et le funk dansé sur les toits dans les favelas de Rio, à l'image du rituel sacrificiel ancien. Ou bien de courir à la prostitution organisée, dans les quartiers gay de Barcelone, par exemple. C'est ce que nous dépeignent deux installations vidéo de Dias & Riedweg, qui répondent simultanément à la question « qu'est-ce qu'une vie à nu ».

D'autre part, cette pauvreté accrue mêlée au non-respect des libertés individuelles, pose la question de la violence comme mode de revendication à se faire entendre. Cette violence ne peut relever d'un droit acquis, pas même d'une tolérance, mais il faut bien constater qu'elle est une ultime façon de s'exprimer pour certains. Et quand on voit des jeunes errés aux abords des sites pétroliers du Nigeria, des baraquements et de la pollution qu'on y laisse, il y a de quoi se révolter. Le film de George Osodi qui lève le voile sur la face « tranquille » de cette situation induirait qu'on s'insurge. La férocité du tigre qui déchire le serpent matelassé filmé par Peter Friedl, c'est la métaphore de cette fureur – dont l'artiste en réclame en quelque sorte le droit de cité (2) dans le même sens que l'intellectuel Noam Chomsky considère *la désobéissance civile comme un défi direct de ce que les Etats prétendent être la loi* (3).

ratés

Il y a des œuvres inabouties comme celle de Imogen Stidworthy plastiquement compliquée et confuse et il y a des interventions insatisfaisantes dont le mur de brique en papier mâché percé de vidéos autobiographiques de Bill Kouélany, ou dans un autre genre, le tournage de Johanna Billing filmant une équipe inexpérimentée – de musiciens amateurs – qui naviguent sur un voilier. C'est littéral et peu intrigant. L'intervention figolée de Florian Pumhösl reste obscure même si sa proximité contrastante avec la structure aussi extravagante qu'immatérielle de Iole de Freitas livre des clés de lecture en lien avec l'idéal constructiviste d'une part, et l'utopie architecturale moderniste de l'autre.

belge

On apprécie la participation de Lili Dujourie, présente à trois reprises : au Aue-Pavillon, avec cette nouvelle pièce « Sonate » composée d'une accumulation de chutes de terre glaise noircie ayant épousés le galbe du corps – absent –, plusieurs beaux collages très aérés d'images déchirées dans des magazines, et au Fridericianum, le tracé de trois portraits de femme, réalisé en fil de fer courbe selon la même sinusoïde qu'elle travaillait dans ses drapés plissés à une époque. L'œuvre, côte à côte avec



Kassel
Ines Doujak, Siegesgarten, détail de l'installation. Contre les manipulations et pour la défense de la biodiversité.



la scène de la mère taiwanaise qui joue à embrasser son petit garçon de TsengYu-Chin, et non loin des photos de leur fils par le couple KwieKulik, insiste sur la nature féminine en substance d'une création issue du minimalisme des années 70. L'artiste gantoise n'est pas la seule figure belge représentée à la Documenta. En effet, le travail qu'Allan Sekula développe pour la création d'un « Monument aux travailleurs », fait de Constantin Meunier et du « Forgeron au repos » en particulier, son modèle. Sekula reconnaît en la sculpture de Meunier le caractère exemplaire d'une production engagée à l'égard des ouvriers dans l'industrie lourde de ce temps-là – sidérurgique, minière et verrière. Meunier a magnifié le métier et la bravoure de ces manutentionnaires modelés durant leur temps de pose – plutôt que de mettre à l'honneur Léopold II comme cela s'imposait. Sekula voit une qualité inégalée à cette grande œuvre référencée dans ses prises de vue du milieu du travail.

color power

La couleur prend vigueur. Les impressions qu'elle produit sont activées et l'émotion qu'elle suscite pèse de tout son poids dans l'accrochage – attractif ou répulsif selon les goûts ! Le mur peint en bleu roi à la Documenta Halle surligné par la luminosité orangée de la pièce d'à côté qui provoque une vision bleue d'un autre mur blanc par effet rétinien, ranime l'œil et crée un appétit visuel – soit, une demande en langage psychanalytique. En plus que c'est une bonne façon de se sortir du cube blanc. Pour exposer les « cibles » à effet hypnotique du danois Paul Gernes – datant de 1966-69 et postérieures à celles de Jasper Johns –, c'est que la pente curatoriale va à saisir l'énergie esthétique là où elle a un effet stimulateur et ouvre sur de nouvelles perspectives. Que ce soit le jeu des reflets chez McCracken, la construction de « simulacres » sur nuancier de couleurs propre à la décoration de Gerwald Rockenshaub, la teinture au curcuma des cordes de Sheela Gowda ou les néons rouges, bleus, jaunes qui habillent Tanaka Atsuko (du groupe japonais Gutai formé dans les années 50), l'émulsion dessert l'émulation. Par contraste, le noir ...

Marshall ... sur fond de mur orange vermillon, et le blanc qui recouvre une photo de Ludwin Van de Ven (+Agnes Martin et l'indienne à côté + champ filmé par ? américaine). En peinture, c'est la cohabitation des deux tableaux ... ? de Lozano avec la petite toile « ... » de Gerhard Richter qui irradie de ...

+ abstrait, figuratif – Richter, Lozano) et balayer les certitudes. Pas tant pour faire l'expérience du rapport à l'œuvre, de ce qu'elle nous adresse, des réalités qu'elle met à vif par le biais de la fiction et sans autre accès que celui de l'étrangeté. Les œuvres soit actuelles, soit récentes ou même passées, le plus souvent inconnues, ignorées ou mésestimées, remodelent le point de vue adopté sur l'histoire de l'art moderne, et nous prie de revoir l'histoire de l'art sous un autre angle, notamment éthique. Revisiter la modernité et en repousser les frontières.

Isabelle Lemaître

(1) cette pièce était prévue autour de la statue de Godefroid de Bouillon à Bruxelles en 2002 dans l'exposition *Forwart* organisée par la BBL-ING, mais le projet n'a pas pu aboutir.

(2) ce sont les propos tenus par Peter Friedl dans une communication qu'il a donnée à l'EHESS à Paris en mai dernier.

(3) tiré d'un entretien entre M. Foucault et N. Chomsky en 1971, dont un extrait est paru dans : *LE MONDE diplomatique*, août 2007, p. 8.



UNE GRANDE DOCUMENTA



McCracken, untitled, 1972 Courtesy of Elkon Gallery, Inc., New York
© John Mc Cracken, Photo FluxNews

EL DORADO. 2006–2007, © Danica Dakic / VG Bild-Kunst, Bonn 2007

Il ne fallait pas prêter attention à ce qui se disait de la Documenta, à l'heure de son inauguration ; à ces articles, à ces rumeurs. Il ne fallait pas se fier à ceux qui estimaient qu'il s'agissait d'une édition moyenne, inaboutie. Au contraire, est apparue une exposition si subtile, si nuancée, que ni l'observation, ni le commentaire ne semblaient pouvoir en épuiser la portée.

A l'exception de quelques pièces disséminées dans la ville, l'exposition était essentiellement présentée dans cinq lieux de Kassel : le Museum Fridericianum, la Documenta-Halle, la Neue Galerie, le Aue-Pavillon et le Schloss Wilhelmshöhe. Mais elle pouvait être abordée sans crainte par l'un ou l'autre de ses versants. Pour en saisir le sens, nul parcours ne s'imposait; le propos d'ensemble (car propos il y avait, l'absence d'une thématique déclarée ne signifiait pas qu'il y eut démission, esquivé sur ce plan) se précisait de lui-même au fil la visite.

Ici, les œuvres précédaient le discours, à l'image du texte introductif du catalogue, rédigé par les deux commissaires allemands de la manifestation, Roger M. Buergel et sa compagne Ruth Noack : un texte aussi bref qu'éclairant, pour qui parvenait à comprendre ce que cette brièveté signifiait.

Ici, les œuvres disaient l'exposition : seuls quelques principes généraux de construction présidaient à leur organisation, guidaient leur appréhension. L'un d'eux consistait par exemple à montrer plusieurs œuvres d'un même artiste en différents emplacements de la manifestation. De la sorte, le visiteur se faisait une première opinion de telle ou telle création avant d'être amené, un peu plus tard, à réévaluer son jugement, à le réengager.

Dans le même temps, et plus encore, le visiteur s'interrogeait sur cette habitude même qui le voyait jauger d'emblée toute œuvre, sur base de critères affûtés. Car la présentation à laquelle il était soudainement confronté ne paraissait pas se prêter à l'exercice de cette pratique. L'invite était autre. Ici, l'on faisait preuve, en toute circonstance, d'une tolérance à l'égard de chaque œuvre. Sur chacune d'elle l'on posait un regard anthropologique bien plus qu'un regard critique. (1) Et de cette façon, on écoutait plutôt ce que cette œuvre livrait, la voix qui en son for résonnait, et d'où cette voix venait. Et de cette façon, disparaissait ce climat d'inquisition, quelque peu assasin, propre à tant d'inaugurations. Et sans doute ne s'agissait-il pas de la moindre des prouesses, dans le contexte d'un événement aussi attendu.

Or, chance, là n'était que le premier d'une longue suite d'écueils évités, ou plutôt d'obstacles qui par le fait de la créativité et de l'adresse, au final n'en étaient plus.

Un aspect surprenant tenait notamment à un ensemble de choix scénographiques qui, pour se révéler particulièrement surprenants, dévergondaient habilement un certain classicisme de la présentation d'art contemporain, classicisme aujourd'hui hérité de la période des années soixante, de l'esthétique minimaliste et

conceptuelle. En effet, s'agissant par exemple de la couleur des murs, surgissaient en lieu et place des traditionnels blancs, gris ou noirs d'improbables bleus ciels, d'in vraisemblables saumons. Toutes teintes qui, loin de nuire à la lecture des œuvres, loin d'avoir été choisies innocemment ou de s'avérer fantaisistes, conféraient aux salles une atmosphère particulière ; une atmosphère pour ainsi dire conviviale, en ce qu'œuvre, observateur et environnement se trouvaient apparemment moins exclus. (2)

En marge de ce détail, ayant trait à la couleur des murs, était d'ailleurs proposée toute une relecture implicite de l'histoire de la scénographie d'exposition, une histoire du reste mise en œuvre dans ses termes propres. Conformément à la configuration des différents bâtiments accueillant un volet de la Documenta – configuration liée aux époques d'édifications desdits bâtiments – on passait ainsi d'un accrochage aérien et volumétrique au sein d'une des architectures les plus récentes, celle de la Documenta-Halle (espace dominé par une installation monumentale de l'excellente Cosima Von Bonin), à un accrochage plus accordé au dispositif de la cimaise au sein de la Neue Galerie, musée érigé à la fin du dix-neuvième siècle.

L'accrochage du Fridericianum, quant à lui, était plus résolument hétérogène. Il semblait régir et par la distribution originelle des espaces, datant du dix-huitième siècle, et par une volonté de s'émanciper de cette distribution au moyen d'une variété de solutions qu'apportaient tout naturellement les œuvres qu'il s'agissait de présenter. On pouvait y apprécier l'aisance avec laquelle les commissaires paraissaient se jouer des contraintes spatiales, en maîtrisant tout un vocabulaire de la mise en scène, sans que n'affleurassent aucunes traces d'une résistance, d'une lutte.

Au Schloss Wilhelmshöhe, était illustrée une autre forme d'exposition, aujourd'hui bien connue. Quelques créations contemporaines répondaient à la collection d'art ancien, conservée de longue date en ce vaste palais, construit sur une colline en surplomb de la ville. Par ailleurs, une salle de la même institution avait été plus résolument vidée de son contenu pour laisser place à une exposition d'œuvres actuelles, sur papier. Le modèle sous-jacent était alors celui du cabinet de curiosités : modèle ayant annoncé la naissance des musées.

Le Aue-Pavillon, enfin, créé tout spécialement pour la Documenta, accueillait pour sa part un accrochage bien étrange n'évoquant en réalité rien de connu (si ce n'est peut-être l'accrochage de foire, mais alors sur un plan formel tout au plus). C'étaient de vastes espaces, à peu près dénués de cloisons, dont les plafonds s'élevaient à une hauteur de trois mètres environs. Le sol peint en rouge, l'omniprésence d'une lumière naturelle tamisée, donnaient à ce lieu d'exposition les allures d'un espace d'échange, d'un espace de communication, ressemblant autant à un forum qu'à un marché. Et il faut dire que les créations extra-occidentales, et notamment africaines, s'y trouvaient particulièrement valorisées. Peut-être était-on alors en présence d'un premier espace adapté,

presque malgré lui, à la présentation d'un art multiculturel, voire à une présentation multiculturelle de l'art. (3)

Tout à l'admiration de cette remarquable formulation d'une histoire de la scénographie, histoire tout autant rétrospective que prospective, on remarquait bientôt que l'exposition contenait en outre – ou plutôt, conséquemment, puisque l'une appelait certainement l'autre – toute une relecture de l'histoire de l'art elle-même. L'exposition demeurait néanmoins ancrée dans le temps et l'espace du présent (un hic et nunc) et n'avait pas nécessairement le tain du manifeste historique (et sa dimension revendicative) bien qu'elle se trouvât armée pour l'être.

Cette relecture de l'histoire de l'art semblait s'amorcer dès l'entrée du Fridericianum, sans doute plus qu'en un autre point de l'exposition. Pour accéder à cette histoire, pour en parcourir les premières lignes et suivre ensuite avec avidité et curiosité son déroulement tout au long de la Documenta, il suffisait de se laisser surprendre par la présence des deux premières pièces que le visiteur découvrait en cette entrée, précisément. (4) L'une était un magnifique monolithe de John McCracken, tout couvert de miroirs, qui se dressait dans le vestibule du Fridericianum. L'autre était une œuvre de Paul Klee, appelée l'Angelus Novus, datée de 1920, que l'on rencontrait sur le palier de l'escalier menant au premier étage.

On ne pouvait d'emblée tout comprendre, la suite de l'exposition allait livrer son lot d'enseignements, allait révéler ce qui était en germes ici, mais on devinait que le McCracken se présentait là comme l'archétype d'une certaine histoire de l'art (pour faire simple, l'histoire de l'art euro-américaine, partant de l'impressionnisme pour aboutir au minimalisme). Une histoire de l'art à vrai dire canonique. Cette histoire de l'art si introspective, si pleine de remises en cause esthétiques, d'affrontements idéologiques, de tensions (encore que le McCracken n'incarnait pas au premier titre cette histoire, comme l'aurait fait, de façon plus orthodoxe un Donald Judd, un Dan Flavin, chose qu'il fallait déjà remarquer).

Un regard était posé sur ce monolithe et simultanément sur cette histoire mouvementée. Un regard contemplant, comme de loin, une bataille, ses rumeurs. Et ce regard observait ladite sculpture, cet objet vu par certains comme le terme de toute recherche possible, dans la logique dialectique et continuellement investigatrice, parfois jusqu'à la souffrance, de ladite histoire. Or, le regard ne semblait pas émettre le même jugement. Il suivait de l'œil les arêtes du volume géométrique, en appréciait les formes. Il s'étonnait de ces surfaces réfléchissantes, de mille et une apparences. Certes, il savait ce que ces apparences pouvaient signifier, et n'oubliait pas ce savoir, et ne le négligeait, mais ne s'en formalisait, mais ne lui accordait pas un surcroît d'importance.

L'œuvre de Paul Klee, quant à elle, était placée dans un endroit tout aussi symbolique (en ce sens que, à la différence d'autres œuvres, elle ne pouvait pas ne pas avoir un peu plus d'influence sur la lecture qu'il était possible de faire de l'exposition toute entière).



Il était néanmoins joué adroitement du caractère symbolique et de l'œuvre et de son emplacement, par l'actionnement d'un subtil mécanisme de décalage, qu'on allait détecter à plus d'une reprise en d'autres circonstances de l'exposition. Il y avait en effet quelque dérision à dresser la modeste figure, esquissée par le non moins modeste cher Paul, en cette hauteur d'un escalier qui se serait trouvé plus volontiers prolongé d'une herculéenne rondebosse. Il y avait en outre quelque étonnement à se voir présenter un Paul Klee, en ce point d'éclosion de l'exposition comme du récit historique qu'elle sous-tendait, dans la mesure où là était plus attendu un Manet, à l'instar des précédents Judd ou Flavin. (5) Le fougueux peintre français, considéré traditionnellement comme le père du modernisme, dans notre histoire de l'art paternaliste, était bien représenté en cette Documenta, mais non point en cet endroit. On le rencontrait par surprise, au détour d'un couloir, dans le sous-sol de la Neue Galerie. Là, dans une vitrine, était montrée la reproduction d'une de ses œuvres : comme par boutade, une carte postale d'un tableau de 1867 représentant... l'exposition universelle. Etait ainsi appréciable, ce détail, qui témoignait de l'autodérision des deux commissaires, par rapport à toute haute mission dont ils se seraient soudainement trouvés investis : celle, justement, d'écrire une histoire de l'art en majuscules et plus encore, celle d'annoncer le futur de cette histoire, en prophètes, ou en *anges du nouveau* pour reprendre, en le paraphrasant à peine, le titre du Klee. (6)

On retrouvait des sculptures de McCracken en d'autres points de l'exposition, des pièces vertes, des volumes roses, et leur inimitable finition. (7) Et se confirmait ce qui avait été pressenti d'entrée de jeu, dans le même temps que venaient s'ajouter des nuances nouvelles. En vis-à-vis des sculptures, ou du moins non loin d'elles, on remarquait ainsi des toiles du même McCracken, datées pour l'essentiel des années septante : une portion relativement méconnue de son travail. Ces toiles semblaient inspirées de motifs abstraits se référant notamment aux cultures tantriques de l'Asie. Si elles paraissaient, au premier coup d'œil, quelque peu maladroitement, à l'œil de tout critique raisonnable, si elles semblaient être ces productions de jeunesse, jugées honteuses, que taisent tant d'artistes soucieux de contrôler la réception historique de leur œuvre, il fallait à nouveau se rappeler que la nécessité n'était pas de les juger en ces termes. Au contraire, la question était de montrer que l'histoire de l'art tendait à simplifier les données dont elle était composée. Que cette histoire négligeait d'admettre ce qu'une création pouvait comporter de faiblesses ou de transformations sur la longueur de son existence, ou plutôt que cette histoire avait justement pour défaut d'être une histoire de héros, d'être une histoire polarisée entre des forts et des faibles.

A l'opposé, s'énonçait ici un plaidoyer, mais plaidoyer si raffiné qu'il n'en avait que les avantages, pour une histoire de l'art démocratique, pour une histoire de l'art, dotée de valeurs mais non dévalorisante.

Graciela Carnevale, Cycle d'art expérimental 1968, Rosario Argentine.
Foto: Carlos Militello Rosario

«L'œuvre consiste à préparer une salle totalement vide (...) Dans cette salle, le public-participant que le hasard de l'inauguration avait réuni a été enfermé; la porte a été fermée hermétiquement sans que le public soit averti. Il en résulte qu'un groupe de personnes se trouve emprisonné. C'est à ce moment que l'œuvre trouve son commencement et que ces personnes sont devenues les acteurs.»
(Si l'intention de Carnevale a été que le public enfermé agisse et brise les vitres pour se frayer une sortie, ce qui est arrivé n'est pas ceci. La tension engendrée entre le dedans et le dehors a été telle, que le coup de pied qui a finalement cassé la vitre est venu de quelqu'un du dehors, ça a été une action de sauvetage).

D'autre part – et sans doute était-ce là plus encore l'intention – la présentation de telles toiles était l'un des signes d'une entreprise plus vaste, mise en œuvre, l'air de rien, par les deux commissaires de l'exposition, consistant à élargir l'histoire de l'art traditionnelle ou plutôt à la laisser comme telle, par souci de lui conserver son intégrité, mais de lui associer d'autres histoires, et de réconcilier ces histoires, de leur donner un même éclairage. (8) Ces autres histoires étaient certes celles que cette histoire traditionnelle portait en elle. (9) Mais elles étaient aussi les histoires de l'art des autres cultures du monde, puisqu'il fallait bien constater que jusque là il en était fait peu de cas. Pour autant, il n'était pas question de dérouler triomphalement cette nouvelle histoire de l'art, en donnant des leçons à ceux qui s'étaient gardés de la prononcer dans le passé, puisqu'un temps n'était plus l'autre. Il importait plus certainement de réaliser qu'il y avait une histoire de l'art pour chaque époque et qu'en la nôtre, on se devait d'en écrire une avec le plus de discernement, le plus d'équité possible (en se prémunissant notamment de toute influence des cercles commerciaux et institutionnels en charge de la diffusion de la création artistique). Or, le fait était qu'en la matière, la suggestion des deux commissaires de la Documenta se révélait particulièrement convaincante. Assurément, ils proposaient enfin une exposition donnant, autant qu'il fut possible, un aperçu de l'art du globe, dans sa diversité, sans se laisser submerger par cette diversité, sans broser un panorama de pacotille, sans se contenter de transférer dans d'autres termes de mêmes et stériles rapports de force. Et c'était là, vraiment, quelque chose d'admirable, s'agissant d'une thématique que plusieurs commissaires avaient essayée d'aborder auparavant avec bien moins d'intelligence.

Pour ce faire, était régulièrement enclenché ce mécanisme de décalage, mentionné plus haut, qui se déclinait de diverses manières. Il consistait par exemple à inverser régulièrement toute image d'Epinal à laquelle une figure était susceptible d'être associée, du fait de son parcours, de son origine. Il y avait ainsi une suite d'œuvres réalisées par Annie Pootoogook, une artiste Inuit, qui n'étaient aucunement des cornes d'élan gravées ou quelques autres prévisibles colliers de dents de loup, mais bien des dessins au marqueur représentant des scènes d'intérieur, rendant compte du quotidien de ces peuples du Nord qui vivent aujourd'hui dans des maisons et non plus dans des igloos, qui regardent la télévision, ou qui font de la musculation. Il consistait aussi à montrer une toute petite toile de Gerhard Richter, figurant le visage de sa fille Betty et non l'une des toiles monumentales et très ambitieuses de cette star mondiale du marché de l'art et, partant, de l'histoire de l'art. Il consistait également à présenter les activités d'un groupe artistique d'avant-garde argentin méconnu, s'étant rendu actif dès la fin des années soixante dans les villes de Rosario et de Buenos Aires : *el Grupo de artistas de Vanguardia*. Manière de faire remarquer que même la notion d'avant-garde, pourtant sacro-sainte, n'était pas exclusive à l'histoire de l'art occidentale.

Et ce mécanisme, dénotant de tant de tact, s'activait encore ailleurs, en bien d'autres occasions et de multiples façons. Et il apparaissait qu'à quelques rares exceptions près, l'on s'était soigneusement interrogé sur la nature de chaque pièce et sur son insertion dans le cours de l'exposition. Mais ces réflexions ne dominaient, ne s'imposaient. Etait plus certainement transmis le goût que l'on pouvait nourrir pour l'art, pour chaque œuvre. Un plaisir, tant réitéré, de la découverte qu'au terme de cette fantastique exposition, le visiteur se trouvait bien étourdi d'avoir profité de tant d'abondances. Au final, se dessinait une présentation qui, pour une fois (et l'on réalisait qu'une fois n'était pas coutume) laissait de côté ce pessimisme, véhiculé par l'art contemporain; ce pessimisme et les thèmes séculaires de l'angoisse existentielle et de la fuite du sens auxquels certes, l'on devait faire face, en ces jours-là comme en d'autres, mais auxquels il semblait alors possible d'opposer, à tout le moins, la créativité.

Yoann Van Parys

Documenta XII, Kassel - 16/06-23/09/2007
www.documenta12.de

1. Cette attitude, tenue par les commissaires, tout au long de leur exposition n'excluait pas qu'ils invitassent dans le même temps le public à apprécier les œuvres sur un plan esthétique, à les goûter, à les admirer : autant d'entreprises critiques en elles-mêmes (le goût témoignant d'une prise de position).

2. Un second détail scénographique tenait au mobilier d'exposition que l'on rencontrait en divers bâtiments de la Documenta, et notamment dans le Aue-Pavillon. On s'étonnait particulièrement des chaises qui étaient disposées devant telle ou

telles projections, ou dans tel espace, à l'écart, afin que les visiteurs fatigués puissent s'y asseoir. Ces chaises, pour la plupart en bois, n'étaient pas du tout d'un modèle dernier cri. Elles n'étaient pas ces morceaux de bravoure, produits par quelque bureau de designers dans le vent. Leur présence décollait en réalité d'une proposition artistique de l'artiste chinois Ai Weiwei, proposition en plusieurs volets. Toutes ces chaises faisaient partie de sa collection personnelle de chaises de la dynastie Quing (1644-1911). Ils les avaient mises à disposition des commissaires de la manifestation en sus de leur demander d'accueillir à Kassel 1001 chinois (qui vinrent effectivement sur place en cinq contingents), de façon à illustrer le thème de la multi-culturalité d'une manière pour le moins humoristique et ironique. Ai Weiwei, par cette proposition, singeait en effet tout autant sa propre nation qu'il ne raillait les occidentaux en donnant consistance réelle à leur pire cauchemar, celui de se voir envahi par d'innombrables chinois, tout plus remplaçables les uns que les autres.

3. Malgré lui, puisque l'on apprenait que la forme finale de ce pavillon ne correspondait pas à celle que souhaitait lui donner ses deux créateurs, Anne Lacaton et Jean-Philippe Vassal, au point qu'ils refusèrent de le signer. Le fait était que le bâtiment, tel qu'il avait été initialement conçu, ne permettait pas d'assurer une conservation optimale des œuvres présentées, de sorte que les organisateurs de la Documenta furent contraints de le modifier, ce qui entraîna le retrait des deux architectes précités. La modification essentielle consista pourtant tout au plus en l'ajout de tentures, tendues au plafond et au long des parois de façon à faire baisser la température ambiante de l'endroit.

4. Point à noter, on remarquait que ces deux pièces n'étaient pas localisées en cette entrée du Fridericianum sur le plan, donné au visiteur, de même que dans le catalogue (où on les annonçait ailleurs). Là était la trace du climat de préparation de l'exposition, assumé sans détours par les deux commissaires et même souhaité comme tel : un climat de *désorganisation organisée*, somme toute plus fidèle au processus même de la création, progressant par ajouts, retraites, corrections (ici entre la forme d'exposition, pressentie à l'instant d'imprimer le catalogue et le guide du visiteur, et celle, finale, proposée au public dès la mi-juin). Ainsi était inscrit, d'une façon quasi intentionnelle, dans le sein même de l'exposition, l'histoire de son édification, ses involutions. Ce détail suggérait en quoi les commissaires étaient parvenus à assimiler dans leur entreprise créative une dimension que l'on cherche pourtant toujours à évacuer dans la mise sur pied d'un événement de la taille d'une Documenta (en engendrant d'ailleurs souvent de ce fait, nombre d'inconvénients), à savoir celle du hasard, de l'impondérabilité.

5. Paul Klee incarnant plus volontiers une recherche plastique consciente des lisières de son champ d'action, qu'un Edouard Manet qui, dès le dix-neuvième siècle ne semble s'avouer aucune limites. Cette remarque ne voulant bien sûr pas dire que l'importance de l'œuvre de Manet, ou de la création de toute autre artiste ambitieux de son calibre, soit ici minimisée.

6. Il était d'autre part intéressant de se souvenir – mais ce n'était rien d'autre qu'une plus-value et non une condition de compréhension – que ce Klee avait été acquis par Walter Benjamin, peu après sa création et que celui-ci en avait donné une fameuse interprétation, dans l'un ou l'autre de ses textes, livrant également un point de vue sur le cours de l'histoire, sur le destin. La notice de l'œuvre, insérée dans le catalogue éclairait sur ce point.

7. Une fois toute l'exposition parcourue, il apparaissait que les œuvres de quelques autres artistes avaient, dans la formulation de l'exposition, une fonction comparable à celle des sculptures de McCracken. Il s'agissait des créations de Gerwald Rockenschaub, autre figure ayant a priori un rôle de second plan dans l'histoire de l'art, à l'instar de McCracken. De même que des œuvres de Charlotte Posenenske.

8. Cette entreprise de réconciliation des histoires de l'art, si bien réussie par les deux commissaires dans le cadre de cette Documenta, passait notamment par la mise en évidence et en valeur d'une production artistique commune à toutes les cultures: celle du textile. Ce n'était bien sûr pas la création la moins innocente puisque pendant longtemps et dans toutes les traditions elle avait été en priorité celle des femmes, à qui places étaient donc rendues (bien qu'en cette matière – celui de l'égalité des genres – comme dans les autres le ton ne se faisait pas non plus revendicatif). Dans la Documenta-Halle, on trouvait par exemple un splendide *tapi de jardin*, brodé par mille mains anonymes à la fin du dix-huitième siècle, dans le nord-ouest de l'Iran, qui était dressé en hauteur contre un grand mur bleu ciel. A son côté, figurait l'épatante installation de l'artiste allemande Cosima Von Bonin, faite de sculptures en feutre représentant des animaux, faite de tableaux de toiles cousues figurant des cartes géographiques, des bouddhas et toutes sortes d'autres motifs stupéfiants. De même, étaient suspendues à d'autres parois de la grande halle deux imposantes œuvres en tissu réalisées par l'artiste malien Abdoulaye Konaté, dont l'apparence engageante contrastait, si l'on y prêtait attention, avec le contenu engagé.

9. A ce titre, ces toiles d'inspiration orientale de McCracken symbolisaient de manière paradigmatique, un de ces pans étouffés de notre histoire de l'art du vingtième siècle : des ouvertures auxquelles nulle réelle suite ne fut donnée. Il suffisait en effet de songer aux quantités d'œuvres du vingtième siècle, surtout les plus inattendues, qui possédaient de toute évidence des identités plus hétérogènes qu'on n'osait ne se l'avouer.

Cosima von Bonin Relax, it's only a ghost, 2006
© Courtesy the artist; Friedrich Petzel Gallery, New York Foto: Katrin Schilling





«**Nous demandons qu’ils cessent de nous traquer**»

Rencontré devant la mairie de Venise, Mosnar, vendeur ambulant sénégalais, manifestait pour le droit au travail. Il a voulu s’expliquer sur les raisons de cette manif.

“Il y a trois jours, la police nous a tendu une embuscade Piazza San Zacharia. On en a marre! Les sacs que l’on vend ne sont pas des contrefaçons, c’est du matériel chinois, ils savent d’où ils viennent. Je suis en règle avec mon permis de séjour. La région du Vénétie a une drôle de mentalité. Ils créent une loi régionale pour dire que l’on n’a pas le droit de travailler, alors que l’on a une famille, des maisons, ... Nous demandons qu’ils cessent de nous traquer.”

A Venise, l’Afrique à deux visages.

Venise juin 2007.

Étranges connexions : A l’heure où la Biennale de Venise ouvre ses portes au Pavillon africain, la Ville de Venise, elle, les referme à ses Africains, je parle là des vendeurs ambulants sénégalais, communément taxés de « Vucumpra » par les Vénitiens. Depuis peu, les Vucumpra sont pourchassés, traqués et harcelés par les policiers locaux.

Historique des faits: En 2001, la commune de Venise leur octroie le droit d’exercer leur travail de vendeurs ambulants en leur offrant une licence les y autorisant. En 2005, le gouvernement régional vote un décret refusant tout commerce ambulant dans les centres historiques. Cette loi entre donc en contradiction directe avec la licence officielle accordée par la Ville. Le maire de Venise, Massimo Cacciari, embarrassé par les émeutes musclées des Vucumpra devant la mairie, leur propose une solution bien vénitienne : délimiter une zone dans une aire non marchande de la cité des Doges, afin de leur permettre de poursuivre leur travail en toute tranquillité... Une ghettoïsation forcée qui, on le devine, ne fait pas leurs affaires.

Lorenzo est un intellectuel vénitien, il aime sa ville et nous le fait partager sur son blog. Dans un extrait que nous vous soumettons, il soulève la problématique des Vucumpra à Venise. Nous vous invitons à en découvrir le contenu et la réponse de la rédaction à ces propos.

@

« Je vous parlais le 6 juin des vendeurs abusifs comme les nomme la presse italienne. Ils font partie du paysage du centre historique et amusent les touristes tant ils sont entassés les uns à côté des autres, file presque ininterrompue de la gare à l’academia en pensant par le Rialto et Saint Marc. Ils sont la face sombre de ce que le continent africain est devenu. Derrière l’outrance de ces déballages de camelote à trois sous et de mauvaises répliques de maroquinerie de luxe pour gogos, il y a toute la misère d’un peuple qui continue d’envoyer ses enfants se brûler aux lumières de l’occident trop riche. Mais à Venise en ces premiers jours de la 52e Biennale d’art contemporain, une autre Afrique est aussi présente à Venise.

Davide Croff, le président de la Biennale et Robert Storr, le directeur artistique de cette cinquante-deuxième édition de la plus ancienne manifestation d’art contemporain du monde ont remis dimanche le Lion d’or à Malick Sidihé, le photographe malien, pour l’ensemble de son œuvre. Cette récompense — tout à fait méritée — est aussi un symbole fort que Robert Storr voulait adresser au monde de l’art. En créant un pavillon africain dont la mise en place a été confiée à la Fondation congolaise Sindika Dokolo, dont le siège est à Luanda, en exposant dans la sélection internationale, à côté du lauréat, des artistes comme le Camerounais Eyoum Nangué et l’Ivoirien Faustin Titi, créateur de la superbe BD «une éternité à Tanger», Yinka Shonibare, El Anatsui ou Mounir Fatmi. D’un côté des artistes africains de renom et des organisations officielles qui les soutiennent et les mettent en avant, un marché de la création africaine en expansion et dont les prix atteignent le même niveau que les artistes-phares de l’art contemporain occidental, de l’autre les fameux «Vucumpra» (1), ces jeunes africains qui assaillent les touristes avec leur camelote contrefaite. Déjà la polémique (la légende ?) est en route : leur manifestation devant les bureaux de Massimo Cacciari qui a mal tourné attire déjà le regard des journalistes et de certains intellectuels qui ont vite fait de crier à la ségrégation. Le sujet est sensible mais Venise n’est pas Milan. Le racisme n’est pas une composante naturelle de l’âme vénitienne, bien que certains autonomistes nostalgiques d’un passé bien sombre aimeraient en faire un réflexe. Harry Bellet, l’envoyé du Monde à Venise cite la réaction épidermique du critique d’art Lino Pologato, commissaire du pavillon nomade de Tahiti qui s’inquiétait de leur condition et de la répression dont ils font l’objet. Je le dis à nouveau, cette profusion exponentielle de vendeurs ambulants sans autorisation, clandestins pour la plupart, vendant les uns à côté des autres la même marchandise contrefaite et de mauvaise qualité, ravitaillés par la Camorra qui revient ainsi en force à Venise et qui encomrent les abords des sites les plus fréquentés par les touristes, devient chaque jour de plus en plus difficilement supportable. Les commerçants se plaignent, les ambulants officiels déjà concurrencés par les vendeurs de gadgets et de roses congelées de la Place Saint Marc, venus d’Albanie ou de l’ex-Yougoslavie, n’en veulent plus. Les Vénitiens eux-mêmes en ont assez de voir chaque matin ces chalandes déballer leur marchandise devant leurs portes. Ils sont sympathiques et vraiment pas méchants mais ils n’ont pas le droit d’être là, ils n’ont pas le droit de vendre ces contrefaçons. Certains



Manifestation des Vucumpra devant la Mairie de Venise: «Abbiamo diritto al nostro lavoro» - «Nous avons droit à notre travail»

ont été régularisés. Ils ont un emplacement officiel et leur marchandise — toujours de pacotille certes — est au moins ethnique (ou de style ethnique) : boubous, pagnes, foulards, sacs, porte-monnaies, ceintures, tam-tams, figurines en bois ou en corne. Ils sont malheureusement peu nombreux. La majorité arrive clandestinement dans des camions affrétés par la Mafia, de mystérieux pourvoyeurs leur distribuent la marchandise comme celle saisie l’autre jour sur les quais de déchargement du port de Venise et ils débarquent par centaines chaque matin dans le centre historique... L’Afrique est à l’honneur à la Biennale mais la situation des Vucumpra n’est à l’honneur de personne !

(1) : Avant que ce terme ne se répande et devienne une assertion commune, il faut savoir que «vucumpra» n’est pas né du dialecte vénitien. Il est la traduction sur le mode napolitain de la phrase la plus souvent prononcée par ses Africains«vuoi comprare», («voulez vous acheter» devenu «vous acheter»), dans un italien approximatif appris dans la baie de Naples, où ils débarquent en général avant de remonter vers le nord de l’Italie. Il faut noter qu’en Italie, les mots à connotation péjorative sont souvent choisis avec une consonance napolitaine ou sicilienne par les Italiens du nord, marquant ainsi l’idée que rien de bon ne vient jamais des méridionaux surnommés depuis toujours i teroni, ou africani par les romains, les Milanais ou les Vénitiens...»

Lorenzo

<http://tramezzinimag.blogspot.com>

Cher Lorenzo,

@

En tant que commissaire du Pavillon Tahiti, j’ai été moi-même — d’une autre façon — confronté à tous ces problèmes d’extraterritorialité et de droit à l’existence. Je me sens donc très proche de ces Vucumpra que l’on traque et je sympathise naturellement à leur cause. Je m’insurge contre votre vision radicalement duale de l’Afrique à Venise : d’un côté les bons, les artistes invités au Pavillon africain et de l’autre, les mauvais, les Vucumpra, ces jeunes Africains qui assaillent les touristes avec «leur camelote contrefaite», je vous cite. Bizarrement, il a fallu attendre plus de dix ans de commerce illicite, pour apprendre qu’ils sont manipulés par la mafia et l’argent sale. La voie royale pour une diabolisation orchestrée est donc en route... Une planche de salut semble néanmoins avoir été trouvée avec un plan concernant leur ghettoïsation prochaine dans un secteur non-marchand de la ville. Je continue à penser que l’un des sites qui aurait pu leur convenir à merveille cette année était le Pavillon africain. Avec l’aval des artistes africains et de leurs commissaires, ce dernier aurait pu servir naturellement de chambre d’échos à leurs revendications légitimes. L’occasion était belle, j’ai voulu d’ailleurs, sans succès, jouer le rôle d’intercesseur pour que cette idée devienne réalité. Les centaines de journalistes internationaux ont peut-être raté le scoop de la Biennale. J’ai interrogé Massimo Cacciari à ce propos, «Mais que viennent faire les Vucumpra avec la Biennale de Venise?» m’a-t-il répondu laconiquement, soucieux de leur trouver une aire de survie, hors champ vénitien... Je reste convaincu que cette année, le Pavillon africain aurait dû leur appartenir de plein droit. C’eût été une vraie bouffée d’air frais pour un art de plus en plus encombré de fétiches et pour une Biennale de Venise en perte de sens...

Lino Pologato



LEON EECKMAN
FINE ARTS INSURANCE

soutient l'art à Venise

