

Dapertutto, Aperto Over All, Aperto par tout, Aperto über all **[48e Biennale de Venise 13 juin au 7 novembre 1999]**

Charles Dreyfus

Number 74, Fall 1999

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/46215ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Dreyfus, C. (1999). Dapertutto, Aperto Over All, Aperto par tout, Aperto über all / [48e Biennale de Venise 13 juin au 7 novembre 1999]. *Inter*, (74), 54–57.



Dapertutto Aperto Over All Aperto par tout Aperto über all

(48^e Biennale de Venise
13 juin au 7 novembre 1999)

Charles DREYFUS

Harald SZEEMANN a dû avoir plus de mal à rassembler les noms qui composent les deux pages de remerciements du catalogue que d'écrire son texte « poétique » de présentation pour cette 48^e Biennale de Venise.

Dans sa version anglaise, *APERTO over ALL in the exhibited order of its self-actualisations*, toutes les phrases débutent par *is*, et ce sont beaucoup, beaucoup de conditions d'asepsie morale qui « doivent se confondre, ou singulièrement s'intercepter, à la limite », comme le souhaitait déjà André BRETON dans le *Second manifeste du surréalisme*...

Is baby talc

Sans compter les espaces annexes de plus en plus nombreux à chaque manifestation, les 6000 mètres carrés constituant le centre névralgique – avec les Giardini di Castello et la Corderie de l'Arsenal – en compte désormais 4000 de plus avec l'Artiglierie, le Tese et le Gaggiandre (dans l'enceinte de l'Arsenal).

Lori HERSBERGER a su exploiter, au mieux, les ressources de ces nouveaux lieux, en installant sur un grand embarcadère couvert une île flottante recouverte d'une multitude de tapis.

Gigantisme, également, pour Thomas HIRSCHHORN avec son *World Airport*. L'élément central se compose d'une table énorme avec des maquettes en carton d'avions du monde entier ; en fait, ce sont les modèles des deux principaux constructeurs, Boeing et Airbus, qui nous transportent vers des aéroports en tous points semblables : contrôle de passeports pour certains et ventes de parfums pour tous. Sous la table, des cuillères gargantuesques nous rappellent la devise de BRECHT : l'estomac d'abord, la morale ensuite. Sur les côtés des murs mobiles, une profusion d'informations de tous ordres : coupures de journaux, photographies, maîtres-hôtels comme dans les restaurants asiatiques où les nouveaux dieux Reebok, Adidas, Puma, Nike, DELEUZE, SPINOZA, BATAILLE, GRAMSCI... se voient. On y accède également en avion avec les aires des actuels conflits armés, comme le Kosovo, l'Iraq, l'Afghanistan, la Sierra Leone. L'avion comme miroir de tous les systèmes d'expression, comme germe et reflet de l'ensemble de la société présent à lui-même.

Wang JIN avec *China, the World of the Mortals* fait au contraire le vide avec ses costumes de plastique transparents de l'Opéra de Pékin. Comme sont vides les palais de Yiheyuan, et absente la mémoire de l'ancienne civilisation chinoise aux yeux des touristes. Pour lui, peu importe le type des idéologies. En 1994, avec *Fighting the Flood : Red Flag Canal*, il avait pigmenté de rouge un canal creusé durant la Révolution culturelle et, pour *Ice Central China* (1996), il a fait geler une rivière en la transformant en un grand supermarché *affriandant*, mais inaccessible. La réaction du public devint aussi claire que le bloc de glace ainsi formé.

Paul McCARTHY et Jason RHOADES profitent aussi d'un large espace et de huit pages dans le catalogue de la Biennale. Profusion, débauche et bambochade avec cheval de Troie et Ferrari. On retrouve également Jason RHOADES avec Peter BONDE au Pavillon du Danemark pour *Snowball*. Un artiste américain et un artiste danois pour un grand prix international (de voitures) avec deux commissaires, Marianne TORP OCKENHOLT et Jérôme SANS, en compétition pour gagner le prix. Le bruit assourdissant – il était distribué d'élégants bouche oreilles rose – reste bon chic bon genre, *work-in-progress* clés en main pour le circuit tout tracé des lieux branchés à travers le monde. Les idées font peu à peu surface, si l'on pense au *Snowball project* d'Alain GIBERTIE (un peu troublé d'être en train d'écrire le 13 juillet, date du suicide d'Alain. Trois ans déjà). Seulement de l'officiel qui s'encanaille ? Plus radical

est le projet officiel de la Bulgarie sous la forme d'une carte postale (drapeau national tricolore avec un texte en trois langues – bulgare, italien, anglais) :

Very Important Announcement

« After nearly 30 years of absence from the officially participating countries at the Venice Biennale, The Republic of Bulgaria is proud to announce that it is prepared to properly participate in the next Venice Biennale in the year 2001.

On behalf of the missing (but almost ready to participate) country Nedko SOLAKOV, artist and Iara BOUDNOVA, curator, generously sponsored by Giancarlo Politi Editore and Eyecatcher, Hoorn, The Netherlands. »

Un vrai plongeur dans le troisième millénaire !

Rafaïchissant également, la promenade vidéo de Katarzyna KOZYRA, *The men's Bathhouse*, du pavillon polonais. Je suis une autre (un autre), pour elle un credo, dans ce cas avec fausse barbe et faux sexe, elle déambule au milieu de gros bides. Comme Don Juan, elle est bien obligée d'exploiter « la bêtise du peuple » pour que, par elle, le scandale arrive. « L'œuvre d'art est un crocodile empaillé » (Alfred JARRY).

Wim DELVOYE avec son *Cement Truck (1990-1999)* fait exploser le banal multiculturalisme : la bétonneuse de modèle Nissan en bois précieux de la jungle indonésienne est rehaussée par le baroque flamand du XVII^e siècle. Au moins quelque chose de concret, aux antipodes des pesantes et vides langues de bois.

Cities on the Move (1997) de Soo-Ja KIM est un autre camion aux ballots multicolores, très gracieux, mais qui ne présente rien de très nouveau – on pense aux milliers de projets de la sorte des années 70, comme la compilation des 90 rêves d'artistes éditée par Francesco BONAMI et Hans Ulrich OBRIST et distribuée gratuitement à 50 000 exemplaires avec un rêve pas bête de Giuseppe GABELLONE : « De temps en temps je rêve que je deviens plus intelligent ».

La tradition bouddhiste zen veut que celui qui prie ou parle de la dimension spirituelle de Bouddha soit battu. Car le vrai « cœur du Bouddhisme » ne peut jamais être approché par la parole ou l'écriture. En cas de conflit, il est recommandé d'infliger aux deux belligérants cinquante coups de bâton sur les fesses. Poison contre poison, notre esprit ne peut que subir les coups frappés sur « Jue Chang » de Chen Zhen, un immense instrument de cent chaises et cinq lits transformés en percussions. On se défoule avec un bâton ayant servi dans la police en pensant au proverbe russe : « Chaque seconde de silence c'est un policier qui naît ».

L'exposition taiwanaise offre un ensemble disparate, mais reste un des moments forts de cette Biennale. Les photographies de Chieh-Jen CHEN sont sensées représenter, à travers le miroir « Nie-ching » tendu après la mort, le reflet de notre mémoire et de nos désirs. Fixations morbides, amas de corps meurtris d'où la femme est absente. On ressent ici une très forte prégnance ; il n'y a plus d'opposition radicale entre figures et concepts. Il y a une sorte d'aller et retour. Projections sur un plan, toutes ces figures impliquent quelque chose de transcendant dans sa verticalité. Mais particularité chinoise, comme l'a montré François JULLIEN, le transcendant produit par projection « une absolutisation de l'immanence ». Concepts, flash-back, flash.

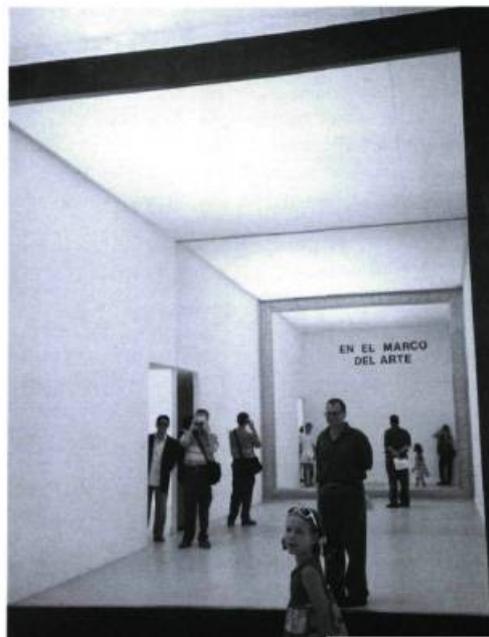
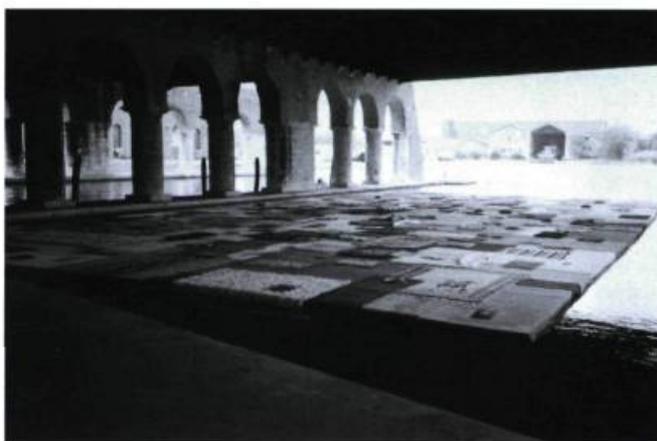
Le pavillon belge, dans le brouillard, dégagait une grande poésie ; ici, mes souvenirs s'estompent, mais je retrouve le nom d'Ann Veronica JANSSENS, dont Jacques LIZÈNE, rencontré à l'extérieur, m'a dit le plus grand bien – en m'offrant un peu de sa bière. Ce qui servait de catalogue – pour éclairer ma lanterne – m'a paru sur le coup de dimension trop importante. Par contre, je peux lire dans le catalogue

(h) Wim DELVOYE, *Cement Truck*. : Richard MARTEL (c-g.) Esther FERRER, *Autoportraits dans le temps* 1981/1999. (b-g.) Esther FERRER, *Dans le cadre de l'art*. : Richard MARTEL (c-dr.) Paul Mc CARTHY et Jason RHOADES. (b-dr.) Lori HERSBERGER : Richard MARTEL



général que Rosemarie TROCKEL, pour le pavillon allemand, « has designed another piece of the "polysemous" fabric of her art ». Je me souviens de trois vidéos, de lits de camp pour se reposer. L'image fétiche, un gigantesque œil noir et blanc, ne me revient pas en mémoire. J'avais pourtant bien aimé ce savant émiettement et je trouvais que cela commençait à devenir intéressant. Une plage d'espace, comme on dit une plage de temps – en écartelant – où l'on ne découvre que des zones de contrôle présumé.

En plus de l'installation de ses 2450 chiffres LED en mouvement (un compte à rebours de couleur bleue symbolisant l'extinction du XX^e siècle), Tatsuo MIYAJIMA, pour le pavillon japonais, nous redonnait espoir dans « *Revive Time* » *Kaki Tree Project Executive Committee* avec un peu de vert qui a survécu à Nagasaki. Le pourquoi de la survie de cet arbre placé à l'épicentre du point d'impact de la bombe atomique rejoint le comment de l'appropriation par MIYAJIMA de faire de la distribution des graines de cet arbre unique une œuvre d'art à part entière.



L'une des joies de se retrouver à Venise était pour une grande part dans la présence d'Esther FERRER qui représentait l'Espagne. Une amie chère d'*Inter* en position officielle. Autant le dire tout de suite, sa prestation et le concert de Carles SANTOS furent les deux émotions fortes de cette Biennale.

Dans le cadre de l'art – de grande dimension (12m x 4,48m x 4,48m) – tout le monde est contraint d'enjamber le cadre pesant, doré, culturel, *En el marco del Arte*, qui nous fait face sur le mur, prêt à se mirer comme il faut... Une fois qu'on l'a traversé, si l'on se retourne, tout n'est plus qu'une histoire de reflet.



« Qui domine la contradiction domine le monde »

(Phrase du logicien LUPASCO qu'avait citée TAPIÉ à propos de FAUTRIER).

Pour Ito JUNJI, Gutai, c'est le péché originel, invisible, transparent qui préoccupe les professionnels du monde de l'art japonais : l'image même du deni. On peut, selon lui, mesurer l'importance de *Gutai* à sa volonté de faire table rase du passé selon des modalités spécifiquement indigènes, japonaises. Deni, car dans l'après-guerre, l'art japonais intensifiait son internationalisation – alors que le domaine le plus intangible au Japon est sa culture ; ceci depuis que ce pays, à l'ère Meiji, a feint de s'ouvrir à l'Occident. « ... L'assimilation aveugle suivie d'un repli sur soi excessif ; le culte sans mesure de la juste mesure, corrélatif du goût du consensus et l'incapacité à prendre des décisions. Lesquels font détester l'originalité. Par ailleurs, comme les notions relatives aux choses japonaises s'ancrent dans un substrat vague et abstrait, de nature psychologique ou bien physiologique, les Japonais doivent recourir à des concepts d'origine étrangère pour débattre dans les discussions... sur un langage importé et sur la confrontation avec celui-ci. Le dilemme qui en résulte est, depuis longtemps, cause de nombreux problèmes.¹ »

Yoshihara JIRO, le futur chef de file Gutai, conçoit la calligraphie traditionnelle du moine zen NANTENBO (1839-1925) comme une inscription du corps dans la matière, une mise en relation du corps avec l'environnement et ne manque pas de faire des rapprochements avec les recherches les plus avant-gardistes de l'époque : « Il existe des points communs, un charme de même nature, entre la beauté fluide des tracés à l'encre de Chine de Franz KLINE, les giclées de laque de POLLOCK et les éclaboussures du pinceau de SENGAI² ».

En janvier 1955, avec la parution du premier numéro de la revue *Gutai*, Yoshihara JIRO donne les grandes orientations du groupe : « Nous souhaitons apporter de façon concrète (*gutai-teki*) la preuve que nos esprits sont libres. Nous sommes constamment à la recherche d'impulsions nouvelles que nous puisons dans toutes les formes plastiques existantes. Le présent fascicule est dédié à un tel objectif. Nous voudrions établir des liens avec l'ensemble de ceux qui créent dans les arts visuels, qu'il s'agisse de la calligraphie, de l'*ikebana*, de l'artisanat ou de l'architecture... multiplier les collaborations, nous rapprocher de toutes les autres formes d'art contemporain : les dessins d'enfants, la littérature, la musique, la danse, le cinéma ou le théâtre, afin de donner corps à un art nouveau.³ »

Antoni TAPIÉS, dans un texte publié dans le catalogue de l'exposition *Shiraga* (Paris 1992), pense que l'une des conquêtes essentielles de la modernité serait la méthode de travail libérant les pulsions psychiques individuelles « les plus intimes, les plus spontanées et les plus originales de chaque artiste. » Pour lui, l'autorité de Gutai viendrait d'une attitude esthétique intégrale. Le groupe, créé autour de 1955, a su cultiver, outre la peinture, d'autres modes d'expression de la culture traditionnelle japonaise (cérémonials, installations, théâtre, actions

dans la nature...) : « Le groupe était constitué d'artistes très nombreux et variés. Rappelons, outre son leader, Yoshihara JIRO, son fils Yoshihara MICHIO, MASANOBU, SHIMAMOTO, MIZAGUCHI, OBAYASHI, YOSHIDA, MURAKAMI, MOTONAGA, TANAKA, KANAYAMA, KITANI, YAMAZAKI, etc. Mais parmi ceux qui firent le mieux la synthèse de ces nouvelles tendances, il faut citer Shiraga KAZUO, dont on sut rapidement qu'il était un moine bouddhiste zen. Cette précision suffit déjà à souligner l'importance du "contenu" de son message. »

Il peint avec ses pieds. L'Orient a donné vie à un culte de « l'imperfection » – par des artistes tous moines ou grands lettrés –, citons, en Chine, Mi FEI, dit « le fou » (XI^e siècle), le groupe des excentriques, Shi TAO, Pa-ta SHAN-GEN... (XVIII^e siècle), et, au Japon, HAKULN, SENGAI, JIUN ou TOREI (XVII^e et XVIII^e siècle). Okakura KAKUZO dans son *Livre du thé* résume l'enracinement de ce culte. On ne peut pas jouir de l'art si on n'a pas au préalable cultivé son attitude pour recevoir le message de l'artiste. Il faut approcher l'artiste comme on approche un grand prince. Pour le comprendre, il faut être humble, respectueux, et il faut faire le plus grand effort possible pour étudier sa façon de travailler. Car, même lorsqu'il a l'air de se tromper ou quand il nous présente comme des œuvres d'art des objets qui semblent « anti-artistiques », il faut penser que l'artiste a ses raisons...

À l'occasion du 3^e Salon des indépendants Yomiuri⁴, lors de la présentation de l'exposition à Osaka, Yoshihara JIRO note : « En revenant dans la première salle, consacrée aux œuvres américaines, on est touché par une liberté, une vivacité de l'esprit qui semble nous atteindre jusque dans nos fibres. J'ai été particulièrement sensible aux peintres abstraits POUSSETTE-DART, TOBEY, ROTHKO, POLLOCK, TOMLIN. Si l'on regarde leurs œuvres sans *a priori*, on adhère totalement à l'idée que la peinture abstraite participe d'un langage plastique universel. Et ce langage nous est aussi familier qu'une conversation avec des proches parents. Tous ces artistes ont en commun de rechercher dans leurs œuvres une sensation du matériau qui est à la base de leurs découvertes personnelles⁵ ».

En mai 1952, Yoshihara JIRO expose à Paris parmi une sélection d'artistes japonais invités à participer au *Salon de Mai*. C'est aussi en cette même année que s'amorce la consécration de Michel TAPIÉ avec la publication de son livre *Un art autre*. Ce livre est une longue quête sur l'art informel où s'échafaude une théorie esthétique selon laquelle l'humanité serait parvenue à un tel degré de complicité et d'intuitions simultanées que l'art aurait, avec un don d'ubiquité, des constantes plastiques (formelles) faisant abstraction des frontières géographiques. Mais il faudra attendre septembre 1957 pour que TAPIÉ s'envole pour Osaka avec Georges MATHIEU, « l'artiste le plus rapide du monde ».

« C'est-à-dire que TAPIÉ a profité de l'occasion pour s'associer à moi. C'était un curieux personnage. Il avait emporté son monocle et se faisait photographe ainsi devant les Japonais éberlués... Gutai ? Je dois dire que je ne pouvais pas adhérer à ce qui m'apparaissait comme

1. Tiré de *Gutai*, Éditions du Jeu de Paume/Réunion des Musées nationaux, Paris, 1999, 286 pages, (page 170).

2. « Les calligraphies de

Nantenbo », *Bokubi*, n° 14, 1952.

3. *Gutai*, op. cit., p. 192.

4. En mai 1951, deux revues d'art consacrent l'essentiel de leurs

colonnes à cette exposition : *Atelier et Mizue*, dont le numéro spécial portait en couverture une des œuvres exposées de POLLOCK, Number 11.

5. *Gutai*, op. cit., p. 51-52.

un jeu, qui, pour moi, ressemblait plus à un carnaval (comme les œuvres de TINGUELY) avec un caractère de guignol, de farce, avec des ballons... Je sais bien qu'Huizinga dit que la culture est née du jeu... C'est peut-être vrai, car l'enfant commence par jouer et finit par dessiner. Mais dessiner et faire une œuvre d'art, ce sont deux choses différentes. Et lancer des ballons et faire une fête, pourquoi pas, car la notion de fête est une ascension de l'esprit et des sens. Je veux bien que le mouvement Gutai relève de la fête, mais il ne relève pas de l'art à mes yeux... Je ne considère pas les toiles de SHIRAGA comme des œuvres d'art. C'est autre chose, une curiosité. Je dirais même qu'il est assez monstrueux qu'on peigne avec ses pieds, comme des animaux. Ce n'est pas la peine d'avoir vingt siècles de civilisation derrière soi, ou plus, comme les Japonais, pour en arriver là.⁶

La recherche de YOSHIHARA passait par la recherche des modalités d'existence d'une avant-garde de l'art japonais envisagé dans sa globalité, avec l'affirmation de l'individualité dans sa singularité. Les domaines de l'art traditionnel japonais ayant été nettement séparés depuis l'introduction de la peinture occidentale à l'ère Meiji, il lui fallait faire table rase du passé de façon globale, comme Dada, plutôt que domaine par domaine. Mais, également, il lui fallait mettre en évidence des caractères de valeur internationale dans les fondements de la création plastique japonaise.

Les premières performances, *Déchirer le papier* de Murakami SABURO, *Lutter dans la boue* de Shiraga KAZUO, *Eau* de Motonaga SADAMASA, *Mannequins en guirlandes électriques* de Tanaka ATSUKO, ou les performances Gutai lors de sa première exposition d'art « sur scène » au Centre Sankei de Tokyo (1957) montrent la différence avec l'art occidental qui se fonde le plus souvent sur l'imitation de la réalité. Ici, tout est appréhension sensible d'un beau dont les formes d'expressions évoluent.

« L'informel, qui faisait grande sensation dans le monde de l'art, était animé par le critique d'art Michel TAPIÉ. Deux artistes importants de cette mouvance, Imai TOSHIMITSU et Domoto HISAO, tous deux originaire de Kyoto, avaient une profonde compréhension de l'art traditionnel japonais. C'était plus particulièrement le cas d'Imai qui, doué d'un remarquable sens critique, transmettait à TAPIÉ des informations concernant la peinture traditionnelle et la calligraphie. De plus, certains des plus brillants spécialistes de l'esthétique japonaise, dont Haga TORU et Takashina SHUJI, qui étaient les amis d'Imai et de Domoto, enrichissaient ses connaissances historiques⁷ ».

Le 16 septembre 1957, Georges MATHIEU et Michel TAPIÉ se rendent à Ashiya où de nombreuses œuvres *Gutai* leur sont montrées. Après la rencontre avec TAPIÉ, Gutai tombe dans le monde de l'art, prédateur broyeur, monde qui se réduit à quelques pays d'Europe et aux Etats-Unis. Sous l'aile de l'Informel, la sixième exposition d'art Gutai a lieu à la Martha Jackson Gallery de New York. Cette manifestation était annoncée dans le numéro d'octobre 1958 d'*ARTnews* et, par hasard... sur la même page, l'article d'Allan KAPROW sur « L'héritage de Jackson Pollock » désignait Gutai comme l'une des sources de l'art contemporain.

Au Japon en 1957, l'éloge le plus véhément de TAPIÉ portera sur Gutai. C'en était trop pour les spécialistes incapables de reconnaître ce qu'ils avaient nié : l'avant-garde ne vient pas seulement de l'étranger. « TAPIÉ, c'est la même chose. Il amène toujours la faillite aux marchands avec qui il se lie. Il ne respecte pas les artistes comme des êtres humains. Comment est-il possible qu'on puisse avoir confiance en lui ? Il n'y a qu'en Amérique où il puisse faire quelque chose. En France, il est tout à fait en dehors du courant. Donc, il n'a pas d'autres moyens que de faire le ganster. Enfin, ce ganster est allé au Japon, où il a été reçu, dit-on, comme un roi. Comme vous êtes naïfs, enfantins et bons, vous, Japonais ! Si c'était quelqu'un de grand qui vous avait joué ce tour, cela se comprendrait encore, mais vous êtes joués par un faux. Vous êtes vraiment des enfants.⁸ »

Pour occulter Gutai et le vecteur de sa réévaluation, l'Informel du dieu TAPIÉ, diverses formes artistiques de l'étranger furent vivement introduites, en particulier, un peu plus tard un engouement maladif pour le pop art.

TAPIÉ n'y va pas mollement dans son texte qui paraîtra dans la revue *Gutai*, numéro 8, 29 septembre 1957 :

« Hommage à Gutai :
"Soyons durs" (NIETZSCHE)

J'ai cru depuis longtemps qu'un "groupe vivant" était impensable aujourd'hui : un groupe n'est rien d'autre que troupeau de stériles moutons autour d'un prétendu berger. Or, en cette ère de la contradiction, c'est le fait de M. Yoshihara JIRO d'avoir magistralement réalisé depuis quatre ans cet impensable. Je reconnaissais par la revue et quelques documents l'extraordinaire ambiance des manifestations, portant à un très haut degré cette tonique invention digne de la meilleure tradition de cette nouvelle ère ouverte par TZARA et PICABIA il y a quelque quarante ans. Je sais maintenant que la qualité des œuvres



proposées est digne des meilleurs confrontations internationales possiblement réalisables. L'extraordinaire intuition qui est bien l'état de grâce des artistes dignes de ce nom a aligné d'emblée leurs recherches en commun sur les plus audacieuses pointes poussées en Europe et aux U.S.A. par les plus indiscutables individualités. Beaucoup de ces œuvres sont prêtes à s'aligner sur les œuvres maîtresses des meilleures collections privées ou publiques de l'actuelle avant-garde. Je ne pense pas qu'il soit possible à ce jour de trouver un seul autre groupe dans le monde valable et à l'état de "groupe" et polarisant localement un tel nom d'éléments hautement individués. J'étais venu pour la première fois au Japon avec l'idée d'y proposer et d'y faire quelque chose : j'y ai en fait trouvé en pleine forme cette gageure qu'est, et existentiellement, et qualitativement, le phénomène Gutai, à qui je fais très humblement la haute requête de me faire l'honneur de m'accepter comme élément (actif, bien entendu). »



6. *Id.*, p. 44-45.

7. « Gutai ou l'énigme du Japon » ITO Junji, *Gutai*, op. cit., p. 175.

8. Propos de Jean FAUTRIER restitués par

DOMOTO, février 1958.