

sion et de narrativité (de Matta à la « trans-avant-garde » internationale, jusqu'aux plus jeunes).

3. La biennale par rapport aux autres manifestations internationales...

Cette biennale diffère des grandes expositions précédentes par le fait qu'elle est tout entière axée sur cette confrontation avec les jeunes artistes, et aussi parce qu'elle rassemble un certain nombre de noms absolument inédits ainsi que des pays en général exclus de ces grandes manifestations. Cela sans aucun esprit d'assistance, et sans jamais oublier que le choix ne portait pas sur les artistes uniquement, mais également sur un type d'œuvres adaptées à l'espace de la Villette. Depuis le début, l'architecte a participé à nos travaux, et tout a été pensé, dès le premier instant, en fonction de l'exposition.

4. Votre rôle, vos engagements, vos concessions...

Mon rôle à l'intérieur de la commission a été double : à la fois théorique et opérationnel. Dans la nature même de mon travail de critique, existe un niveau historico-théorique (j'enseigne l'Histoire de l'Art à l'Université de Rome) qui m'a amené à une certaine époque à écrire des livres sur le maniérisme et sur la « trans-avant-garde ». En même temps, sur un plan opérationnel, j'ai été amené aussi à m'occuper de plus de cinquante expositions, parmi lesquelles deux Biennales de Venise, deux de Graz, une de Sidney, et d'autres, dans différentes villes du monde. Ces deux niveaux sont indissociables dans mon travail qui joue sur une double écriture : l'écriture théorique de l'essai, et celle, concrète, de l'exposition. Dans la biennale actuelle (entre autres, j'ai déjà eu l'occasion de collaborer, en 71 et en 73, avec Boudaille), je crois avoir apporté cette double contribution à un type de manifestations que j'avais déjà approché à Rome, avec l'exposition « Avant-garde/trans-avant-garde », qui se tenait dans l'enceinte de l'Antique muraille d'Aurélien et où j'avais invité 45 artistes internationaux sur des critères d'éclectisme et de confrontation culturelle qui ont été ensuite repris successivement à Documenta, à Zeitgeist, et à Venise.

Une fois réglée l'organisation théorique de l'exposition, nous avons naturellement discuté chaque nom d'artiste correspondant au choix culturel de tel ou tel critique. De toute évidence, à l'intérieur des différents pays représentés dans l'exposition, il existe diverses traditions, et il n'était donc pas possible de rassembler tous les invités dans une même optique, comme cela se faisait dans les anciennes Documenta, marquées par l'hégémonie de l'art américain (comme d'ailleurs tout le marché artistique des années 60 et 70). Maintenant que la trans-avant-garde a renversé les rapports de force en faveur de l'art européen, et depuis la théorisation du *genius loci* qui a eu lieu au sein de ce domaine esthétique, il devient possible de réaliser des manifestations plus équilibrées et qui respectent les caractères spécifiques des cultures de chaque pays. □

Traduit par Julie Damour

une rétrospective



ALANNA HEISS



LEON GOLUB. « Riot 1 », 1983. Acrylique sur toile. 120 × 164 cm. (ph. D. Reynolds).

1. Particularité de cette biennale...

La Biennale de 1985 a été conçue comme le produit collectif d'un comité de commissaires internationaux. La formule précédente impliquait toute une hiérarchie fort complexe de conseillers, ce qui rendait l'atmosphère assez vivante mais conférait aux expositions un caractère à la fois composite et très structuré. En conséquence, les expositions étaient très vulnérables — bien que la vulnérabilité ne soit pas forcément un mal, si on pense aux choix et aux risques qu'en entraîne l'organisation d'une manifestation de ce type. J'aime à penser que nous avons entrepris ce projet avec l'idée qu'une certaine vulnérabilité était permise qui ne faisait pas intervenir des considérations thématiques extérieures au travail des artistes. Nous avons donc choisi la formule de la rétrospective, en décidant de monter une exposition qui tienne compte de la situation historique particulière de la ville de Paris et qui inclut des œuvres conçues pour s'intégrer dans la structure de la Villette. En d'autres termes, nous avons travaillé à la fois à partir d'un corpus constituant une rétrospective et d'un lieu, d'un site, d'une architecture qui possèdent leurs caractéristiques propres.

2. Critères et priorités...

Il y a eu un grand désir d'éviter le recours à l'« échange » comme solution à des problèmes de décision et d'organisation complexes. Cette méthode est facile à résumer : il y a cinq personnes dans une pièce qui écrivent les noms de vingt artistes et qui essaient de voir quels noms peuvent s'associer et qui également détestent les artistes que nous-mêmes n'aimons pas trop. Nous avons refusé de procéder ainsi, de nous contenter d'échanger nos artistes préférés, et c'est sans doute la raison pour laquelle il nous a fallu toute une année de discussions pour

organiser cette manifestation.

Aucune décision n'était considérée comme définitive avant qu'elle ait reçu l'approbation de tous les commissaires, et ce parce que nous avons choisi, dans notre désir de travailler ensemble, la formule du comité. Le but était d'organiser une rétrospective digne de ce nom à Paris, avec des œuvres d'artistes connus ou inconnus dans le contexte culturel de la ville. L'un de nos critères de base a été que les œuvres soient relativement récentes. Nous nous sommes partagé les responsabilités en ce qui concerne les contacts et le choix des œuvres. Cet aspect de la sélection a reposé, dans une large mesure, sur le facteur le plus évident : la géographie. En conséquence, je me suis moi-même occupé de contacter et de choisir presque tous les artistes américains, à l'exception de Otterness qui avait entrepris un grand projet en Allemagne, dans lequel Kasper était le plus apte à opérer une sélection, et de Dan Graham qui avait eu plusieurs discussions sur son projet avec Kasper. Cette partie du travail impliquait une importante coordination, mais elle était extrêmement riche en contacts humains et intéressante.

3. La biennale par rapport aux autres manifestations internationales...

La Biennale a été expressément conçue pour Paris et pour La Villette. La Villette n'est pas un musée. L'exposition n'est donc pas une rétrospective de musée. Pendant un moment, nous avons pensé qu'il ne devait y avoir aucun mur et que l'exposition devait utiliser l'espace brut, avec des œuvres conçues exprès pour cet espace. Mais il a fallu reconstruire cela en fonction d'un plan qui nécessitait 32.400 mètres de longueur de murs pour accrocher des toiles, un plan que d'autres jugeaient indispensable. Nous avons fini par diviser les œuvres en deux catégories, qui nous ont été dictées par un point de vue pratique, à savoir comment combiner l'idée de rétrospective avec le travail *in situ*. Quant à la question de la découverte de nouveaux artistes, c'est aux visiteurs de l'exposition qu'il convient de la poser.

4. Votre rôle, vos engagements, vos concessions...

L'un des critères du choix — et c'est là une préoccupation intelligente — a été que le commissaire désigné réussisse à obtenir les meilleures œuvres d'un artiste et soit à même d'apporter une expérience bien particulière du type de travail qu'exige l'organisation d'une telle manifestation. Parfois je pense à tout le processus comme à la répétition d'une pièce de Beckett qui durerait toute une année, un de ces « jobs » en espace confiné. Parce que nous avions choisi de travailler en comité, ensemble, aucun rêve personnel ne pouvait dominer, et il nous fallait parvenir à un accord. Avec ces inconnus que représentent les participants, le budget, les lieux, nous étions confrontés à une situation frustrante. Pendant toute l'année qu'ont duré nos négociations, notre site a été un grand trou surmonté d'une jolie verrière, et nous essayions d'imaginer ce qu'il y aurait au-dessus. Nous avons été aidés dans notre tâche par certains membres éloquents de l'administration de la Villette et une série de visites commentées par l'architecte de la biennale, Jean Nouvel. En associant nos efforts, nous avons produit une liste d'artistes. Quand je la regarde, je suis très impatiente de voir l'exposition. □

Traduit par Fabienne Durand-Bogaert

119 artistes-plasticiens à La Villette

Valerio Adami (F) 1935 - John Ahearn (USA) 1951 - Jean Michel Alberola (F) 1953 - Eduardo Arroyo (F) 1937 - Richard Artschwager (USA) 1931 - Miquel Barceló (E) 1957 - Georg Baselitz (RFA) 1938 - Jean Michel Basquiat (USA) 1960 - Pierre Bettencourt (F) 1917 - Joseph Beuys (RFA) 1921 - Jose Leonilson Bezerra Dias (BR) 1957 - Jean Charles Blais (F) 1956 - Christian Boltanski (F) 1944 - Herbert Brandl (A) 1959 - Günther Brus (A) - Holger Bunk (RFA) 1954 - Daniel Büren (F) 1938 - Werner Buttner (RFA) 1954 - Patrizia Cataluppo (IT) 1952 - Suruchi Chand (IN) 1944 - Sandro Chia (IT) 1946 - Francesco Clemente (IT) 1952 - Robert Colescott (USA) 1925 - Robert Combas (F) 1957 - Enzo Cucchi (It) 1950 - Joseph Czapski (P) 1896 - Richard Deacon (GB) 1949 - Georg Jiri Dokoupil (RFA) 1954 - Gino de Dominicis (It) 1947 - Jorge Duarte (Br) 1958 - Edward Dwurnik (P) 1943 - Ana Eckell (Ar) 1947 - Ola Enstad (No) 1942 - Erro (F) 1932 - Luciano Fabro (It) 1936 - Eric Fischl (USA) 1948 - Peter Fischli, 1952 et David Weiss 1946 (CH) - Claudio Fonseca (Br) 1949 - Gunter Förg (RFA) 1952 - Giuseppe Gallo (It) - 1954 Gérard Garouste (F) 1946 - Gilbert & George (GB) 42/43 - Patrice Giorda (F) 1952 - Léon Golub (USA) 1922 - Dan Graham (USA) 1958 - Jean Helion (F) 1904 - David Hockney (GB) 1950 - Peter Holstein (NDL) 1934 - Jenny Holzer (USA) 1950 - Jörg Immendorf (RFA) 1953 - Kim Jones (USA) 1944 - Anish Kapoor (GB) 1954 - Anselm Kiefer (RFA) 1945 - Per Kirkeby (DK) 1938 - Jannis Kounellis (G) 1936 - Olavi Lanu (FIN) 1929 - Bertrand Lavier (F) 1949 - Christopher Le Brun (GB) 1952 - Jean Le Gac (F) 1936 - Nino Longobardi (IT) 1953 - Evert Lundquist (SW) 1904 - Markus Lüpertz (RFA) 1941 - Ivens Machado (Br) 1942 - Roberto Matta (F) 1911 - Mario Merz (It) 1925 - Henri Michaux (F) 1899/1984 - Sabina Mirri (It) 1957 - Malcolm Morley (GB) 1931 - Ricardo Mosner (Ar) 1948 - Reinhard Mucha (RFA) 1950 - Nunzio (It) 1954 - Julian Opie (GB) 1958 - Mario Ossabé (Co) 1946 - Tom Otterness (USA) 1952 - Mimmo Paladino (It) 1948 - Giulio Paolini (It) 1940 - Maria de la Paz Jaramillo (Co) 1948 - Arnulf Rainer (A) 1929 - Martial Raysse (F) 1936 - Paula Rego (GB) 1935 - Gerhard Richter (RFA) 1932 - Hervé di Rosa (F) 1959 - James Rosenquist (USA) 1933 - Susan Rothenberg (USA) 1945 - Ulrich Rückriem (RFA) 1938 - David Salle (USA) 1952 - Mario Schifano (It) 1934 - Julian Schnabel (USA) 1951 - Jean Frederic Schnyder (CH) 1945 - Andreas Schulze (RFA) 1955 - Thomas Schütte (RFA) 1954 - Jose Maria Sicilia (ES) 1954 - Frank Stella (USA) 1936 - Gabriel Stupica (Y) 1913 - Antoni Tapies (F) 1923 - Jean Tinguely (F) 1925 - Niele Toroni (F) 1937 - Ken Unsworth (Aus) 1931 - Maria Vieco (CO) 1953 - Jacques Vieille (F) 1948 - Jean Luc Vilimouth (F) 1952 - Jan Voss (F) 1936 - Jeff Wall (CAN) 1946 - Boyd Webb (GB) 1947 - Lawrence Weiner (USA) 1940 - Co Westerik (NDL) 1924 - Bill Woodrow (GB) 1948 - Tadanori Yokoo (J) 1936.

Takis présente une œuvre sonore dans le cadre de la section « Son ».

Chaque nom est suivi de la nationalité et de la date de naissance de l'artiste.

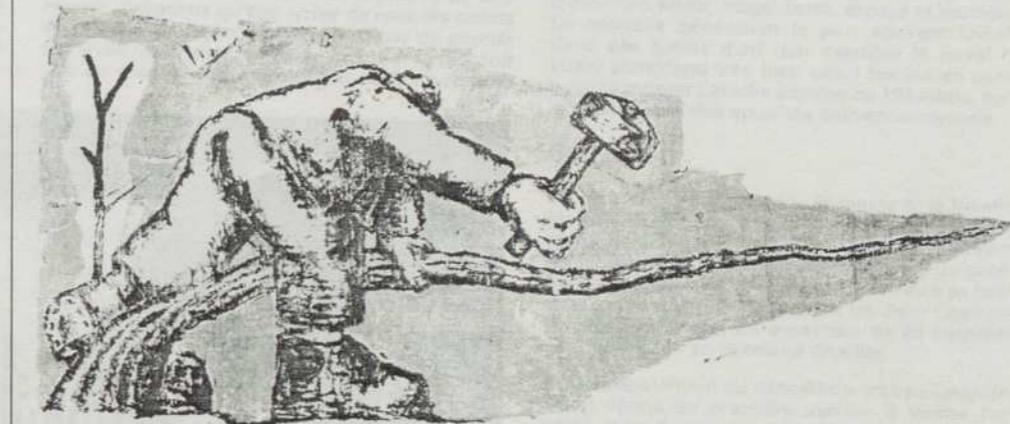
A = Autriche, Ar = Argentine, Aust = Australie, Br = Brésil, Can = Canada, CH = Suisse, CO = Colombie, DK = Danemark, Es = Espagne, F = France, G = Grèce, GB = Grande Bretagne, IN = Inde, It = Italie, J = Japon, NDL = Pays Bas, No = Norvège, P = Pologne, RFA =

Allemagne de l'Ouest, SW = Suède, USA = États-Unis, Y = Yougoslavie.



(ph. A. Morain).

GÉRALD GASSIOT-TALABOT une biennale volontariste



1. Particularité de cette biennale...

C'est une biennale volontariste qui s'est donnée dans son règlement toutes les libertés nécessaires, notamment en supprimant les commissaires nationaux, en dressant la liste des invitations sans tenir compte des contingents obligatoires par pays. Son budget a été multiplié par cinq avec une aide de l'Etat accrue par rapport à la Ville. Si l'on ajoute les aides du CNAP (6,8 millions) de l'établissement public de la Villette et de la mise à disposition des équipements, on dépasse le chiffre de 10 M. sur un budget de 19 M.

2. Critères et priorités...

La barrière de 35 ans ayant été supprimée, il n'y a eu aucun critère limitatif aux choix des artistes. Et, de fait, l'éventail des générations

est extrêmement ouvert. Il a semblé dès le départ qu'un choix de cent serait un nombre satisfaisant, certains avis différant en plus ou en moins. On voulait que chaque artiste soit représenté par des œuvres qui, par leur nombre ou leur ampleur, seraient indicatives de son travail. Des moyens, que n'avaient pas connus les biennales précédentes, ont été mis à disposition. Mes critères ont été de faire reconnaître le travail effectué en France ; hors tout chauvinisme. D'ailleurs, comment être chauvin en 1985 lorsqu'on s'aperçoit de tout le chemin qui reste à parcourir en face de partenaires qui ont des convictions tranquilles et qui ne sont pas nécessairement persuadés qu'il s'est passé quelque chose en France depuis vingt ans. On n'a jamais le droit d'être satisfait et serein après un choix aussi difficile, arraché négocié. L'axe présentation-représentation est apparu après que les choix aient été

→