

La X^e Biennale de Paris : percée de la vidéo et des courants marginaux

DE NOS SERVICES PARISIENS

« Mieux elle remplit sa mission et plus elle est incomprise ! du moins de ceux qui viennent la visiter bardés de préjugés et d'idées préconçues ».

La X^e biennale de Paris, au palais de Tokyo et au musée d'art moderne de la ville de Paris, ne décevra pas ses partisans ni ses adversaires. Fidèle à la tradition, et à l'inverse des autres grandes manifestations artistiques internationales, elle ne s'intéresse pas spécialement aux « vedettes », ou aux « valeurs sûres » (encore que certains des exposants, retenus par un jury international, ne soient pas des inconnus) et s'attache surtout à rendre compte des principaux courants de la recherche artistique à travers le monde, y compris des plus « marginaux ».

La place d'honneur de cette dixième édition de la biennale (la première a eu lieu en 1959) revient incontestablement à la « vidéo d'art », une nouvelle forme d'expression qui change complètement les règles du jeu mais dont les premiers pas, il faut bien l'avouer, ne sont guère séduisants. Peut-être parce que la vidéo n'est pas bien adaptée aux lieux d'exposition traditionnels. Mais sans doute aussi parce que sa vision requiert une disponibilité et un temps de pose auxquels les spectateurs ne sont pas encore habitués.

Cela étant, les organisateurs de la biennale ont tenu à bien faire les choses, notamment en présentant une rétrospective de l'histoire et de l'évolution de la « vidéo d'art », dont on peut voir aussi pour la première fois une présentation thématique. C'est ainsi qu'à côté de la « vidéo-film », technique utilisée par le seul artiste pour exprimer ses idées, on trouve également la « vidéo sculpture », qui permet au créateur de faire intervenir le public, et la « vidéo communication », dont les possibilités sont utilisées aussi directement que possible pour en faire un moyen privilégié d'interaction sociale.

Le rapport art-réalité

Un exemple simple de l'utilisation de la « vidéo film » à la

biennale : celui de l'Américain Mary Lucifer, qui a enregistré sept levers de soleil successifs de 30 minutes chacun sur un paysage urbain. Mais le plus souvent la vidéo est associée à des « performances ». Tel est le cas notamment de « Tokyo Rose » de Paul Kos, où une voix lascive incite le spectateur à entrer dans une cage en fil de fer, tandis que sur l'écran on peut voir des mouches (les victimes) ramper sur les parois du piège. Ici, bande et décor font un tout : la première sert d'appât, tandis que le rapport avec le public constitue le contenu même de l'œuvre.

Presque aussi importante que celle de la vidéo est la place accordée aussi au « phénomène marginal », qui se développe dans tous les sens et en marge de toute tendance ou école. Des œuvres comme le tricot géant de 3 mètres de hauteur de la jeune Suissesse Raymonde Arcier, les décors baroques de Colette ou la roulotte chromée du Texan Bob Wade, constituent en effet, entre autres, autant de recherches et d'expériences d'un caractère « intimiste », ou « régionaliste », où l'artiste s'exhibe tout en revendiquant avec force son individualité et sa particularité. Disons cependant que cette revendication n'enferme pas toujours les « marginalistes » dans une auto-analyse égocentrique : elle constitue même souvent un engagement certain. Il en est ainsi, par exemple, du groupe français « Untel », qui s'est livré à une enquête archéologique sur la vie quotidienne à Paris. Cette analyse du rapport art-réalité est illustrée par un « environnement » très amusant de type « supermarché », et qui se veut, précisément, « l'expression d'une révolte » ou le début d'une prise de conscience collective.

Un nouvel académisme

Et la peinture proprement dite ? En fait, malgré l'accent mis sur les recherches d'avant-garde, la peinture de qualité n'a pas complètement déserté la biennale et un grand nombre de jeunes ar-

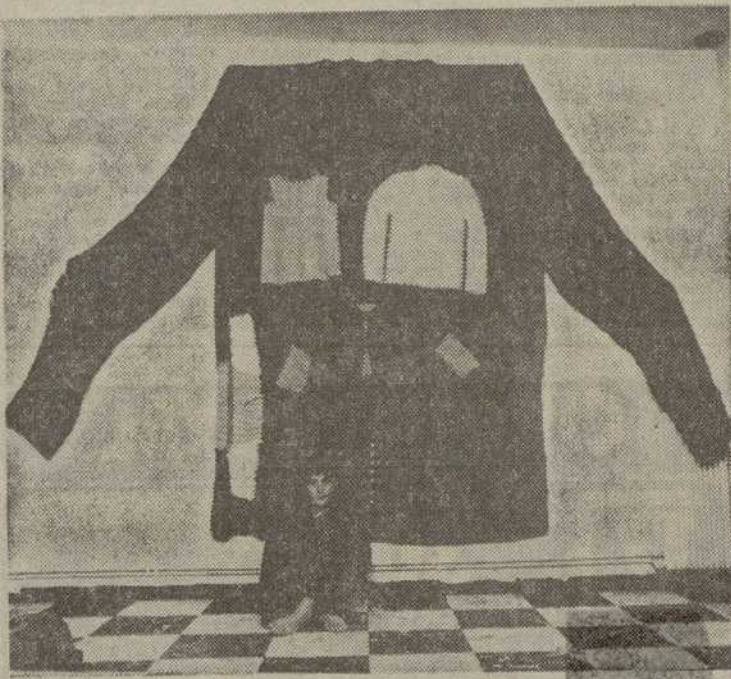
tistes travaillent encore dans le sens des années 60. Le plus souvent ils sont les fils continuateurs de la lignée Mondrian - Pollock - Newman - Rothko et ils renouent ainsi avec la grande tradition de l'abstraction et de l'abstraction américaine en reprenant ses positions formelles : monochromie, symétrie, travail en série. Tel est le cas notamment du Français Marc Devade, de l'Allemand Gerhard Merz ou de la Française Irène Laskine. D'autres artistes sont pour leur part attachés à une peinture composée le plus souvent de montages et de collages à base de photos (dont il faut remarquer aussi une percée massive et diversifiée à la biennale), de textes ou de documents.

A noter encore que cette année, et pour la première fois, la biennale propose une très intéressante

anthologie de la jeune création en Amérique latine. Elle témoigne d'une indéniable effervescence créatrice et montre comment des influences multiples (notamment le pop art) ont été assimilées et interprétées par des artistes hyperconscients de leurs particularismes, notamment régionaux. Et il s'agit là, sans doute, de l'un des moments forts de cette dixième édition de la biennale de Paris, dont on peut dire finalement qu'elle illustre une certaine uniformisation au niveau des recherches avant-gardistes à travers le monde, les années 70 marquant ainsi la naissance de ce que certains appellent déjà un « nouvel académisme ».

JOSÉ ALVES

(L'exposition est ouverte jusqu'au 1^{er} novembre.)



« Tricot 2 » et son patron, le Polonais Tadeusz Kantor.

Extrait de : **LE SOIR**
Geknipt uit : **BRUXELLES**
Date :
Datum :
- 1-10-1977



Extrait de :
Geknipt uit : **KNACK Brussel**
Date :
Datum :
- 5-10-1977



Tiende jongerenbiënnale in Parijs

Toen aan het einde van de jaren vijftig Parijs in de verdrukking raakte als artistieke navelstreng van de wereld, zocht men naar stimulansen om er nieuw leven in te krijgen. Die meende men te vinden in een biënnale. Om niet in het vaarwater te komen van Venetië, Middelheim en Kassel vond men een sympathieke oplossing: om de twee jaar zou men de jonge kunstenaars naar Parijs uitnodigen.

In het begin gebeurde de selectie van de kunstenaars door officiële commissies van ieder deelnemend land, een formule die ook in Venetië gebruikt werd. Na enkele biënnales oordeelden de Parijse organisatoren dat er toch te weinig pit in zat. Hun biënnale werd immers niet als „volwassen” aangezien door de meeste kunstliefhebbers die meer naar Venetië opkeken waar de zogezegde volwaardige kunst uit diezelfde landen getoond werd. Parijs gooide het dan over een andere boeg en volgde het Kasselse voorbeeld waar een door de organisatoren aangesteld comité zelf kunstenaars uitnodigt. Sindsdien heeft de Parijse biënnale een aantal korrespondenten over heel de wereld die dossiers over kunstenaars indienen waaruit een internationaal comité de deelnemers selecteert.

Voor de tiende biënnale zijn 125 kunstenaars uitgenodigd, afkomstig van alle continenten, Afrika uitgezonderd. Japan en Nieuw-Zeeland, Australië en Korea, Turkije en IJsland zijn er met vele andere vertegenwoordigd door één of meer kunstenaars jonger dan 30 jaar. Het grootste aandeel is voor de Angelsaksische landen die samen met West-Duitsland, Frankrijk en Italië ongeveer drie-vijfde van de deelnemers leveren. Vooral in de afdelingen video en „performances” is het aandeel van de VS en Engeland overwegend. Geen enkele Belgische kunstenaar geraakte door de mazen van dat progressieve artistieke net.

Het begrip progressief moet wel met een korrel zout worden genomen. De organisatoren van deze biënnale waarschuwen er de bezoekers voor dat ze niet met vooroordelen naar deze manifestatie mogen komen en ze parodiëren zelfs Dante: „Gij die hier binnentreedt, laat uw vooroordelen in de kleedkamer”. Ze maken het hun bezoekers evenwel niet gemakkelijk om in die labyrintische opstelling en verwarrende selectie krachtlijnen te ontdekken langs waar de actuele kunst zich verder zou ontwikkelen.

Op deze tiende biënnale is een inzending uit Latijns-Amerika waar de organisatoren omheen lopen als een kat rond een hete brij. Met veel omhaal beklemtonen ze dat de directeur van het museum voor moderne kunst in Montevideo de volledige vrijheid genoot voor deze selectie. Het is een tentoonstelling op zich, een tentoonstelling waarvoor blijkbaar andere criteria werden aangelegd dan voor de rest. Nergens anders tref je zulke verfijnde grafiek aan als in deze selectie, nergens anders ook wordt zo'n plaats ingeruimd voor de schilderkunst als in deze Latijns-Amerikaanse afdeling.

Grafiek en schilderkunst komen weliswaar in het overige gedeelte van de biënnale ook aan bod, maar hun aanwezigheid is zo gering en onbeduidend dat men er bijna achteloos aan voorbijgaat. Fotografie en video daarentegen nemen een belangrijke plaats in, ook bij allerhande experimen-

Fotos, video, environments, sociografische onderzoeken en hier en daar een blad grafiek of een beschilderd doek: de tiende biënnale voor jongeren in Parijs.

ten. Het gebruik echter dat men van deze technieken maakt evenals van de groepwerken die worden geëxposeerd, al dan niet met socio-kulturele inslag, zijn geen nieuwigheden in hun soort. Al een tiental jaren geleden werden drie jonge Gentenaars onderscheiden om een groepswerk dat ze in Parijs exposeerden, maar na de biënnale trok ieder van hen zich terug in het eigen atelier om aan een persoonlijke loopbaan te beginnen. De gezamenlijke creativiteit is er sindsdien niet op vooruitgegaan en het lijkt nu vanop afstand meer op een modeverschijnsel. Ook toen werden al heel wat aan de plastische kunst vreemde elementen toegevoegd en werkten schilders en beeldhouwers samen met economen, psychologen, ingenieurs en architecten. In enkele gevallen leeft nog een en ander daarvan na en wordt de kunstenaar als een volwaardige gesprekspartner aanvaard bij de voorbereiding van nieuwe realisaties. Een onderzoek naar de situatie van de Turkse gastarbeiders in de Parijse regio, hoe interessant en belangrijk ook op zuiver menselijk vlak, is echter geen plastische kunst omdat een aantal fotos als illustratiemateriaal worden toegevoegd.

De zucht naar buitenwereldse experimenten, het vermengen van socio-kulturele, economische, artistieke en welkdanige elementen meer en het proklameren van de resultaten ervan tot een „plastische kunstwerk” lijken de eerste zorg te zijn van de organisatoren. Dat is heel wat anders dan het eerbiedigen van de artistieke vrijheid van de kunstenaar als het om plastische kunst gaat. En voor die plastische kunst moet je niet bepaald naar de Parijse biënnale.

H. WATERSCHOOT ■

Parijs. Musée d'Art Moderne de la ville de Parijs, tot 1 november 1977.