

ARTS

FIAC 92

L'ANTIPASTO

PAOLINI

Arte Povera, Transavantgarde, Nouvelle école romaine... Ouverture samedi de la 19^e édition de la FIAC, qui met l'accent cette année sur l'Italie avec une sélection de vingt-cinq galeries. Entrée en matière avec la colonne de cubes en plexiglas réalisée par Giulio Paolini.

Depuis de nombreuses années, alors que parmi les termes de son sigle la FIAC - Foire internationale d'art contemporain - a choisi de privilégier le deuxième, elle expose donc régulièrement sa volonté «internationale». Avec, pour cette dix-neuvième édition, la participation de 86 galeries étrangères (soit plus de 50%, puisque le Grand Palais en abrite cette année 162), la manifestation parisienne confirme son intention.

C'est d'ailleurs pour soigner cette image que la FIAC a décidé, dès 1987, d'inviter chaque année un pays. Après avoir mis successivement à l'honneur les galeries danoises, espagnoles, allemandes, américaines et belges, elle accueille cette année une sélection de 25 galeries italiennes. Elles furent parmi les premières à soutenir la FIAC, dès son origine, en 1974 à la Bastille.

Lancé en 1967 par le critique Germano Celant, l'Arte Povera, qui regroupe, entre autres, Michelangelo Pistoletto, Mario Merz, Jannis Kounellis, Gilberto Zorio, Giuseppe Penone, Giovanni Anselmo, Pier Paolo Calzolari, se pose d'emblée comme un refus des positions artistiques précédentes et met le paquet sur un jeu avec les matériaux, sur leur appréhension sensible (tactilité, conductibilité, densité) et sur leurs potentialités de mise en espace. A la fin des années 70, le pétulant critique Achille Bonito Oliva agit la Transavantgarde. Retour à une peinture expressive, sur fond de figuration et d'onirisme, en réaction à l'Arte Povera et à une relative domination conceptuel-minimale jugée déplacée et stérile; ses principaux acteurs ont pour nom Sandro Chia, Enzo Cucchi, Francesco Clemente, Mimmo Paladino, Nicola de Maria.

On passe sur l'aparté pompier, au milieu des années 80, baptisé Pittura Colta (peinture cultivée). Et on enchaîne sur l'émergence des Piero Pizzi Cannella, Nunzio, Gianni Dessi, Giuseppe Gallo... Peintres pour la plupart, ils sont plutôt axés sur l'évocation subtile de formes simples et élémentaires. Et sont souvent réunis sous l'appellation de

«Nouveaux Romains» ou «Nouvelle école romaine» tout simplement parce qu'ils sont installés dans une ancienne fabrique de pâtes désaffectée du quartier San Lorenzo.

Bon nombre de ces artistes sont représentés sous la verrière. Ainsi que quelques autres qui n'ont pas, ou peu, appartenu à ces mouvements. A commencer par Giulio Paolini (né en 1940 à Gênes), plus ou moins mais surtout moins assimilé à l'Arte Povera et qui s'est, cette année, vu confier la réalisation de la sculpture d'entrée, installée sur le parvis: une grande sculpture en plexiglas, titrée *Exposition universelle*. Parfaitement inscrite dans la démarche singulière de l'artiste (1), elle prolonge en effet sa réflexion toujours centrée - via des jeux de perspective, de mise en abyme et de morcellement de l'image - sur les phénomènes de la vision, les rapports entre l'auteur et le spectateur, et le rôle de la mise en scène artistique.

LIBERATION. Comment avez-vous été choisi pour réaliser cette sculpture?

GIULIO PAOLINI. Ce sont les galeries italiennes elles-mêmes qui, à l'issue d'une réunion et d'un vote, m'ont proposé de réaliser cette œuvre. J'en suis bien sûr très content mais je pense qu'il faut se garder de donner trop d'importance à ce choix. Je ne suis pas l'artiste officiel de l'Italie. Sur un plan pratique, cela me posait quelques problèmes qu'il m'a fallu résoudre puisque je travaille habituellement avec des matériaux qui ne sont pas destinés à l'extérieur et à ses intempéries. Quant à l'œuvre elle-même, j'en avais, depuis quelque temps déjà, le projet sans l'avoir prévu pour cette destination. L'idée dominante était une réflexion sur le concept de la présentation, sur la manière de représenter et d'exposer, ce qui est un thème constant de mon travail. Et j'ai donc trouvé plaisante la coïncidence qui s'offrait de concevoir cette œuvre pour la FIAC qui est une foire, soit une exposition d'expositions. Son titre même, *Exposition universelle*, est d'ailleurs une référence directe au sujet.

LIBERATION. Que pensez-vous du fait d'avoir été souvent classé parmi les

artistes de l'Arte Povera?

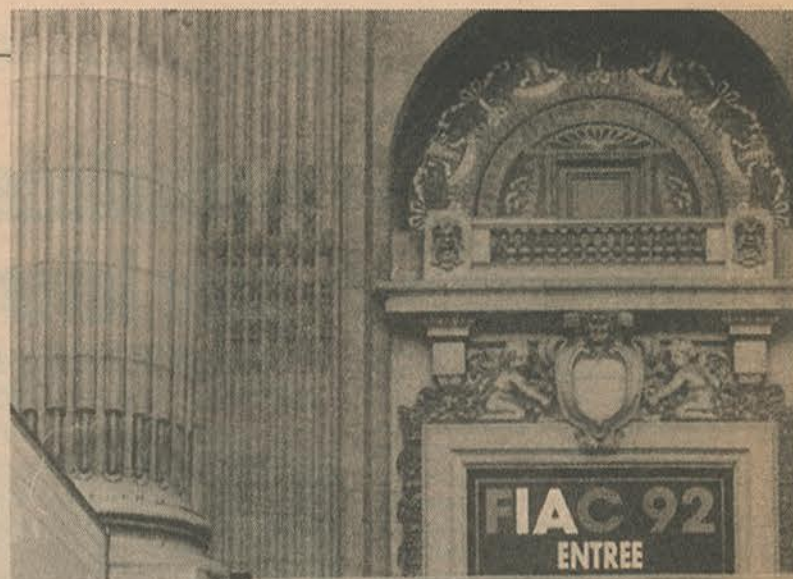
G.P. Je me suis effectivement retrouvé assimilé à ce mouvement, uniquement pour une question de génération. Car, dès le départ, il y avait déjà pas mal de différences entre mon travail et celui des autres artistes du groupe. Je n'ai, par exemple, jamais manifesté de goût particulier pour le matériau ni porté de réflexion précise à son sujet. Néanmoins, je ne veux pas nier avoir participé à certaines expositions qui présentaient l'Arte Povera, ce qui a encore évidemment favorisé le rapprochement. Mais j'ai ensuite très vite pris plus de distance, sans vraiment vouloir me démarquer à tout prix, mais simplement parce que mon travail me portait ailleurs, vers les problématiques liées à l'œuvre, à sa source, à sa destination. Cela dit, c'est toujours la même histoire: tous les mouvements artistiques de la modernité et de la post-modernité ont eu un nom. C'est une façon de donner des clefs de lecture. C'est indicatif et non central. Car à la fin, ce qui compte et ce qui reste c'est surtout le travail de chaque artiste.

LIBERATION. Ne trouvez-vous pas, avec un peu de recul, que ce mouvement a assez mal vieilli?

G.P. Je dirais plutôt qu'il ne pouvait pas continuer à l'infini. Et vingt ans après, on peut certes reconnaître que ce mouvement était très lié à des préoccupations du moment. Mais je trouve quand même que dans les années 70, il primait. Après avoir été un peu oublié au milieu des années 80, à cause de la domination de la Transavantgarde, il est d'ailleurs réévalué actuellement avec le travail de tout jeunes artistes qui le prennent comme référence et comme plate-forme de départ pour leurs nouvelles recherches.

LIBERATION. Quel regard portez-vous, justement, sur l'évolution de l'art italien?

G.P. En fait, pour bien comprendre ce qui s'est passé, il faut remonter aux années 50. Jusqu'à la fin de ces années-là, l'art italien ne montre en effet pas grand-chose de passionnant. Il y a eu le fascisme, l'avant-guerre, la guerre, et le problème pour les artistes



Sur le parvis, les trois cubes de l'inclassable Giulio Paolini.

italiens, qui n'ont pas voyagé pendant tout ce temps, est alors de prendre conscience et connaissance de ce qui s'est passé ailleurs dans le monde. Il leur faut récupérer le temps perdu. Il y a évidemment quelques très grands artistes comme Fontana, Melotti, Licini, mais qui étaient déjà là avant la guerre. Les artistes plus jeunes décident donc d'aller en France, en Europe, aux Etats-Unis pour se mettre au niveau. Les années 60 enregistrent donc un changement important. Et là commence une histoire, un développement original à mon avis, malgré des courbes variables, qui va donner à l'Italie une place importante dans le panorama mondial. Ce qui, je crois, est encore le cas aujourd'hui, même s'il s'est aussi passé beaucoup de choses en France, en Allemagne, etc., à cause du caractère très imprévisible de l'art italien. Dès cette époque, l'Italie est parcourue et visitée par

beaucoup d'artistes étrangers et devient un terrain d'échanges importants. Elle verra alors naître différents mouvements. On assiste maintenant à l'arrivée d'un bon nombre de jeunes talents. Je pense notamment à ce petit groupe d'artistes de Milan qui s'appelle «Spazio di via Lazzaro Palazzi Milano», du nom de l'adresse où ils travaillent, mais de manière individuelle, et exposent.

LIBERATION. Et que pensez-vous de la situation italienne?

G.P. Elle est, comme partout, mise à l'épreuve en ce moment avec les problèmes politiques et économiques que l'on sait. Mais sur le plan des galeries et des collectionneurs, l'Italie bénéficie d'une configuration typique qui peut lui permettre de surmonter la situation actuelle. Face à l'absence presque totale et endémique d'institutions publiques, il y a en effet un tissu solide composé de nombreuses gale-

Les musées font leurs courses aux galeries

Où les musées se fournissent-ils en œuvres d'art contemporaines? Enquête auprès d'une douzaine de musées et de quelques FRAC.

Les musées n'achètent guère à la FIAC. Mais le musée d'Art moderne de la ville de Paris avait repéré l'an dernier *U-Control II* de Panamarenko dans le stand de Willy d'Huysser, *Crimson II* de Bertrand Lavier chez Baronian — deux galeries provenant de Belgique, pays promotionné par la FIAC cette année-là — ainsi qu'un *Meta-Malevitch* de Tinguely montré chez Denise René. Ces opportunités saisies ont sans doute économisé quelques frais de mission... au contraire du musée d'Art moderne de Nice, qui est réputé avoir acquis une bonne partie de sa collection d'œuvres pop dans les salles de ventes aux enchères new-yorkaises.

En cette période troublée, il ne s'agit plus de savoir combien une œuvre d'art a été acquise mais où! La question du marché de l'art ne se pose plus vraiment en termes de prix; d'ailleurs il est impossible de connaître la réalité des transactions et les déclarations sont d'autant plus fluctuantes qu'elles tiennent à la fois de la méthode Coué, de la crainte et de la plainte (pour ne pas déstabiliser leurs cotes, certains artistes new-yorkais font des pièces beaucoup — mais alors beaucoup — plus petites, justifiant ainsi le prix moindre de celles-ci). Contrairement aux années d'hier, ce sont les collectionneurs, et non les œuvres, qui se font désormais rares... et donc, comme le veut le syllogisme, ce seraient plutôt les collectionneurs qui deviennent chers.

Parmi ceux-là, les institutions publiques sont particulièrement courtisées. On leur impute peut-être des budgets excessifs, à en juger par le nombre de films, de bandes vidéo et surtout de photos qu'a par exemple achetées le musée national d'Art moderne (MNAM) en 1991-92 (supports beaucoup moins onéreux que deux tableaux de Martial Raysse vendus par lui-même cette même année). Mais l'important réseau français qui a fait la fierté de nos années 80 attise évidemment les convoitises au-delà des frontières. D'où la réaction protectionniste de certains galeristes, craignant de voir filer leurs chers collectionneurs d'Etat, de région ou de ville vers d'autres propositions d'achat rendues plus alléchantes encore par les plaisirs du voyage, plaisirs que le musée d'Art moderne de la ville de Paris s'est spartiatement épargnés grâce à la FIAC sus-citée.

Ces rumeurs sont-elles fondées? Nous avons interrogé une douzaine de grands musées en France et quelques FRAC (fonds régionaux d'art contemporain) sur leurs acquisitions les plus récentes, en leur en demandant la provenance (1).

Les listes fournies comprennent évidemment les non-achats: œuvres entrées dans les collections par donation à l'Etat en paiement des droits de succession (ainsi les importantes datations Hélicon et Pierre Matisse au musée national d'Art moderne) ou données par des artistes, des marchands, des col-

lectionneurs (donation Vicky Rémy au musée d'Art moderne de Saint-Etienne, concernant les années 1960-70, et ailleurs, dons divers de personnes auprès desquelles ont été effectués de gros achats...). Quant aux 403 acquisitions (œuvres ou ensembles) recensées ici pour 1991 et 1992, 267 ont été négociées avec des galeries d'art. Ces galeries sont françaises à une écrasante majorité (67%) et encore plus massivement parisiennes (152 achats à des galeries parisiennes contre 28 en région); quelques œuvres (cinq) ont été achetées à des galeries étrangères, allemande ou autrichienne, ayant élu domicile (ou ouvert une succursale) à Paris. Enfin les institutions publiques interrogées ont à 77 reprises effectué leur marché en dehors des frontières: 40 fois en Europe, 23 fois aux Etats-Unis, 14 fois en Suisse et 1 fois au Japon. Les options choisies en matière d'acquisitions pèsent évidemment: pour élargir le champ plutôt abstrait et géométrique constituant le fonds moderne du musée de Grenoble, des œuvres d'artistes assez obscurs comme Kosice, Iommi ou Pierre Roy ont été trouvées à la galerie Von Bartha de Bâle. La galerie Véga de Liège recueille aussi quelque faveur auprès du FRAC Pays de la Loire comme du MNAM. Ce qui ne veut pas dire qu'il y ait adéquation entre le pays d'origine des artistes et celui des galeries. Une œuvre de Manzoni pourra être achetée à Paris, Marcel Broodthaers à la galerie Jule Kewenig de Cologne, où se sont fournis à la fois le musée de Nantes et celui de Strasbourg.

«Sur 13 achats, 8 galeries françaises, c'est éloquent», précise cependant Roland Recht, directeur des musées de Strasbourg qui prépare, non sans difficultés d'ailleurs, l'ouverture d'un nouveau musée d'art moderne. Parmi ces galeries l'on retrouve à l'évidence celles qui ont pignon sur rue, depuis le quartier Beaubourg (3^e et 4^e arrondissements) jusqu'à la rue de Lappe (11^e arrondissement) avec un petit détour par l'avenue Montaigne et le 6^e arrondissement. Soit une quarantaine de noms. Musées et FRAC confondus,

ce sont à peu près les mêmes. Il y a bien peu de chances d'y croiser les productions d'une galerie un peu «marginale». De même pour l'étranger, à l'exception peut-être de la galerie Graeme Murray sise à Edimbourg, où le musée de Nîmes est allé chercher deux photographies de Thomas Joshua Cooper (1946-). Même phénomène en région: Arlogos à Nantes, Nelson à Lyon, Dumont à Bordeaux ou Pailhas à Marseille sont des lieux bien intégrés dans le «milieu» de l'art contemporain. En revanche certains marchands apparaissent moins qu'on pourrait le croire, ne rencontrant guère (en tout cas cette année) les demandes du musée: Daniel Templon, Lelong ou la galerie Beaubourg par exemple.

Si les acquisitions de ces institutions ont été pour les deux tiers le fruit d'une transaction avec une galerie, 37 environ ont été effectuées chez des collectionneurs privés. Cela concerne à une écrasante majorité les musées plutôt que les FRAC et principalement le musée national d'Art moderne, Grenoble, Saint-Etienne et Marseille. Plus remarquables, ces 87 achats qui ont bénéficié à l'artiste directement, sans intermédiaire. Le musée de Lyon a ainsi puisé dans les œuvres exposées à la Biennale («l'Amour de l'art») d'il y a un an; le FRAC des Pays de la Loire, dans les productions élaborées lors des séjours-ateliers offerts aux artistes en résidence à Clisson; le FRAC Rhône-Alpes, qui n'a rien acheté depuis deux ans, s'oriente moins vers de nouvelles acquisitions que vers des aides à la réalisation des projets de jeunes artistes, avec ou sans galerie. Commentaire d'Yves Lecointre, directeur du FRAC Picardie, constatant ces relations plus directes avec les artistes: «Depuis deux ans, nos crédits d'achats ont été remplacés par la formule "acquisitions et commandes". La notion de production des œuvres, le concours que nous apportons à leur réalisation et à leur promotion ont remplacé l'acquisition. De nouvelles modalités sont alors à négocier entre l'artiste, la galerie et l'institu-»

COMMENTAIRE

HERVE GAUVILLE
VOIR LA FIAC ET
NE PAS MOURIR

La révolution d'octobre, à la mode parisienne, marchande et artistique, est devenue depuis belle lurette un événement conventionnel, un rendez-vous convenu. Les amateurs sont donc à nouveau conviés à faire la foire même s'ils peuvent légitimement douter des vertus ludiques de la fête. Pour sa dix-neuvième édition, la FIAC est confrontée, cette fois plus particulièrement — crise oblige —, à sa raison d'être. A quoi sert-elle? A faire le point sur l'état présent de l'art contemporain (surtout européen)? A vivifier des échanges commerciaux jugés frileux? On aurait tort de s'imaginer trouver au Grand Palais une vitrine des enjeux artistiques actuels. Car la foire n'est pas celle des artistes mais des galeries et les stratégies de celles-ci ont d'autres logiques que celles des recherches artistiques. Quant à considérer la foire comme une occasion de faire des affaires, c'est une vision naïve ou, tout au moins, optimiste. A la FIAC, les galeries s'adressent surtout aux galeries pour échanger informations et œuvres d'art. En ce sens, elle ressemble à ce que représente, pour les éditeurs, la Foire de Francfort. Sans compter que du simple point de vue de l'efficacité, la Foire de Bâle est probablement plus performante. Est-ce à dire qu'il n'y a rien à voir à la FIAC? On trouvera certes ici et là des «marchandises» intéressantes et pas seulement sur le plan pécuniaire. Encore faut-il être à même de distinguer le bon grain de l'ivraie. Cela signifie qu'il n'aura pas fallu attendre le rendez-vous d'octobre pour chiner à travers galeries, musées et ateliers. Cela veut dire aussi qu'il aura fallu réfléchir longuement sur les très complexes questions que pose aujourd'hui un art contemporain apparemment — mais en apparence seulement — voué à l'errance. Cette réflexion passe essentiellement par des lectures et comment alors ne pas déplorer la carence, à quelques exceptions près, des publications consacrées à cette réflexion. Les «beaux livres» asphyxient trop souvent les livres consacrés au beau. Et pourtant l'accès à Paolini, à Lavier ou à Boulatov n'est pas plus direct qu'à Léonard de Vinci. Apprendre à regarder et, pour reprendre le titre d'un récent et remarquable ouvrage de Georges Didi-Huberman, découvrir «Ce que nous voyons, ce qui nous regarde», ce n'est pas une visite à la FIAC qui le permettra. Et, pour résister à l'insidieux déni infligé de nos jours à l'art contemporain, il convient de rappeler que la crise — toute relative d'ailleurs — du marché n'a rien à voir avec la vision critique que nombre d'artistes s'évertuent à maintenir ouverte et irrésolue. Faire la foire, c'est bien; voir la faire, c'est mieux.

titrés «Exposition universelle».

ries privées, qui, même lorsqu'elles sont petites, sont très passionnées, avec des collectionneurs qui ont souvent les meilleures intentions de soutenir la création artistique. Et précisément parce que cette situation est abandonnée par les pouvoirs publics et politiques, mis à part quelques exceptions comme le château de Rivoli à Turin ou le nouveau musée du Prato qui sont certes des institutions mais très soutenues par le privé. Et puis il y a aussi cet éclatement géographique qui, de Milan à Naples en passant par des villes plus modestes comme Ferrare et Spolète, offre constamment des signes de vitalité.

Recueilli par
Henri-François DEBAILLEUX

(1) Deux expositions de Giulio Paolini seront présentées à Paris, à partir du 25 novembre, à la galerie Yvon Lambert avec des œuvres récentes et à la galerie Di Méo, avec des travaux des années 70.



Speedy graphito, galerie Polaris, 1992.