

La Biennale de Venise et les structures de l'économie de l'art

BEAT WYSS, REGULA KRÄHENBÜHL, JÖRG SCHELLER

Le Focus Project «Economie de l'art», sous la direction de Beat Wyss, Professorial Fellow, vise l'étude systématique de l'histoire de la Biennale de Venise. Car mieux qu'aucun autre modèle d'exposition, cette manifestation porteuse d'une longue tradition reflète les changements de structure apparus dans l'économie artistique. Créée en 1895 comme foire de l'art, cette «exposition mondiale des nations artistiques» (Wyss) s'est institutionnalisée comme plateforme illustrant la différenciation de l'économie de l'art.



1

Fig. 1
Gerda Steiner & Jörg Lenzlinger
Giardino Calante, 2003
San Stae au bord du Grand canal
Copyright/photo: Gerda Steiner & Jörg Lenzlinger

Projet de recherche

Le projet de recherche se concentre sur la Biennale comme théâtre de diverses politiques culturelles nationales. Il fait œuvre de pionnier en misant résolument sur la perspective comparatiste, peu utilisée jusqu'ici en histoire de l'art. Il s'agit d'étudier l'évolution de cette manifestation, dans le champ d'interactions entre les régionalismes en matière d'identité culturelle et la tendance de fond, découlant de la mondialisation, à l'homogénéisation industrielle et économique. La dimension de marchandise des arts plastiques entre également dans le champ d'analyse, dans le prolongement de la théorie des systèmes développée par Niklas Luhmann.

Des doctorants (Doctoral Fellows) ainsi que des chercheurs associés mèneront pendant trois ans des recherches sur les pavillons de différents pays. La structure des travaux et les méthodes utilisées sont à chaque fois les mêmes, conformément à l'approche comparatiste adoptée et à des fins de lisibilité des résultats. La priorité est donnée à l'Europe centrale, plus particulièrement aux Etats à l'origine, dans l'après-guerre, d'une «culture émigrée» en Suisse. Ainsi les chercheuses associées Karolina Jeftic et Veronika Wolf s'intéressent aux pavillons serbe (Jeftic) et tchécoslovaque (Wolf). Kinga Bodi, boursière basée à Budapest, analyse l'histoire de la participation hongroise à la Biennale, et idéalement le pavillon roumain sera lui aussi traité. Jörg Scheller et Annika Hossain (assistant et doctorante de Beat Wyss) enquêtent l'un sur le pavillon polonais, l'autre sur le pavillon américain.

Interfaces avec SIK-ISEA

La Suisse occupe une place de choix dans le projet d'ensemble. Fédération de régions dont chacune possède son caractère propre, elle fait figure de modèle pour l'Europe. L'étude scientifique approfondie de la politique culturelle menée par la Confédération à l'étranger, à partir de ses envois à la Biennale, apportera de précieux éclaircissements sur l'articulation entre les spécificités locales et la conscience nationale. Il faudra notamment clarifier, compte tenu des régions importantes pour la politique culturelle de la Suisse et à la lumière du contexte politico-économique international, les pratiques d'inclusion ou d'exclusion et leur légitimation, de même que les facteurs expliquant l'évolution des rapports de force.

Il est également prévu de documenter en détail la participation helvétique à la Biennale. Les collaborateurs de SIK-ISEA publieront à ce sujet un recueil d'essais durant l'hiver 2011/2012. Trois secteurs d'activité de l'Institut – Documentation, Inventaire et SIKART – sont chargés de réunir du matériel d'information spécifique à la Biennale. Il s'agit de renforcer le rôle traditionnel de centre national de recherche dévolu à SIK-ISEA, tout en le profilant sur une question de portée internationale et même transnationale.

Contexte scientifique et historique

Depuis 1895, la Biennale est présentée dans les Giardini à Venise, où 28 nations ont désormais leur propre pavillon. En outre, depuis quelques années, le succès institutionnel de la Biennale a incité de nombreux pays ne possédant pas leurs propres espaces d'exposition à en louer dans la ville, afin d'y présenter leurs artistes. Le Focus Project Economie de l'art se concentre toutefois sur les Giardini, «patrie de la scène artistique internationale» (Philip Ursprung 2006). Comme Laszlo Glozer le relevait en 1995, année du centième anniversaire de la Biennale, ce lieu «reflète de façon paradoxale l'histoire de l'Europe». Car les diverses étapes de l'implantation culturelle, la réalisation des pavillons d'exposition, leur reconversion et leur démolition, rappellent en filigrane les grands événements historiques, faisant du périmètre de la Biennale une sorte de carte géopolitique. Les absences du microcosme des Giardini seront également analysées. Outre la cinquantaine de délégations nationales ne

disposant pas d'un pavillon, les recherches porteront sur les pays complètement absents de la Biennale. A commencer par de nombreuses régions pauvres du globe et par les nations islamiques.

Dans une perspective généalogique, la Biennale emprunte à deux traditions: tout d'abord les Salons, apparus dans le Paris du XVIII^e siècle et fréquentés par les amateurs et les critiques d'art. Ensuite les expositions universelles qui, depuis celle de 1855 à Paris, incluent des sections consacrées aux beaux-arts et aux arts appliqués.

Les expositions universelles du XIX^e siècle symbolisent une forme précoce de structures supranationales où s'affirment des puissances aux visées impérialistes; ce sont des processus de globalisation en miniature, avec ses paradoxes – avancées en termes d'uniformisation technique et prétentions à l'identité culturelle. L'internationalisme technologique et le régionalisme culturel représentent ainsi les deux facettes d'une même médaille.

Entre prétentions hégémoniques et identité régionale

La Biennale offre de multiples exemples concrets de ce champ de tensions. Conçue dans le cadre d'une campagne de promotion du tourisme local, l'«Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia» n'est à ses débuts que le spectacle culturel provincial d'une Serenissima en manque de culture vivante à offrir à ses hôtes solvables et choyés, attirés par le charme de ses vieilles pierres. Après 1907, une première phase d'internationalisation montre que l'identité culturelle passe par la volonté de fixer le canon culturel européen. Toutes les régions culturelles, tous les Etats ou les classes sociales ne parviennent pas à inscrire leur propre tradition dans le canon dominant de la culture européenne classique. Ainsi, l'identité hégémonique est une stratégie au service de la grandeur: la Biennale illustre la politique culturelle officielle des puissances de l'Entente, colonisatrices et toutes jalouses de leur souveraineté artistique, qui cultivent un style empreint d'académisme, d'impressionnisme et d'Art nouveau, tandis que les avant-gardes sont rejetées ou au mieux ignorées. Ce n'est qu'en 1920 que les artistes se situant entre le postimpressionnisme et l'expressionnisme du groupe Die Brücke trouvent grâce aux yeux des organisateurs. La même année, la Suisse participe pour la première fois à la Biennale, où elle suit la ligne du modernisme «tempéré» au programme de la Biennale. Dans le pavillon central, elle expose 40 artistes, dont Cuno Amiet, Augusto Giacometti, Hermann Haller, Ferdinand Hodler et Albert Welti.

De 1922 à 1930, la Biennale dirigée par Margherita Sarfatti, la maîtresse du Duce, s'ouvre timidement à l'art contemporain. Suite à un décret royal de 1930, le contrôle de la Biennale passe de la Ville de Venise à l'Etat fasciste, toujours dans une optique d'identité hégémonique. Les artistes modernistes, dont le message esthétique et politique se veut un modèle universel du progrès, manifestent la même tendance hégémonique.

A l'«ère des rétrospectives» allant de 1948 à 1962 (Peter Joch 1995/2007), où l'avant-garde européenne et les courants mondiaux de l'art contemporain ont droit à la consécration dont ils ont été privés jusque-là, succède une période de crise et de bouleversements. En 1964, le précurseur du pop art Robert Rauschenberg est le premier Américain à recevoir un prix artistique européen, événement consacrant la domination américaine dans la vie culturelle de l'Ancien monde. Plus tard, les mouvements protestataires de 1968 accusent la Biennale d'être soumise aux lois du marché, ce qui aboutit en 1970 à l'abandon de ses activités de vente. La création de foires de l'art à Cologne (1967) et Bâle (1970) conduit le système artistique à une différenciation institutionnelle entre les activités d'exposition et de vente.

Dès les années 1960, la décolonisation va de pair avec une conception de la culture que l'on pourrait qualifier aussi bien de postcoloniale que de postmoderne. L'internationalisme moderniste est sous le feu des critiques, tandis que les particularismes et les résistances

régionales, longtemps étouffés par les idéologies modernes, sont revalorisés. Le système artistique d'aujourd'hui est ainsi marqué par des identités particulières qui rivalisent moins pour exercer une domination que pour affirmer leur différence. D'où une réappropriation des formes exprimant la faiblesse, l'exotisme et l'altérité. On assiste ainsi à la résurgence d'un modèle d'identité culturelle ancré dans le concept moderne du style: depuis Vasari, les styles sont un ensemble de caractéristiques formelles propres à une région, intéressant pour le collectionneur et pour l'artiste comme répertoire de formes ou comme expression d'une souveraineté culturelle.

Questions et hypothèses

Cette évolution ne peut être retracée linéairement comme progrès culturel, comme le multiculturalisme du début des années 1990 a tenté de le faire. Il reste des questions ouvertes, auxquelles le projet d'ensemble s'efforcera de répondre. Le débat devra notamment montrer si le système artistique globalisé a débouché sur un nouvel art mondial ou si la mondialisation n'a fait qu'exporter les règles de l'art occidental. En outre, il s'agit d'examiner si la «globalisation» de l'art n'est qu'une simple stratégie de commercialisation d'un folklore hybride, dans l'orbite de la mode et de l'industrie du divertissement, ou si comme le football elle favorise la compréhension entre les peuples. Auquel cas le projet corroborerait l'hypothèse optimiste, à savoir que le régionalisme mis en scène dans l'art donne à voir les différences nationales, régionales et ethniques, et qu'il favorise une communication esthétique exempte de préjugés.

