

Venise, Biennale 2009*

« Le mécénat n'est pas seulement un formidable outil de communication, mais beaucoup plus que cela ; c'est un outil de séduction de l'opinion », écrivait en 1986 Alain-Dominique Perrin, président des destinées de la Fondation Cartier pour l'Art Contemporain et de l'Établissement public du Jeu de Paume, membre du Conseil international de la Tate Gallery de Londres².

Outil de séduction et donc parfois d'un leurre, le mécénat a pour cible un public indifférencié, dont le déficit en matière de compétence artistique paraît compensé par sa bonne volonté culturelle. Ce public, il s'agit de l'amener à l'opinion que tous les objets exposés dans des lieux institutionnels tels que galeries, fondations privées ou musées d'État sous l'étiquette « art contemporain » relèvent de l'art, entendu comme ce qui a du prix, au sens symbolique et économique du terme. À quelles fins « l'art contemporain » devient-il un

ÉVELINE PINTO
Professeur émérite,
philosophie de l'art,
université Paris 1

instrument de séduction aux mains des collectionneurs et des commanditaires, autrement dit des classes dirigeantes ? Aux enjeux financiers, se mêle celui de légitimer l'idéologie de la finance, le nécessaire « changement », sans paraître vouloir l'imposer par la force, mais par la science (nécessité naturelle) ou la culture (modèle de révolutions soft, les arts plastiques). Cependant, comment le mécène réussirait-il à convaincre l'opinion que certaines œuvres actuelles répondent aux critères devenus problématiques de l'art, sans la médiation des producteurs et des gens qui ont du poids, des compétences, professionnels du champ de la culture, artistes et critiques, dont le discours injonctif confère « autorité » pour déterminer ce qu'est l'œuvre de l'art contemporain ? D'où l'instrumentalisation du champ. Christian Boltanski montre à son insu l'étendue de la mystification dont les artistes les plus lucides sont à la fois les victimes et les agents, lorsqu'il parle d'un « grand tournant »,

*. Cet article a été publié dans une première version in <http://pierrebourdieuunhommage.blogspot.com/2010/01/eveline-pinto-venise-ete-2009-en.html>.

2. A-D Perrin, « Le mécénat français : la fin d'un préjugé », *Galleries Magazine*, n°15, Paris, oct-nov.1986, p74, cité par Pierre Bourdieu, Hans Haacke, préf. Inès Champey, *Libre échange*, Paris, Seuil,1989, p. 27.

marqué par « le changement des collectionneurs » dont la plupart, « à Londres ou à New York, travaillent à la Bourse » à y faire « des coups ». Établissant une « relation entre la nouvelle scène anglaise et les gens de la City », il relativise l'étendue du changement en identifiant à l'une des constantes de l'histoire de l'art ce qui oppose les artistes de la fin du xx^e siècle (où il se situe lui-même) et ceux de « la nouvelle scène anglaise » des débuts du xxi^e siècle, et en réduisant cette distance à deux manières de comprendre et de pratiquer la peinture, celles de David et de Watteau³.

Le parcours ici proposé de la Biennale de Venise n'invite pas à adopter un point de vue relativiste et sceptique sur l'art contemporain, mais à se détacher du fétichisme qui sacralise sous cette étiquette tout objet que le pouvoir d'institution réussit à imposer comme œuvre d'art. Il s'achève par la description d'une installation et de deux peintures qui, par leur « formalisme réaliste », aident à renouer avec la croyance à l'art, à l'universalité d'un gain dans l'ordre du plaisir, de la connaissance et de la compréhension.

Le pavillon Germania par gros temps de crise économique

Intitulée « Construire des mondes » et « conçue au moment du plus important *crash* économique depuis des dizaines d'années », la Biennale 2009 a été placée sous le signe de l'optimisme et des « nouveaux départs »⁴, selon son directeur, Daniel Birbaum, critique d'art, philosophe suédois émule de Deleuze et rec-

teur à la *Städelschule* de Francfort. Avec cette injonction adressée à l'ensemble des pavillons, le pavillon Germania se devait de faire du neuf et d'ignorer l'installation effectuée en 1993 par l'artiste allemand Hans Haacke, lequel, avec une grande économie de moyens formels, avait transformé le site inauguré en 1934 par Hitler en compagnie du comte Volpi de Misurata, ministre des Finances de Mussolini, président de la *Confindustria*, le Medef italien, et de la Biennale. À l'entrée du pavillon était placée une photographie grandeur nature d'Hitler, et au-dessus de la porte sur l'aigle impérial, la reproduction agrandie du *Deutsche Mark* 1990. L'intention, pourtant, n'était pas la « remise en mémoire du passé », mais la « mise en question critique du présent ».⁵ En 1934, la rencontre de deux dictatures dans ce lieu scellait l'alliance des pouvoirs, politique, économique et médiatique. En 1993, le visiteur pouvait se demander si l'alliance de ces trois pouvoirs n'est pas toujours au fondement des systèmes démocratiques actuels. En 2009, alors que l'État vole au secours des banques privées en puisant largement dans les fonds publics et justifie cette générosité à grand renfort de communication, ce questionnement critique est éludé par l'invitation « décalée » de l'artiste anglais Liam Gillick pour représenter l'Allemagne dans le pavillon Germania, avec une partie du soutien financier assuré par l'État fédéral.

Les médias associent à tort Liam Gillick aux *Young British Artists*, groupe de jeunes artistes anglais mis sur le marché dans les années 1990 par Charles Saatchi, co-fondateur d'une agence de publicité classée comme la première au monde jusqu'à sa vente à Publicis en 2001.

3. Christian Boltanski, Catherine Grenier, *La vie possible de Christian Boltanski*, Paris, Seuil, 2007, p. 182

4. *Le Journal des Arts*, n° 301, 17 avril 2009.

5. Pierre Bourdieu, Hans Haacke, *op.cit.* p. 118-119.

Ce milliardaire, collectionneur et marchand d'art contemporain, a formé aux affaires un vedettariat d'artistes, avec en tête dans un Hit parade très Post Pop l'Anglais Damien Hirst et l'Américain Jeff Koons⁶. À l'exposition Sensation au Brooklyn Museum of Art, Hirst présentait un requin de quatre mètres dans une vitrine remplie de formol. Il avait précédemment exposé à la Biennale de Venise une vache coupée en deux dans le sens de la longueur et conservée de même. Lors de l'inauguration de la Fondation Pinault au Palais Grassi,⁷ il fit mieux avec deux vaches tronçonnées placées dans douze conteneurs. Et depuis, cet artiste, à la tête d'une entreprise de cent personnes, au sommet de sa cote, a entrepris de faire lui-même ses affaires, mettant dans une vente aux enchères chez Sotheby's en septembre 2008 ses œuvres les plus récentes, ce qui lui aurait rapporté environ 89 millions d'euros⁸.

Gillick n'entretient aucun rapport avec Saatchi et ne partage pas la réputation sulfureuse de ce groupe. D'après le délégué du gouvernement fédéral à la culture et aux médias, l'invitation lancée à cet artiste « reflète la diversité et le rayonnement de la scène artistique allemande qui attire les créatifs du monde entier. Cela montre surtout que la République fédérale d'Allemagne se conçoit comme nation culturelle enracinée dans

l'Europe »⁹. Cette déclaration recouvre en fait une double inquiétude. D'après Alain Quemin, jusqu'en 2001, « tant le marché que la consécration institutionnelle restent aux mains des pays occidentaux, en particulier des plus riches d'entre eux, États-Unis et Allemagne, ainsi que la Suisse et la Grande-Bretagne à un moindre niveau. Ce sont par ailleurs les artistes des deux premiers pays qui occupent les positions dans le monde de l'art international ». Depuis, ce rôle *leader* de l'Allemagne semble menacé par l'arrivée des pays émergents sur le marché, la notoriété et le poids financier acquis par les artistes anglais résidant aux États-Unis. En 2007, d'après Raymonde Moulin, le marché américain représente « à lui seul presque la moitié du marché mondial et celui du Royaume-Uni plus d'un quart ». La Chine arrive en « troisième position (7%) et la France en quatrième (6%) », ce qui relègue l'Allemagne à un rang inférieur¹⁰. Prophétie qui se réalise par le fait de se dire ? Dans la logique de la compétition des mégapoles nationales pour maintenir leur rang sur la scène internationale, le rôle du délégué culturel allemand était de rappeler que son pays demeure un centre d'attraction pour « les créatifs » du monde entier, et d'insister sur l'enracinement européen de la culture allemande.

Instrument de cette politique culturelle ou en affinité avec elle, Liam Gillick intitule son installation « *How are you going to behave? A kitchen cat speaks* ». Celle-ci renouvellerait, a-t-on dit, le genre de « l'installation singeant

6. Pierre Haski, « Hirst et Koons : le triomphe des artistes businessmen », *Rue89*, 14 septembre 2008.

7. « *Where are we going ?* », *un choix d'œuvres de la Collection Pinault*, Palazzo Grassi, Skira, 2006.

8. Pierre Haski, art.cit. Cependant il semble que le vent de la renommée de Hirst soit à l'orage, à la suite de l'exposition à la Wallace Collection de vingt-cinq peintures faites de la main de ce renégat de la peinture. La presse anglaise dénonce la *peopolisation* de l'art contemporain et de ce peintre jugé médiocre. Cf Mark Hudson, 14 oct. 2009, *Telegraph.co.uk*.

9. Source : *CIDAL, Centre d'information et de documentation de l'Allemagne*, 5 juin 2009.

10. A. Quemin, *L'art contemporain international : entre les institutions et le marché*, Éd. Jacqueline Chambon/Artprice, 2002, p.173.-R. Moulin, *Le marché de l'art*, Paris, Flammarion, 2009, p.64-65.

l'esthétique des cuisines Ikéa », par quelque chose qui se situe « à mi-chemin de l'interrogation formelle » et de la « dénonciation de notre cadre de vie »¹¹. Voir dans cet ensemble de meubles une cuisine Ikéa, c'est ignorer qu'une cuisine peut en cacher une autre : celle-ci se veut la réplique d'un modèle réalisé à Francfort en 1926 par une architecte autrichienne, Margarete Schütte-Lihotzky. Et voir quelque chose de neuf dans cette « sculpture », c'est ignorer l'histoire de l'art et la référence à Donald Judd. Enfin et surtout, c'est manquer l'idée *fun*, le rôle du chat empaillé, juché sur un élément de la cuisine installée dans le pavillon Germania « non modifié ». Ce chat supposé parler de tout et de rien, détourne l'attention du sens historique et symbolique du pavillon, car martèle l'artiste, « le problème n'est pas le bâtiment, mais le chat lui-même ».

Sur le ton de la blague¹², « l'aspect ludique que prend la référence au nazisme »¹³ n'est pas seulement un coup de griffe porté par un nouvel entrant à ses prédécesseurs, mais le parti pris d'échanger leur angle de vision par un point de vue « sophistiqué » et « sceptique ». Ce chat bavard illustre ce que C. Millet appelle « l'art livré au discours », ou plutôt à un verbiage aux contours flous, insaisissables, exigeant les « références mobiles » tant prisées par Alain Minc, philosophe post-moderne de l'indivi-

dualisme opposé à la raison universaliste des Lumières¹⁴.

De l'ironie contestataire de Duchamp aux provocations des artistes de parodie

Certes, la rigueur discursive qui sied à tout philosophe digne de ce nom n'est pas ce qui est attendu de l'artiste, jugé à l'unicité et l'individualité de son œuvre, même quand elle vise l'universel. Il y a lieu cependant de distinguer l'individualité d'un style d'artiste déployant librement des qualités d'invention sans craindre de porter atteinte aux conventions éthiques ou esthétiques, et la singularité, l'excentricité dans une escalade sans frein de ce qui contrevient non plus aux codes académiques et aux convenances bourgeoises, mais à ce qu'à l'époque de Kant on eût appelé le bon goût ou sens commun déterminant, non par concept mais par sentiment, ce qui naturellement et universellement plaît ou déplaît. En montrant dans l'enceinte sacrée d'une exposition un urinoir, Marcel Duchamp inventa au début du xx^e siècle le *ready made*, dans l'intention critique d'inciter les faux dévots de l'art à réfléchir sur la fonction sacramentelle exercée par l'institution muséale. Son ironie avait un sens qui se perd aujourd'hui dans ce qui en est la caricature, une forme de provocation que l'on pourrait juger gratuite, si elle n'était le moyen d'une fin qui peut rapporter gros à celui qui en est l'auteur. Duchamp, qui ne professait pas la religion de l'art, croyait néanmoins à la valeur de l'acte dont il procède : « Je

11. « Les surprises de la Biennale de Venise (17 juin 2009) », <http://connaissancedesarts.com>.

12. Pour l'interview de D. Birbaum, *Le Journal des Arts* n°301, 17 avril 2009. Pour le discours du chat, cf. le catalogue *How are you going to behave? A kitchen cat speaks*, Sternberg Press, 2009.

13. Cf. les déclarations de D. Birbaum et de J. Voss, dans le film de Nina Sohl, *Construire des mondes*, Allemagne 2009, diffusé sur Arte le 10 septembre 2009.

14. Alain Minc, *La machine égalitaire*, Paris, Grasset, 1987, p.168, cité par Louis Pinto, *Le café du commerce des penseurs. À propos de la doxa intellectuelle*, Éditions du Croquant, octobre 2009, p. 97.

crois que l'art est la seule forme d'activité par laquelle l'homme en tant que tel se manifeste comme véritable individu »¹⁵. Sans cette foi, il ne reste plus aux artistes qui le pastichent que le désir d'attirer l'attention des conseillers culturels d'un mécène homme d'affaires, par la suggestion d'un discours d'accompagnement fait pour plaire au *sponsor* : célébrant la radicalité des « commencements » et des « nouveaux départs », ce discours est en parfaite harmonie avec celui de la « réforme », du « changement » économique, des « mutations » et des « ruptures » « progressistes ». C'est à ce prix que le label « contemporain » est appliqué à des artistes de parodie qui tentent non point de défétichiser l'œuvre d'art, mais de faire de ses caricatures des idoles, à l'instar de ces « moutons aux cornes d'or » qu'Hirst produit en série dans une version d'un cynisme très XXI^e siècle du veau d'or.

Allodoxie, illusion et fantasme

Décrivant le microcosme social de l'art au XIX^e siècle, Bourdieu associait à l'autonomie du champ et à l'émancipation de l'artiste vis-à-vis des codes académiques, « l'institutionnalisation de l'anomie », qui « abolit la possibilité même de la référence à une autorité ultime [...] en matière d'art »¹⁶. L'autonomie du champ, garantie par l'autorité relative d'une multitude de dieux incertains jusqu'à ce que New York volât à l'Europe l'idée d'art moderne¹⁷, a

quasiment disparu aujourd'hui. La concurrence entre des artistes aspirant à se faire reconnaître sur une scène planétaire et la compétition entre pavillons nationaux soutenus par leurs gouvernements respectifs, multipliant les grilles d'évaluation et de classement des artistes selon leur poids « réputationnel », n'ont donc pas fait disparaître les juges, mais paradoxalement la référence à un quelconque critère de jugement esthétique¹⁸. De là, dans la petite histoire de la Biennale, un épisode qui en dit long sur cette situation, où l'anomie prend la forme de « l'allodoxie », d'une illusion qu'un artiste réussit à rendre crédible auprès d'une institution comme l'Observatoire de la liberté de la création. Ainsi, quelle tempête médiatique a agité le bocal de la lagune, lorsque les dessins et affiches de l'artiste belge Jacques Charlier intitulés « Cent sexes d'artistes » n'ont pas été retenus par le président et le directeur de la Biennale, malgré le soutien officiel du ministère de la Culture et de l'Audiovisuel de la Communauté française de Belgique, et celui du Commissaire du Luxembourg !

L'artiste crut-il que son œuvre était l'objet d'une mesure de censure comparable à celles qui frappèrent les écrits de Flaubert et de Baudelaire ou plus près de nous, les photographies de Mapplethorpe ? Ces affiches ne dérangent personne, ni les membres du jury de la Biennale habitués à des subversions artistiques de codes éthiques et esthétiques beaucoup plus choquantes, ni les artistes concernés ou enfin les représentants de partis d'extrême-droite. Comment auraient-elles pu déranger, alors que le

15. M. Duchamp, *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion 1987, p.185.

16. P. Bourdieu, *Les règles...*, op.cit. p.191.

17. Serge Guilbaut, *Comment New York vola l'idée d'art moderne*, Nîmes, Éd. Jacqueline Chambon, 1992. Eveline Pinto, « L'informel selon Jean Dubuffet, essai de critique non formaliste », in *Formalisme, jeu des formes*, Publications de la Sorbonne, 2001, p.55-73.

18. Inès Champey, « La valeur 'art' », p.71-101 in Nabil El-Haggar dir., *À propos de la culture*, Paris, L'Harmattan, 2008, cf. p.72 et p.98.

public n'a pas même réagi, à l'ouverture de la fondation Pinault à la Pointe de la Douane, à la vue de la sculpture glauque et pesante de l'artiste américain Paul Mc Carthy, représentant un « Train » homosexuel difficile à faire passer, malgré une allusion lourdement politique ou populiste à G.W. Bush ? L'Observatoire de la liberté de la création a crié à la censure, tandis que le jury avait beau jeu de rappeler des règles institutionnelles impliquant des conditions de participation, des procédures de candidature et de sélection. Inauthentique victime portant les faux stigmates de l'artiste maudit, Charlier, refoulé hors des espaces officiels de la manifestation, put montrer en toute liberté ses œuvres à bord d'un bateau amarré non loin des Giardini. Médiatisé, le jour de l'inauguration, par la présence de quelques artistes et des représentants de l'Observatoire de la liberté de création, cet événement a bénéficié d'une publicité inconcevable sans l'intervention d'un organisme reconnu par la Ligue des droits de l'Homme. Pour rappel, celle-ci a été fondée en 1898 à la suite de l'Affaire Dreyfus, et a milité depuis pour des causes plus dignes de protestations citoyennes qu'un procès imaginaire pour une atteinte fictive à la morale sexuelle.

Néo-académisme et orthodoxie. Cages, grilles, tunnels

L'insistance avec laquelle le symbole de la cage est traité, incite à s'interroger sur la disproportion entre un vocabulaire formel de style minimaliste et l'importance de la dépense économique et symbolique nécessaire à la réalisation de ces projets (crédits de mains-d'œuvre, de matériaux, lieu d'exposition dans un site prestigieux) ; sur le contraste entre le côté somptuaire de la dépense et la pauvreté

du gain intellectuel et artistique qui en est retiré. Décrivant l'impression procurée au palais Foscari par les œuvres de l'artiste américain Bruce Nauman, figure majeure de l'art contemporain honorée par l'obtention d'un Lion d'Or, Philippe Dagen écrit : « Ses anneaux de plâtre et de bois sont comme enfermés dans une salle trop petite... Sa double cage de 1974 est elle aussi très à l'étroit... Elle a été conçue pour ce type d'espace et dans un matériau – un grillage rigide – qui impose des sensations d'étouffement et d'écrasement »¹⁹. Non loin de ces cages, l'installation sonore Giorni, remplit le volume de la longue salle d'apparat. Elle est composée de « deux rangées d'écrans », d'où sortent des « voix masculines ou féminines » égrenant les jours de la semaine à un rythme de plus en plus rapide. Angoisse métaphysique, fuite du temps, prison : après l'inauguration du Palais Grassi en 2006 et la publication d'un choix d'œuvres de la collection Pinault sous le titre *Where are we going?*, le ton est donné. C'est celui d'une interrogation sur le sens de la destinée, l'ontologie, et pourquoi pas, l'être pour la mort de Heidegger²⁰! Le symbole de la cage est à la hauteur de ce prêt-à-penser philosophique. Cependant « la métaphysique se tient à l'écart de la terre, hors de la vie, on ne sait trop où »,²¹ si bien que les artistes post-avantgardistes

19. *Le Monde*, 9 juin 2009.

20. « Beaucoup de ces œuvres que l'on pourrait réduire à leur dimension spectaculaire sont en fait des œuvres graves, témoins contemporains de l'inépuisable capacité des artistes à explorer la mélancolie du monde, à rendre compte du troublant destin des Hommes dont la pensée embrasse avec éclat l'Univers alors que cette cessation de l'Être qu'on appelle la mort les éteint irrémédiablement. » Jean Jacques Aillagon, « Une nouvelle ère : François Pinault à Venise », *op.cit.* p.22.

21. Pierre Bergounioux *Une chambre en Hollande*, Éditions Verdier, 2009, p.30.

en modulent le sérieux par une vague allusion à l'histoire, un clin d'œil à la phénoménologie. Maurizio Cattelan, présentant une effigie de cire d'Hitler en jeune communiant avec cheveux humains, est vu en penseur humaniste pratiquant le devoir de mémoire. Zilvinas Kempinas, réalisant avec des mètres et des mètres de bandes magnétiques recyclées un « tunnel transparent de lignes parallèles », installation intitulée Tube, dit décrire des « expériences physiques et optiques », la sensation spatio-temporelle de Venise, le « passage du temps », le « sentiment d'être à l'intérieur et à l'extérieur en même temps ». Ici encore, le visiteur éprouve la même oppression que devant les cages de Nauman, laquelle n'est rien, comparée à l'impression paroxystique recherchée par *Le Grand soir* de Claude Lévêque. L'artiste décrit l'œuvre comme la mise en place d'« une sorte de cage panoptique, en forme de croix, avec au bout de chaque branche, dans les trois salles plongées dans l'obscurité, des drapeaux noirs, hors d'atteinte des spectateurs ». Ce dispositif soulèverait des « inquiétudes existentielles [...] quand le spectateur se trouve pris au piège des grilles et des tunnels... ». L'artiste surenchérit : il s'agit de « créer un malaise, mettre les gens en embuscade, jouer sur la féerie, la séduction et, en même temps, créer un phénomène de répulsion, avec l'idée d'aliénation et de mort »²². Après Heidegger, voilà Jünger pointant son nez ! « Vertige du vide », « cage scintillante qui symbolise la condition humaine », « ses rêves de liberté » et « ses illusions perdues ». ²³ Par cet amalgame d'ontologie, de psycho-

logie existentielle et de fantasme révolutionnaire, l'artiste a suscité l'indifférence générale des critiques et des visiteurs.

Vidéo-projection et peinture : le « formalisme réaliste »

La vidéo-projection réalisée par l'artiste polonais Krystov Wodiczko intitulée *Guests* doit sembler-il son légitime succès à son « formalisme réaliste », critère de jugement forgé par Bourdieu et transposable d'après Inès Champey à l'art contemporain. L'artiste tend à objectiver un « réel plus réel que les apparences sensibles livrées à la simple description réaliste »²⁴. Tourné vers le monde social, *Guests* donne visibilité aux « hôtes » des pays les plus riches de la planète, réfugiés représentant, selon Hannah Arendt citée à l'entrée du pavillon polonais, « l'avant-garde de leurs peuples ». Cette vidéo n'est pas un document sur des étrangers vivant dans la précarité, et s'écarte du réalisme entendu comme reproduction du visible. L'artiste a mis en place un dispositif qui tend à nous faire voir ce que nous ne voyons pas, une double réalité pourtant banale et quotidienne : celle du regard qui ne se réfléchit pas lui-même dans l'acte de regarder ce qui lui fait face, celle du réel ordinaire vu et non perçu par ce regard qui ne réfléchit pas plus son point de vue sur le monde que le monde lui-même. À l'intérieur du pavillon tendu de noir, une batterie de vidéo-projecteurs fait apparaître en simultanément plusieurs fenêtres sur trois murs et le plafonnier. Derrière ces fenêtres, apparaissent les ombres filmées des « hôtes ». Les unes lavent les vitres ou nous regardent, d'autres se croisent et

22. Claude Lévêque, *Le Grand Soir*, Culture.fr, le portail de la culture.

23. Le *Figaro.fr*, « Le drapeau noir flotte sur la France », V.D., 4 juin 2009.

24. Pierre Bourdieu, *Les règles...*, p.157-158, Inès Champey, « Un formalisme réaliste », in Éveline Pinto(dir.), *op.cit.*, n.16, p.75-97.

racontent des histoires, leur histoire que nous pouvons imaginer sans pouvoir la reconstruire : la voix *off* parle une langue étrangère, et une vitre transparente nous sépare des « hôtes ». Apercevant les limites de notre point de vue sur le réel social, nous nous demandons comment nous en sommes arrivés là, nous et nos « invités ».

Héritier de l'art informel et de l'expressionnisme abstrait, l'art de Barceló relève du pur formalisme. Perpétuant la tradition picturale, son art plaît à la cour d'Espagne, comme l'atteste la commande de la décoration de la coupole de la salle xx du Palais des Nations à Genève, petit cadeau du roi à l'ONU. Récupérant les surplus de peinture de la coupole en étendant sur le sol des toiles bientôt recouvertes par les couleurs s'égouttant du plafond, il a utilisé ces toiles comme fond pour quelques tableaux présentés à la Biennale. Les peintures représentant des « gorilles » saisissent immédiatement le regard. Leur effet sidérant tient à ce que la vue ne peut séparer les procédures formelles et le sens, sens explicité par l'artiste ou associé implicitement à ce que cette peinture montre et ne dit pas.

Ces toiles se relient aux œuvres de la fin des années 1990 représentant « Copito de Nieve », seul exemplaire connu au monde de gorille albinos, capturé en Guinée équatoriale et exhibé jusqu'à la fin de sa vie dans le zoo de Barcelone. Pour Barceló, *La solitude organisationnelle* et *Flecha rota* (2008), sont « des autoportraits » qui « renvoient en quelque sorte à la figure du peintre comme une espèce menacée dans une époque dominée par les nouveaux médias technologiques »²⁵.

Ces deux toiles transposent dans un vocabulaire plastique néo-expressionniste le thème iconographique ancien du « Singe peintre ». Bizarrement, elles rappellent l'autoportrait idéalisé à la Poussin, où l'artiste, indifférent à la ressemblance avec ses propres traits, célèbre la dignité de son art en représentant un homme tenant les attributs de la peinture. Le gorille, tenant entre ses pattes des sortes de pochoirs, ne manque pas d'humour. C'est un peintre critique à l'égard de l'expressionnisme abstrait de ses devanciers, employant comme eux la technique du *dripping*, mais pour faire autre chose, un tableau figuratif. Dans un coin de la pièce, ce Singe Peintre est un animal réflexif qui médite l'organisation de la toile à faire, en tournant le dos, littéralement, à l'œuvre déjà faite.

À cet autoportrait idéalisé, s'opposent les peintures de Floquet de Neu. Se représenter en gorille blanc exhibé comme une curiosité par une institution municipale, quel symbole ! Il ne s'agit plus de la solitude du peintre face à l'œuvre, mais de sa réalité sociale dans son rapport aux institutions dont il dépend. Copito de Nieve, ridicule et sublime avec sa colère, ses peurs, ses gestes fous, venu comme le Cygne de Baudelaire de la superbe Afrique, ne s'échappe pas comme lui de sa ménagerie. « Mythe étrange et fatal », il l'est par la relation de dépendance qui enchaîne tout artiste de réputation internationale, à sa niche écologique, à son monde, celui des collectionneurs, des marchands, des mécènes. Dans la nécessité de jouer le jeu institutionnel, il cultive sa singularité et accepte la mise en montre de ce qu'il fait dans des parcs d'attractions ou biennales, utiles aux collectionneurs et aux institutions muséales plus qu'à lui-même et à son art. ■

25. Miquel Barceló, *Pabellón español*, 53°
Exposición Internacional de Arte La Bienal de
Venecia. <http://www.miquelbarcelo.info/obras>.