

nouvelles de l'art en Italie

Paola Nicolin

Un ensemble de tensions et de paradoxes anime les jeunes artistes italiens, dont les travaux se focalisent souvent autour d'une recherche identitaire. Ils entretiennent une relation singulière à l'Italie, à son histoire, mais aussi aux conditions spécifiques que posent les réalités politiques, culturelles et les situations institutionnelles au sein desquelles se rejouent les dimensions les plus contemporaines de cette identité, élargies au monde.

Lorsqu'on m'a demandé de faire un compte rendu des récents événements de l'art italien, je me suis aperçu qu'il m'était plus difficile de décrire la situation de mon propre pays que de raisonner sur l'actualité en Corée. Et je crains que ce ne soit pas seulement dû à la révolution géographique entraînée par les nouveaux lieux d'art contemporain à travers le monde, ni même aux multiples facettes, engendrées par les «salons globaux», que prend la modernité. Face à cet embarras, je ne parviens pas à trouver d'autre explication que mon incertitude quant au point de départ à considérer : l'ouverture de nouveaux musées ?, la pléthore de fondations privées ?, l'action des galeries publiques ?, le changement de génération des collectionneurs ?, l'énergie des artistes italiens à l'étranger ?

Je me vois néanmoins dans l'obligation d'alimenter cette chronique en témoignant du licenciement de Corinne Diserens, directrice du Museo d'arte moderna e contemporanea de Bolzano, le Museion, survenu le 29 octobre 2008. Ce licenciement pour «difficultés financières» fait cependant suite à une polémique qui a engagé l'exposition inaugurale du Museion, *Peripheral Visions & Collective Body*, enjoignant sa directrice de retirer l'une des œuvres exposées : *Zuerst die Fuesse (Feet First)* de Martin Kippenberger.

Ces faits se produisent à un moment «historique» qui voit un renouveau de l'intérêt de l'Italie pour l'art contemporain, intérêt apte à combler un retard institutionnel et culturel jusqu'ici bien ancré. Pourtant, il me paraît impossible de tenir un discours solide sur l'art italien tant est grande la fragmentation de ses énergies et de ses initiatives, empêchant la filière du «making art» de «faire système».

Mettre le monde au monde

La situation de l'art italien semble se refléter pleinement dans l'un des premiers travaux de Luca Trevisani, *la Costellazione basculante* : un bouquet de quatre ballons en PVC gonflés à l'hélium, reliés entre eux par des feuilles de papier et souillées de sel, forme une sorte de corps sculptural léger, composé d'individualités, rugueux et lisse à la fois, stable mais soumis à un mouvement léger et constant, perpétuellement en transformation et pourtant au repos. Possible et impossible équilibre de tradition et d'innovation, l'œuvre oscille entre celle de Luciano Fabro et celle de Gianni Colombo, et indique que, sans structure pensée, on ne crée pas de réseau. En effet, l'accumulation des collections ne constitue pas un musée, celle des galeries ne fait pas l'art, celle des expositions ne forme pas une histoire, celle des foires ne structure pas un marché (en dépit des retours positifs d'Artissima, à Turin, rafraîchie par la direction artistique d'Andrea Bellini), et l'addition des revues ne forge pas une connaissance.

Cependant, la nature éclatée et satellitaire d'un art constitué d'excellentes individualités, mais ne parvenant pas à former un organisme apte à construire une identité publique, indique peut-être l'obsession et la ténacité dont font preuve les artistes italiens, à l'étranger comme dans leur propre pays, pour interroger le thème de l'identité, sans que celui-ci devienne un élément de cohésion alimentant les circuits fluides d'un système. Pour décrire de telles conditions, les métaphores abondent, même si s'affirme majoritairement chez les artistes la référence au corps comme unité de mesure et à la famille comme noyau plus ou moins élargi d'une identité nationale, dans un dialogue ouvert aux disciplines scientifiques, à la ville et à ses espaces intérieurs...

Ce n'est pas un hasard si nous sommes le pays des communes, à l'unité nationale récente (1861), qui a fait de l'exportation de l'individualisme le propre du *Made in Italy*. Dans ce contexte, l'effort indéniable avec lequel l'art italien a, ces dix dernières années, investi sur lui-même, a conduit à l'ouverture de nombreux musées et fondations privées, ainsi qu'à un réseau de galeries publiques et de centres de documentation qui ont contribué à divulguer et à rendre familier l'art contemporain auprès du public. Si l'incapacité à «faire système» a pour conséquence une confrontation très relative avec l'international ainsi qu'un appareil critique faible, l'aspect positif d'une telle

«structure absente» est paradoxalement la naissance d'une génération d'artistes, dont l'activité professionnelle remonte à la seconde moitié des années 1990. Cette génération a trouvé, à l'étranger, des conditions favorables ; ou, mieux, elle a tranché d'un seul coup la tête à papa Povera et à maman Transavantguardia.

Le fait de s'interroger constamment sur ses racines et sur son rôle dans le monde est, de fait, une obsession italienne : obsession qui a conduit, depuis Alighiero Boetti, à ce que toutes les tentatives de faire de l'art aspirent en réalité à «*mettre au monde le monde*». La nature à la fois phénoménologique et perceptive du «contexte italien» est par conséquent un trait récurrent de l'œuvre de nombreux artistes contemporains. Ils partagent avec d'autres sphères culturelles des thèmes tels que la confrontation avec le double et le groupe, la délégation de l'exécution de l'œuvre à des tiers, la narration et le temps de la narration, le rapport entre art et vie.

La réponse italienne est arrivée sous diverses formes : le *lexique familier* de Maurizio Cattelan, les vols d'oiseaux au-dessus des villes de Grazia Toderi, les origami de Stefano Arienti, les zoo insensés de Paola Pivi, les excès télévisés de Francesco Vezzoli, ou encore les photographies de Luisa Lambri, les sculptures de Giuseppe Gabellone ou de Massimo Bartolini, les performances de Sissi... La génération des artistes qui ont émergé dans la seconde moitié des années 1990 a toujours observé une attitude distanciée vis-à-vis de l'Histoire et de la tradition de la comédie et du folklore. Une étude des diverses techniques utilisées dans l'art italien pourrait alors partir de Boetti et remonter au futurisme, à travers plusieurs noms du passé, tels que Gino De Dominicis, Piero Manzoni, Lucio Fontana, Bruno Munari, Federico Fellini par exemple, en passant par Guglielmo Marconi, la RAI, le mouvement punk, les catacombes, la Reggia de Caserta, la phénoménologie appliquée.

Famille / Mégapoles

Un certain futurisme – celui d'Umberto Boccioni et non de Giacomo Balla, celui des figures décomposées comme une axonométrie explosée et non celui des hirondelles qui voltigent en groupe dans le ciel en suivant un certain schéma – transparait dans les vidéos, dans les installations et même dans les écritures au néon de Patrick Tuttofuoco (Milan 1971, vit et travaille à Berlin). Ce dernier réfléchit librement sur le corps et sur la cité. Son point de départ est la famille, conçue comme une pyramide inversée de la société ; son point d'arrivée, les mégapoles, vues comme tissu utopique et collage d'images et d'objets tridimensionnels (*Revolving Landscape*, 2007). Pour Riccardo Previdi (Milan 1974, vit et travaille à Berlin), la question se joue dans des espaces où se tissent les relations sociales. Les images et les méthodologies du modernisme italien sont ainsi liées à la phénoménologie appliquée de Bruno Munari et aux mégastructures d'Archizoom et de Superstudio (*Oversizing Aconà Biconbi*, 2005). Faire et refaire caractérisent aussi le travail d'Andrea Sala (Côme, 1976, vit et travaille à Montreale), qui, avec de petites sculptures et des objets à la frontière de l'art et du design, réalise un «voyage» entre les géométries de Carl Andre, de Luciano Fabro et de Bruno Munari. C'est encore la dynamique du voyage qui a conduit Riccardo Previdi ainsi que Christian Frosi (Milan, 1973) à explorer la Pologne à bord d'un wagon (*Polonia*, 2004). Une structure lumineuse en forme de X distingue des lieux en voie de transformation, au cours d'un voyage qui devient le laboratoire d'une nouvelle géographie. Si, dans les œuvres de Frosi, l'intérêt pour le voyage glisse vers une réflexion post-conceptuelle sur les complexités des mécanismes universels, les sculptures et les dessins de Luca Trevisani (Vérone, 1979, vit et travaille à Berlin) sont centrés autour des mathématiques et des trois états de la matière. Trevisani construit avec le sel, le sucre, l'hélium, le caramel, le nylon, le papier. Ces éléments donnent vie à des structures fragiles, délicates, comme les rapports sociaux auxquels ils se réfèrent (*1+2+3*, 2007). L'artiste écrit également sur le rôle de la lumière chez Francesco Lo Savio ou sur lui-même ; de la même manière que Morandi écrivait ses natures mortes : «*Je conçois mon travail comme une sculpture légère, la solidification d'une pensée.*»

Paysages mentaux

Avec les performances de Nico Vascellari (Vittorio Veneto, 1976, vit et travaille entre Vittorio Veneto et New York), on change de registre. En écho au *Manifeste technique de la musique futuriste* de 1911 (immédiatement dévoré par Luigi Russolo qui en a fait une partition pour orchestres métropolitains), l'artiste produit, tel un volcan en activité, une série de performances, de concerts et de collages. À la Biennale de Venise, en 2007, avec *Revenge*, Vascellari compose des arrangements sonores écrits en collaboration avec des musiciens issus du hardcore-punk-noise et travaillant des sonorités ethniques dans un espace délimité par des copeaux de bois sculptés, aux tonalités moyenâgeuses. Vascellari construit un imaginaire en équilibre entre célébrations carnavalesques et mise en scène au lexique familier, qui court à la ruine et à la catastrophe. Son installation sonore, *HYMN* (2008), plus complexe et plus équilibrée – montrée à Rovereto, à l'occasion de Manifesta 7, est composée d'une salle obscure et d'une pièce à demi fermée par une chaîne. Dans la première salle, des projections vidéo et des sons reproduisent des performances sonores d'autres artistes, enregistrées à différents endroits du globe (de la caverne de Rovereto en passant par la Tasmanie) ; dans la petite pièce ont été disposés de grands amplificateurs noirs, évoquant un climat d'attente.

Un même talent caractérise l'évocation du désastre et de la condition humaine chez Micol Assael (Rome, 1979). Ses accumulations d'éléments industriels créent un univers dans lequel l'esthétique de la machine disparaît face à la capacité mise en œuvre pour déstabiliser nos sens, alors sollicités par un son, une odeur, un gaz, une secousse électrique. L'effet est dévastateur : la pensée de l'artiste nous parvient sans équivoque et sans possible médiation.

Si la recherche de Massimo Grimaldi (Tarante, 1974) est aussi pure et autonome, elle s'attache à des vidéos recréant des univers psychiques et des objets réfléchissant sur leur propre statut.

La référence au futurisme est explicite, par contre, dans les derniers travaux de Diego Perrone (Asti, 1971), tels que *la Fusione della campana* (2007) – dont le titre s'inspire de l'épisode du film *Andrei Rublev* (1966) de Tarkovski, mais aussi de *la Mamma di Boccioni in Ambulanza*. Ce sont des sculptures qui affrontent la représentation de l'effort et du temps. Chez Deborah Ligorio, en revanche (Brindisi, 1971, vit et travaille à Berlin), il s'agit d'un récit moins viscéral et moins dramatique, mais toujours en mesure de créer des cartes conceptuelles qui enquêtent sur les espaces imaginaires ou physiques. L'artiste a conçu une série de prises de vue des côtes de l'Italie méridionale dans les vidéos *Movimenti, Flussi, Ritmi* (2007). La même volonté de faire coexister la composition du paysage et l'image de sa transformation se lit dans le travail produit pour Manifesta 7, *The Submerged Town* (2008, film 16mm support DVD), et dans les collages de photographies et de dessins, fonctionnant comme carnet de notes du projet. Ligorio garde la structure texte-image, tandis que l'attention se déplace.

Vertige et métamorphose

Une certaine idée des flux migratoires et des dynamiques invisibles dans les rapports humains constitue l'un des aspects du travail de la réalisatrice Marcella Vanzo (Milan, 1973), qui tire de son passé d'étudiante en anthropologie et d'une adolescence passée entre Londres et New York une grammaire sophistiquée. Dans ses vidéos, souvent élaborées en triptyques thématiques, et dans ses collages photographiques, la subjectivité est l'unité de mesure du monde, capable de décrire à plusieurs niveaux les relations entre je et l'Autre. Vanzo est partie du micro (voir la trilogie *The World of Interiors : Ama, Limbo et Mindfield*, composées entre 2005 et 2007 et centrée sur les psychopathologies de la vie quotidienne), pour passer au macro dans son nouveau travail intitulé *Summertime* (2007). Ce projet a été réalisé entre Lampedusa et Zacinto, où elle a effectué des prises de vue du débarquement de clandestins. Dans la vidéo, les visages des désespérés sont juxtaposés aux corps flasques des touristes séjournant sur l'île grecque, protagonistes ignares d'un autre flux parallèle.

Résolument plus documentariste est la veine de Rossella Biscotti (Molfetta, 1978, vit et travaille à Rotterdam), qui, avec son film noir, *The Undercover Special Agent*, traduit en images une longue enquête réalisée à partir d'archives relatives à Joe Pistone, alias Donnie Brasco, agent sous couverture infiltré dans le clan mafieux des Bonanno de New York. À partir d'une analyse approfondie des documents et du hasard des rencontres, l'artiste a déplacé l'attention portée au personnage Pistone/Brasco vers son propre discours. Bien que très différentes, les installations et les peintures de Roberto Cuoghi (Modène, 1973) mettent en œuvre des opérations tout aussi obstinées par lesquelles l'artiste se réinvente continuellement, ainsi que sa méthode. L'artiste s'infiltré, par des techniques diverses, dans le corps et dans l'esprit de cultures plus ou moins distinctes de la nôtre (*Šuillakku*, 2008), en défendant et en attaquant, en même temps, l'art contemporain.

Un discours sur la mémoire et sur la mimésis apparaît dans les grands papiers peints, les xylographies, les sculptures ou encore dans les objets de design expérimental de Francesco Simeti (Palerme, 1968, établi à New York). Sa recherche s'est peu à peu éloignée de l'intérêt pour les caractéristiques physiques de l'œuvre et s'est portée sur l'analyse de sa forme et de son processus. Simeti coupe, colle, imprime, peint. Il traite les images truculentes transmises par les médias, comme si elles appartenaient au répertoire iconographique de Richard Ginori. Les représentations de guerre et d'exodes massifs sont le point de départ à la réalisation de rouleaux de papier peint à appliquer aux murs d'un Eden de plastique, donnant ainsi une énième traduction à l'idée de carte conceptuelle (*Plastic Eden*, 2008).

Nouveaux lieux

Ainsi, aussi curieux que cela puisse paraître, l'art italien existe. Toutefois, son peu d'affinité avec le contemporain entraîne des situations curieuses. En effet, on aura remarqué la façon dont la presse internationale a traité la scène nationale à l'arrivée, à Rome, de Larry Gagosian, en notant, en substance, que les choses essentielles de notre pays étaient le marché et le tourisme de luxe. En titrant *Twombly in The Land of Michelangelo*, le journaliste du *New York Times* (16 mars 2008), Michael Kimmelman, a en fait choisi de s'appuyer sur l'arrivée du galeriste, via Crispi, à Rome, pour dresser un profil précis du système de l'art contemporain italien et de procéder à une liste des musées et espaces qui y sont impliqués – liste qui respirait l'*horror vacui* : le MADRE et le PAN à Naples, le MAXXI à Rome, le MamBo à Bologne, les galeries publiques de Modène et celle de Monfalcone, le MAN à Nuoro, la Fondation Sandretto Re Rebaudengo, la Fondation Mario Merz et le Castello di Rivoli à Turin, ou encore la Fondation Pinault à Venise, et le Mart à Rovereto, le Museion à Bolzano ou la Villa Manin. Mais des événements locaux échappèrent au critique américain : les centres de production gérés par les artistes – BASE à Florence ou la toute récente Codalunga à Vittorio Veneto, ou encore le système de documentation et d'archive mis en place par Care of Via Farini à Milan –, qui, avec le principe du festival, constituent un autre aspect de notre histoire culturelle.

Je reviens à la ville dont je suis partie, Milan. Et cette image de *Costellazione Basculante* me revient à l'esprit. La ville, qui depuis toujours se plaint de l'absence d'un musée, peut se réjouir de l'existence de nombreuses fondations privées (Trussardi, Prada, Pomodoro, le Hangar Bicocca), et bénéficie aujourd'hui de trois chantiers potentiels pour l'art contemporain : les deux premiers signés Renzo Piano et Daniel Libeskind (tous les deux – hélas !

– sans collection), le troisième étant issu du tandem Prada-Koolhaas, livré d'ici à deux ans. Dans l'effervescence générale, il est néanmoins permis de se demander pourquoi, aujourd'hui encore, aucune réflexion sur l'art italien ne dépasse sa reconnaissance tardive.

Traduit par Audrey Norcia

Paola Nicolin (Italie, 1976) est critique d'art et historienne. Elle vit et travaille à Milan. Elle a obtenu un PhD en Histoire et Théorie de l'art à l'Université IUAV (Venise) et elle enseigne l'histoire de l'art contemporain à l'université Luigi Bocconi de Milan. Elle est rédactrice en chef de la section «art» pour le magazine Abitare. Elle a publié récemment Palais the Tokyo. Sito di creazione contemporanea (Postmediabooks, 2006) et travaille actuellement à la publication d'un livre sur la 14^e Triennale de Milan (1968), ainsi qu'à un essai sur l'histoire et la théorie de l'exposition.

Lire également, page 70, le compte rendu de l'exposition qui se tient actuellement au Palazzo Grassi, à Venise, *Italics, art italien entre tradition et révolution, 1968-2008*.