

ETC



**Kassel**  
**Le Chaos érigé en système**  
**Documenta IX. De juin à septembre 1992**

Françoise Le Gris

Number 20, November 1992, February 1993

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/35991ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Le Gris, F. (1992). Review of [Kassel : le Chaos érigé en système / Documenta IX. De juin à septembre 1992]. *ETC*, (20), 40–44.

## KASSEL LE CHAOS ÉRIGÉ EN SYSTÈME

Documenta IX. De juin à septembre 1992

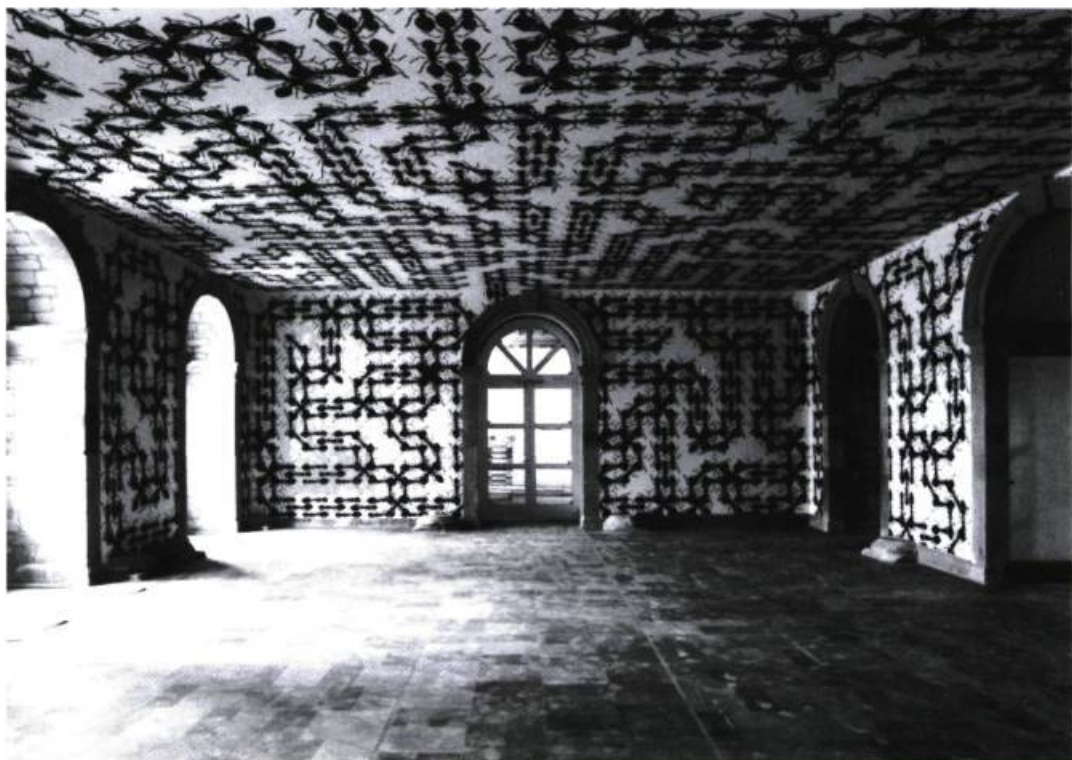


Photo Dirk - Biscuter

Peter Kogler, *Arts*, 1992 ; 405 x 1010 x 1230 cm.

La neuvième Documenta de Kassel vient de se tenir, de juin à septembre derniers. Les cent jours les plus connus de l'art contemporain international et les plus courus, avec un demi-million de visiteurs, présentaient une sélection de 186 artistes, avec un budget de quelques 15,6 millions de marks allemands. Cette vaste exposition s'est élaborée sous la direction artistique de Jan Hoet, directeur du Musée de Gand, et personnalité fort charismatique, assisté de Pier Luigi Tazzi, critique d'art italien, Denys Zacharopoulos, historien d'art grec posté à Paris, et Bart de Baere, jeune conservateur d'un musée belge. Six lieux/musées investis d'œuvres, dont la Neue Documenta Halle, nouvellement construite, à côté des bâtiments déjà existants, le Musée Fridericianum, l'Ottoneum, musée de sciences naturelles, la Neue Galerie, l'Orangerie et les Bâtiments Temporaires dans le Auepark. Chaque bâtiment comporte certes son caractère propre, mais la (re)présentation se fait chaque fois en variation: au Fridericianum, noire, sorte

de *théâtre de la cruauté*, à la Neue Documenta Halle et à l'Ottoneum, éclectique et désarticulée, à la Neue Galerie, intégrative, à l'Orangerie, discrète, effacée, éparse, et les Bâtiments Temporaires s'ouvrent telle une Villa des reflets.

À l'extérieur, une quarantaine d'œuvres dispersées dans un vaste parc. Tout un territoire occupé par des propositions artistiques qui ont plus ou moins pris parti de la nature environnante, ou dans d'autres cas du paysage bâti. Ce territoire d'art délimité par les alentours du site muséal, où sont localisés les différents bâtiments, déborde quoique timidement, dans les rues avoisinantes de la ville de Kassel. De ces œuvres *in situ*, mentionnons les réussites remarquables de Tadashi Kawamata et les cabanes de son *People's Garden*, Pat Steir et ses peintures suspendues aux arbres, Anish Kapoor avec *Descent into Limbo*, Mo Edoga et sa *Turm der Hoffnung*, la troublante installation vidéo de Keunbyung Yook *Sound of Landscape + Eye for field* en face du Fridericianum, *Die toilette*

d'Ilya Kabakov, le théâtre ouvert de Franz West.

Un phénomène d'une telle ampleur, le seul événement d'art contemporain international mené par un individu ayant carte blanche, au niveau de la sélection, reste exceptionnel. Et si la Documenta IX est fort controversée, il n'en demeure pas moins qu'elle ne pourrait se faire sans une forte volonté politique qui nous demeure tout à fait inconnue en terre d'Amérique, qu'il s'agisse des U.S.A. ou du Québec/Canada. Jan Hoet et son équipe se sont donc déplacés à travers l'Europe et l'Amérique pendant trois ans, à la recherche de ce qui allait constituer la substance même de leur propre œuvre, la Documenta IX. Puisqu'il faut bien en parler, de cette Documenta, comme d'une œuvre à part entière, au sens d'un *opus*, ou plus exactement d'un *opus incertum*.<sup>1</sup>

Événement très attendu que cette Documenta pour qui cherche des réponses à trop de questions qui se posent, face à la situation actuelle de l'art, sa fonction, son sens, dans le monde contemporain, aux références anéanties, aux idéologies renversées. Néanmoins, la Documenta IX n'aura sans doute pas répondu aux questions mais n'aura fait qu'en poser à son tour puisque, de toutes façons, aucune réponse ne saurait être satisfaisante. Elle a certainement préféré la confusion à la clarté, préféré séparer l'Histoire (la *Zwehenturm*<sup>2</sup>) du Présent, préféré le Chaos à l'ordre cosmique comme métaphore du monde et de l'art actuels. S'il est devenu impossible de refléter l'ensemble des tendances et des mouvements qui composent l'art actuel, le parti-pris de Jan Hoet n'est cependant pas évident, ni transparent. Le résultat, une sorte de juxtaposition, une collection d'œuvres ayant perdu leurs références historique, contextuelle, locale et même subjective. L'exposition est devenue le seul texte, le seul contexte.

Une vision rattachée au passé, rivée au passé, même récent, aux élans mélancoliques, humanistes. On n'annonce rien pour l'avenir, pas de direction privilégiée, ni dans les médiums artistiques, ni dans les valeurs esthétiques. Plutôt un effet de tournoiement sur place, une sorte de vertige. S'agirait-il d'une représentation égalitaire (démocratique ?) entre les genres et les médiums, dont la peinture, fort présente, constitue certainement la partie la plus faible de toute l'exposition. Pas d'innovation, mais un ressassement, un jeu formel, dialectique, avec le lieu muséal,

l'espace du musée, où l'enjeu est de dramatiser cet espace, d'en faire un antre des mystères, le rendre intense, vibrant. L'appel au secours de Bruce Nauman (*Help me, beat me*) donnant le ton, psychotique, dès l'entrée, se répercute dans tout le Fridericianum. D'ailleurs le ton général de toute l'exposition est donné par le Fridericianum, éclectique, labyrinthique, pathétique. La machine fonctionne par intensité, chocs, émotions, une usine du sentiment, l'art comme « médium-souffrance », selon l'expression du critique Lazlo Gloser. Ne mentionnons que quelques maillons de la chaîne du tragique: Bruce Nauman, Francis Bacon, Tony Oursler, Thierry de Cordier, Véra Frenkel, Ricardo Brey. Collection d'objets, d'ambiances, toutes tendances confondues, dans un arrangement psychotique (effets de chocs), entraînant montée et descente vertigineuse des percepts et des affects. Un parcours intensifié par surprises, vitesses et lenteurs commandées par la mise en scène, la théâtralité des dispositifs et des arrangements de l'exposition/présentation/ostentation. Fridericianum = Chaos.

La métaphore de l'arène, évoquée par Jan Hoet, avec l'intérêt pour le *boxing* (cf.: *Jazz, baseball, boxing* : approche corporelle versus approche conceptuelle), le corps à corps, vient renforcer une réalité inhérente à l'art depuis un demi-siècle, en particulier avec les modalités diverses de l'*action-painting*, du *body-art* et leurs formes satellites, corollaires. Aussi, il n'aura pas suffi de mettre le spectateur physiquement en contact avec la toile, détachée du mur et placée dans des lieux étroits, invitant presque au frottement du corps à œuvre (comme chez Lawrence Carroll et Mariella Simoni) pour garantir une approche corporelle de l'objet-peinture. Mais cela dans quel but ? Il aurait pu être, à la limite, assez rafraîchissant de voir l'art minimal, ou formaliste avec d'autres yeux, rivés par exemple à une perception corporelle, à la sensation d'un espace haptique plus qu'optique. Percevoir ainsi un art de la forme, de la géométrie, du cadre ou du concept comme des objets matériels sollicitant les sens. On peut détourner les intentions, l'histoire, le contexte, mais ceci au prix peut-être de la confusion généralisée et de l'obscurantisme, de la méprise et du malentendu. À mélanger les genres, à travailler sur la surface et l'horizontalité, ne risque-t-on pas de sombrer dans le plus profond confusionnisme. La question n'est pas que rhétorique, elle est et reste politique.

Séparer l'Histoire, l'isoler dans la Zwehrenturm, vision muséologique, comme si nous n'y étions pas dans l'Histoire, n'empêchera pas l'Histoire de fuser de toutes parts, là où on ne l'attendait pas, toujours prête à resurgir sous la forme du lapsus, autre forme évidente du déplacement, retour du refoulé. L'autre versant de la présence historique c'est forcément la solution de la Neue Galerie, où les propositions du présent s'agglutinent, se mélangent aux mémoires/ images du passé de façon vivifiante.

Ces œuvres décontextualisées, déterritorialisées, hors contexte, démunies de leur sens d'origine, des motivations/conceptions qui les ont vues naître, ne le sont pas toutes. En effet, aujourd'hui, la question du contexte a changé. L'art est fait pour le musée, sa destination première, son but, son objectif est d'accéder au musée, les galeries et collections privées n'en étant que des formes substitutives. La position intermédiaire de cette ascension symbolique : *The Man walking to the sky* de Borofsky, en face du Fridericianum, dans son effort essentiellement positif et énergique, pourrait en être l'image de prédilection. Pourtant, elle est en rupture avec toute l'ambiance, *noire*, du Fridericianum. L'art est ainsi bien retourné au musée, et dans ce sens, le matériel de prédilection pour l'art futur est le réel qui en est maintenant exclu, c'est-à-dire sa potentialité d'être un jour découvert et investi comme matériel artistique.

En certains endroits, des passages ouvrent vers un art sociocritique de l'institution artistique, même si fondé sur le sentiment, le corps, ou l'environnement naturel et humain. Zoe Leonard accroche une série de photos de sexe de femmes dans les salles de la collection permanente de la Neue Galerie, côtoyant ainsi des portraits anciens de femmes, des scènes d'amour idylliques et champêtres. Ni éros, ni porno, ce travail porte sur les limites de l'acceptable et de l'inacceptable, du montrable et de l'(in)montrable. À l'art



Photo: J&K Przewalski

Joseph Kosuth, *Passagen-Work* (Documenta-Flânerie), 1992 ; installation.

chromé et cynique d'un Jeff Koons, absent de la Documenta IX, Philip Rantzer oppose un art poignant, éventré, obsédant d'absurdité. Joseph Kosuth occupe deux galeries de sculptures qu'il transforme en passages de *flânerie*, l'un noir, l'autre blanc. Des draps recouvrent les sculptures de la collection permanente, cachant donc les œuvres qui servent ainsi de supports (formants) aux housses porteuses de sentences philosophiques imprimées.

L'œuvre d'art apparaissant dans un même corps (incorporation), un même corpus que le commentaire sur l'œuvre. Heimo Zobernig, quant à lui, érige une cloison blanche qui cache plusieurs salles de la collection permanente, et bloque ainsi l'accessibilité aux œuvres. Une œuvre qui en cache de multiples autres. Dans un même état d'esprit, Lothar Baumgarten présente dans l'Ottoneum, musée de sciences naturelles, des vitrines d'oiseaux empaillés, se rendant ainsi quasiment invisible par l'opération de camouflage derrière les propres vitrines du Musée et ses objets d'exposition. Ces œuvres ne font alors sens que dans le contexte d'exposition.

Cady Noland choisit un parking sous-terrain donnant sur la Friedrichplatz pour présenter une installation faite de voitures *scrappeées*, de textes, photos et œuvres d'elle-même et d'autres artistes, dont l'enjeu est une critique des clichés de la culture américaine. David Hammons récupère déchets et détritiques collectionnés dans les rues de Harlem, et met en scène un réel organique, un matériau *pauvre*, indissociable d'une expérience vitale, quotidienne, empreinte de laideur et signe de discrimination.

En deçà, transparait l'idée de la dispersion, de la dissémination, du démembrement. Dispersion des œuvres d'un même artiste dans des lieux différents, mais aussi tendance à la globalité, des boucles qui se referment sur elles-mêmes. À voir dans le labyrinthe

du Fridericianum, dans les jeux d'espaces et de reflets avec la nature ambiante dans le Auepark, dans la dispersion avec l'Orangerie, l'intégration avec la Neue Galerie. Course au trésor pour les œuvres *in situ*, attentes, relais.

À côté, ce grand bazar de la Neue Documenta Halle, précisément dans la salle gigantesque où l'on trouve à la fois Mario Merz, Matt Mullican, Ulf Rollof, Panamarenko, Jean-Pierre Bertrand, Michael Biberstein, James Lutes, une sorte de juxtaposition d'hétérogènes et de disparates. Le produit en est une combinaison hétéroclite où chaque œuvre rebondit sur l'autre, mais de façon agressive, et de façon à priver le spectateur de toute possibilité d'un rapport privilégié à l'une ou à l'autre. Effet de Chaos, désordre.

Ainsi, malgré le caractère particulier de chaque pavillon, des constantes se retrouvent de façon à toujours imposer une épaisseur du lieu muséal, son interférence obligée et les contraintes qu'il impose à l'œuvre. Dans ce sens, l'exposition en est vraiment une de muséologie, et non pas d'historien d'art ni de critique d'art, dans le sens où l'instance du lieu et de l'espace muséal est première. La situation muséologique actuelle redéfinit ainsi le champ des objectifs et des limites de l'art. En fait, l'art d'aujourd'hui n'est-il pas essentiellement un art destiné au musée, et même fait pour le musée ? La Documenta IX n'y échappe pas, et joue carrément le jeu, en le forçant vers d'autres devenir.

Jan Hoet affirme qu'aucun concept n'a présidé à l'élaboration de cette exposition : « Je n'ai pas de concept et la Documenta IX ne doit pas être réduite à une idée centrale. Elle bâtit seulement une structure qui indique ou accueille un concept », laisse-t-il entendre. Ce fameux concept serait celui de *displacement*, que l'on emprunte ici à la théorie mathématique des catastrophes. Bien que cet emprunt, hautement abstrait et conceptuel, n'est pas une grande nouveauté, même si tel n'est pas le but, nous en convenons, il s'avère être le principe dynamique essentiel de l'organisation de l'exposition, et il sert de prétexte ou de justification à la présentation d'une Forme déviante, anarchique, qui se veut à l'encontre de l'Ordre établi. On peut supposer que pour Jan Hoet, Documenta IX s'érige contre une certaine vision de l'histoire de l'art et de la critique d'art, celles-là qui ont tendance à produire de la clarté, par la formulation de catégories artistiques

oppositionnelles de type : formalisme contre lyrisme, abstrait contre figuratif, peinture contre sculpture, etc. Contre cette soi-disant clarté produite par l'ordre social, on propose donc ici une exposition fondée sur l'image du Chaos comme modèle, de la dispersion, la schize (coupure) qui vise et atteint, en effet, la confusion, l'incertitude, l'appel des sens et un sentiment d'ambiguïté existentielle érigé sur le pathos. De plus, s'il faut remonter à l'association *Leibniz, Newton und displacement*, tel que le suggère le dossier de presse, c'est chercher des paternités bien solennelles pour accompagner des positions anti-bourgeoises et anti-intellectuelles. C'est aussi emprunter un argument bien spécieux et pour le moins élitiste que ce *displacement* pour arriver à un résultat prônant l'anarchie, l'appel aux sens et à l'émotion en dehors de toute(s) raison(s). Ainsi, la Skizze (esquisse, croquis, concept) se déplace-t-elle rapidement en schize, coupure schizoïde, *affects*, c'est-à-dire effets d'affects et affects d'effets. L'effet de *displacement* n'est-il pas à rapprocher du lapsus, qui est bien la forme la plus tangible du déplacement: dire une chose à la place d'une autre, faire une chose à la place d'une autre. Sans de fines analyses, qui pourraient d'ailleurs faire sonner les mots *sdvig*, lapsus, déterritorialisation, la référence à la théorie des catastrophes reste vague, et le pli sur pli d'une œuvre sur l'autre, provoquant glissement ou effondrement, peut bien, à la rigueur, passer tout à fait inaperçu au spectateur moyen, sinon à la grande majorité des spectateurs.

La vision de Jan Hoet, qu'il ne se fatigue pas de communiquer dans des rencontres fréquentes et régulières avec le public, est de refuser de prendre en charge des valeurs positives, même dans le domaine esthétique. Plutôt ériger la négativité en positivité, comme l'avaient si bien fait les penseurs de l'École de Frankfort, en particulier Adorno dans son *Esthétique négative*. Refus d'un jugement esthétique qui porterait sur des valeurs esthétiques, au profit d'une mise en évidence de valeurs existentielles et émotives. Une philosophie du pessimisme, la mélancolie comme forme de séparation, d'aliénation, un anti-intellectualisme au profit d'un sentimentalisme dont l'arrière-scène est peut-être la petite histoire de papa-maman, ou encore la *psycho-pathologie de la vie quotidienne*. S'y élabore la mise en scène d'un art de la dérision, du désespoir, qui joue toujours son petit jeu de cache-

cache avec le désir, le corps, le sexe. Art de la coupure, de la fragmentation, esthétique du pathos. Pessimisme où le réel se confond avec l'insupportable. Ce pessimisme n'est-il pas le pôle du double piège qui guette la société mondiale à l'heure actuelle, dont l'autre pôle serait l'optimisme, et qui, dans son refus d'ériger toute valeur, sombrerait dans une forme d'inertie, de tournoiement sur place. Rappelons, à cet effet, cet extrait de Walter Benjamin cité dans le *Passagen-Werk (Documenta-Flânerie)* de Kosuth: "...the core of the

*allegorical way of seeing, and the Baroque secular exposition of history as the suffering of the world; it is meaningful only in periods of decline. The greater the meaning, the greater the subjection to death,...*" Si cette exposition ne se veut pas un *document* sur notre temps, ni un portrait d'époque, mais plutôt une recherche de l'essence de l'art, elle n'échappe tout de même pas à décrire le désarroi et l'incertitude qui caractérisent notre temps, la perte des valeurs et des références qui se sont écroulées dans les dernières années, et particulièrement depuis la chute du communisme.

Attitude de provocation et entreprise de séduction, telles apparaissent les limites de la Documenta IX. Les effets et conséquences d'une telle position risquent de nous conduire à une série de malentendus. L'un des enjeux en serait le plein exercice de la liberté. L'extrême limite, son autre versant, serait de transformer le plan de l'exercice de la liberté en une gratuité débonnaire. Ou encore sombrer dans le dépit, résumé par la proposition sombre et cynique de Charles Ray dans son *Oh Charley, Charley, Charley*, partouse homosexuelle, suggérant une conception de l'art comme vaste masturbation collective.

Enfin, la consistance du projet, ce que Hoet met en place avec la Documenta IX, c'est essentiellement un théâtre de l'exposition, qui cherche à scinder art et théâtralité du lieu muséal. La recherche d'une mise en



Photo: J&P Franck

Louise Bourgeois, *Precious Liquids*, 1992. Techniques mixtes.

scène totalisante tend à fondre en un même tout synthétique les langages spécifiques et les pratiques divergeantes, noyés et rendus indiscernables les uns des autres. La tendance vers l'unité dans le disparate et le dissemblable tente de situer la cohérence sur un niveau supérieur ultime, soit le corps, la sensation, et conduit à supporter des ensembles de plus en plus flous, incertains et indéfinissables. Ce théâtre de l'af-

fect et du désordre contribue à situer les œuvres hors du temps et des contingences historiques, en misant essentiellement sur l'interaction des rôles qu'elles jouent les unes par rapport aux autres dans le *hic et nunc* de l'exposition. C'est là où se produit une sorte de dissolution du dehors pour ne conserver qu'une force centripète, du dedans, autoréflexive et tournoyante.

Par ailleurs, ce fait met en cause la dimension critique de l'art, sa subversion possible, dès que ce dernier se réfugie dans une quête d'authenticité subjective, hors du champ de la production sociale, sous prétexte d'apporter le *salut* à un monde en perte de sens. Si l'heure est au désenchantement, la lucidité aurait avantage à ne pas tomber dans le découragement. A moins de céder le pas et de sombrer bien métaphysiquement, sinon bien catholiquement, dans l'art comme univers de la consolation.

FRANÇOISE LE GRIS

#### NOTES

1. « Constr. Appareil fait de blocs de pierre d'importance variable et de forme irrégulière, qui s'enchaînent sans laisser de vides ». Cf : Dictionnaire Larousse.
2. La *Zweihrenturm* est une tour à l'intérieur du musée Fridericianum qui est dédiée aux œuvres « révolutionnaires », marginales d'un passé parfois récent et constituant la mémoire collective.