

Intervention



La documenta 7

Ou l'art envisagé comme surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblée

Richard Martel

Numéro 17, octobre 1982

Attention à l'art!

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/57430ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Intervention

ISSN

0705-1972 (imprimé)

1923-256X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Martel, R. (1982). *La documenta 7 : ou l'art envisagé comme surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblée*. *Intervention*, (17), 53–56.

Tous droits réservés © Les Éditions Intervention, 1982

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

ou L'ART ENVISAGÉ COMME SURFACE PLANE RECOUVERTE DE COULEURS EN UN CERTAIN ORDRE ASSEMBLÉES

Richard Martel

Que penser d'une manifestation artistique de l'envergure de cette septième Documenta de Kassel? Étonnante par le nombre d'«œuvres», rassemblant à peu près toutes les tendances que l'on peut voir dans les galeries et musées de l'Occident industrialisé. Près de mille œuvres de 179 artistes sont amassées dans le Fridericianum, l'Orangerie et la Neue Galerie de Kassel. Gigantesque foire qui réhabilite l'art décoratif et propose une vision de l'art comme ornementation et délectation. C'est à croire que l'art actuel n'existe que sur des surfaces planes recouvertes de couleurs en un certain ordre assemblées; le tout disposé au mur d'un hall d'entrée d'une banque allemande ou dans le bureau d'un dirigeant d'entreprise industrielle quelconque.

Après avoir été en contact pendant dix jours avec ces «œuvres» d'artistes actuels, je dois dire qu'il y a là comme une espèce de manoeuvre: on nous fait croire que c'est le reflet de l'activité des artistes actuels, ce qui est une imposture. C'est ce qui amène d'ailleurs nombre de critiques de revues ou de journaux à dire que l'art politique, engagé ou «éclaté», est «en perte de vitesse», sinon «terminé». Cependant, pour l'observateur intéressé à la transformation de l'art dans son rapport à la société, ces œuvres semblent bien peu capables de susciter un renouvellement engageant. Peut-être est-ce dans la nature de cette manifestation, que de rassembler des productions ayant déjà été exposées ailleurs...

Cette foire de l'art actuel, officiel et rassurant, oublie son contexte — la ville de Kassel — et propage l'idée que la peinture, héritière du système des Beaux-Arts, est toujours le champ privilégié d'investigation en arts visuels. Rien au sujet des multiples pratiques urbaines, sociologiques ou politiques, des murales, des vidéos, des nouveaux modes de communication, des supports autres comme le livre, la revue ou les pratiques militantes. Rien non plus sur l'alternative ou les regroupements d'artistes comme *Buro Berlin* par exemple. Seulement des individus travaillant dans l'isolement! Parti-pris évident de Rudi Fuchs et de ses acolytes à cautionner les principales galeries d'Allemagne, des États-Unis — devrai-je dire de New York? — et d'Italie.

Il ne s'agit d'ailleurs pas d'un phénomène très récent. En effet, les deux dernières Biennales du Whitney, celles de 79 et 81, manifestaient un certain retour à la



Nicola de MARIA (Turin): *Journey from the Realm of the Flower into the Painter*, aquarelle et pastel sur papier, 1982.

peinture. Il en était de même pour la dernière Biennale de Paris, la Westkunst, et ainsi de suite...

«On constate depuis quelques années une offensive extrêmement dangereuse et qui doit être dénoncée avec énergie: c'est cette espèce de retour à une forme de peinture, je prends l'exemple le plus flagrant en Europe occidentale: ce qu'on appelle «le nouvel expressionnisme» en Allemagne, ou plutôt la «Neue Deutsche Malerei», qui a des répercussions assez catastrophiques, entre autre en Italie, où une génération de

jeunes artistes, qui, il y a deux ans faisaient souvent des travaux extrêmement intéressants, se mettent progressivement au diapason de la «Neue Deutsche Malerei»... On peut constater par exemple que tous ces artistes qui font partie de la «Neue Deutsche Malerei» ont eu une exposition personnelle au Van Abbe Museum à Eindhoven, et on sait très bien simultanément que le directeur de ce musée est le responsable de la prochaine Documenta à Kassel. Et quel est l'artiste qui n'a pas envie de se retrouver à Kassel? Voilà, la démonstration est faite.»¹

Ces propos de Jean-Pierre Van Tieghem, parus un an ou presque avant la tenue de cette septième Documenta, s'avèrent justes. Est-ce dû aux organisateurs de cette manifestation, aux conditions physiques elles-mêmes ou aux exigences du marché? Il ne faudrait pas oublier les technocrates et les fonctionnaires qui ont aussi leur mot à dire. Ainsi, lors d'une rencontre-débat ayant pour titre: «Est-ce qu'il y aura dans l'avenir un musée des 100 jours?», monsieur le ministre de l'Éducation parlait du rôle de Kassel dans la décentralisation, — en rapport avec Düsseldorf et Köln — tandis que le représentant des galeries allemandes, quant à lui, se réjouissait qu'il y ait tant de peintures à cette Documenta. Un marché sûr vaut mieux que des expérimentations dont on ne connaît pas exactement la direction. Bref, fini l'art expérimental; le commerce impose ses normes, ses goûts, ses exigences.

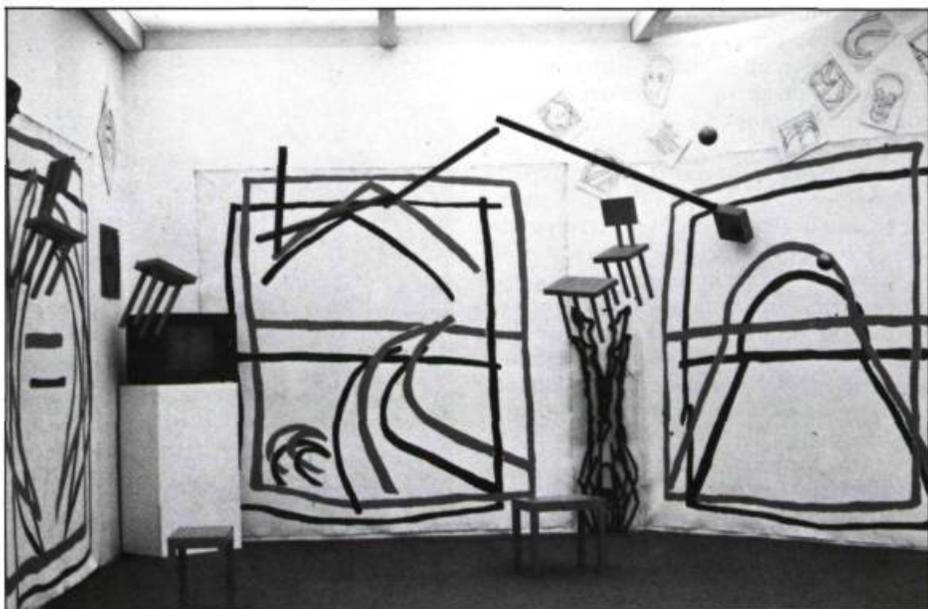
L'art sera beau, vendable et rassurant; en témoigne le rapprochement de ces peintres de la nouvelle manière avec les artistes expressionnistes — allemands en particulier — des années 20. De toute façon, comme l'a dit monsieur le ministre, les salles du Fridericianum sont propices à l'exposition de tableaux... Alors, comme on a dû le restaurer ce Fridericianum, il faut bien que les œuvres de cette Documenta soient à l'image de ces beaux murs blancs: des surfaces colorées qui entrent en dialectique avec ces murs blancs; quelque chose de décoratif, voilà ce qu'il faut! Dans cette optique, Rudi Fuchs écrivait en septembre 1981:

«Pour moi, il est juste en effet que l'oeuvre d'art soit placée sous de bonnes conditions spatiales, pour qu'on voit sans obstruction. Alors seulement peut-on lui donner le coup d'oeil précis, l'attention sérieuse qu'elle mérite. Alors seulement peut-elle exprimer tout ce qu'elle vaut. L'art n'est pas un objet de tapage, mais bien plutôt, pourrait-on se permettre de dire, un objet de dévotion. L'art et les artistes — ces derniers avec leurs conceptions et leurs rêves si variés — ont besoin d'un espace qui leur soit propice: d'un espace qui ne soit pas déterminé par la société ou les architectes, mais qui relève sa définition de l'art lui-même. Il est de notre devoir de collaborer à la production de cet espace avec sérieux et avec soin pour que l'art aussi puisse respirer. Quand on ne lui accorde pas tout le sérieux et tout le respect qu'elle nécessite, l'oeuvre d'art n'est plus ainsi dite plus en mesure de s'affirmer au sein de son environnement: le monde alentour, les coutumes et l'architecture, la politique et l'art culinaire, tout est devenu rude et brutal. Dans le vacarme permanent qui nous assaille, on a peine à distinguer les accords légers de la lyre d'Apollon. L'art est une chose délicate et discrète; il nécessite la profondeur et la passion la clarté et la chaleur. Mais dans la conception démocrate et libérale du monde, à laquelle nous sommes redevables de beaucoup de bien, l'art est mis en composition avec le football et les manifestations. Mais alors rien ne va plus; l'art ne peut s'engager sur ce terrain.»²

Il faut dénoncer, à même la Documenta 7, la censure de tout ce qui vient du vécu et de l'engagement contextuel. Par exemple, il y avait deux salles consacrées à Herman Nitsch, une au deuxième étage et l'autre



SALOME (Berlin-Ouest): **Tight-Rope Dancers**, dispersion on nettle-cloth, 1979, (240 × 400 cm).



Joan JONAS (New York): **Upside-down and Backwards**, performance, 1979.

au sommet, presque cachée, tout en haut. Si Nitsch est reconnu, c'est par ses actions. Cependant, ce sont les résultats de ses actions — ses toiles — qui se trouvaient au deuxième étage du Fridericianum et la documentation à leur sujet était, elle, tout en haut, presque inaccessible... On accepte mais on cache inquelque peu: question de ne pas offenser cette morale luthérienne ou de ne pas trop choquer le public. Enfin!

De plus il est étonnant de constater le peu d'importance que les artistes sélectionnés ont accordé au contexte. Les artistes ont produit sans tenir compte du contexte différent dans lequel ils allaient exposer, c'est-à-dire à Kassel, en Allemagne. De toute manière, plusieurs résidents de cette ville, de tous âges, ne se sont pas sentis concernés par cette foire touris-

tique et artistique. On ne se soucie pas d'eux, on ne tient pas compte de leur réalité, alors pourquoi s'intéresseraient-ils à cette manifestation? Peut-être est-ce un parti-pris des organisateurs? À trop considérer le côté «dévotion» de l'art, ils ont probablement omis de penser que l'art fondé sur le système des Beaux-Arts a cependant déjà eu un contexte... Les peintures des artistes sont là pour rassurer le système artistique de sa propre présence; non pour proposer un renouvellement.

C'est ainsi que, à trop vouloir s'occuper des restes de ses performances, Joan Jonas en est rendue à faire des performances insignifiantes qui n'existent que par les résidus à exposer et à vendre par la suite. Acoquiné avec le marché, l'art perd sa fonction investigatrice et, en période de crise économique, l'art — devrai-je dire

l'objet d'art — est aux prises avec l'impossibilité de renouveler son sens; seule l'image importe, comme chez Narcisse! Les artistes qui ont exposé à cette septième Documenta ne s'intéressent qu'à eux-mêmes, à leurs profits et à leur renommée; le manque de rapport avec le contexte local en devient un élément de preuve. Foire touristique pour monsieur le maire, occasion lénifiante pour les nombreux critiques, marchands, collectionneurs et historiens d'art qui, lors d'un voyage en Europe, prennent une journée ou deux de leur temps pour visionner les quelque mille oeuvres de cette manifestation artistique. Pour l'amateur d'oeuvres d'art, la Documenta 7 demeure l'occasion rêvée de voir assemblées en un même lieu des productions artistiques habituellement suspendues aux murs des galeries commerciales des principales villes d'Occident. Mais une question se pose: cette peinture rassurante et pleine de couleurs, très expressionniste, existe-t-elle pour suppléer au manque de sens de cette société occidentale?

Dans son livre sur «Le complexe de Narcisse», Christopher Lasch insistait sur le fait que: «... les gens se plaignent d'être incapables de sensation. Ils sont à la recherche d'impressions fortes, susceptibles de ranimer leurs appétits blasés et de redonner vie à leur chair endormie. Ils condamnent le surmoi et exaltent la fièvre perdue des sens.»³ Une peinture stimulante pour la perte des/du sens!

Sous cet angle, réfléchissons au tableau de Gerhard Merz avec son seul nom sur une surface minimaliste: dérision peut-être, mais combien révélatrice d'une certaine préoccupation du sujet. Nous découvrons même chez *Art Language* des préoccupations à l'auto-référence. Mais que penser de ce double autoportrait du Cana-

dien Jeff Wall, apothéose narcissique de la célébration du système autoréférentiel: Narcisse se contemplant non pas une fois, mais bien deux fois. Sélection troublante pour un pays hybride, tel le Canada, qui cherche à tout prix une image duale de sa réalité culturelle. Aux dires de C. Lasch: «Puisque la société n'a pas d'avenir, il est normal de vivre pour l'instant présent, de fixer notre attention sur notre propre *représentation privée*, de devenir connaisseurs avertis de notre propre décadence, et enfin, de cultiver un *intérêt transcendantal pour soi-même*».⁴ En fin de compte, cette peinture expressionniste pour collectionneurs privés ou gens cultivés nie la réalité de l'oppression.

De toute façon, à en juger par le choix des organisateurs, l'art n'existe que dans les pays industrialisés où se concentre la circulation du capital: 52 Américains, 26 Italiens, 13 Hollandais, 41 Allemands, 10 Anglais, 6 Autrichiens, 8 Suisses, 6 Français, 3 Canadiens, 2 Australiens et la Yougoslavie, l'Espagne, Porto-Rico, la Belgique, l'Afrique du Sud, la Pologne, la Tchécoslovaquie, le Japon, le Danemark, la Turquie et le Portugal avec un artiste chacun. Aucun artiste d'Afrique à part Marlène Dumas qui, née à Amsterdam, est «représentante» d'Afrique du Sud: preuve élémentaire du profond racisme aristocratique, existant autour des manifestations artistiques officielles, organisées par les stratégies du capital. Pour la Documenta 7, il n'y a pas d'art en Amérique du Sud, ni en Amérique centrale, encore moins en Asie. Pour ce qui est du Québec, de l'Irlande ou d'autres coins bizarres, point d'art là non plus: en vérité les critères esthétiques sont définis par le goût de quelques propriétaires de galeries commerciales, européennes particulière-

ment qui délimitent les conditions de la pratique artistique occidentale.

Comparée avec la Documenta 6, la Documenta 7 présente plus d'oeuvres et moins d'artistes. Sur 179 artistes présents en 1982 à Kassel, 35 seraient, aux dires de Georg Jappe, des «poulains» de la galerie Konrad Fischer de Düsseldorf. Il faut probablement être acoquiné avec ce dernier pour exister artistiquement en Allemagne... La participation allemande était de 41 artistes, dont 22 étaient présents à l'exposition «Art Allemagne aujourd'hui» que l'ARC, du Musée d'art moderne de Paris, a organisée entre janvier et mars 1981; les absents à cette septième Documenta se nomment Dieter Roth, Klaus Rinke, Wolf Vostel... Curieuse omission au sujet de Rinke qui passe pourtant pour un des artistes actuels importants. Peut-être que Rinke ne s'entend pas très bien avec K. Fischer ou R. Fusch?

Cette conception de l'art comme «dévotion» nous fait oublier le caractère profondément émancipateur de l'activité artistique prospective. Pas complètement! Il y avait bien les photographies géantes de Sieverding, les installations avec vidéos de l'Américaine Birnbaum, les accumulations intelligentes post-arman de Tony Cragg, cependant plus formaliste que le nouveau réalisme français. Il y avait évidemment Borofsky, et l'environnement assez puissant «Parsifal» de Syberberg — encore là il fallait pourtant le savoir puisque c'était tout en bas dans le sous-sol du Fridericianum. Il y a bien aussi Joseph Beuys et sa proposition de planter 7 000 chênes. Cette action vise «la transformation de toute la vie, de toute la société, de tout le contexte écologique.» Chacun peut participer à l'action en prenant à sa charge le coût d'un arbre (ou de plusieurs) et de la



Jeff WALL (Vancouver): **Double auto-portrait**, transparence en cibachrome, 1979, (164 × 218 cm).



Barbara KRÜGER (New York): **Sans titre**, photographie, New York, (138 × 101,5 cm).

pierre correspondante. Il reçoit alors un reçu de don ainsi qu'un certificat pourvu du sceau de l'Université libre internationale et d'un autre sceau à l'image d'un arbre, signé de la main de Joseph Beuys, sur lequel est inscrit le nom du donateur et le nombre d'arbres qu'il a financé. Le coût pour un arbre (comprenant chêne, stèle de basalte, transport, travail d'organisation et de plantage) est estimé à DM 500 (environ \$250.00). Le préfinancement ainsi qu'une part importante du coût total, est pris en charge par la «Dia Art Fondation»¹. S'agissait-il là d'alibis pour Fusch? Ainsi, si Beuys n'avait pas été invité officiellement, sa présence aurait été plus forte encore!

On note encore l'absence de l'hyperréa-

lisme, cet art typiquement américain; point de peinture française réaliste du type «Mythologies quotidiennes» ni d'allemande d'ailleurs. La participation française s'est résumée à six artistes, dont Buren avec ses fanions et sa musique, qui tient de la kermesse pour monsieur-tout-le-monde et peut-être de la dérision pour les initiés. Cette installation de Buren prouve le caractère de distorsion de certaines pratiques artistiques officielles. Pour ce qui est de Klossowski, Lavier, Vil-mouth, Rutault, Toroni, on se demande vraiment pourquoi un tel choix? Est-ce Yvon Lambert qui en a décidé ainsi?

Grosso modo, les organisateurs de cette septième Documenta voulaient donner une certaine image et la «manoeuvre» de-



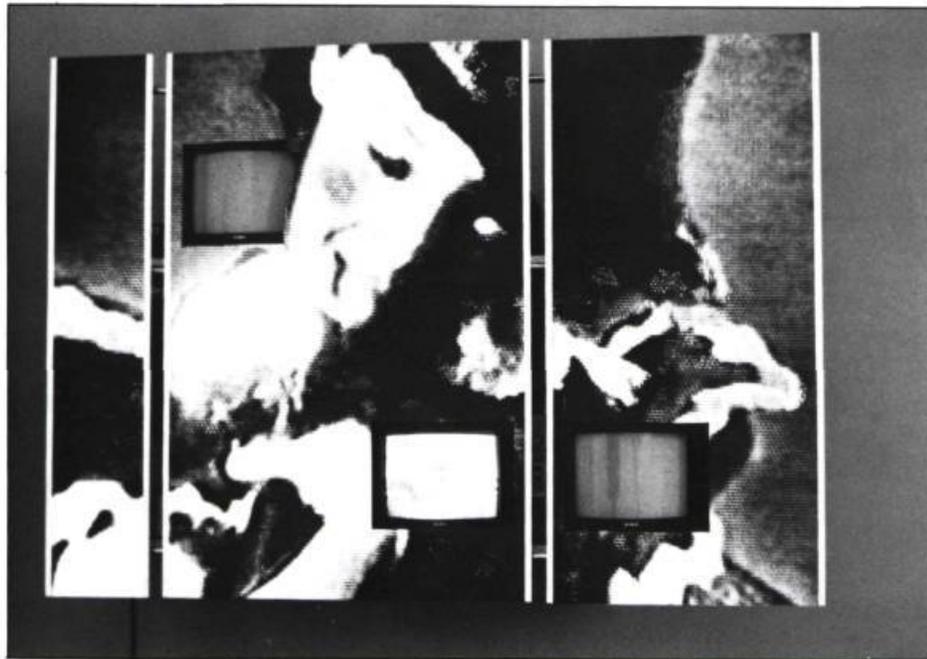
Photos de Richard Martel

Joseph KOSUTH (New York): **Cathexis 12**, photographie, 1982.

La Documenta 7 ne proposait rien de «tendancieusement critique». Les Beuys, Haacke, Holzer, Kruger ou Staeck n'ont servi que d'alibi à Fusch. Finies les expérimentations artistiques; que des valeurs sûres! À Kassel, l'art fut envisagé comme une «exposition», selon les mots mêmes de Fusch, son «maître d'oeuvre». Et que penser des grands-parents: Lohse (80 ans), Klossowski (77), Meret Oppenheim (71), Burri (67), Vedova (63), Copley (63), etc.?

George Japp, lors de la rencontre sur l'avenir de la Documenta, affirmait que l'art présenté à la Documenta 7 n'aura servi qu'à polir le prestige de la ville, en excluant les nouvelles voies de communication. Une participante des séminaires de l'A.A.P.E., critique d'art vivant à Budapest, allait dans le même sens en soulignant que la Documenta 7 n'apportait rien de neuf. Pour la nouveauté, il fallait voir la très intéressante exposition «K 18» sur le thème du textile. Il y avait là de l'innovation, de l'audace et un désir de transformation, tout comme à l'exposition «Guerre et Paix» près du Fridericianum...

Laissons à Jochem Gerg, un des intervenants au colloque sur l'avenir de la Documenta, le mot de la fin: «Le musée des 100 jours est une contradiction puisqu'après, Kassel redevient Kassel et en ce sens, l'art ne remplit aucunement sa fonction de transformation.»



Dara BIRNBAUM (New York): **PM Magazine**, installation multivideo et sonore, 1982.



Carlo Maria MARIANI (Rome): **Constellation de Leo**, huile sur canevas, 1981, (340 × 450 cm).

voir porter ses fruits tout en consolidant le marché avec une orientation précise: l'appui stratégique du traditionnel et réconfortant système des Beaux-Arts a bien épaulé cette exposition de surfaces planes recouvertes de couleurs en un certain ordre assemblées. Des peintres comme Gerdes, Mariani, McKenna illustrent cette présence éclatante du système des Beaux-Arts et de l'Académie. Une espèce de retour aux siècles du passé quoi!

On ne pouvait mieux vérifier que chez Kosuth, artiste conceptuel, à quel point le système des Beaux-Arts reste la référence importante. En effet, la dernière production de ce dernier, *Catexis*, n'est constituée que de quelques signes (X) placés sur des reproductions inversées de peintures anciennes, au bas desquelles sont posées deux ou trois lignes d'un texte autoréférentiel. Le pape de l'art conceptuel est-il piégé par le système des Beaux-Arts?

Que penser aussi de Michael Asher et de sa reconstruction de la maison Esters de Mies van der Rohe? Encore ici c'est l'histoire de l'art qui détermine la proposition.

1. Jean-Pierre Van Tieghem, *plus ou moins zéro*, numéro 34, oct. 1981, p. 20
2. Rudi Fuchs, «Lettre inédite annonçant ce que devait être la Documenta 7».
3. Christopher Lasch, *Le complexe de Narcisse*, éditions Robert Laffont, Libertés 2000, 1980, Paris, p. 26
4. Idem, p. 19
5. Document disponible au bureau de la F.I.U.