

ETC



L'intérêt pour le documentaire

6^e Biennale de Berlin, *Was draußen warten*, 11 juin - 8 août 2010

Number 91, October–November–December 2010, January 2011

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/64255ac>

[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

(2010). Review of [L'intérêt pour le documentaire / 6^e Biennale de Berlin, *Was draußen warten*, 11 juin - 8 août 2010]. *ETC*, (91), 69–72.



6^e Biennale de Berlin, *Was draußen warten*,
11 juin – 8 août 2010

Suite aux relents nostalgiques grandiloquents de la dernière Biennale de Berlin¹, la sixième, dirigée par Kathrin Rhomberg, s'attaque de front aux relations de l'art avec la réalité. « Ce qui nous attend dehors » postule qu'une frange de l'art contemporain éprouverait le besoin de sortir de l'immanence confinée de l'art pour aller approcher la réalité sociopolitique du monde actuel, à l'aide d'outils comme le document ou le documentaire. Selon la curatrice, ce « nouvel » intérêt découlerait d'un état de crise général, enclenché par le 11 septembre 2001 et souligné par la crise financière de 2008. De cet état de crise serait né le besoin de se confronter à la réalité pour en éprouver le sens ou le non-sens, la réalité et l'irréalité. Mais qu'est ce que cela veut dire ? Quel regard l'art pose-t-il aujourd'hui sur la réalité ? Existe-t-il un tel regard ? De quoi est-il question exactement : de réel,

de réalité ou de réalisme ? Vastes questions, complexes et fascinantes que la curatrice a voulu, sciemment, ouvertes – en théorie tout au moins – et sans réponse.

En pratique, la Biennale ne propose qu'un parcours restreint, voire réducteur, dans sa forme comme dans son fond : une proposition en trois lieux principaux et quelques annexes anecdotiques qui ne compose malheureusement aucun parcours, mais se fourvoie dans un amoncellement désarticulé d'approches. Ce n'est pas tant la qualité des œuvres présentées que les partis pris expographiques qui laissent perplexe. Comme pour toute Biennale qui se respecte, les lieux d'exposition choisis offrent au « concept » un contexte sociopolitique significatif. Il n'est donc pas anodin que le centre névralgique de la Biennale ait été implanté dans un ancien grand magasin délaissé du quartier multiethnique de Kreuzberg, ancien quartier « underground » de l'ouest à forte concentration turque. L'entrée en matière donne le ton : Roman Ondák y a

« créé » un vestiaire fonctionnel et conforme en tout point à ce que l'on en attend. Il se peut que le visiteur attentif, laissant là sa veste ou son sac, se sente à la fois acteur et sculpteur éphémère d'une œuvre foncièrement ancrée dans la réalité; toutefois, au-delà de la mise en abîme radicale qu'elle entraîne, cette installation est surtout symptomatique d'une lecture tautologique des liens entre art et réalité. L'art ne peut-il s'emparer de la réalité qu'en se confondant avec elle ? Les seuls moyens offerts aux artistes pour parler de la réalité sont-ils dépendants d'une immersion complète au risque de la disparition ? Ou bien s'agit-il simplement, comme le fait Andrey Kuzkin dans sa vidéo projetée, non loin de là, sur les murs bruts délabrés, d'effacer frénétiquement au détergent les images séduisantes des magasins de modes pour que, sous le vernis, le réel réapparaisse ?

L'action symbolique de Kuzkin inaugure en prologue le reste de l'exposition, qui, à Kreuzberg, à quelques exceptions

près, s'avère être une succession de films documentaires dans un dédale de black box. On suit Renzo Martens au Congo, exposant les logiques de l'exploitation médiatique de la misère des populations locales (*Episode 3*), Avi Mograbi, en Israël, en altercation violente avec les soldats d'un checkpoint (*Details 2*), Ruti Sela et Maayan Amir, dans l'intimité des toilettes de bars israéliens (*Beyond Guilt*), Phil Collins interviewant d'anciens enseignants de philosophie marxiste-léniniste (*Marxism Today (prologue)*), Marie Voignier dans l'arène des médias rassemblés devant le Palais de justice de St. Pölten où se joue à huis-clos le procès de Joseph Fritzl (*Hearing the Shape of a Drum*), etc. De cette manière, la Biennale – et son appareil discursif – revendique une fascination pour la captation de style documentaire, voire journalistique, caractérisée par le refus d'une image esthétique, ambiguë et empruntée d'irréel. Cette approche brute associée à la récurrence des thèmes – les zones de conflits, les migrations, les banlieues, la violence, le rôle des médias comme acteur de violence et de pouvoir, etc. – renferme, dans la plupart des cas, une tentative louable d'implication politique, de l'ordre de l'engagement, de la part des artistes. Mais l'amoncellement de ces films, s'il évite, il est vrai, le discours idéologique, aboutit à un abrutissement et finalement au constat d'un échec ou d'une impuissance face à la réalité. À cela s'ajoute, pour corser le tout, une tautologie simplificatrice du réel et des lieux : n'est-ce pas servir un cliché suranné que d'exposer ce genre d'art dans Kreuzberg, ce quartier multiculturel alternatif, réputé oppositionnel, mais en pleine gentrification², et de surcroît dans une ruine commerciale ? Ainsi, le problème de cette Biennale n'est pas tant les œuvres proposées dont beaucoup sont, dans leur genre, de très bonne qualité, mais leur contextualisation : l'accrochage parasitaire, l'accumulation, la localisation. Ces difficultés s'atténuent quelque peu au Kunstwerke, deuxième localisation principale et traditionnelle de la Biennale, située dans le quartier du Mitte. L'institution a de fait un caractère rassurant aux dimensions d'un immeuble d'habitation sur cours. Conséquemment, cette station rassemble des œuvres plus proches de l'homme, de son quotidien et de ses projections. Cette thématique, celle du lieu de vie, de l'homme dans son environnement, est d'ailleurs le fil conducteur qui s'impose ici, des fondations par lesquelles on passe aux étages. Cela commence par une construction monumentale de Petrit Halilaj, qui a installé le coffrage évidé en bois de la maison que l'artiste et sa famille sont en train de reconstruire à Pristina au Kosovo, suivant le modèle agrandi de l'ancienne maison détruite pendant la guerre. Pour animer l'immense squelette de quelques réminiscences d'authenticité folklorique, l'artiste a rajouté quelques poules, tandis qu'au deuxième étage, le white cube

immaculé, sorte de ciel innocent, est laissé presque indemne, simplement tronqué d'une large incision montrant les entrailles des murs – réalité oblige – et donnant accès à une fenêtre par laquelle on peut voir les piliers de la maison sortir du toit de l'institution. Au-dessus du silence éloquent de cette construction monumentale, non exempte d'élégance sculpturale et d'une certaine poésie esthétique, s'étalent sur deux étages d'autres propositions, centrées elles aussi sur une « observation » du quotidien : on peut noter celle d'Ion Grigorescu qui, dans ses performances filmées dans les années 70, sortes d'archives autobiographiques d'un quotidien claustrophobe et schizophrène de la vie sous la dictature de Ceausescu, celle d'Anna Witt qui, dans sa vidéo, fait défiler les *Pensées radicales* de passants d'un shopping mall dont elle livre le portrait, celle de Mohamed Bourouissa, composée d'une série de photographies mettant en scène des jeunes des banlieues parisiennes dans leur environnement. Le travail de Bourouissa, présent aussi à Kreuzberg avec une autre série de photographies et une vidéo intitulées « temps mort », issues d'un échange par portable avec un prisonnier, manifeste une approche plus subtile du lien avec la réalité qui ne refuse pas d'afficher un certain esthétisme et de cultiver des questions formelles (dehors/dedans, aléatoire/mise en scène, image/tableau, fixe/mouvement). Son œuvre joue en effet sur une image dialectique sensiblement picturale qui entraîne son sujet vers une certaine transcendance, que l'on peut annexer, dans ce contexte, à un réalisme d'obédience romantique. À cette veine esthétique, se rattachent quelques œuvres présentées dans cette Biennale comme, à Kreuzberg, le film de Michael Stevenson où se déploie une réflexion philosophique sur le cours des choses illustrée par un jeu de poupées russes et un lent travelling caressant le haut d'un mur maculé de cercles peints où on entrevoit une fine bande de paysage, ou encore l'installation tentaculaire d'Adrian Lohmüller, composée d'un circuit complexe d'eau traversant l'ensemble du bâtiment pour aboutir au pied d'un lit statufié (l'eau réchauffée tombe sur un bloc de sel qui lentement cristallise le lit posé à même le sol du premier étage). On aurait aimé que plus d'œuvres de ce type viennent étendre le propos limité de cette Biennale rongée dans l'ensemble par de multiples pléonasmes. À quelques exceptions près donc, il n'est pas ou peu question ici d'une observation du réel, mais plutôt de provocation, manipulation, appropriation de la réalité médiale et politique du monde contemporain. Ceci dans le but, à en croire la curatrice, d'en dépasser l'énoncé et d'inciter le spectateur à regarder le présent et à questionner la réalité qui l'entoure. Toutefois, en réduisant la question à celle du documentaire à travers un médium, la vidéo ou le film, ponctués de-ci de-là d'œuvres sculpturales dont le processus se concentre

sur l'architecture et la trace, la Biennale n'expose malheureusement que le décor du drame contemporain. Est-ce là une tentative d'observation de la manière dont l'art témoigne d'une crise générale de notre rapport à la réalité, comme le décrivent inlassablement les textes et interviews du catalogue ? Toutefois, l'étroitesse du choix et du traitement de la question, le parage des œuvres : la réalité en docuvidéos des zones mondiales de conflit à Kreuzberg, environnement et migration au Kunstwerke et le réalisme d'Adolph Menzel à l'Alten Nationalgalerie³, détruisent plus qu'ils n'affirment un positionnement singulier de l'art contemporain, l'engoncent dans un certain didactisme simplificateur. En deçà de toute réflexion sur le « retour » de la réalité en art⁴, la question lancinante que pose cette Biennale est finalement celle-ci : peut-on réduire le lien de l'art avec la réalité à la réaction à un état de crise, en montrant un amas d'œuvres relatant des états de conflits, de violence et de guerre et se parasitant entre elles ? Il semble que la 6^e Biennale de Berlin, en se fourvoyant dans son caractère événementiel, ait fait de cette question un fait divers.

Maité Vissault

Diplômée en Sciences politiques et docteure en Histoire de l'art, MAITÉ VISSAULT est historienne, critique et curatrice. Forte de nombreuses publications, elle enseigne à l'Université de Lille 3, intervient régulièrement dans les écoles d'art et est l'auteur d'importantes expositions thématiques dont, en 2004, *cremers haufen*, au Landesmuseum de Münster et, en 2006, *Leere X Vision: ConneXions*, en collaboration avec le musée Marta (Herford) et l'HISK (Anvers). Elle partage sa vie entre Bruxelles et Berlin et ses réflexions entre l'art et les enjeux sociopolitiques auxquels il est confronté.

Notes

¹ Cf. Maité Vissault, « Berlin Biennale 5 : à gagner un voyage à Zanzibar », Bruxelles, *L'Art Même*, n° 38 (2008), p. 22-23.

² À ce propos, au moment de l'ouverture de la Biennale, une action d'affichage anonyme enflammait le débat autour de l'embourgeoisement du quartier. Les auteurs de ces attaques reprochaient aux organisateurs de la Biennale de servir consciemment le processus en cours. À cela, la curatrice répondit que c'était justement pour le caractère résistant et oppositionnel du quartier qu'elle avait choisi ce lieu. Cette action, si elle a eu le mérite d'inscrire dans les médias allemands une critique sur la valeur « folklorique » du lieu de la Biennale, ne fit finalement que confirmer un état du réel et assurer à la Biennale une publicité tapageuse.

³ Répondant à la demande de Rhombert, Michael Fried a sélectionné quelques dessins d'Adolph Menzel, tirés des collections impressionnantes du Kufertischkabinett, qu'il expose dans les salles de l'Alten Nationalgalerie consacrées à ce peintre réaliste du 19^e siècle. Isolé physiquement et conceptuellement, ce positionnement historique de la question de la réalité ne trouve aucune résonance dans le reste de l'exposition, si ce n'est cette maigre constatation émise par Nicolas Kuhn, dans un article paru dans le *Tagespiegel* du 10 juin, comme quoi, dans leur tentative d'appréhension de la réalité, les artistes contemporains utilisent la caméra plutôt que le dessin.

⁴ Vague allusion de ma part à une réflexion d'une tout autre ampleur discursive, menée par Hal Foster dans son ouvrage *The return of the real*, paru en 1996 aux MIT Press.

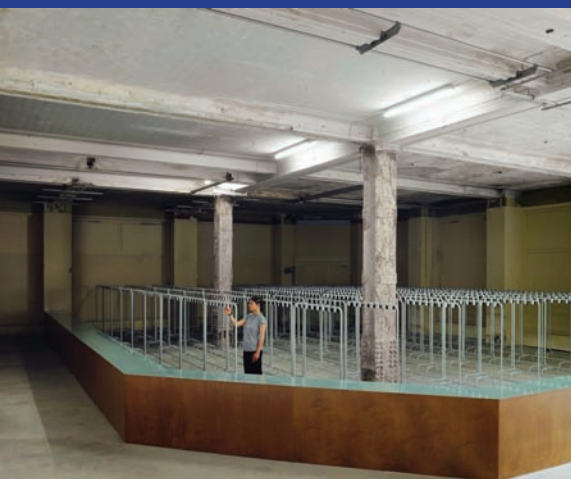


1 Andrey Kuzkin, *Resistance*, 2009. Performance, Project Fabrika, Moscow, Durée 7 h 30 min. Photo : Irina Steinberg, Open Gallery, Moscou. © l'artiste.

2 Adrian Lohmüller, *Das Haus bleibt still*, 2010. Vue de l'installation. Photo : Uwe Walter, 2010. © et autorisation de l'artiste.

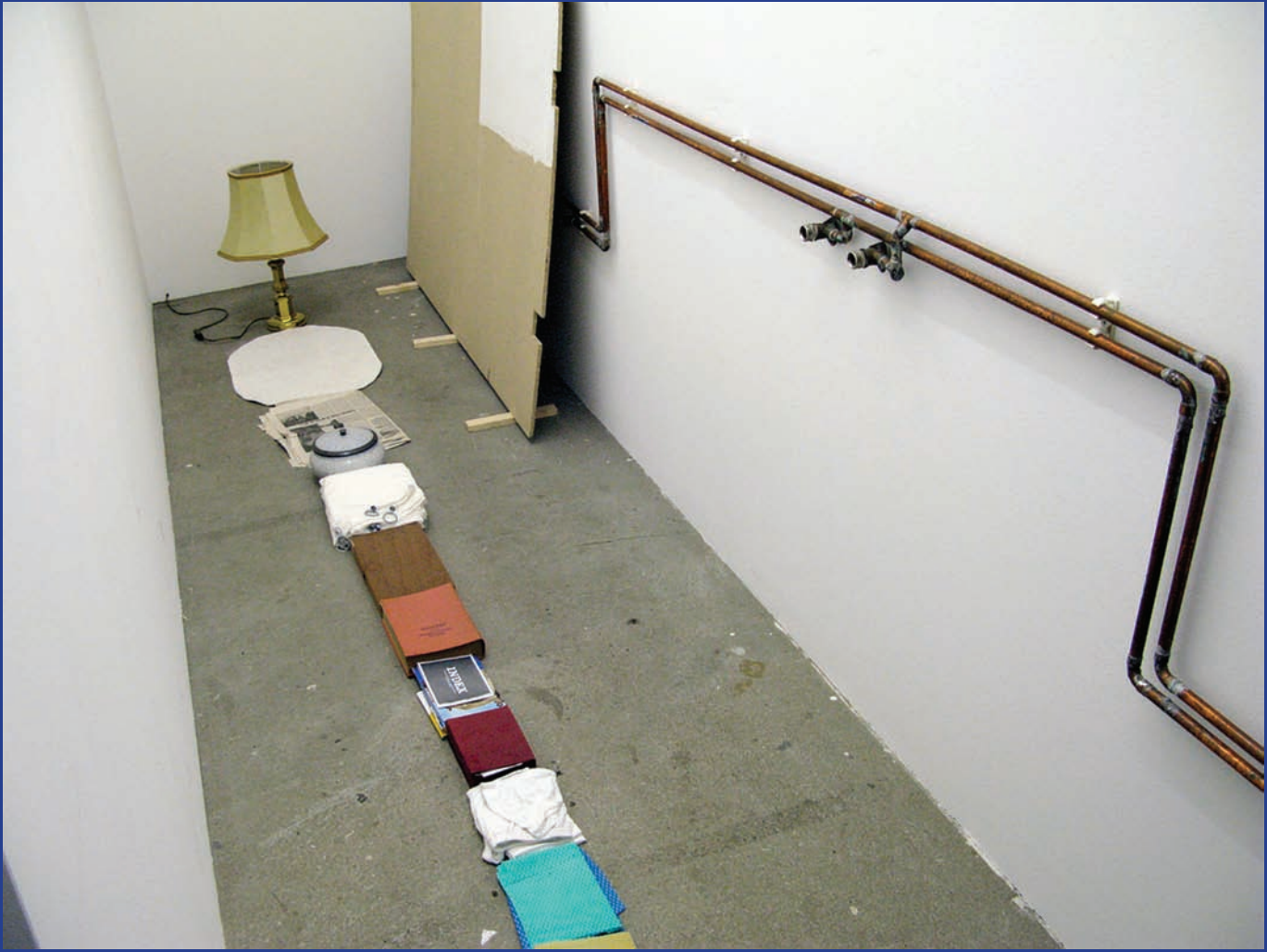
3 Mohamed Bourouissa, *Le hall*, 2007. Des *Séries Périphéries*, 2005-2009. Autorisation de l'artiste et de la Galerie Les Filles du Calvaire, Paris. © l'artiste.

4 Renzo Martens, *Épisode 3*, 2008. DVD couleur, son, 90 min; en collaboration avec les Photographes de Kanyabayonga. © l'artiste; Galerie Fons Welters, Amsterdam; Wilkinson Gallery, Londres.



5 Roman Ondák, *Zone*, 2010. Vue de l'installation. Dimensions variables. Photo : Uwe Photo: Irina Steinberg. Avec l'autorisation de l'artiste; gb agency, Paris; Galerie Martin Janda, Vienne; Johnen Galerie, Berlin. © l'artiste.

6 Petrit Halilaj, *The places I'm looking for, my dear, are utopian places, they are boring and I don't know how to make them real*, 2010. Installation. Photo: Uwe Walter, 2010. Autorisation et © de l'artiste; Chert, Berlin.



Peiritt Holliøj, 2010.



Henrik Olesen, 2010.