

L'aposture, dernier râlement d'un citoyen escargot

Richard Martel

Number 37, Fall 1987

Kassel : Documenta 8

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/46979ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Martel, R. (1987). L'aposture, dernier râlement d'un citoyen escargot. *Inter*, (37), 5–9.

L'APOSTURE,

Richard Martel.

La documenta 8, orchestrée par Manfred Schneckenburger, mise en analyse critique, propose-t-elle un sourire, une direction nouvelle, un bouleversement, un cloisonnement? Tentative de vouloir tout « montrer », de donner des directions, la manifestation de 1987 pourrait se résumer à des critiques négatives, surtout en ce qui a trait à l'exposition. La tentation reste grande aussi de tâter la totalité de l'art actuel ; cependant une grande froideur s'est emparée des lieux de monstration de cette ville typiquement allemande, Kassel, qui reçoit à tous les cinq ans les ténors de l'avant-garde internationale. Mettre en situation critique un tel événement comporte le même risque que l'aventure courue par les organisateurs, celle techno-bureaucratique d'une vision, disons *décorative* de l'art. Contribution complaisante qui témoigne à ce titre des tendances divergentes et allogènes des artistes occidentaux. En effet, la documenta se propose de prendre le pouls de l'art qui se fait par la négative ou la positive.

Présent dans le cadre du programme Expanded Performance, spécifiquement le Snowball Project, j'ai eu la chance de vivre cet événement de l'intérieur et aussi de l'extérieur. Le peu de souci de l'organisation à faciliter nos pratiques « expanded », comme en témoigne même la typologie employée, relativise l'ouverture prétendue des organisateurs ; nous sommes de l'extérieur tout en étant admis à l'intérieur. La performance, comme phénomène divertissant, rejoint la condition de la pratique artistique, et l'objet décoratif se manifeste d'une façon prépondérante. Pour l'équipe de Schneckenburger

l'objectivité devait se traduire par l'équivoque du propos, à savoir que l'art est une aventure imaginaire se traduisant par l'utilisation du propos symbolique, par la création d'objets qui sauteraient du rétinien à son effacement même, l'art comme proposition provocante ; la lanterne de la documenta semble plutôt obliquer vers une catégorisation des pratiques selon un schéma organisationnel qui semble « décorer », une mise à table prise pour un repas solipse. En réalité, cette manifestation pouvait se résumer à la volonté d'un « citoyen escargot »¹ de réinventer les méandres des systèmes acquis tout en demeurant dans l'ordre établi. Certaines œuvres semblaient être des propositions des années '50 ou '60, en sculpture notamment ; c'est qu'elles ne sont là que comme *démonstration*, et « s'annulent » d'elles-mêmes lorsqu'elles s'isolent du contexte de ce type d'exposition. Il y a un tiers au moins des œuvres présentées dans le cadre de l'exposition qui restent insignifiantes en dehors de leur position dans le vaste débat de l'organisation de la documenta. En voulant tout montrer, il arrive qu'on aboutisse à la kermesse des œuvres fades, parce que justement leur lien semble plus important que leur réalité intrinsèque. Et c'est, je crois, le trouble que ressent le visiteur rapide, lors d'une tournée des lieux, que la sélection l'emporte sur la posture-imposture. Les artistes semblent là pour justifier un propos et c'est l'énorme faiblesse de cette documenta 8.

Le catalogue est à ce titre révélateur de cet état d'esprit. Divisé en trois tomes, un pour les textes, un de type catalogue et un

dernier râlement

troisième empli de propositions disparates, un peu dans le type « livre d'artiste ». Tous les aspects semblent exister en divers rapprochements et dans la diversité même des pratiques, le catalogue, comme l'ensemble de la documenta d'ailleurs, affirme la totalité exubérante des différences. Par exemple, il est très intéressant de constater que les textes de Klaus Schöning sur *l'art et la radio* et d'Elisabeth Jappe sur la *performance* sont importants dans la partie théorique, si on peut ici employer ce concept. Sauf que dans la partie catalogue, le deuxième tome, il y a une affirmation très nette des catégories et des différences et on conserve 300 pages pour les « artistes » de l'exposition et projets extérieurs, alors que les parties sur la performance tiennent à 20 pages, la vidéo à 12 et l'audio à 15. Les « artistes » de l'exposition ont, par ordre alphabétique, le haut du pavé ; les autres sont admis parce qu'ils existent, non parce qu'on leur accorde une importance. L'avancement de l'art et des idées frôle une grosse contradiction dans le premier tome du catalogue. Ce rejet d'intention « abstraitement objective » témoigne des conceptions artistiques de l'organisation — ou du pouvoir totalitaire de son maître d'œuvre, Schneckenburger. Pourquoi intégrer à un supposé relevé de l'art actuel des pratiques vivantes éclatées (du type des « signaux faibles », du « low art ») si on ne les implique pas dans l'apport général à la connaissance humaine ? C'est que le propos du *décoratif*, qui se perçoit bien dans l'exposition de l'Orangerie principalement, l'emporte sur l'art comme pratique significative contextuelle. On « tolère » la performance parce qu'elle existe, non parce qu'elle fait vibrer son maître d'œuvre. Nous en avons eu d'ailleurs la certitude en démonstration lorsque nous avons vu Schneckenburger au New York où nous avions à faire des performances ; ce dernier n'était aucunement

intéressé à ce qu'il s'y passait. Il avait l'air d'un prince titubant, impassible devant les facéties des « clowns » qu'il a invité.

Il y avait donc quatre grands axes à cette documenta : les artistes de l'exposition, les performeurs (en cinq catégories), les vidéastes et ceux qui travaillent en audio. Une affirmation de la différence mise sous la tutelle des catégories, pour explication, non pour l'éclatement affirmatif des propositions elles-mêmes. Si tu es un performeur, tu n'es pas un artiste — exclusion de l'exposition — l'œuvre l'emporte donc aisément sur la « démarche ». C'est un peu d'ailleurs la faiblesse du concept initial qui opte plutôt pour « l'objectif décoratif » et non pour « l'option imaginative ». Les œuvres sont d'une grande froideur parce qu'elles s'annulent dans le contexte global de leur monstration. Elles ne se justifient plus pour elles-mêmes, mais pour leur place dans le paradoxe de la sincérité sur l'objectivité. Schneckenburger semble plus enclin à se satisfaire lui-même qu'à satisfaire les autres. Plusieurs choix dans l'exposition sont une interrogation même des « goûts » et « idées » sous-jacentes ; elles ne supportent pas l'isolation formalisée dans leur propos, celui d'un autre ! Une documenta 8 *décorative*, illustrée par une volonté — à l'allemande — de tout clarifier et démontrer (une sorte de néo-didactisme post-marxiste-léniniste de la théorie du reflet) plus que le risque de la démesure ou de l'éclatement des pratiques. Les catégories enferment et sclérosent les artistes. On ne fait pas de la performance parce qu'on « n'est-pas-capable » de faire de la sculpture formaliste, mais par une nécessité organique, en relation directe avec la vie, l'osmose.

En fait, de l'intérieur, nous avons aisément compris, à voir les énormes affiches qui annonçaient les diverses sortes de performances, qu'elles soient « expanded » ou

d'un citoyen escargot

« techniques » ou « autres », que notre présence vivante n'était là que pour justifier le star system en expansion et l'art des artistes des institutions. Il faut un appât pour attirer le touriste jusqu'à Kassel pour venir voir les « objets décoratifs », nous avons été cet appât.

Plusieurs critiques, artistes et regardeurs sont allés jusqu'à dire que c'était la dernière documenta à Kassel. Les documenta du passé, celle de 1977 avec la F.I.U principalement, étaient importantes parce que Beuys y réali-

cette raison que l'organisation de la documenta ne pouvait saisir les activités des performeurs en vidéo. Ils avouent de ce fait que l'utopie de la documenta est loin d'être menée à terme, et que s'il s'agit de prendre le pouls de l'art actuel, ils ont raté une chance énorme en ne prenant pas le constat des performeurs et de ce fait ils nient la prétention de leur objectif. L'objectif révèle la rationalité instrumentale : l'art au service de la raison dominante n'est plus une stimulation de transgression et de transformation. En réali-



sait des projets « hors proportion », comme le projet des 7 000 chênes en 1982. Le chaman germanique disparu fait pâlir la documenta, sauf que la pratique de l'artiste allemand, éclatée dans la performance et les médias, justifie l'activité des artistes de la performance, de la vidéo et de l'audio ; ce qu'il fallait démontrer... En fait, 60% du budget total de la section vidéo allait à Paik pour son installation de 50 moniteurs vidéo à la mémoire de Joseph Beuys. C'est pour

té, l'activité des artistes non-institutionnels rend mal à l'aise les organisateurs de tout événement quel qu'il soit — y compris la documenta — « la catégorie prend de plus en plus la place du sujet » : le solipsisme des organisateurs, et de Schneckenburger, c'est leur goût ; leur goût reste prisonnier de leur discernement qui témoigne d'une vision *décorative* de l'art, non d'une quête utopique de transformation par *l'imaginaire*.

KASSEL

DOCUMENTA 8



