

## Documenta 6 ou variations sur des thèmes connus

Normand Biron

Volume 22, Number 89, Winter 1977–1978

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54871ac>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

### ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this article

Biron, N. (1977). Documenta 6 ou variations sur des thèmes connus. *Vie des arts*, 22(89), 69–71.

*Notre connaissance de l'apparence est seulement achevée quand, ce qui apparaît comme frontière devient un passage et que nous prenons conscience de la relativité de l'ensemble.*

(WORRIGEN)

## Documenta 6

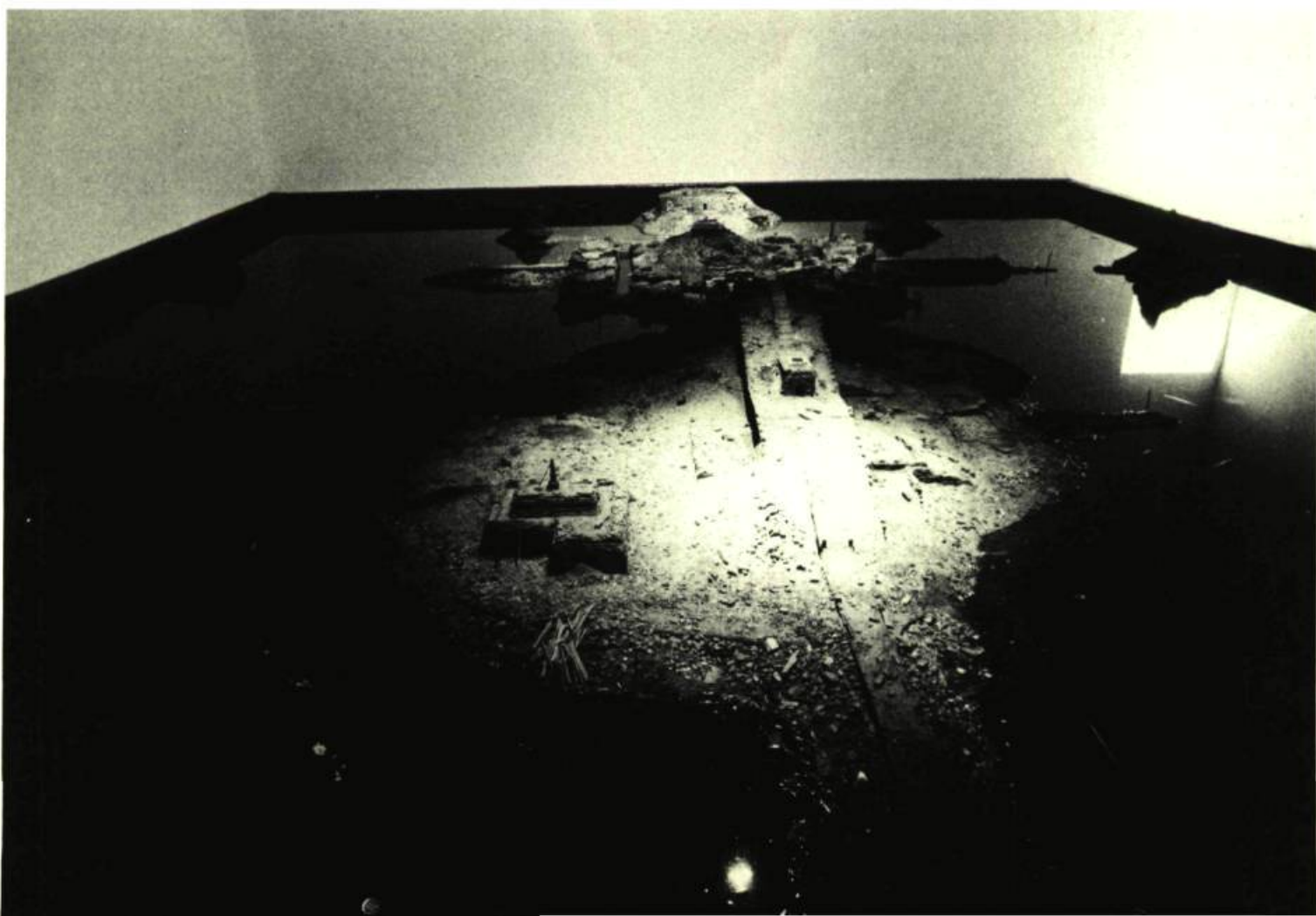
### ou variations sur des thèmes connus

Normand Biron

Au début de ce siècle, l'Allemagne attira souvent l'attention pour la hardiesse avec laquelle elle s'intéressa à l'art contemporain. Ce bref élan prospectif, qui se manifesta particulièrement à Munich, Cologne et Berlin, allait s'atténuer au lendemain de la Première Guerre mondiale. Déjà, à partir de 1933, l'art dit moderne commençait à vivre dans une certaine noirceur, et le nazisme le réduisit au silence. Le considérant comme inutile et décadent, le Facisme empêcha l'artiste de s'exprimer librement et l'obligea à créer selon et sous les *canons* du pouvoir en place. Qu'allait devenir l'art après 1945? Voulant pallier l'ostracisme dont les artistes furent victimes, le gouvernement posthitlérien se fit une loi de la liberté absolue de l'artiste. Et c'est ainsi que s'est mise à revivre, grâce à la naissance de *Documenta*, une ville presque anéantie par la dernière guerre, Kassel.

*Documenta*, ce pluriel de genre neutre, tiré du mot latin *documentum*, signifie littéralement «ce qui sert à instruire». Vaste exposition généralement quadriennale, *Documenta* fut organisée tout d'abord en 1955, puis en 1959, 1964, 1968, 1972 et enfin en 1977. Rien de semblable n'existait; il fallait faire voir ce qui était possible dans un monde libéré, sans tenir compte des nationalismes: pas de récompenses officielles, pas

1. Anne et Patrick POIRIER  
*Domus Aurea*.  
11 m. x 8,70.  
(Phot. Pit Brocksom)



de bannières chauvinistes. Un seul esprit: une recherche désintéressée pour présenter un panorama quasi planétaire de l'art en devenir. Les trois premières *Documenta* rassemblèrent des œuvres importantes des pionniers de l'art contemporain: Braque, Mondrian, Matisse et Klee. En 1959, on pouvait encore voir des œuvres de peintres tôt disparus tels que Wols, Pollock et De Stael. Et cette même année, Riopelle avait les honneurs de la cimaise avec Soulages, Hartung, Nicholson, Burri et Dubuffet. Jusqu'à *Documenta 4*, on s'était efforcé de présenter une peinture qui devenait historique, voire même traditionnelle.

La crise éclata. Qu'était l'art moderne actuel? Allait-on montrer éternellement les aquarelles de Cézanne et les dessins de Seurat? En 1967, on envisageait de composer *Documenta 4* autour de Arp, Chirico, Duchamp, Léger, Matisse et Rousseau. Cette idée resta en friche, tout comme celle d'une grande rétrospective de maîtres européens tels que Dubuffet et Vasarely. Un choix s'imposait. *Documenta* allait-elle risquer la stagnation en présentant des artistes déjà reconnus ou accepter d'être pionnière de l'avant-garde en faisant connaître des œuvres décidément nouvelles, qui dataient donc des deux ou trois dernières années? Les organisateurs décidèrent donc de franchir l'Atlantique et d'aller à la rencontre de ce qui se faisait à New-York. La réaction fut violente. Moore, Rothko, Nicholson, Tobey, Calder et Dubuffet ne présentèrent rien, cette année-là. Et Vasarely annonça qu'il ne désirait point montrer ses œuvres dans le bric-à-brac assourdissant de l'art-effet, du non-art et du pop art. Le Paris du début du siècle était assurément vivant grâce à la présence d'un Modigliani, Chagall, De Stael, Gonzalez ou d'un Picasso, mais le New-York des années 1968 permettait la rencontre d'un Oldenburg, Fahlstrom, Arakawa, Christo, Samaras, Lindner et de tant d'autres. Un souffle nouveau hors de, et dans la notion de musée, un environnement où se mêlaient fantasmes et dénonciations contre une société surdéterminée, pressurisée par le développement des gadgets de la science dite moderne. Voilà ce qu'allait être l'atmosphère de cette *Documenta 4*. Fallait-il s'étonner que des artistes comme Bell, avec ses boîtes de verre, Kienholz ou Segal, avec leurs actions figées, arrêtées dans le temps, se soient servis des moyens techniques de notre époque pour ironiser, montrer à travers le sarcasme esthétisant, une société dont l'homme semble souvent le pantin solitaire? Un pas de plus, et le citoyen de nos mégacités ressemblerait à ces sculptures de viande en décomposition de Paul Thek, qui ne sont qu'un cri en putréfaction.

Si *Documenta 3* avait mis l'accent sur un modernisme possible dans la tradition européenne, *Documenta 4*, comme nous l'avons souligné, avait tissé les liens avec l'Amérique. Et *Documenta 5*, organisée et pensée par Harald Szeeman, aboutit à une totalité artistique, une sorte de feu d'artifice complet où nous pouvions, pendant un moment, apercevoir les mille et un reflets de l'homme/art/artiste, 1972<sup>1</sup>. Bref, une action globale qui posait au spectateur postmoderniste, l'essentielle question: qu'est l'homme d'aujourd'hui? Dans les deux sanctuaires (la Alte Galerie, le Museum Fridericianum) des (dé)mystifications où les créateurs des dix dernières années étaient représentés (ou joués), la présence/absence (vide/plein) produisit chez le spectateur un singulier effet de malaise qui ne pouvait que lui permettre de s'interroger sur son présent.

Dans le Fridericianum, reconstruit clopin-clopant après la seconde guerre, le presque tout ou rien de l'art minimal et conceptuel était annoncé éloquentement par une bulle de plastique accrochée à la paroi extérieure de ce bâtiment. A l'intérieur de ce dernier, le mandarin pouvait chercher dans le vide/plein créé autour de la présence morcelée de l'art minimal et conceptuel, le spectre de sa propre intériorité. L'objet a sa vie autonome, et le visiteur n'a plus qu'à s'interroger sur son autoprésence parmi des morceaux de verre brisé (*Glass Piece* de Barry Leva) ou un espace volontairement fragmenté (*Circuit* de Richard Serra). La dramatisation théâtrale, auquel est sujet le minimalisme, semble avoir été poussée à une certaine limite par Charles Arnold (*According to Cole*) dont le travail aboutissait à faire disparaître le châssis et même la toile de l'œuvre. Ainsi, le formaliste support de la main de l'artiste est devenu l'objet d'art, c'est-à-dire un amoncellement de baguettes (pinceaux?) peintes. Et Robert Ryman en viendra àagrafer un simple morceau de toile au mur (*Aaecon*) tandis que Palermo enduira carrément une partie de mur d'une couleur unique (*Wandmalerei*). L'œuvre n'a donc plus une signification immédiate, mais permet un métalangage autour de son actualisation. En fait, l'objet (dit) artistique n'existe donc plus seulement dans son expression matérielle, mais possède un sens (ou non-sens) caché qu'il faut chercher au delà des séries (les tableaux de Warhol), des actions gestuelles (Kowalsky, *Mesures à prendre*) et cinématographiques (Klaus Rinke), de sorte que l'on en arrive à créer sa propre grammaire symbolique (le groupe anglais *Art & Language*).

Si, au Fridericianum, la dramatisation du vide pouvait nous amener à une pleine interrogation du réel, la (super) présence significative des œuvres à la Alte Galerie nous obligeait, en revanche, à prendre conscience du vide dramatique au milieu duquel vit l'homme occidental. Peur, violence, castration, nostalgie, solitude sont autant de leitmotive qui reviennent dans le cri d'angoisse que représentent ces œuvres. Castration d'un Noir par un groupe de Blancs aux visages masqués (environnement d'Edward Kienholz); photographies d'autocastration, de mutilation (Hermann Nitsch, Gunter Brus); déformation du visage à l'aide de courroies de cuir (Rainer); peur de la disparition, de l'anéantissement (musées personnels: Oldenburg); accumulation d'objets et fétichisme (Ben, Boltanski); réalisme et hyperréalisme pour montrer l'ennui, le vide du quotidien de façon presque clinique (Robert Bechtle faisant voir la famille américaine moyenne posant devant une Pontiac; Duane Hanson, *Clochards dans le quartier noir de New-York*; Jean-Olivier Hucleux et son cimetière de voitures; Charles Clase et ses portraits hypernature), ... Affiches, science-fiction, happening, art brut, art naïf, kitsch ... Tout semblait avoir été mis en œuvre pour interroger la situation de l'homme en 1972 et, pour-quoi pas, notre civilisation tout entière.

*Documenta 6* allait-elle pouvoir aller plus loin, satisfaire la boulimie de l'amateur d'art entiché de nouveauté? Hélas! non. Les *Cent jours* (du 24 juin au 2 octobre 1977) de la *Documenta 6* auront permis, à quelques exceptions près, de revoir du déjà connu. Il est vrai qu'à peine créée, toute réalisation artistique est déjà diffusée. Il est encore possible de discuter, nuancer, mais plus d'étonner. Le Fridericianum, transformé en chaotique labyrinthe, permettait, entre autres, de voir une rétrospective de l'histoire de la photogra-



2

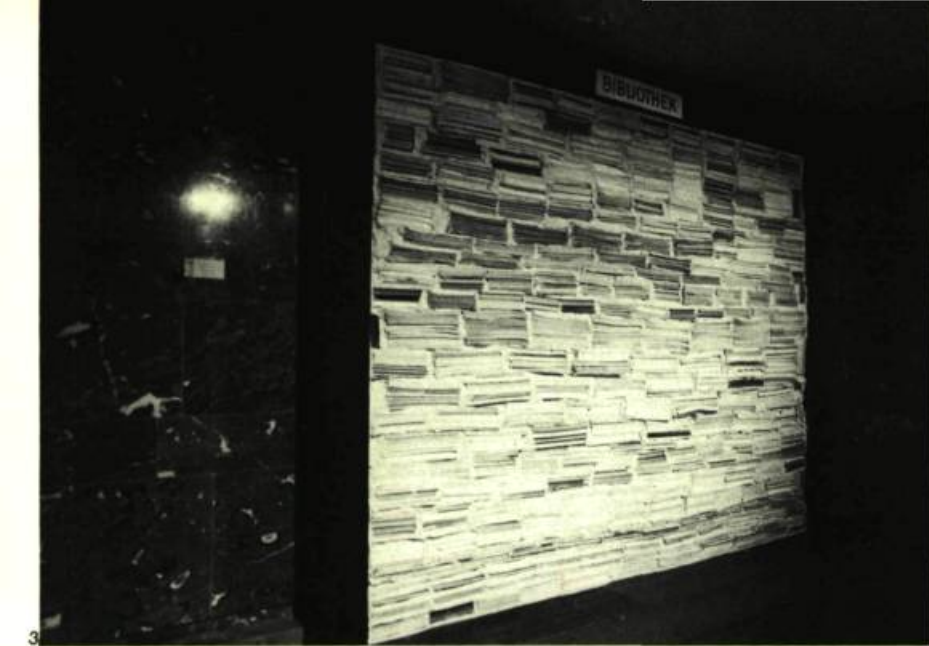
2. Nam June PAIK  
*Video-Environment*,  
1977.  
(Phot. Friedrich Rosenstiel)

3. Hubertus GOJOWCZYK  
*Tür zur Bibliothek*, 1977.  
Bois, métal et enduit;  
2 m. x 1,70.  
(Phot. Pit Brocksom)

4. Franz Erhard WALTHER  
*Stoffbuch 2*, 1968.  
50 cm x 40 x 10 x 400.  
(Phot. Pit Brocksom)

5. George TRAKAS  
*Union Pass*, 1977.  
(Pont d'acier, 224 m.;  
Pont de bois, 122.)  
Kassel, Karlsruhe.

1. Sur *Documenta 5*, voir l'article de Jean-Loup Bourget, in *Vie des Arts*, Vol. XVII, N° 69, p. 64-67.



phie des débuts jusqu'à nos jours (Nadar, Cartier-Bresson, Brassai, Lewis Carroll, Gisèle Freund, Man Ray, le baron Wilhem von Gloeden, ...). Nombreux aussi furent les environnements qui eurent pour sujets l'anthropologie, l'écologie ou l'archéologie. Nous avons été particulièrement sensible à l'œuvre/maquette d'Anne et Patrick Poirier qui semblent *fascinés* par un monde en voie de disparition. Faut-il assister impuissant à la disparition des anciennes cités? Resacraliser des ruines en miniaturisant des débris? D'autre part, en entrant dans une sorte de chambre noire, nous pouvions entendre et visualiser une symphonie de l'environnement. Les lutrins devinrent des plantes vertes, et les instruments se transformèrent en écrans de télévision d'où émergeaient des images poético-réalistes. Nam June Paik a réalisé un concert visuel surgissant d'un sombre bosquet grâce à de lumineuses touches picturales.

Pour la première fois depuis 1964, une vaste exposition de dessins des années soixante et soixante-dix fut organisée à l'Orangerie du Château. Deux cents artistes furent représentés par sept cents dessins. Ici encore, aucune surprise: Alechinsky, Tapiès, Miró, Michaux, Gäffgen, Arroyo, Beuys, Hockney, Lindner, Oldenburg, Rosenquist, Kanovitz, Moore, Tinguely, ... Un panorama apaisant. Peut-être est-ce le fait que «le dessin contemporain va à l'encontre des tendances dissolvantes et illimitantes de l'art». (Eduard Beauchamp, dans la *Frankfurter Allgemeine Zeitung*)

En revanche, l'exposition consacrée au livre d'artiste (livre-objet, journal, catalogue) mettait l'accent sur la forme/fonction du livre comme mode d'expression artistique. Le livre, musée ou bible du savoir, peut étouffer ou enrichir l'homme, mais à la fois le couper/châtrer de la vie. Un exemple, cette paroi de Hubertus Gojowczyk, où des livres encastrés dans du ciment ont remplacé les briques qui composent le mur/porte permettant l'accès à une bibliothèque, temple de la connaissance. Par ailleurs, le livre peut aussi s'agrandir jusqu'à devenir un drap enveloppant, voire même le support physique, de nos «rêves éveillés» ou mieux encore la matrice de nos discours oniriques.

A la différence des autres Documenta, des sculptures extérieures, partant du centre de l'exposition, se répartissaient sur trois kilomètres dans le magnifique parc de Kassel. Décevante, aussi, cette sculpture. Une seule brillante exception — cela dit sans chauvinisme — l'œuvre du Québécois George Trakas. Une longue passerelle métallique de plusieurs centaines de mètres de longueur traversait et brisait la monotone continuité d'un pont en bois. Cette œuvre puissante devenait ainsi une croix à l'horizontal. Ce long trait métallique, qui se noyait dans la nature, produisait des sons sériels, lorsque l'homme acceptait de parcourir sa structure. L'œuvre d'art extérieure(?) la plus spectaculaire et, en même temps, l'un des emblèmes de la *Documenta 6* fut un objet de l'Américain Walter de Maria qui a effectué un forage de mille mètres de profondeur et y a introduit une barre de laiton de la même longueur et de deux pouces de diamètre. Le but de cette action était de donner quelque chose à la Terre, au lieu de lui dérober continuellement ses trésors. Un gadget, digne de la gigantomanie de ce micmac artistique que constitua la *Documenta 6*.

L'art actuel serait-il arrivé à une impasse, à une limite? *Documenta 7* (1982) nous apportera peut-être, il faut l'espérer, un démenti...