

Get Naked
(I Got a
Plan).

Documenta XII, Kassel,

16 juin - 23 septembre 2007.

A l'entrée de l'espace d'exposition situé à l'est du deuxième étage du Museum Fridericianum de Kassel, deux œuvres sont disposées en regard, qui dépeignent assez précisément l'une des ambitions fondamentales des commissaires. A gauche, faisant face à une section de mur blanc, est dressée *Song* (2004), une sculpture minimaliste de l'artiste américain John McCracken. Elle est constituée d'un parallélépipède monochrome, rose, poli, réalisé en fibre de verre opaque, mesure cinquante centimètres de haut, 30 centimètres de large et 20 cm de profondeur, et est disposée sur un socle d'un mètre de haut. Une photographie est accrochée au mur à la droite de cet objet. Elle représente une action engagée par

l'Argentine Graciela Carnevale en 1968 : l'artiste avait invité un groupe de gens à un vernissage et, lorsque la galerie fut pleine de monde, elle ferma la porte de l'extérieur et partit. La photographie montre les convives tentant de s'échapper par la fenêtre cassée de la galerie. L'image renvoie directement aux images d'archives de la même exposition présentées sur plusieurs sections de murs dans le même espace. Carnevale a été l'une des initiatrices de Trucuman Arde à Rosario en Argentine, un festival d'art d'avant-garde qui était en lui-même un acte de résistance envers l'exploitation brutale et impitoyable de la région de Tucuman et sa situation sociale désespérée. Le monolithe de

McCracken d'une part, et l'action politique et artistique de Carnevale dans laquelle le spectateur s'échappe du *white cube* d'autre part, esquissent la juxtaposition de deux conceptions de l'art : la première, sans concept, est une expérience sensible, tandis que la seconde se définit comme une insurrection et tend à la création d'une communauté politique.

Cette juxtaposition est déjà présente dans les premières œuvres que l'on rencontre au Fridericianum. Dans l'entrée principale se tient un autre monolithe de McCracken, *Swift* (2007), mais celui-ci est posé directement sur le sol – il mesure deux mètres de haut et ses surfaces sont blanches et réfléchissantes. Les murs de cette petite pièce sont recouverts de miroirs. Les similitudes avec les « Mirrored Cubes » de Robert Morris sont apparentes, et *Swift*, en effet, est sur un mode similaire basé sur les tensions entre le mutisme du solide géométrique et la manière dont les surfaces réfléchissantes et les murs activent les paramètres liant l'espace et le corps du spectateur. Mais tandis que les cubes en miroir de Morris, malgré leur prégnance formelle et ainsi que l'écrivait Benjamin Buchloh « situent le spectateur à la suture du réfléchissement induit par le miroir : cette interface entre l'objet sculptural et le contenant architectonique où aucun élément ne peut acquérir une position dominante ou prioritaire dans la triade formée par le spectateur, l'objet sculptural et l'espace architectural », le *Swift* de McCracken, en revanche, a une forme anthropomorphe qui semble inviter les spectateurs à l'identification collective. On n'est pas simplement en présence de sa propre réflexion en pied dans le monolithe poli, on y voit aussi celle de tous les visiteurs présents

dans le musée démultipliés par les surfaces en miroir des murs. En conséquence de quoi, *Swift* est une sculpture qui renvoie au « nous » en même temps qu'elle est en soi un objet silencieux et géométrique, un pur et simple volume dans l'espace. L'expérience du « nous », de la collectivité, est connectée à une expérience sensible esthétique. Cette connexion, l'idée d'une communauté sociale fondée sur une expérience sensible, la vision romantique d'une esthétique politique, gouverne la totalité de *Documenta XII*. Elle est présente en tant que perte et utopie impossible à l'horizon historique de l'exposition et en tant que principe de résistance et de subjectivation dans son idéologie même.

Documenta XII a été violemment critiquée. Elle a été jugée « trop théorique », c'est-à-dire impénétrable, inaccessible, élitiste. Dans le même temps, elle a été accusée d'être peu claire, c'est-à-dire de ne pas présenter de position politique et artistique claire. Je trouve ces deux critiques peu judicieuses. De grandes parts de *Documenta XII* sont des échecs. Mais il s'agit d'une exposition présentant plus de 500 œuvres dans 6 musées selon une logique complexe et bien exprimée dans laquelle la sélection des œuvres désigne un manque de respect pour le spectacle de l'économie du monde de l'art. C'est une exposition de dimensions gigantesques, produite avec un certain courage. La disqualifier parce qu'elle ne serait pas assez attrayante et n'afficherait pas immédiatement ses intentions est faire preuve d'une honnêteté gênante quant à sa propre intolérance. Le cynique peut se gausser de comparer deux publics : le public « professionnel » du vernissage, qui parcourut l'exposition au galop en une paire d'heures et semblait généralement la percevoir comme une insulte, et le public « amateur » des jours suivant le vernissage, qui fraya son chemin patiemment et méticuleusement dans les espaces d'exposition à son rythme ou en ayant recours à des guides, des feuilles d'information, des iPods aux commentaires enregistrés, des catalogues, etc.

Paradoxalement, je n'ai pas le souvenir d'une exposition qui, autant que *Documenta XII* et avec une telle intensité, ait fait confiance aux œuvres, à leur exposition et à leur installation pour se justifier et s'expliquer elles-mêmes. Il n'y a pas de déclaration d'intention dans le catalogue, pas de communication programmatique qui ait été faite pendant la conférence de presse, et ce qui se rapprocherait le plus d'un thème pour *Documenta XII* – les trois questions : « *La modernité est-elle notre antiquité ?* », « *Qu'est-ce que la vie nue ?* » et « *Que faire ? La question de l'éducation* » – n'est pas expliqué de façon cohérente dans aucune des publications annexes à l'exposition. On parle en revanche en divers endroits de l'exposition comme médium, comme d'une forme de connaissance qui doit avoir le bénéfice de ses propres conditions. « *Les grosses expositions n'ont pas de forme* » déclarent les commissaires Roger Buerger et Ruth Noack dans la courte préface au catalogue de l'exposition, « *les expositions ne valent la peine qu'on les regarde que si on parvient à faire l'économie des catégories pré-établies, et arrive là où l'art communique selon ses propres modalités. C'est l'expérience esthétique dans le sens plein du terme : cette exposition devient un médium en soi et peut ainsi espérer impliquer son public dans sa composition* ». »

L'exposition présente une « radicale absence de forme » à travers laquelle le spectateur peut se libérer des catégories pré-établies et arrive là où l'art communique selon ses propres modalités et où l'expérience esthétique prend place dans le plus pur sens du terme. Une telle idéologie est manifestement, en soi, très théorique, c'est-à-dire inscrite dans une certaine idée historique de ce qu'est l'art, et de la manière dont les idées et les aspirations

peuvent s'y inscrire. *Documenta XII* ne manque pas de propos, de la même manière que les trois questions relatives à la modernité, la vie pure et simple et l'éducation ne sont pas posées par hasard. Mais un point essentiel de ce propos est qu'il ne peut pas être formulé en tant que tel, sans risquer de perturber l'expérience esthétique libérée d'un concept.

On doit donc chercher des *statements* programmatiques ailleurs que là où ils sont d'ordinaire banalement localisés. Dans le premier numéro de *Documenta Magazine*, le magazine qui rassemble principalement des contributions issues des centaines de publications sur l'art du monde entier qui participent de l'ambitieux « Documenta Magazine Project », il y a un texte de Buerger à propos de la première Documenta de 1955, titré « The Origins ». Buerger (né en 1962) n'essaie pas de cacher que c'est dans cette exposition, qui prit place dans les ruines du Museum Fridericianum dans le contexte de la reconstruction culturelle de l'Allemagne (de l'Est), qu'il trouve son inspiration, plutôt que dans l'emphase des Documenta suivantes consacrées au présent, au contemporain, à la jeunesse – autant de choses que Buerger lie à Szeeman. Ce que Buerger voit dans l'exposition de peinture relativement modeste de Arnold Bode, où des œuvres de Picasso, Matisse, Mondrian, Klee, etc. étaient accrochées sur des cimaises et des structures temporaires dans un musée provisoirement rénové, c'est une balance, un équilibre, une harmonie, même, entre l'espace, l'art et le spectateur. La première Documenta, écrit-il, « *constituait un royaume public dans l'Allemagne post-nazie. Et ceci ne se produisit pas sur les bases d'une nouvelle constitution du pays, pas plus que sur celles de croyances politiques ou religieuses, pas plus que sur les bases d'une identité nationale ou de quelque nature qu'elle soit. Dans le contexte de Documenta, le public se déterminait lui-même sur les bases de l'expérience esthétique – l'expérience d'objets dont l'identité ne peut pas être identifiée* ». » Ainsi, poursuit-il, la population de l'Allemagne de l'après-guerre pouvait trouver un nouveau « vivre ensemble » dans l'exposition de Kassel : « *C'est au travers du médium de l'exposition que cette communauté a appris à voir, à comprendre, et à se développer elle-même en tant que communauté. Documenta était (et est) un laboratoire – un laboratoire ontologique dans lequel créer, agencer, et faire valoir une éthique de co-existence* ». » Et ceci, explique-t-il, était particulièrement clair dans les espaces où les peintures étaient accrochées sur des structures de métal placées à une certaine distance des murs, comme des objets dans l'espace : « *Dans cet environnement, les spectateurs et les œuvres, sujets et objets, partageaient un seul et même monde. Et grâce à la richesse des affinités ontologiques, ce monde ne connaissait pas de séparation entre sujet et objet. Les images étaient les agents au service de la sus-mentionnée éthique de co-existence : elles établissaient des relations. [...] L'art et le spectateur partagent un seul et même espace, mais le spectateur doit avoir le don d'un regard sans a priori. La possibilité de ne pas comprendre, de ne pas expliquer, doit être volontairement assumée pour faire place à d'autres formes de compréhension* ». »

Pas besoin d'être psychanalyste pour imaginer que Buerger, dans sa lecture d'une exposition qui s'est tenu sept ans avant sa propre naissance, projette sur son objet d'études ses propres espoirs relatifs à *Documenta XII*. Les termes avec lesquels il décrit le succès quasi métaphysique de la première *Documenta* sont identiques à ceux que Ruth Noack et lui-même laissent entendre (sans jamais les formuler) pour le programme *Documenta XII*. Mais tandis que l'une des conditions du triomphe de *Documenta XIII* était, selon Buerger, que les « communautés abimées et menacées » de la société allemande d'après-guerre – la honte succédant au nazisme et le déchirement du tissu social – ne





pouvaient être recréées qu’au travers d’une expérience esthétique libre de tout concept, comment ces circonstances peuvent-elles trouver un équivalent dans une exposition ayant lieu aujourd’hui ? Y aurait-il une analogie entre les « communautés abîmées et menacées » de 1955 et la situation contemporaine ? Comment peut-on comparer notre condition historique, politique et sociale avec celles de l’Allemagne d’après-guerre ?

La question peut paraître colossale, mais je pense que pour Buerger et Noack, elle a une (inavouable) réponse. Et je pense que, paradoxalement, on peut y trouver une réponse dans les trois questions qui font office de thème à *Documenta XII* : « La modernité est-elle notre antiquité ? », « Qu’est-ce que la vie nue ? » et « Que faire ? La question de l’éducation ». Ce ne sont manifestement pas des questions neutres exprimant une curiosité innocente. Chacune d’entre elles est comme une citation qui renverrait à un penseur et à un discours spécifique. A partir de ces références, il est possible de reconstituer une image cohérente d’une situation politique, culturelle et historique. L’allusion à l’énoncé de Baudelaire dans *Le peintre de la vie moderne* de 1863, à propos de la manière dont la modernité mériterait d’être notre antiquité, peut-être, je crois, comprise au jour de la lecture du *Farewell To An Idea* de T. J. Clark en 1999, comme une référence à une condition culturelle et historique : nous vivons dans les ruines du projet de modernisation, dont nous ne saurions plus aujourd’hui nous référer aux utopies qu’avec la même nostalgie visionnaire qui caractérise la relation du romantisme à l’Antiquité⁶. Inscire *Documenta XII* dans le champ conceptuel de l’analyse de Giorgio Agamben de la « vie nue » (« bare life ») revient à connecter cette exposition à une analyse de la situation politique actuelle selon laquelle un état d’exception généralisé et normalisé a réduit l’homme politique à une « vie nue » exempte de droits, et qui en même temps porte une promesse messianique quant à la création d’une communauté politico-ethnique au-delà de toute souveraineté⁷. Et la question de l’auteur préféré de Lénine, Tchernychevsky, « Que faire ? », à laquelle a ici été ajouté l’appendice « La question de l’éducation », n’est pas tant celle d’une exposition de la pédagogie qu’un appel révolutionnaire à la construction de nouvelles formes esthétiques et matérielles pour la vie courante⁸. En cela, les trois questions/citations désignent une condition historique (les ruines de la modernité sont devenues notre antiquité), une situation contemporaine (un état d’exception qui annule tout accès au politique) et un impératif pour l’avenir (relatif d’une part à la construction des formes matérielles d’une nouvelle communauté éthique et d’autre part à l’éducation esthétique). Si la première Documenta pouvait fonctionner comme un lieu où créer un « être ensemble » éthique sur les ruines consécutives au désastre de la deuxième guerre mondiale, *Documenta XII* forme l’ambition de construire, sur les ruines des utopies du projet moderniste et de la situation de crise politique actuelle, les conditions préliminaires à la création d’une nouvelle communauté sensible.

En d’autres termes : *Documenta XII* est la construction d’une cathédrale. C’est mon hypothèse. Avec cette exposition, Roger Buerger et Ruth Noack veulent construire une cathédrale dans laquelle les habitants d’un état global d’exception qui règne dans la post-utopie présente peuvent se rassembler dans la communion d’une expérience esthétique, qui dissout toute frontière entre les sujets et les objets et crée une nouvelle communauté politico-éthique. Pour comprendre comment s’exprime ce projet, il convient de revenir à l’exposition elle-même. *Documenta XII* s’érige dans l’intervalle entre deux opposés : entre la vision d’une construction rédemptrice dans laquelle les hommes peuvent être à

nouveau unis dans une communauté sensible, et l’idée que nous vivons tous aujourd’hui dans les ruines de cette vision, que toutes les utopies sont vidées, et que tous les projets ambitieux, collectifs et téléologiques sont impensables. *Documenta XII* est essentiellement une collection d’œuvres situées dans la tension entre ces deux opposés : elles y campent des formes pour une politique esthétique.

Au Museum Friedericianum, où se tient la partie la plus réussie de Documenta XII, cela se traduit par le choix d’œuvres qui induisent des expériences sensibles et corporelles muettes, et d’autres constituant des interventions directes, souvent politiques dans la vie de tous les jours. Cela n’est pas valable uniquement pour les œuvres de McCracken et Graciela Carnevale, mais se produit de manière itérative par la juxtaposition d’œuvres dans plusieurs des espaces d’exposition. D’une part, il peut être fait mention de la construction légère et presque immatérielle d’Iole de Freitas, constituée de tubes d’acier coudés et de surfaces de plexiglas, qui occupe une salle entière, la transformant en un site à la fois ouvert et bloqué ; de l’installation de Sheela Gowda *And...* (2007), faite de cordes rouges pendantes qui de manière similaire affirme l’espace et le re-configue à l’aide de matériaux et de formes sans réelle solidité ni poids, et du *I Hate* (2007) de Imogen Stidworthy, une installation multimédia qui reproduit en son et en images la tentative du photographe Edward Woodman de rééduquer ses sens pour, à nouveau, être connecté à son entourage, après un accident qui l’avait privé de la parole. D’autre part, on peut évoquer *Document* (2007) de Lidwien van de Ven, une série de belles photographies non spéculatives aux sujets ordinaires, peu dramatiques, et pourtant politiques ; la prétentieuse investigation vidéo de Alejandra Riera dans les hétérotopies urbaines et leurs populations (*Enquête sur le/ notre dehors*, 2007) ; et l’allègre et serein *Majakovsky-Osmolovsky* (1993) de Anatoli Osmolovsky, une photographie montrant l’artiste assis au sommet d’une gigantesque statue de Majakovsky en plein Moscou. Ce ne sont que quelques exemples parmi tant d’autres possibles qui montrent la connexion entre les formes plastiques et la configuration spatiale qui autorisent l’expérience de la présence du corps et de l’espace, et des interventions artistiques et politiques qui agissent directement sur le monde social et qui deviennent des formes de base pour les choix curatoriaux régissant le Museum Friedericianum.

Une place importante, dans ce contexte, est occupée par l’installation et la performance *Floor of the Forest* (1970/2007) de la chorégraphe Trisha Brown. Dans l’un des espaces centraux du Friedericianum est installée une structure simple, un carré augmenté de barres de métal horizontales placées à environ un mètre du sol. Entre ces barres sont tendues des cordes, comme une grille, et sur ces cordes sont ajustés des vêtements : des chemises et des pantalons de couleurs variées et de façon commune. Autour et à l’intérieur de la structure, qui occupe la majeure partie de la salle, une performance est régulièrement jouée : dans les accès et les espaces entre la structure et les murs, un groupe de 10 à 15 danseurs exécutent une chorégraphie synchronisée, basée sur des mouvements qui sont en eux-mêmes quotidiens et peu spectaculaires, mais qui en l’absence de tout contexte instrumental et de produits créent simultanément un sentiment gênant de présence corporelle. Lorsque cette chorégraphie est jouée, 4 ou 5 danseurs (ou « movers », comme Trisha Brown les appelle apparemment) restent de côté et escaladent la structure de cordes et s’insèrent entre les vêtements, dans une sorte de danse qui communique une expérience palpable de la gravité et de la pesanteur, et dans laquelle les vêtements évoquent l’emprisonnement, la strangulation et la pendaison.

Danseurs et spectateurs ne sont alors séparés par aucune scène ni délimitation. Rien ne les maintient à distance. Bien au contraire, ils sont entassés dans le même espace, de telle sorte qu'ils doivent se toucher et se pousser, ce qui intensifie le sentiment de présence corporelle et font des spectateurs une part du spectacle ; on ne devient pas seulement conscient de la présence intime de l'autre et provoqué dans sa propre intimité, on devient aussi physiquement conscient de la coexistence corporelle de tous ceux qui sont présents dans cet espace.

Cela fait partie des meilleures séquences de *Documenta XII* : depuis l'œuvre de Trisha Brown, on continue dans une salle dont l'entrée est faite de la rencontre programmatique de McCracken et de Carnevale. Dans cette salle, peut-être la plus dense et la plus maîtrisée en terme de commissariat de l'exposition tout entière, on est dirigé entre des compositions spatiales (les constructions *Gyrus*, *Cecilia* et *Dolores* de Lili Dujourie, de 2000-2001, qui sont accrochées comme des peintures mais sont proéminentes et envahissent l'espace), des œuvres qui discutent le corps et le sensible (la vidéo *Who's listening ?* de 2003-2004, de Tseng Yu-Chin, qui documente un jeu très physique entre une mère et son enfant, et les photographies des années 70 et 80 de Ion Grigorescu, dans lesquelles il examine son corps et son entourage intime) et des œuvres qui, de différentes manières, interviennent dans la sphère politique (les interférences micropolitiques de Jiri Kovanda et Sanja Ivekovic dans les espaces publics yougoslaves et tchèques des années 70, et l'attaque symbolique de Larry Rosenfeld contre l'infrastructure chilienne *Una milla de cruces sobre el pavimento*, de 1979). Les juxtapositions, ici, constituent un tissu de connexions dans lesquelles le sensible est inscrit dans le politique, et où l'espace public devient le site d'opérations esthétiques. Les œuvres, dans l'espace, sont suffisamment fortes pour que celui qui souhaite les appréhender individuellement puisse le faire, et leur installation et accrochage ne les réduit pas à des éléments d'une scénographie plus générale. La clarté des thèmes et la signification des juxtapositions fait de l'espace d'exposition lui-même un « tout artistique ». Malheureusement, aucune des autres parties de l'exposition parvient avec autant de conviction à restituer une complexité qui respecte les œuvres individuellement.

Le double intérêt pour des expériences artistiques « muettes » et des pratiques artistiques qui font directement référence à la sphère politique n'est pas apparent et essentiel que pour le Friedericianum, mais pour *Documenta XII* dans son ensemble : à différents degrés, on le retrouve dans tous les lieux de l'exposition. Mais il est important d'insister sur ce sujet parce que, en tant qu'attitude curatoriale, il exclut aussi toute une série de formes artistiques. Une pratique artistique comme celle de Harun Farocki, qui n'est basée ni sur la création d'une expérience sensible ni sur des interventions activistes directes dans l'espace public, mais sur la confrontation d'images et de textes, et sur la problématisation de l'investigation des documents et de la technologie, semble curieusement déplacée dans le contexte de *Documenta XII*. Sa grande installation vidéo *Deep Play* (2007), qui enregistre les dispositions technologiques en amont d'un super-spectacle médiatique comme la finale de la coupe du monde de football en 2006, n'est pas à son mieux dans le Friedericianum, et sa place dans le cadre de l'exposition n'est pas très claire. On peut en dire autant de *9 Scripts from a Nation at War* (2007), d'Andrea Geyer, Sharon Hayes, Ashley Hunt, Katya Sander et David Thorne, dramatisation de différents protocoles juridiques, documents politiques, etc. au sujet de la guerre en Irak, qui est présentée sur 9 écrans à l'étage de la Documenta-Halle. C'est en soi une bonne pièce, qui assujettit le spectacle de la guerre à un

effet étrange en donnant en même temps au document une singulière réalité. Mais cette œuvre s'intègre aussi mal que celle de Farocki dans le cadre d'un projet dont l'ambition est la construction d'une communauté politico-esthétique.

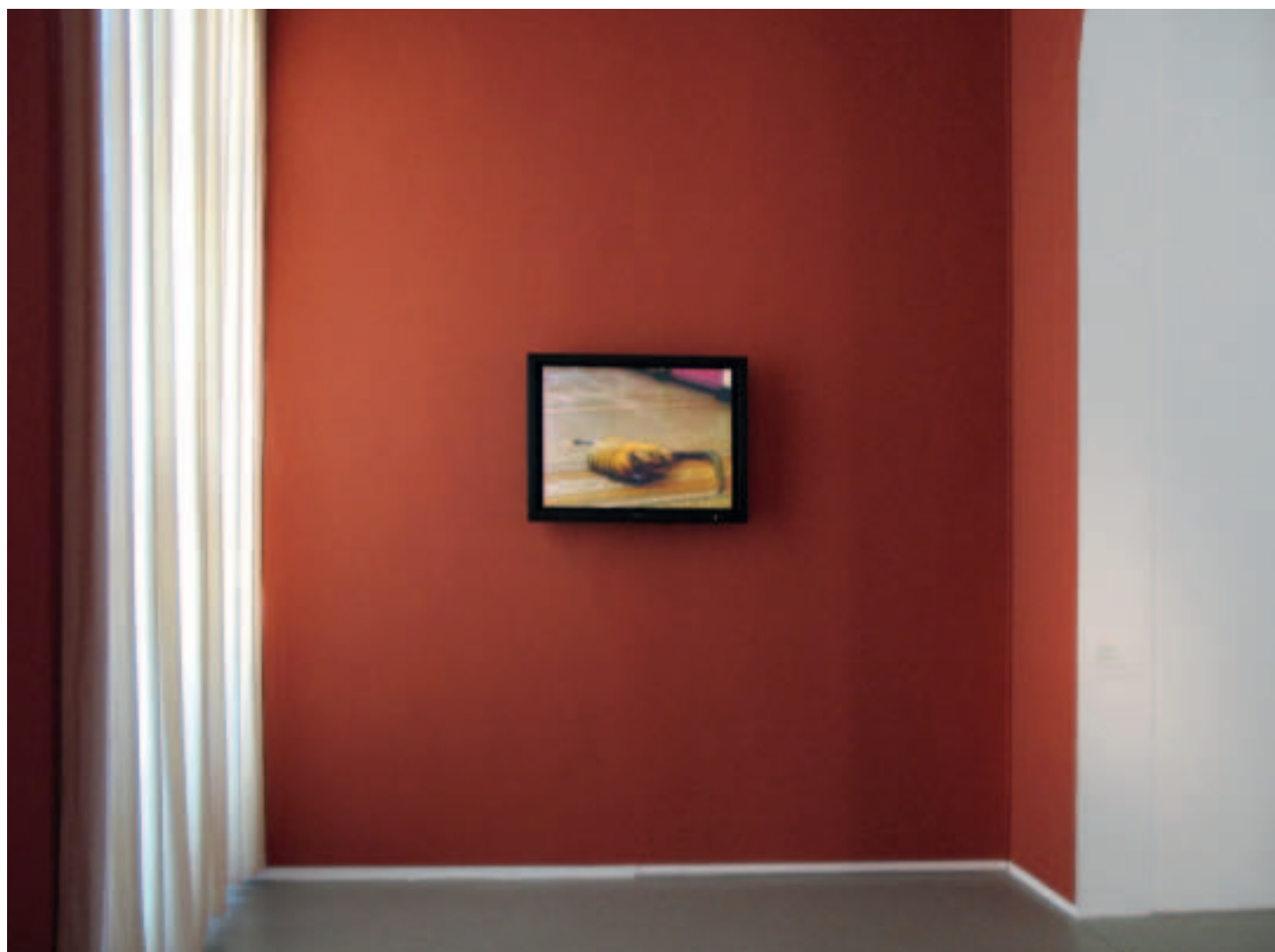
Documenta XII est fondamentalement une exposition politique, mais sa figure politique centrale n'est pas un jeu critique avec les formes, mais l'action ou la construction qui établit ce que Jacques Rancière appellerait une communauté « méta-politique », c'est-à-dire une communauté qui trouve ses fondements dans une socialité naturelle entre les individus⁹.

Il y a cependant bien d'autres formes qui relient les œuvres et les décisions curatoriales au projet central de *Documenta XII*.

A la Neue Galerie et au Schloss Wilhelmshöhe, l'accent semble être mis sur des œuvres d'art qui discutent et thématisent la mémoire et le passé, et des œuvres qui sont une inscription sensible de leur processus de création. Nombre d'œuvres évoquent les conséquences dévastatrices, dans différents contextes culturels, des projets de modernisation et de colonisation : l'installation vidéo de Amar Kanwar *The Lightning Testimonies* (2007), qui dans une forme ouverte mais complexe raconte l'histoire des femmes abusées dans les conflits religieux et territoriaux dans le subcontinent indien ; la sorte d'essai photo historique d'Andrea Geyer *Spiral Land* (2007), qui examine les luttes des Indiens nord-américains pour la justice sociale ; et *Top Secret* (1989) de Nedlo Solakov où l'artiste, à travers des textes, photographies, extraits de journaux, etc. confesse son passé d'informateur pour la police de la sécurité bulgare. En mettant bout à bout les espaces d'exposition, un nombre conséquent d'œuvres ajoutent de la complexité formelle et en même temps sont faites de techniques qui enregistrent très clairement les traces de leur production, attirant ainsi l'attention sur l'acte de création artistique. On peut citer, en l'occurrence, les petits dessins méticuleux et laborieux du papier des années 70 et 80 de Nasreen Mohamedi et Mira Schendel, dans lesquelles la régularité géométrique et la répétition sont tellement strictes que chaque déviance devient chargée de signification, pour ne pas dire de drame ; le *Calendrier* (1954) de Tanaka Atsuko, dont les pages sont faites de coupures de journaux assemblées selon la technique du collage et où les jours et semaines sont indiqués par de fines lignes encrées, chaque page semblant enregistrer le temps qui passe et le travail qui lui donne son sens ; et la série de photographies *Photosculptures* (1971) d'Alina Szapocznikow, qui montre en très gros plan des sculptures minimales faites en chewing-gum. Ce sur quoi les commissaires semblent insister avec ces juxtapositions, c'est que l'art peut à la fois attester et discuter les traumatismes de l'histoire, et en même temps le fait que l'acte artistique a un pouvoir cérémonial rituel qui est lui-même significatif.

Bien qu'on puisse trouver des œuvres fortes en elles-mêmes à la Neue Galerie et au Schloss Wilhelmshöhe, ces juxtapositions impliquent des relations problématiques à l'histoire. La question de la relation de *Documenta XII* à l'histoire est compliquée, et il y a beaucoup de phénomènes contradictoires à prendre en compte. L'exposition, dans sa totalité, brasse des œuvres de périodes et de contextes culturels très différents. Le catalogue de l'exposition est organisé de manière chronologique selon les années de production des œuvres choisies, tandis que le catalogue fait de vues de l'exposition est divisé en 4 parties intitulées XVIII^e, XIX^e, XX^e et XXI^e siècles, selon l'année de construction des lieux. Il n'est pas fantaisiste d'affirmer qu'il y a, dans *Documenta XII*, (à l'exception de Gerhard Richter, Martha Rosler et de quelques autres) une absence réelle de stars et de classiques, et qu'un nombre considérablement élevé d'artistes étaient parfaitement inconnus ou





marginiaux avant leur participation à cette exposition. En sus, un nombre important d'œuvres commentent directement leur situation historique : à celles déjà évoquées on peut ajouter *Fountain* (2005), l'installation d'Andrei Monastyrski au Friedericianum, composée de 16 grandes photographies de l'arrière d'un groupe de sculptures au parc Staline de Moscou, disposée sur une structure ronde dans l'espace d'exposition, les sculptures tournant le dos au spectateur dans un geste d'arrogance ou de honte ; et l'installation de Mladen Stilinovic *The Exploitation of the Dead* (1984-1990) au Pavillon Aue, qui consiste en une accumulation d'objets dessinés dans des styles évoquant des réminiscences du Suprématisme et du Constructivisme, accrochés à l'intérieur et à l'extérieur d'un container. Et puis il y a les abominables interventions curatoriales dans les collections permanentes au Schloss Wilhelmshöhe : dans les salles où se tiennent les œuvres des maîtres flamands, Buerger et Noack ont disposé une série de petites peintures et collages d'artistes contemporains qui sont par ailleurs bien représentés à *Documenta XII* – Kerry James Marshall (peintures à l'huile de portraits très expressifs avec des éléments de collages), Zofia Kulik (photomontages avec des références ironiques à l'iconographie de propagande soviétique), et Charlotte Posenenske (petites compositions abstraites sur papier).

De toutes ces décisions curatoriales, on pourrait attendre qu'elles indiquent une conscience de, ou un effort pour thématiser l'histoire de l'art, et une volonté de révision critique de

l'historiographie établie. Mais à *Documenta XII*, il n'y a pas d'effort particulier de relecture généalogique, pas de tentative claire de créer de nouvelles continuités historiques, pas de volonté affirmée d'articuler les contextes historiques aux juxtapositions anachroniques de l'exposition. Le mélange d'œuvres de différentes périodes et de différents contextes culturels ne témoigne pas de la recherche d'un engagement critique dans l'histoire, pas plus que de la notion a-historique de l'art comme constante universelle.

Je pense qu'ainsi, dans le cadre du programme général de *Documenta XII*, on ne doit pas seulement comprendre l'accent mis par les commissaires sur l'art comme rite et sur l'art comme témoignage à la Neue Galerie et au Schloss Wilhelmshöhe, mais aussi leurs juxtapositions d'expériences sensibles pas vraiment conceptuelles et d'interventions politico-esthétiques au Friedericianum. L'acte artistique, poétique, a pour Buerger et Noack un ultime pouvoir a-historique d'institution d'un monde de communautés dans lesquelles les sujets peuvent être unis dans le partage d'une sensibilité. Sa figure, en un mot, est celle de la rédemption. Cela peut prendre la forme d'un témoignage sur un génocide dans l'Inde moderne, la calligraphie perse du XVI^e siècle, une micro intervention publique dans la Tchécoslovaquie des années 70 ou une sculpture minimale. C'est toujours le même pouvoir de rédemption qui est à l'œuvre, et qui est la raison même pour laquelle on peut autoriser des contextes et histoires disparates à se rencontrer dans l'espace d'un musée. Une telle attitude pose apparemment problème à bien des égards, pas uniquement pour ses connotations politiques et philosophiques. Elle exclut toute

forme de réflexion critique quant aux déterminations historiques et idéologiques des technologies et des médias, ce qui est prouvé *a contrario* par le fait que la présence de Harun Farocki au Museum Friedericianum semble injustifiée. Et cela suppose une conception de la nature de l'identité de l'artiste et de l'acte de création qui est pour le moins questionnable, comme en témoigne l'un des véritables scandales de *Documenta XII* : les dessins d'enfants exposés par Peter Friedl, exposés à la Neue Galerie. Peut-être un critique très bien attentionné et disposant de suffisamment d'informations sur le travail de Peter Friedl pourrait-il expliquer que ces peintures ont leur place dans l'œuvre de Friedl, parce qu'il travaille avec des expressions éminemment naïves, ou quelque chose de cet acabit. Mais dans le cadre d'une partie de l'exposition qui thématise l'acte de création, leur incursion semble tout bonnement réactionnaire. Sans être en mesure de le justifier plus précisément, j'ai le sentiment que l'énorme installation vidéo de James Coleman *Retake With Evidence* (2007) à la Neue Galerie, une œuvre boursoflée de prétention dans laquelle Harvey Keitel erre dans les ruines d'une sorte de temple grec en récitant un monologue de Shakespeare, représente assez bien l'idée que *Documenta XII* se fait de l'histoire.

Les parties de l'exposition à la Neue Galerie et au Schloss Wilhelmshöhe sont ainsi profondément problématiques, d'un point de vue conceptuel et théorique. Elles sont aussi difficiles à voir pour des raisons plus prosaïques. Dans ces deux musées, et en particulier à la Neue Galerie, les œuvres sont installées au bénéfice d'une scénographie théâtrale, dans un éclairage qui ne l'est pas moins (presque toutes les lumières proviennent de spots), dans des couleurs suggestives (les espaces d'exposition sont peints de violet, rouge vineux, orange) et en regard de lourdes draperies aux fenêtres. À l'inverse de la meilleure partie du Museum Friedericianum, les œuvres ont ici bien du mal à rester elles-mêmes et à conserver leur intégrité, et finissent par n'être plus que des éléments d'un vaste théâtre des humeurs.

Des problèmes pratiques hantent aussi le pavillon Aue, un gigantesque pavillon récemment construit sur la vaste pelouse qui fait face à l'Orangerie de Kassel et qui renferme au moins un tiers des œuvres exposées à *Documenta XII*. Ont manifestement existé des visions conduisant à faire de cette structure une sorte de « Crystal Palace » pour l'art contemporain, avec une forte pénétration de la lumière, des ouvertures, et une dissolution des frontières entre l'intérieur et l'extérieur. Mais quelque part les choses ont mal tourné et le bâtiment est à peu près aussi inadéquat qu'un hangar de foire. Il est évidemment sans objet de disserter sur ce qui a pu se passer et sur les responsables, mais les architectes ont abandonné le projet, l'argent a manqué, de graves compromis ont été faits. Le résultat est un gros espace plat et confiné sans véritable mur et bas de plafond : des conditions bien peu optimales à l'installation d'œuvres d'art. Dans cet espace, des centaines d'œuvres de 59 artistes sont disséminées de façon consciencieusement chaotique. Traverser le Pavillon Aue est une expérience épuisante et frustrante : le fatras des structures d'expositions, des sections de mur et des angles est si important qu'à l'issue de deux jours de visite patiente, je ne suis toujours pas franchement certain de ce que j'y ai vu, œuvres d'art comprises. Et la juxtaposition comme la confrontation des œuvres se fait au prix de la lisibilité des œuvres : deux compositions de collages de Lili Dujourie (*Stilleven*, 1976) sont accrochées aux marges d'une énorme photographie d'une étagère sur laquelle sont empilés des objets sculpturaux de Jorge Oteiza (*Laboratorio de tizas*, 1972), de telle manière qu'il est difficile de ne pas les considérer comme partie d'une même (et incompréhensible) œuvre ; une grande

installation vidéo de Dias & Riedweg (*Voracidad Máxima*, 2003) est complotée avec des œuvres de Saâdane Afif et Poul Gernes, elles-mêmes connectées à des photographies et projets conceptuels de Martha Rosler et Katarina Seda (*Passionate Signals*, 2007, et *For Every Dog a Different Master*, 2007), dans une juxtaposition confuse ; des voiles de mariée du XIX^e provenant du Tajikistan sont exposés sur des socles recouverts de verre en face de deux œuvres anciennes de John McCracken's (des peintures abstraites), à côté desquelles est installée la série de photographies de David Goldblatt sur l'Apartheid en Afrique du Sud (*The Transported of Kwandebele*, 1983), dans une disposition qui excède même le principe de *Documenta XII* d'interconnexion entre l'art comme expérience sensible et muette, l'art comme rite ou cérémonie, et l'art comme intervention dans la sphère politique, etc. L'une des hypothèses pourrait être qu'avec ce pavillon Aue, les commissaires ont voulu convoquer des formes radicales d'exposition pour questionner une situation politique et culturelle contemporaine. Le caractère « inregardable » de l'installation et des juxtapositions correspondrait alors à la dissolution idéologique du présent « post-utopique ». Le Pavillon Aue consisterait alors en une collection de fragments esthético-politiques de l'état d'exception globale, un archipel d'îles de résistances et de communautés sensibles. Plutôt que de mettre en place un contexte général pour ces événements dispersés, le pavillon Aue veut donner le sentiment direct de leur multiplicité et de leur cohérence interne, et accentue pour atteindre ses fins les différences entre les éléments en place et leur absence de commune mesure. Mais même dans une exposition programmatique et hétérogène, le spectateur doit pouvoir se frayer un chemin, et la singularité des œuvres être respectée – ce qui est loin d'être le cas ici.

L'accent mis sur la fragmentation et la dispersion n'est pas l'apanage du seul pavillon Aue, mais se retrouve dans diverses sections de *Documenta XII*. Au Friedericianum, de même qu'à la Neue Galerie et au Schloss Wilhelmshöhe, les artistes qui utilisent le collage sont particulièrement bien représentés. Un espace entier du Friedericianum est dédié à l'*Album III* (2004) de Luis Jacob : beaucoup de coupures de journaux, de livres, de publicités juxtaposés en fonction des similitudes de motifs et de thèmes, accrochés derrière des plaques de verre au mur ; à la Neue Galerie un vaste espace est consacré à la série de collages de 1992-96 de CK Rajan, qui compile des images de *mass media* indiens ; et dans le sombre espace au Schloss Wilhelmshöhe qui est entièrement dévolu aux œuvres sur papier, on peut voir deux petits collages de Lili Dujourie du milieu des années 70 au titre commun *Roman*, qui construisent une narration ouverte à partir de coupures de journaux de mode et de journaux de potins. Ces artistes ont justement en commun d'utiliser le collage plus comme une forme fragmentée que pour ses possibilités critiques. C'est-à-dire que, plutôt que de jouer des rencontres et des oppositions entre le texte et l'image, et de confronter leurs contextes respectifs, ces œuvres sont basées sur une logique anecdotique où les éléments juxtaposés trouvent leur sens dans les histoires sous-jacentes et les analogies auxquels ils se réfèrent, et que le spectateur peut reconstituer. En conséquence de quoi, ils n'invitent pas à mettre en perspective leur nature d'artefacts culturels, mais procurent seulement, éventuellement, la joie de reconstituer le puzzle. Au pavillon Aue, l'idée de fragment semble devenir le principe essentiel des décisions curatoriales, mais il n'y a pas d'histoire sous-jacente à reconstituer, simplement la présentation de la dispersion comme essence d'un état de crise culturelle et politique contemporaine – et celle de l'art rédempteur comme seul refuge pour la communauté des hommes.

Si l'on devait prendre la défense de *Documenta XII*, ce ne serait pas pour son absence de défauts ni pour la grande injustice qui est faite à sa réception, mais pour son ambitieuse rupture : un projet curatorial et artistique radical et fouillé qui, cependant, a en grande partie échoué. A bien des égards, c'est une exposition dont les positions méritent d'être scrupuleusement étudiées et d'influencer les faiseurs d'expositions, les directeurs de centre d'art, etc. Je ne pense pas, au premier chef, à l'absence rafraîchissante de stars ou d'art pour les Turbine Hall, mais aux tentatives des commissaires d'explorer les possibilités de l'exposition comme médium en soi.

Pour ne prendre qu'un seul exemple, le choix de n'avoir qu'un nombre limité d'artistes qui organisent des connexions entre les différentes sections de l'exposition s'impose comme une méthode évidente pour structurer un matériel aussi énorme, le rendant appréhensible pour le spectateur – même si bien des œuvres qui se retrouvent assignées à cette fonction y parviennent. Ainsi, les peintres Juan Davila et Kerry James Marshall, représentés chacun par une dizaine d'œuvres sont (à de rares exceptions) présents dans toutes les sections et jouent un rôle central dans la construction « cathédralesque » de *Documenta XII*, en y injectant des thèmes profanes et blasphématoires. De la même manière, les peintures et sculptures de John McCracken, elles aussi présentes dans toutes les sections importantes, font de l'affirmation de l'art comme expérience sensible une donnée centrale à l'exposition. En revanche, il est impossible d'envisager la *Documenta-Halle* de la même manière que le reste de l'exposition, dans la mesure où ce vaste espace est presque entièrement occupé par l'omniprésente installation de Cosima von Bonin *Relax It's Only a Ghost* (2006), qui avec le théâtral *Phantom Truck* (2007) de Inigo Manglano-Ovalle fait de cet endroit la partie la moins intéressante de *Documenta XII*.

Mais l'aspect le plus important est l'attitude des commissaires envers les politiques d'exposition. Plutôt que de faire une collection d'objets qui se légitiment eux-mêmes, d'œuvres d'art engagées ou de s'inquiéter des attentes du spectateur en matière d'installation, Buerger et Noack ont pensé une exposition où la réunion de gens autour d'objets esthétiques – objets qui rendent conscient et questionnent le statut des spectateurs comme sujets d'une sensibilité commune – est en soi comprise comme un événement politique. Même si cette idée est pour les commissaires connectée à une analyse philosophique et historique douteuse, et même si cela les a conduit à une série de décisions malheureuses et à une certaine insensibilité quand à l'intégrité de certains artistes et de certaines œuvres, elle indique une manière de penser les possibilités critiques des œuvres d'art et de l'exposition qui excède de loin les perspectives finalement restreintes de *Documenta XII*, et qui devrait être réactivée, dans d'autres contextes, par d'autres commissaires, en fonction d'autres principes, avec d'autres artistes et d'autres œuvres.

1. Benjamin Buchloh, « Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetic of Administration To the Critique of Institutions », in *Conceptual Art: A Critical Anthology*, ed. Alberro & Stimson, Cambridge, MIT Press, 1999), p.526.
2. Roger Buerger and Ruth Noack, « Preface », in *Documenta XII Catalogue*, Cologne, Taschen, 2007), p.12.
3. Roger Buerger, « The Origins », in *Documenta Magazine*, n°1, 2007 – Modernity?, Cologne, Taschen, 2007, p.19.
4. Ibid, p.20.
5. Ibid, p.26f.
6. cf. Baudelaire, « Le peintre de la vie moderne » : « En un mot, pour que toute modernité soit digne de devenir antiquité, il faut que la beauté mystérieuse que la vie humaine y met involontairement en ait été extraite », in *Critique d'art*, Paris, Gallimard Folio, 1992, p. 355; et Timothy J. Clark, préface de « Farewell to an idea » : « [T]he modernist past is a ruin, the logic of whose architecture we do not remotely grasp. This has not happened, in my view, because we have entered a new age. [...] On the contrary, it is just because the 'modernity' which modernism prophesied has finally arrived that the forms of representation it originally gave rise to are now unreadable. [...] The intervening (and interminable) holocaust was modernization. Modernism is unintelligible now because it had truck with a modernity not yet fully in place. Post-modernism mistakes the ruins of those previous representations, or the fact that from where we stand they seem ruinous, for the ruin of modernity itself – not seeing that what we are living through is modernity's triumph. Modernism is our antiquity, in other words [...] » (New Haven, Yale University Press, 1999, p. 2f. (Je suis conscient de ne pas rendre ici justice au texte dense de Clerj, mais ce n'est pas le lieu pour tenter un désentrelacement de la complexité de ses arguments.)
7. cf. Giorgio Agamben, *Homo Sacer I and The State of Exception*. Voir aussi l'article de Sven-Olov Wallenstein « The Reign and the Glory: Giorgio Agamben and the Theological Origins of Political Philosophy », in *SITE 20*, 2007, qui discute le volume final de la série *Homo Sacer* de Agamben, enfin publié.
8. cf. Nicholay Chernychevsky, *What Is to Be Done?*
9. cf. Jacques Rancière, *La Méésentente*, « De l'archi-politique à la méta-politique » ; voir également « The Emancipated Spectator », *Artforum*, mars 2007, où il applique une analyse similaire à un champ artistique.

