

Kassel (6-8 septembre 2017) : Les chercheurs confrontés aux œuvres d'art

Compte-rendu de la section „Environnement, milieu, nature“

Sous-section „Milieu, environnement, terre“

Cette section a été caractérisé par plusieurs termes forts : ceux de « vanishing milieu » et « force politico-économique », termes empruntés au catalogue expliquant les visées de la Documenta 14. Le premier se réfère à l'urgence écologique, alors que le deuxième se réfère au néo-libéralisme et à la révolution profonde que celui-ci traverse à travers la dette grecque, la guerre en Syrie, l'élection de Donald Trump. Tout ceci s'est déroulé en l'espace de cinq années, depuis la dernière Documenta.

Ces deux termes nous insèrent dans le milieu spécifique propre à la Documenta : un milieu de ravages économiques et écologiques. Les deux intervenants ont tenté d'aller à la recherche de la part des populations indigènes dans le rapport à la reconfiguration écologique, ainsi que du rapport indigénisme et colonialisme. Ils ont visité l'Ottoneum, le Musée d'histoire naturelle. Le RDC du musée était réservé à la Documenta, le 1^{er} étage à la collection permanente, et le 2^e étage au cabinet de curiosité. À part les œuvres d'Abel Rodriguez (sculptures et dessins), l'aspect écologique et indigène était très peu abordé. Abel Rodriguez, qui ne se définit pas comme un artiste ni un scientifique, fait néanmoins ses dessins « naturalistes » d'animaux et d'insectes dans le but d'une transition de savoir, pour que les populations locales puissent mieux contrer les multinationales. Les œuvres d'Abel Rodriguez et sa position par rapport à « être artiste ou non » reflètent d'ailleurs bien un des aspects que la Documenta 14 essaye de soulever : à partir de quand une œuvre peut-elle être considérée comme une œuvre d'art ? Quand un objet devient-il art, quand un processus devient-il une force créative artistique ? Et la Documenta ne serait-elle pas plus un processus de « fragments d'œuvres » que d'« œuvres finies » ? Le film de Vérena Paravel et Lucien Castaing-Taylor, montré à la Tofufabrik, rejoint ces questions : le film, qui traite du Japonais Issei Sagawa, qui a défrayé la chronique en 1981 lorsqu'il assassina, alors doctorant à Paris, une étudiante pour des raisons cannibales, se soustrait à la définition de « documentaire » tout autant que de « fiction ».

Force est de constater une absence des questions environnementales, ainsi qu'une déconnexion du politique et de l'écologie. La Documenta 14 n'articule pas ou peu les œuvres en relation avec le milieu et l'environnement.

**Documenta 14 –
Art contemporain, sciences humaines et sociales :
confrontations, dialogue et malentendus**

Journée d'étude
du vendredi 8 septembre 2017
au Campus Center de l'université de Kassel

Rapport sur l'intervention de
Petra Beck (Centre Marc Bloch, Berlin) et
Déborah Laks (Centre allemand d'histoire de l'art, Paris)
lors de la session « **Milieus, environnement, monde** »

Après l'introduction par Benjamin Fellmann (Warburg Haus, Hambourg) à la matinée de la journée d'étude articulée autour des notions « Milieus, environnement, monde », et après une première intervention – par le binôme formé par Wolf Feuerhahn (Centre Alexandre Koyré, EHESS-CNRS) et Gwenola Wagon (Université Paris 8) autour de leurs appréhensions de la notion de « Milieu/Umwelt/Umgebung » –, une seconde intervention permet à Petra Beck (Centre Marc Bloch, Berlin) et Déborah Laks (Centre allemand d'histoire de l'art, Paris) de confronter leurs regards respectifs sur des murs athéniens et des déchets, tas et objets qu'elles ont repérés lors de leur visite de la documenta 14.

En introduction, Déborah et Petra remarquent qu'elles s'attendaient a priori à ce que leurs regards se portent sur des œuvres différentes, ce qui n'a finalement pas été le cas. Les deux titres qui structurent leur dialogue – « Writing on the Walls of Athens » et « Waste/Piles/Things », deux sections à l'intérieur desquelles Déborah et Petra interviennent chacune respectivement – attestent d'emblée de leur attirance partagée pour de mêmes choses (ou notions). Comment, à partir de ces choses (ou notions), les chercheurs inscrivent-elles les œuvres d'art rencontrées à la documenta 14 dans un système de savoir partagé ?

I « Writing on the Walls of Athens »

La première œuvre qui a retenu l'attention de Déborah restitue en effet un morceau du « milieu/environnement/monde » de la ville d'Athènes : le tableau *Homage to the walls of Athens, 1941-19...* (1959, matériaux mixtes sur toile) de **Vlassis Caniaris** (1928-2011), exposé au Fridericianum dans l'exposition des œuvres de la collection EMST d'Athènes. Il s'agirait d'une des rares œuvres de cette documenta où le discours disparaît derrière l'approche matérielle, visuelle, sensible que l'œuvre appelle. Si le titre du tableau, *Homage to*

the walls of Athens, 1941-19..., peut être lu comme une référence à une situation politique – l’invasion de la Grèce par les troupes allemandes au printemps 1941 à laquelle les soldats grecs ont opposé une résistance remarquable –, la technique indiquée sur le cartel, matériaux mixtes sur toile, invite par son imprécision à une exploration rapprochée de ce que l’artiste donne à voir. Déborah propose donc une plongée dans la matière même : elle se révèle être appliquée en une couche épaisse sur la toile, plus épaisseur que surface ; une composition complexe, faite a priori seulement avec du papier trempé dans du plâtre et de la peinture rouge. Celle-ci apparaissant à la fois sur et par en-dessous de cette épaisseur blanchâtre, on est donc face à deux surfaces, deux couches, voire plus car l’artiste gratte aussi dans la matière appliquée, il y a des jus, des journaux qui apparaissent... En reculant, on perçoit que les souillures de peinture rouge tracent de grandes lettres avec la véhémence d’un slogan quoique fragmentaire ici. Caniaris restitue un morceau de mur en tant que porteur/support des traces d’un moment historique voire de l’histoire d’une ville. Ainsi l’œuvre aborderait à la fois le plastique et le politique.



Vlassis Caniaris, *Homage to the walls of Athens, 1941-19...*, 1959, mixed medium on canvas // 3 détails

La mise en parallèle possible avec d’autres œuvres de la même époque, que Déborah propose ensuite, renforce cette interprétation. Dans son *Album Les Murs* (1945), **Jean Dubuffet** (1901-1985) rassemble 15 lithographies sur lesquelles les murs représentés sont eux aussi grattés. Sa peinture *Langage des caves XI* (1958) en huile sur toile est également proche de l’œuvre de Caniaris.



Jean Dubuffet, *Album Les Murs* 15 lithographies accompagnées des poèmes d’Eugène Guillevic, 1945 // *Langage des caves XI*, 1958, huile sur toile, 90 × 116 cm

À la même fin des années 1950, ce sont aussi les murs de Paris qui sont travaillés par **Jacques Villeglé** (né en 1926) qui en récupère des « morceaux » en arrachant des affiches pour les exposer ensuite en tant qu'œuvres souvent signées collectivement, ou encore par **François Dufrêne** (1930-1982) qui présente des dessous d'affiches lacérées marouflés sur toile (*1/8ème du plafond pour la 1^{ère} Biennale de Paris, 1959*).

Leur travail annonce l'appropriation comme nouvelle démarche artistique des années 1960 et 1970. Cette rapide contextualisation historique permet de révéler que la date de création de l'œuvre de Caniaris (1959) correspond à un moment de transition dans l'histoire de l'art.



Villeglé au travail à Montparnasse, photographie, 1961 // idem. // Jacques Villeglé et Tapis Maillot, Affiches lacérées marouflées sur toile, février 1959, 118 × 490 cm, Centre Pompidou, Paris

Déborah présente encore un autre ensemble d'œuvres de la collection EMST présenté au Fridericianum à Cassel qui nous confronte avec des murs et qui permet de poursuivre ce fil iconographique jusque dans les années 1970/1980 : celui de **Rena Papaspyrou** (née en 1938) qui, elle aussi dans une démarche de retrait de l'artiste, maroufle les murs d'Athènes (*Episodes in Matter, 1979*). Ici, un échange « de peau à peau » entre les matériaux a lieu, et la restitution plastique de cette action nous parle encore de toute la complexité métaphorique du mur, en faisant affleurer à la surface des plaques de ciment griffonné de graphite les gravats constituant le cœur caché du mur « collé » (voir détail de *Geography – Images in Matter, 1981*).



Rena Papaspyrou, *Episodes in Matter – Stilponos 7*, 1979, Graphite on gessoed sheetrock (four parts) and seventeen black-and-white photographs, Overall dimensions variable // *Geography – Images in Matter*, 1981, Graphite on cement and metal, 100 × 270 cm // *Images in Matter*, 1995, Ink on wood, metal, and ceramic tiles, 140 × 320 cm // détail // détail

À partir de ces éléments du « milieu, environnement, monde » que sont des murs griffonnés d'Athènes (de Cassel, de Paris...) le dialogue s'est donc ouvert entre Déborah et Petra. Cette dernière prend la parole en rappelant l'importance de murs pour les disciplines des sciences humaines et sociales comme l'urbanisme, l'anthropologie, la sociologie. Avant de déployer son regard sur les œuvres – qui, comme nous allons comprendre, est plutôt non pas un regard *sur* les œuvres, mais *autour* d'elles ; un regard qui part des objets exposés et mène rapidement vers leur environnement –, elle définit ce regard comme celui de l'ethnographe pour qui il s'agirait de « devenir un idiot » face à son objet d'étude. Ainsi ce ne sont pas les

murs *représentés* dans des œuvres, mais les *vrais* murs de la ville qui constitue le fil rouge de ses observations.

Ainsi elle a retenu par exemple, dans le musée national d'art contemporain d'Athènes (EMST), une série d'œuvres graphiques d'**Edi Hila** représentant des scènes de plage paisibles et joyeuses, exposées à plat dans une vitrine qui est disposée en face d'une baie vitrée avec vue sur un bâtiment en cours de construction, parce que sur la façade encore brute de cet immeuble se trouve un graffiti invoquant « Be Water Again », ce qui, précisément, rentre en résonance avec l'univers aquatique représenté dans l'œuvre d'Edi Hila.

Une même résonance entre œuvre et espace urbain l'entourant s'établit encore dans le même bâtiment du EMST, à l'étage où a lieu la performance *Géographie-Athènes* d'**Annie Vigier et Franck Apertet (les gens d'Uterpan)** : à travers les fenêtres de la salle vide on voit l'acropole avec le Parthénon au loin, et sur le mur d'un bâtiment en construction en face le graffiti « Welcome and enjoy the ruins ».



Edi Hila: Série „The Southern Sea, the Return to Itself“ (1972–89), Elf Arbeiten, Aquarell, Tinte und Grafit auf Papier, EMST – Nationales Museum für Zeitgenössische Kunst, Athen ● Ausstellungsansicht ● Graffiti vis-à-vis EMST: „Be water again“



Annie Vigier und Franck Apertet (les gens d'Uterpan): *Géographie-Athènes* (Geography-Athens, 2017), Anwendung des *relation-Prozesses*, Performance und Installation mit Stella Dimitrakopoulou, Nikos Kalivas, Emmanouela Pechynaki-Mamounaki und Skarmoutsos Vasileios, EMST – Nationales Museum für Zeitgenössische Kunst, Athen ● Blick auf Akropolis und Parthenon ● Graffiti: „Welcome and enjoy the ruins“

Soulever la « relation de résonance » entre les espaces de la ville et de l'exposition, permet à Petra d'aborder le concept curatorial, artistique voire politique de la documenta 14. Le croisement des espaces, les contaminations mutuelles entre ville et projet artistique – la ville comme œuvre d'art totale ?! – semblent être programmatiques à de nombreux endroits à Athènes. Le visiteur se serait retrouvé souvent à chercher, à percevoir, à ne pas savoir. Petra illustre cette idée de manière exemplaire avec son parcours à travers l'académie des arts où elle traverse plusieurs ateliers et expositions étudiantes avant de trouver les salles de la documenta ; ou encore au Polytechnion où elle se retrouve, en sortant de la projection du film de Laszlo Moholy-Nagy sur le Congrès international d'architecture moderne (CIAM4, 1933), sur les lieux d'origine de la création de la Charte d'Athènes tandis que des étudiants en architecture sortent de leurs cours ; et au conservatoire où elle s'approche d'un groupement de personnes, en croyant voir une performance, alors qu'il s'agit de parents inscrivant leurs enfants aux cours de musique. Ces résonances induiraient, selon Petra, autre chose qu'une relation « muette » au monde ou une esthétique « pure » ; elles sont programmatiques en tant qu'il s'agit de rien de moins que de transformer le monde, à en croire le discours de l'équipe curatoriale de cette documenta. Plus que le regard « impure » d'une esthétique

« populo-anthropologique », son intention centrale serait l'indexicalité produite par les situations à Athènes et Kassel.

Petra ferme la boucle de son intervention en rappelant que les leitmotifs de la documenta 14 résumant cette intention curatoriale – « Apprendre d'Athènes » ou encore « Désapprendre ce que nous croyons savoir » – évoquent des gestes ou attitudes et un rapport au savoir qui sont assez proches de la méthodologie de l'ethnologue européenne. (Pour plus de précisions voir aussi le rapport de Petra Beck, « Documenta als Resonanzmaschine ».)

II Waste/Piles/Things

L'autre entité iconographique repérée par Déborah et Petra lors de leur découverte de la documenta 14 est constituée de déchets, de tas et d'objets – une thématique que toutes les deux étudient dans leurs travaux de recherche respectifs.

À la recherche d'une œuvre dont elles pourraient faire une étude commune, Déborah et Petra se sont arrêtées devant le *Athens Ingot Project (Iron)* de **Dan Petermann** à la Neue Galerie (Neue Hauptpost) à Kassel. Si l'installation d'une trentaine de sacs blancs remplis de lingots noirs leur paraît tout d'abord comme ennuyeuse – la reprise d'un vocabulaire formel de la sérialité et l'opposition simple entre le noir et le blanc a été déjà tant vue dans l'art contemporain –, elle leur aura finalement beaucoup servi de référence dans leurs discussions. Elle fait partie d'un projet artistique complexe : à l'objet-œuvre (ici des lingots en fer ; ailleurs des fils et des câbles en cuivre, des pièces de bateau, l'outillage de fonderie, une table de fonte pour lingots etc.) s'ajoute non seulement le discours explicatif du cartel mais encore le discours de l'artiste qui raconte le processus de création sur des affiches à part et qui poursuit l'œuvre sur son site Internet (voir <http://www.danpeterman.com/2017/04/the-ingot-project.html>). Ce mélange des discours fait écho au mélange d'objets dans l'œuvre même.



Dan Petermann, *Athens Ingot Project*, 2017

Déborah évoque des points de comparaisons formels et conceptuels avec des œuvres de Jean-Pierre Peynaud (*Maison Saint Cloud*, 1969-1993), Bernar Venet (*Tas de charbon*, 1963) ou encore Jannis Kounellis.



À travers ces exemples montrant des tas, des accumulations d'objets dont le statut reste en suspens, le problème de la définition d'un déchet est abordé. Plusieurs œuvres de la documenta permettent à Déborah de démontrer qu'il devient difficile de trouver un vrai déchet : les gravats par exemple sont un « faux » déchet, ils pointent vers leur histoire, un récit surgit et l'importance du contexte de l'œuvre qu'ils constituent ici avec. C'est le hors-champs comme processus de création de l'œuvre qui est d'intérêt, et non la matière dans sa plasticité et (non)fonctionnalité spécifique. Un « vrai » déchet serait plus clairement à saisir. Mais même le seul vrai déchet repéré – le tas de têtes de rennes sur la photographie faisant partie du travail *Pile o' Sápmi* (2017) de **Máret Ánne Sara** –, en évoquant la fin de l'existence de matières, parle dans ce contexte artistique d'une violence de masse.



Pour Petra, le déchet permet de révéler des relations entre l'homme et l'objet. Il change constamment ses catégories. À la définition souvent utilisée selon laquelle le déchet serait *matter out of context*, elle préfère celle de Brian Still : tout objet plus temps. Il ne s'agirait donc pas de demander *ce qu'est* un déchet, mais *quand* quelque chose est/devient déchet. Comme la même chose peut s'appliquer à l'art – quand est l'art, et non qu'est-ce que l'art ? –,

un parallélisme s'installe qui permet à Petra d'approcher les deux objets d'étude (déchet et art) de la même manière, avec le même regard ethnographique de l'« idiot » ignorant. Elle parle de la résonance particulière de cette question posée aux deux objets – l'un, son objet d'étude familier, le déchet, et l'autre, celui de l'expérience proposée par le séminaire, l'art – dans le contexte de l'été 2017 à Athènes où a lieu une crise des déchets.



Tomislav Gotovac, *Ready-Made*, 1981 (Garbage collected on the Brotherhood and Unity Square in Zagreb during the performance *Cleaning of Public Spaces* on the Brotherhood and Unity Square in Zagreb on May 28, 1981, between 4–8 pm) // Daniel Knorr, *Βιβλίο Καλλιτέχνη*, 2017 // Accumulation de poubelles suite à la grève des éboueurs à Athènes, été 2017

Si ces différentes démarches artistiques s'opposent tout en se répondant, l'unité iconographique des œuvres observées par Déborah permet d'attirer l'attention sur la *manière* dont on s'approprié les murs ou dont on traite/dispose des déchets ; c'est acte en lui-même qui devient significatif. Pour dégager cette signification, Déborah a proposé une analyse plastique des œuvres. L'étude approfondie et concentrée de la matérialité même de l'œuvre – comme proposée de manière exemplaire pour *Homage to the walls of Athens, 1941-19...* de Vlassis Caniaris – permet, en premier lieu, de construire un terrain sensible et visuel partagé par tous, au plus près de l'œuvre et de l'expérience qu'en fait son spectateur. Cette prise en considération des formes dans leurs spécificités plastiques permet ensuite d'ouvrir sur leur dimension voire leur pouvoir poétique. La mise en écho avec d'autres formes semblables permet enfin de nous relier à des choses éloignées dans l'espace et/ou le temps et de procéder à une contextualisation historique. Ainsi est convoqué sinon construit un *savoir des formes* qui constitue un terrain partagé potentiel. Sur celui-ci, un dialogue peut s'ouvrir entre personnes, objets, espaces, époques, savoirs.

Tandis que Déborah a convoqué un *savoir des formes* apparemment négligé dans le concept curatorial, Petra a mis en relief le *savoir de l'espace, du corps, de la relation* que cette documenta aurait cherché à construire. D'un côté la revalorisation de la position esthétique singulière qui n'est plus au centre de l'attention de cette documenta, et de l'autre la considération de l'espace, du corps et de la relation centraux au concept curatorial – voilà ce que donne le dialogue autour des murs d'Athènes et des tas d'objets.

La discussion à la fin de la matinée fait émerger ce que toutes les interventions ont mis en relief : la problématique d'une vision globale et de l'absence de contexte dans cette documenta, ressentie comme un manque par la plupart des commentateurs. Les œuvres exposées seraient-elles plus des fragments du processus de réflexion de l'équipe curatoriale (*Doing Esthetics*) que des propositions plastiques singulières ? Une analyse approfondie des textes accompagnant les œuvres – où l'absence de référence aux formes, à un savoir des formes est frappante – permettrait certainement de mieux saisir comment l'approche curatoriale inscrit les œuvres dans un système de savoir partagé, et dans lequel. On aurait l'impression qu'elles se sont faites choisir pour leur histoire, l'anecdote qu'elles mettent en forme. Deux approches différentes de la documenta semblerait possibles : l'approche via les œuvres et l'approche via le discours curatorial.

Avec le binôme de Déborah et Petra, nous avons vu deux stratégies singulières face à cette absence de contexte constatée par toutes les interventions de la matinée : l'une ramène le contexte via une analyse des formes, tandis que l'autre s'en dégage encore davantage par le désapprentissage volontaire, l'ignorance de toute référence culturelle ou savante (en simplifiant). Justice rendue autant au pouvoir poétique qu'à la visée socio-économico-politique de cette manifestation ?

Compte rendu de la rencontre *Art contemporain, sciences humaines et sociales : confrontations, dialogue et malentendus*, Kassel, 8 septembre 2017.

« Les Suds : une nouvelle cause politique ? »

Le troisième dialogue de cette journée a réuni deux chercheur-e-s dont les travaux s'intéressent à des objets situés sur le continent africain : Joël Glasman, historien du Centre Marc Bloch, et Anna Seiderer, maitresse de conférence en esthétique de l'Université Paris VIII.

Dans cet échange, ils souhaitent interroger : « le syndrome postcolonial. Un art africain pour la #Documenta 14 ? ». Non sans ironie, les deux intervenants affirment qu'en tant qu' « Africanistes », ils se sont concentrés sur la présence des œuvres africaines au sein de la Documenta 14, et ont cherché à questionner cette catégorie même « d'art africain »¹. Selon les deux chercheur-e-s, la sélection des œuvres dit d'« art africain » au sein de la Documenta serait la résultante d'une manifestation organisée par un double commissariat public et privé et ainsi financé pour partie par du mécénat privé. Joël Glasman rappelle alors que l'unique *curator at large* Bonaventure Soh Bejeng Ndikung, dirige également la Savvy Gallery à Berlin. Cette galerie berlinoise est étroitement liée à la fondation Sindika Dokolo, créée en Angola, par le chef d'entreprise et collectionneur d'art du même nom. Les intervenants posent alors la question de la sélection et de la provenance d'œuvres en terme d'identité et interrogent la façon dont les artistes répondent à cette assignation identitaire d' « africanité ». Anna Seiderer rapporte que seize artistes peuvent être recensés² comme représentants du continent africain. Elle se propose dès lors d'analyser quelques œuvres vues à Kassel et d'interroger les modalités de leur monstration. Elle souligne par exemple que l'œuvre *Check Point Sekondi Loco 1901-2030* d'Ibrahim Mahama, qui recouvre l'intégralité de la Torwache de Kassel de sacs de jute cousus (lors du premier volet de la Dokumenta à Athènes), tous issus du commerce avec des pays des « suds », n'est absolument pas associée à la pratique artistique d'un Christo, dont la référence est pourtant évidente³. Elle revient également sur la polémique afférente à l'obélisque *Das Fremdlinge und Flüchtlinge Monument* (Monument for strangers and refugees, 2017) placé au centre de la Königplatz par Olu Oguibe, qui a remporté le Arnold Bode Preis 2017 et dont la perspective d'achat et d'installation pérenne sur la place de Kassel ne manque pas de créer la polémique. Cet obélisque, monument de tradition égyptienne, donc africaine, gravée de l'inscription *Ich war ein Fremdling und Ihr habt mich beherbergt*⁴ représente pour Anna Seiderer une « œuvre consensuelle et un peu convenue dont la force artistique s'explique par son identité », son « africanité ». Elle évoque également le très remarqué *Atlas Fractured* de Theo Eshetu, installation de vidéos projetées sur les reproductions imprimées, sur des kakemonos, de cinq masques extraits de la communication visuelle des collections du Humboldt Forum, représentant les cinq continents présents dans les collections. Ces vidéos projetées qui transforment au gré de leur diffusion sonores et visuelles l'apparence de ces masques, renvoient aux débats suscités par

¹ Cette démarche fait alors irrémédiablement écho à l'approche proposée en 1950 par Alain Resnais et Chris Marker, qui au début des années cinquante proposent une analyse critique de la catégorie d' « Art Nègre » et un pamphlet visuel contre le colonialisme, dans le film documentaire, longtemps censuré, *les Statues meurent aussi* (1953).

² Recensement effectué à l'appui des mentions faites dans les cartels et les textes présents dans le *Daybook* de la Documenta

³ Voir site officiel des deux artistes : <http://christojeanneclaude.net/projects/wrapped-kunsthalle>

⁴ Inscription en quatre langues (allemand, anglais, arabe et turc) de « J'étais un étranger et vous m'avez accueilli », citation biblique extraite de l'Évangile selon saint Matthieu.

l'édification du Humboldt Forum à Berlin et se réfèrent directement à la critique formulée par l'historienne de l'art Bénédicte Savoy sur la provenance des œuvres de la Dahlem collection, teintée du spectre du colonialisme puisque constituée au cours des expéditions coloniales prussiennes. Anna Seiderer s'attarde enfin plus longuement sur l'analyse de l'exposition de l'œuvre de Pélagie Gbaguidi : *The Missing Link*⁵. Cette installation, qui expose une historiographie du racisme à l'échelle internationale et questionne sa non-transmission critique⁶, a été judicieusement disposée dans une salle sous laquelle sont conservés des objets du Bénin, sujets de débats sur le patrimoine à restituer.

Après quelques autres analyses d'œuvres « africaines », Joël Glasman reprend la parole pour interroger le contexte de production de ces œuvres dont toutes (hormis l'œuvre de Igo Diarra and the Medina) sont liées au mécène et collectionneur africain Sindika Dokolo. Fils d'un riche banquier congolais, proche de Moboutou, et d'une mère danoise, il possède quatre passeports (congolais, angolais, britannique et Danois), une formation européenne, en sciences humaines et management, et travaille entre l'Europe et l'Afrique. En 2003, il rachète la collection d'un industriel allemand, Hans Bogatzke, qui vient compléter la collection d'art africain déjà héritée de son père. Il transfère cette collection augmentée, d'art « occidental » et africain, en Angola, pays de sa femme Isabel Dos Santos, fille de José Eduardo dos Santos, président de l'Angola de 1979 à 2017. Cette translation prend alors une valeur doublement politique ici analysée par Joël Glasman. Requalifiant sa collection « d'art de descendance africaine », Sindika Dokolo utilise le terme d' « art classique africain » pour substituer le terme d'« art primitif » catégorie usuellement associé à la production « traditionnelle » d'art en Afrique⁷. Le collectionneur affirme en 2015 que ce déplacement œuvre pour que « nous, Africains, arrivons à intégrer les circuits et le monde de l'art sans baisser notre pantalon. (...) La valeur ajoutée de ma collection, ce qui lui donnera de l'importance un jour et lui en donne déjà, c'est son positionnement politique⁸. » Parallèlement à la construction de cette image de collectionneur et mécène philanthrope et « engagé », Sindika Dokolo garde le silence sur le parti politique qu'il a constitué, « Les Congolais debout », et qui augure, selon l'historien, une prochaine candidature possible à de hautes fonctions politiques pour le riche industriel. De même, aucune mention n'est faite concernant la fortune de sa femme constituée sur l'exploitation des mines de diamants en Angola, aussi nommée « diamants du sang » en ce qu'ils incarnent une entreprise de corruption et de violence en Afrique, dénoncé par de nombreuses associations internationales et chercheurs⁹. Le collectionneur semble ainsi utiliser et s'approprier un discours « panafricaniste » revisité et appliqué à l'art du temps présent, et use alors de la critique postcoloniale visant à rompre avec la vision coloniale du territoire, pour asseoir sa renommée à l'échelle internationale et continentale. Ces œuvres chargées

⁵ *The Missing Link. Dicolonisation Education by Mrs Smiling Stone (2017)*, School desks, photographs, glassine paper sheets, drawings with colored pencil, microphone stand, earth and lipstick on paper, and digital video
Dimensions variable.

⁶ “There is no need to try to discuss Pélagie Gbaguidi's work; it is all perception and senses. Words become useless. Everything is processed through her body beyond reason. Gbaguidi offers us secrets that, in every initiation, are ready to confront. In her art she asks us about ourselves, in the form of a riddle about our origins or about our future. By doing so, she insists on one single but crucial element: that what we have in common, what we have to share and cherish, would be totally in vain if it did not aim to transform us into better beings”.

-Simon Njami/ <http://www.documenta14.de/en/>

⁷ Même si il est à noter que de nombreuses recherches ont déjà déconstruit largement le terme d' « art primitif », voir notamment les travaux de Daniel J. Sherman sur ce sujet.

⁸ Entretien du collectionneur accordé au journal *Le Monde*, le 20.03.2015, en ligne : http://www.lemonde.fr/afrique/article/2015/03/20/sindika-dokolo-nous-africains-allons-integrer-le-monde-de-l-art-sans-baisser-notre-pantalon_4598180_3212.html

⁹ Voir la publication de Rafaël Marques, *Diamants de sang, corruption et torture en Angola*, Lisbonne : Tinta da China, 2011. <http://www.tintadachina.pt/book.php?code=626c1154352f7b4f96324bf928831b86>

d' « africanité » répondent ainsi à des projets politico-économiques, de spéculation et de communication politique, à laquelle la Documenta 14 semble souscrire, (in)directement, en exposant la quasi totalité des artistes et des œuvres liés au continent africain par le prisme d'un collectionneur et marchand unique. Anna Seiderer en vient dès lors à conclure que ces œuvres exposées à partir de cette assignation identitaire bloquent la perception de la fluidité des identités, illustrant selon elle les propos d'Eric Michaud d'une production artistique contemporaine « ethnico- raciale » priée d'« exhiber les signes de [son] anhistoricité¹⁰ ».

Hans Haacke et Pierre Bourdieu, qui avaient engagé en leur temps, un dialogue entre art contemporain et sciences humaines et sociales, pointaient déjà le rôle politique des mécènes : « En invoquant le nom de mécène, les entreprises d'aujourd'hui se donnent une aura altruiste (...) Alain-Dominique Perrin, le président de Cartier, par exemple, dit clairement qu'il dépense l'argent de Cartier pour des buts qui n'ont rien à faire avec l'amour de l'art ¹¹». De la relation entre art et argent, des débats autour des enjeux politiques du financement de l'art à la question de « l'essentialisme stratégique¹² », il semble que les réflexions autour des processus de domination en cours dans la production des savoirs (artistique et scientifique) sont toujours en cours. Malgré la pertinence de nombreuses analyses déjà produites, ces réflexions peinent à enrailler les mécanismes de domination épistémiques et économiques, à plus forte raison que l'appareil critique, autour de ces questions d'« identités », de « pouvoir » et de « colonialité », semble bel et bien être récupéré, à profit, par une pensée *mainstream* de l'art.

Emilie GOUDAL

¹⁰ Eric Michaud, *Les invasions barbares. Une généalogie de l'histoire de l'art*, Paris : Gallimard, 2016, p. 235.

¹¹ Hans Haacke dans P. Bourdieu et H Haacke, *Libre-échange*, Paris : Seuil/ Les Presses du réel, 1994, p. 26.

¹² Voir sur cette notion : Spivak Chakravorty Gayatri, 2009, *Les subalternes peuvent-elles parler ?* Paris, Éditions Amsterdam, (1^{re} édition en anglais : 1988) et du même auteure *Nationalisme et Imagination*, Paris : Payot-rivages, 2011 (1^{re} édition en anglais : 2010).

Anouche Kunth (Migrinter, Université de Poitiers-CNRS) et Knut Ebeling (KunstHochschule Weisensee)

La deuxième séance de l'après-midi s'ouvre sur l'analyse d'Anouche Kunth des dessins de 2011 de l'artiste indienne Lala Rukh, née en 1948. L'action de celle-ci, pendant des années en tant que membre du Women's Action Forum, inscrit le droit des femmes au fondement des causes politiques du Sud que la session « le Sud une cause politique », se propose d'étudier. La quasi-abstraction de la configuration des *Mirror Images 1-3* force le regard à s'approcher au plus près des surfaces, un parcours au terme duquel « un événement est discerné ». La reconnaissance d'une tension entre « ce qu'on doit voir et ce qu'on ne doit pas voir » conduit à Anouche Kunth à interpréter l'œuvre au regard de son parcours d'historienne. L'analyse formelle, d'où dérive l'identification du pouvoir révélateur du regard dans le sens de l'œuvre, est le catalyseur d'un parallèle avec son métier d'historienne, et pose la première pierre d'une réflexion marquée par les questionnements autour des savoirs déplacés. Rappelant sa recherche, à partir du cas arménien, et son séminaire à l'EHESS sur les crimes de guerre non-européens, Anouche Kunth souligne la présence d'un dualisme dans les *Mirror Images*, que forment la surface graphique, basée sur le recouvrement, et le pouvoir du regard dans l'activation du sens de l'œuvre. Après l'amnistie générale du génocide arménien, en 1923, les parcours des anciens citoyens qui avaient été chassés disparurent dans la nuit de l'histoire. Anouche Kunth indique que certaines configurations historiques amènent au verrouillage des mémoires, certaines traces restant alors en deçà du savoir partagé. D'où son intérêt pour les œuvres de Lala Rukh qui montrent comment un passé enfoui refait surface.

Déplacement de savoir à l'œuvre, de l'art vers l'histoire, l'analyse des *Mirror Image* conduit enfin Anouche Kunth à évoquer le statut des sources mobilisées dans l'écriture de l'histoire – comme les événements constitués dans le cercle privé des savoirs, parfois sans écho. L'identification du noir et de l'abstraction de l'œuvre de Rukh, engage la dialectique de ce qui est inaccessible mais visible, et en appelle à une réflexion sur les type stratégies indicielles qu'adoptent les historiens qui souhaitent élaborer le « monde du caché ». Anouche Kunth donne l'exemple des rêves et des journaux intimes du troisième Reich. En cela, l'œuvre de Lala Rukh est productive d'un « modèle de visibilité » qui résonne avec le parcours de l'historienne.

Knut Ebeling prend la parole et propose l'analyse de *The Round Up Project*, composé d'une vidéo et d'une performance. Les œuvres de l'artiste grecque Mary Zygouri se présentent comme un travail sur les archives de la mémoire de Kokkinia, le quartier populaire d'Athènes, et le *reenactement* d'une performance ancienne, de l'artiste grecque Maria Karavela, elle-même intitulée *Kokkinia*. En 1979, celle-ci commémorait dans la forme d'une « community performance » et l'esprit des années 1970, la *razzia von Kokkinia* de 1944. L'exécution par les soldats nazis et la déportation dans les camps de concentration de centaines d'habitants hors d'un quartier, qui était alors le lieu fort des communistes et des résistants, donna lieu en Grèce au trauma de l'occupation allemande.

La remémoration de l'œuvre de Karavela par the *Round Up Project* ne donne pas seulement à voir « la visibilité de la violence mais la temporalité de la violence ». La vidéo se construit en effet sur des « strates extrêmement riches en temporalités autres, explique Knut Ebeling, elle joue de strates de mémoires. Par exemple, les images de Kokkinia sur laquelle elle s'ouvre montrent une ville qui a été reconstruite par les enfants des déportés, puis les visages des Albanais, qui y ont immigré depuis. De plus, l'incendie dont a été victime l'atelier de Maria Karavela dans les années 1990 affecte un peu plus le statut mémoriel de l'œuvre de Mary Zygoury, qui devient performance d'une archive absente. « Comme une séance d'hypnose », la remémoration devient un moyen de rendre par des techniques, la mémoire absente présente. Ce

constat conduit Knut Ebeling à spécifier un peu la temporalité qu'engage l'œuvre montrée à la documenta, perçue comme une « temporalité non historique et non linéaire ».

La remarque prend pour point de départ la temporalité du trauma elle-même, qui n'est pas jamais linéaire explique Knuth Ebeling : « Il y a un trauma qui se cache et va diriger la conscience en son siège ». Dès lors, la temporalité du *reenactement* ne sera pas linéaire non plus. Knut Ebeling étaye son propos autour de la présence de la temporalité non linéaire dans *The Round Up Project*, qui se distingue de la mise en scène des événements, par une argumentation puisée dans la forme de l'œuvre. Il mentionne la présence d'une voix et ce qu'elle dit : « à un moment, explique Knut Ebeling, quelqu'un dit l'histoire vit dans le présent ». Il évoque aussi la couleur rouge et le sang par terre, qui donnent vie à un moment très pathétique. La façon dont Mary Zygouri incarne l'histoire du présent, dès lors met en jeu les méthodes de l'enquête généalogique de Michel Foucault, appelée à sonder le passé à partir des questions que l'on se pose au présent.

Marine Schütz