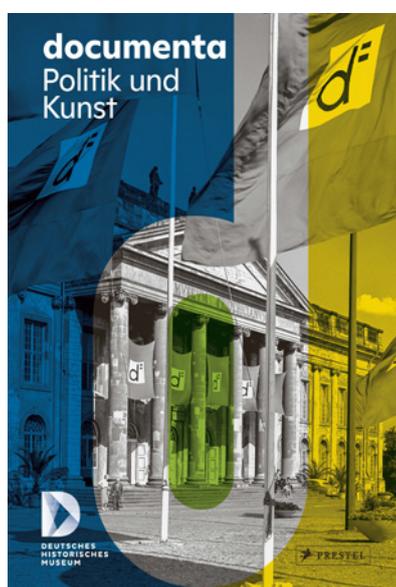


Raphael Gross, Lars Bang Larsen, Dorlis Blume, Alexia Pooth, Julia Voss & Dorothee Wierling (éds.) *documenta. Politik und Kunst*

Vincenza Benedettino



Munich / Londres / New York :
Prestel, 2021, 328 pages

La récente exposition *documenta. Politik und Kunst* a pour sujet une autre exposition. Néanmoins, elle ne porte pas sur n'importe quelle exposition, tout comme le musée qui l'abrite ne constitue pas n'importe quel musée. En effet, elle est consacrée à l'exposition internationale d'art moderne la plus connue de l'Allemagne d'après-guerre : la *documenta* de Cassel. L'exposition *documenta. Politik und Kunst* a été présentée au Deutsches Historisches Museum (DHM) de Berlin, et elle a obtenu le soutien financier de la ministre de la Culture et des Médias Monika Grütters, ainsi que de la *Kulturstiftung des Bundes*. Pourquoi organiser une exposition sur l'histoire de la *documenta* dans un musée consacré à l'histoire allemande ? La raison d'un tel choix est expliquée dans la préface que le Directeur du musée, Raphael Gross, a rédigée pour le catalogue. Les interactions multiples entre l'art, la politique et l'histoire jouent un rôle essentiel dans le cadre de la *documenta*, et leur étude se trouve au cœur du projet d'exposition. Pour mener à bien ce travail passionnant et délicat, Gross a fait appel à des spécialistes interdisciplinaires : ainsi, l'équipe d'historien·ne·s et d'historien·ne·s de l'art comprend Lars Bang Larsen, Dorothee Wierling, Julia Voss, Dorlis Blume et Alexia Pooth.¹

Le colloque intitulé « *documenta. Geschichte/Kunst/Politik* », qui a été organisé le 15 octobre 2019 au DHM, représente l'antécédent de l'exposition. À cette occasion, les conférencier·ère·s ont mis en évidence les continuités avec le régime nazi dans les institutions culturelles en Allemagne de l'Ouest en s'appuyant sur des biographies d'organisateur·s de la *documenta* et sur l'approche curatoriale elle-même, notamment celle de la première édition en 1955. Bien que l'exposition ait présenté des œuvres issues de l'art moderne, considéré comme « dégénéré » par les nazis, les mouvements artistiques socialement et politiquement engagés ont en revanche été exclus, de même que divers artistes juif·ve·s, qui ont été assassiné·e·s dans les camps de concentration. Parallèlement, on a postulé une continuité entre l'art des avant-gardes et l'art moderne d'après-guerre, comme si la Seconde Guerre mondiale et l'Holocauste

n'avaient pas eu lieu.² En outre, l'exposition qui s'est tenue de manière simultanée, *Die Liste der « Gottbegnadeten »*. *Künstler des Nationalsozialismus in der Bundesrepublik* (La liste des « heureux élus ». *Artistes du national-socialisme dans la République fédérale d'Allemagne*), conçue par Wolfgang Brauneis, a également été abordée lors du colloque. Parce qu'elle était consacrée aux carrières d'après-guerre de plusieurs artistes du régime, elle a été présentée en parallèle à l'exposition sur la documenta.³ Enfin, au cours d'une conversation fortuite, l'historien et professeur Carlo Gentile a informé le directeur du DHM de l'existence de preuves historiques attestant que Werner Haftmann, théoricien des trois premières éditions de la documenta (organisées respectivement en 1955, 1959 et 1964) et directeur fondateur de la Neue Nationalgalerie à Berlin-Ouest, était recherché en Italie comme criminel de guerre pour avoir commis de graves crimes de torture contre des partisans. Les documents d'archives découverts par Gentile ont été révélés à la fois pendant l'exposition et dans le catalogue.⁴ Bien que l'historien les ait mentionnées plusieurs années auparavant dans le cadre d'une conférence consacrée au domaine de l'histoire de l'art, les informations qu'ils contiennent étaient passées inaperçues.⁵

L'histoire volumineuse des dix premières éditions de la documenta, qui couvre la période de 1955 à 1997, est abordée en cinq volets thématiques. Ceux-ci sont étayés par des reproductions d'œuvres d'art, des photographies, des documents d'archives, des entretiens avec des commissaires, artistes, galeristes et politiciens, ainsi que des notices biographiques des protagonistes. La dernière partie de l'exposition, intitulée *Artistic Research*, présente des œuvres créées par la cinéaste expérimentale Loretta Fahrenholz. Le parcours historique se conclut avec la documenta 10 de 1997, la dernière du XX^e siècle. Cette édition conçue par la commissaire Catherine David est considérée comme un tournant dans l'histoire de la documenta, car elle a adopté un regard critique sur la complexité des questions artistiques, politiques, économiques et sociales du monde globalisé de l'époque.⁶

Le premier volet, « Prologue »,⁷ présente la figure éclectique du créateur de la documenta : l'architecte, designer et enseignant universitaire Arnold Bode. Dorothee Wierling et Julia Voss retracent dans leurs contributions la dimension politique et idéologique de l'exposition, qui a été organisée en RFA dans le contexte de la guerre froide. L'aspect politique s'est en effet avéré décisif pour assurer une visibilité considérable à l'événement, aussi bien au niveau national qu'international, comme l'écrit Julia Voss : « Le modernisme est devenu l'art d'État et la documenta la scène de la nouvelle démocratie allemande⁸. » Julia Friedrich étudie ensuite les traces que le passé national-socialiste a laissées sur la première documenta. Selon Friedrich, les commissaires se sont éloignés de ce passé et ont tenté de « réparer la rupture⁹ » que celui-ci représentait en privilégiant l'idée de continuité : alors que les effets de la guerre transparaissent au travers des ruines auxquelles est réduit le Musée Fridericianum, les questions de responsabilité et de crimes ont par exemple été dissimulées par l'accrochage de Bode.

L'exposition et le catalogue se poursuivent par une section intitulée « La documenta et le national-socialisme ».¹⁰ Julia Voss revient ici sur le fait qu'en raison de la reconstruction lacunaire de l'art moderne effectuée par Haftmann, la première documenta a exclu des artistes juifs allemands qui ont été tués dans les camps de concentration, tels que Rudolf Levy et Otto Freundlich.¹¹ En outre, Mirl Redmann analyse l'implication des organisateurs des quatre premières documenta dans le régime nazi en tant que membres du parti, qu'ils aient été SA et/ou SS. Par exemple, parmi les 21 membres de la *Gesellschaft Abendländische Kunst des XX. Jahrhunderts*, qui a été établie lors de la première documenta, seuls onze d'entre eux ne présentaient aucun lien avec les nazis.¹²

« L'« Occident » comme programme politique et culturel »¹³ représente le troisième volet thématique : il est exploré à travers les contributions de Lars Bang Larsen et de Birgit Jooss. Bang Larsen identifie le concept de liberté – économique, culturelle, artistique – comme l'un des thèmes fondamentaux de la rhétorique occidentale pendant la guerre froide. L'Occident s'était approprié la tradition de l'art des avant-gardes pour établir un canon hégémonique pendant l'après-guerre, comme en témoigne la proclamation de Haftmann, qui prétendait que l'art abstrait représenterait l'expression du monde démocratique. Toutefois, à partir de 1968, les choix des commissaires de la documenta ont souvent été critiqués par des artistes et des activistes. Par exemple, Wolf Vostell a protesté contre l'absence de courants contemporains comme Fluxus dans la documenta 4 exposée en 1968, tandis que les Guerrilla Girls ont dénoncé le fait que la documenta 8 organisée en 1987 était composée de 95% de Blancs et de 83% d'hommes.¹⁴ L'alignement politique et idéologique de la RFA avec les États-Unis s'est manifesté également sur le plan artistique, comme le souligne Jooss dans son essai sur « l'américanisation » de la documenta. Au cours de la documenta 2 en 1959, 144 œuvres de l'expressionnisme abstrait américain ont été exposées par Porter Alexander McCray, directeur du programme international du Museum of Modern Art à New York et défenseur des intérêts de la CIA, afin de démontrer qu'une nouvelle géographie artistique comprenant les États-Unis en son centre était désormais établie.¹⁵

À l'inverse de cette tendance, le volet suivant, intitulé « L'« Est » comme l'autre modernisme »,¹⁶ est consacré à l'approche adoptée par les commissaires de la documenta à l'égard de l'Allemagne de l'Est et des pays du bloc de l'Est. Alexia Pooth expose comment, jusque dans les années 1970, leur démarche se limitait essentiellement à l'idée que l'art créé au-delà du rideau de fer constituait exclusivement un art de régime. Au cours du rapprochement entre l'Ouest et l'Est encouragé par la politique du chancelier Willy Brandt, une première tentative de comparaison entre le réalisme capitaliste et le réalisme socialiste a été menée par le commissaire Harald Szeemann lors de la documenta 5 en 1972, mais a échoué en raison de problèmes économiques et bureaucratiques. Il a fallu attendre la documenta 6 en 1977, organisée sous la direction de Manfred Schneckenburger, pour voir pour la première fois des œuvres créées par des artistes du réalisme socialiste, tels que Bernhard Heisig, Willi Sitte, Wolfgang Mattheuer et Werner Tübke.¹⁷ Toutefois, Klara Kemp-Welch relève

ensuite qu'une grande partie des artistes présentés entre la documenta 2 et la documenta 10 résidaient à l'étranger au moment de leur participation aux expositions. La notion de patrie et le sentiment de se sentir chez soi constituaient alors des thèmes récurrents de leurs travaux, comme le montre la performance « Astronauts II » de l'artiste polonais Paweł Althamer lors de la documenta 10 en 1997.¹⁸

Enfin, la dernière section, « La documenta : événement et institution »,¹⁹ se compose de deux essais : une analyse par Dorothee Wierling des visiteurs·se-s, de l'offre éducative et du financement de la documenta,²⁰ ainsi qu'une étude de Mela Dávila Freire quant à la relation qu'entretient la documenta avec le marché de l'art.²¹

Le mérite de cette exposition et du catalogue qui la complète est d'explicitier à travers une série de thèmes majeurs les liens profonds qui unissent l'art, la politique, l'idéologie et l'histoire, en mettant l'accent sur le fait que la continuité avec le régime nazi ne concerne pas seulement les biographies d'influents commissaires de la documenta, mais que le travail de ces historien·ne-s de l'art a aussi profondément influencé la conception même de l'exposition. L'étude interdisciplinaire permet également d'évaluer l'impact de cette continuité sur la réception des œuvres, des mouvements artistiques et des artistes du XX^e siècle en RFA, comme le montre le cas de la réhabilitation d'Emil Nolde, ancien membre du parti nazi et antisémite, qui a été exposé dès 1976 à la chancellerie de Bonn. Elle sert aussi à contextualiser l'incompréhension et l'opposition envers l'art de la RDA et des pays du bloc soviétique, qui ont conduit à l'exclusion de la documenta des artistes provenant de ces pays jusqu'à la fin des années 1970 environ.

L'exposition et surtout la publication de documents d'archives prouvant les responsabilités de Haftmann en tant que criminel de guerre ont suscité un grand écho médiatique en Allemagne. Parmi les différents articles publiés, certains présentent une vision partielle et limitée de questions qui mériteraient au contraire des investigations sérieuses et approfondies, et alimentent un débat qui semble relever davantage de la presse à sensation que de la rigueur scientifique. Il reste à espérer que la collaboration fructueuse entre les historien·ne-s et les historien·ne-s de l'art qui a eu lieu dans le cadre de cette exposition se poursuivra à l'avenir. L'étude de l'art et des expositions d'art ancrée dans le contexte historique et la politique locale, nationale et internationale pourra ainsi générer une compréhension plus élargie et approfondie de leurs nombreux enjeux.

- 1 Raphael Gross, « Vorwort », dans *documenta. Politik und Kunst*, Raphael Gross avec Lars Bang Larsen, Dorlis Blume, Alexia Pooth, et al. (éds.), cat. exp., 18 juin 2021 – 9 janvier 2022, Berlin, Deutsches Historisches Museum, Munich/Londres/New York : Prestel, 2021, p. 6-7, ici p. 6.
- 2 *documenta. Geschichte/Kunst/Politik, Historische Urteilskraft 02, Magazin des Deutschen Historischen Museums*, Raphael Gross et Stiftung Deutsches Historisches Museum (éds.), Berlin, Deutsches Historisches Museum, mars 2020, Munich : C. H. Beck.
- 3 *Die Liste der « Gottbegnadeten ». Künstler des Nationalsozialismus in der Bundesrepublik*, Wolfgang Brauneis et Raphael Gross (éds.), cat. exp., Deutsches Historisches Museum Berlin, du 27 août au 5 décembre 2021, Deutsches Historisches Museum Berlin, Munich/Londres/New York : Prestel, 2021.

- 4 En outre, les recherches de Carlo Gentile ont été publiées dans l'article suivant : Carlo Gentile, « Der Krieg des Dr. Haftmann », *Süddeutsche Zeitung*, 6 juin 2021.
- 5 Carlo Gentile a mentionné cette information lors de la discussion intitulée « "nicht-einzig" : Werner Haftmanns Einladungs- und Erinnerungspolitik » avec Vincenza Benedettino – auteure de la thèse *Werner Haftmann, directeur de la Neue Nationalgalerie de Berlin. Expositions temporaires et politique d'acquisition (1967-1974)* en cotutelle à l'Universität Heidelberg et à l'École du Louvre – et la commissaire de l'exposition *documenta. Politik und Kunst*, Julia Voss. L'événement a eu lieu le mercredi 3 novembre 2021 au DHM. Il fait partie du cycle de discussions et de conférences autour de l'exposition, *Diskursprogramm. Die blinden Flecken der documenta*, sous la supervision de Nike Thurn. Présentation sur le site web du musée : <https://www.dhm.de/veranstaltung/nicht-ein-einzig-werner-haftmanns-einladungs-und-erinnerungspolitik/> [consulté le 10 novembre 2021].
- 6 Raphael Gross avec Lars Bang Larsen, Dorlis Blume, Alexia Pooth et al., « Einleitung », dans *documenta. Politik und Kunst*, *op. cit.*, p. 11-17, ici p. 13.
- 7 *Prolog* (traduction de Vincenza Benedettino).
- 8 « Die Moderne wurde zur Staatskunst und die documenta zur Bühne der neuen deutschen Demokratie. » Julia Voss, « Kassel 1955 : Wie die documenta bei nahenicht stattgefunden hätte », dans *ibid.*, p. 36-45, ici p. 44.
- 9 « Den Bruch zu kitten ». Julia Friedrich, « Kunst als Kitt. Spuren des Nationalsozialismus in der ersten documenta », dans *documenta. Politik und Kunst*, *op. cit.*, p. 60-65, ici p. 62.
- 10 *Die documenta und der Nationalsozialismus* (trad. de Vincenza Benedettino).
- 11 Julia Voss, « Das Werner-Haftmann-Modell. Wie die documenta zur Bühne der Erinnerungspolitik wurde », dans *documenta. Politik und Kunst*, *op. cit.*, p. 68-76.
- 12 Mirl Redmann, « Wer gründete die documenta ? Biografische Spurensuche in die NS-Vergangenheiten der Organisatorinnen und Organisatoren der documenta 1 bis 4 », dans *ibid.*, p. 78-82, ici p. 80.
- 13 *Der « Westen » als politisches und kulturelles Programm* (trad. de Vincenza Benedettino).
- 14 Lars Bang Larsen, « Freiheitsglocke. Das kulturelle und politische Programm des "Westens" auf der documenta », dans *documenta. Politik und Kunst*, *op. cit.*, p. 106-116, ici p. 114.
- 15 Birgit Jooss, « Die Amerikanisierung der documenta. Das Museum of Modern Art in Kassel », dans *ibid.*, p. 118-123, ici p. 120.
- 16 *Der « Osten » als das Andere der Moderne* (trad. de Vincenza Benedettino).
- 17 Alexia Pooth, « Freiheit versus Unfreiheit. Der "Osten" als das Andere der Moderne », dans *documenta. Politik und Kunst*, *op. cit.*, p. 158-169.
- 18 Klara Kemp-Welch, « Nicht ganz zu Hause ? Osteuropäische Künstlerinnen und Künstler auf der documenta 1 bis 10 », dans *ibid.*, p. 208-213.
- 19 *Die documenta : Ereignis und Institution* (trad. de Vincenza Benedettino).
- 20 Dorothee Wierling, « Publikum, Vermittlung, Finanzierung », dans *documenta. Politik und Kunst*, *op. cit.*, p. 216-225.
- 21 Mela Dávila Freire, « "Kunstverstand, Wirtschafts- und Geschäftssinn". Die documenta und der Kunstmarkt », dans *ibid.*, p. 258-262.