

Biennale de Venise, Documenta X, Biennale de Lyon, Skulptur Projekte de Münster

The Venice Biennial, Documenta X, The Lyon Biennial, The Münster Skulptur Projekte

Manuela de Barros

Number 42, Winter 1997–1998

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/9815ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

de Barros, M. (1997). Biennale de Venise, Documenta X, Biennale de Lyon, Skulptur Projekte de Münster / The Venice Biennial, Documenta X, The Lyon Biennial, The Münster Skulptur Projekte. *Espace Sculpture*, (42), 10–15.

Biennale de Venise The Venice Biennial Documenta X Documenta X Biennale de Lyon The Lyon Biennial Skulptur Projekte de The Münster Münster Skulptur Projekte

Manuela de Barros

L'été 97 fut une période chargée pour l'amateur d'art moderne et contemporain. Aux deux événements majeurs de la saison, à Venise et à Kassel, s'ajoutaient le *Skulptur Projekte* de Münster, en Allemagne également, et qui a lieu tous les dix ans, ainsi que la Biennale de Lyon, que le nombre d'œuvres exposées et la complexité du propos placent à la hauteur de ses illustres aînées. Pourtant, aucune de ces expositions n'était redondante, chacune proposait un point de vue différent, un corpus autre, parfois contradictoire et distant, parfois se recoupant, mais toujours spécifique. À l'analyse, ces manifestations apparaissent complémentaires, comme les différentes parties d'un tout : une cartographie de l'art contemporain. Et c'est aussi, au vu de l'importance des goûts et théories défendus par les commissaires d'exposition, un panorama de la pensée actuelle sur l'art... et ses enjeux.

Les deux manifestations les plus importantes étaient, bien entendu, la Biennale de Venise, grand rassemblement de l'art contemporain depuis plus d'un siècle (1895) et haut lieu de concentration d'artistes contemporains, ainsi que la Documenta X, dont la rareté (tous les cinq ans seulement) va de paire avec l'apport de certaines des éditions précédentes pour l'art européen. Les différences intrinsèques des deux rassemblements, les partis pris divergents dans l'organisation, scellent dès les prémices l'impossibilité d'expositions qui pourraient être semblables. En effet, rappelons-le, si la Documenta est confiée entièrement à un commissaire d'exposition qui aura tout le loisir d'installer dans les divers lieux mis à sa disposition (et ils sont nombreux à travers la ville) ce qu'il considère important, la Biennale de Venise est, pour sa plus grande partie, formée de pavillons nationaux dans lesquels exposent des artistes désignés par les États qui les construisent et les financent. Il s'agit donc dans un cas de la mise en place de la vision d'une personne, et dans l'autre, de la conjugaison de divers points de vue. Pourtant, il y a aussi un "maître d'œuvre" à Venise. Celui-ci se voit confier l'organisation générale, mais également le pavillon italien et, depuis quelques années, l'ancienne corderie de l'arsenal



The summer of 97 was a busy time for modern and contemporary art lovers. In addition to the two major events of the season, the Italian and German exhibitions, there was also the *Münster Skulptur Projekte* in Germany, which takes place every ten years and the Lyon Biennial, where the number and complexity of the works made it equal to its illustrious elders. However, none of the exhibitions were redundant, and each one showed a different point of view, a different corpus, sometimes contradictory and aloof, sometimes intersecting, but always specific. These events when analysed appear complementary, like different parts of a whole, a cartography of contemporary art. In view of the importance of taste and of the theories put forward by the exhibition curators, it is also a panorama of current thought on art... and its values.

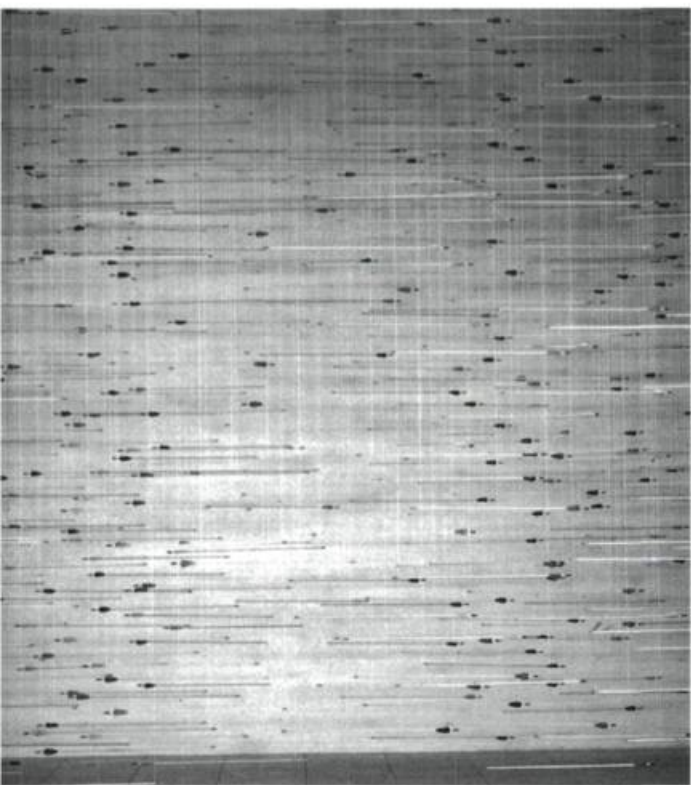
The two most important events were the Venice Biennial, for over a century (1895) a large exhibition of contemporary art and a Mecca for contemporary artists, and Documenta, the tenth only, as its rarity (every five years) matches the importance of some of the previous editions for European art. The intrinsic differences

Fabrice Hybert, *Eliane Pine Carrington Teste un Prototype*, 1996. Vidéo. Pavillon de la France, Biennale de Venise, 1997.

de la ville, où ses propres invités prennent place. Ainsi, la Biennale se compose-t-elle à la fois d'une vision éclatée et d'un recentrage autour des prises de position du commissaire. Cet aspect n'est certainement pas à négliger; un exemple patent est la "biennale de Jean Clair", la précédente, qu'il avait si particulièrement réussi à marquer de son sceau, y imposant une relecture de l'art moderne, liée au corps et à sa présentation, biennale extrêmement controversée qui a laissé des traces jusqu'à présent. Ainsi, Catherine David, qui s'occupait de la Documenta, et Germano Celant à Venise, nous ont donné des visions largement antagonistes dans ce qu'ils considéraient être représentatif de l'art d'aujourd'hui.

La plupart des œuvres présentées à la Documenta avaient deux caractéristiques communes : d'une part, elles relevaient d'une aire historique qui peut difficilement relever *stricto sensu* du contemporain — c'est-à-dire grosso modo les années soixante et soixante-dix; d'autre part, et de façon complémentaire, les modalités de ces œuvres appartenaient elles aussi à cette période puisqu'il s'agissait principalement de pièces de type conceptuel, dans lesquelles la démarche primait sur la recherche formelle. Catherine David avait éga-

between the two events, and the divergent standpoints of the organizations, guaranteed from the beginning the impossibility of the exhibitions being similar. Remember that if Documenta is entirely entrusted to an exhibition curator, who installs the art he considers important in the various locations put at his disposal (they are numerous throughout the city), the Venice Biennial, for the most part, is made up of national pavilions built and supported by different countries and where the exhibiting artists are designated by their countries. It is then, in one case, the realization of one person's vision and in the other, a collection of various points of view. Yet, there is also a *maître d'œuvre* in Venice. This person is entrusted with the general organization, the Italian pavilion and, for the last few years, the Corderia de l'Arsenal, where artists are invited to exhibit. In this manner, the Biennial is composed, on one hand, of disconnected visions and on the other, of a more centred approach around the position taken by the curator. This aspect is certainly not to be neglected; a patent example is "Jean Clair's Biennial", the previous one, where he succeeded so well in leaving his mark, and imposing a rereading of modern art linked to the body.

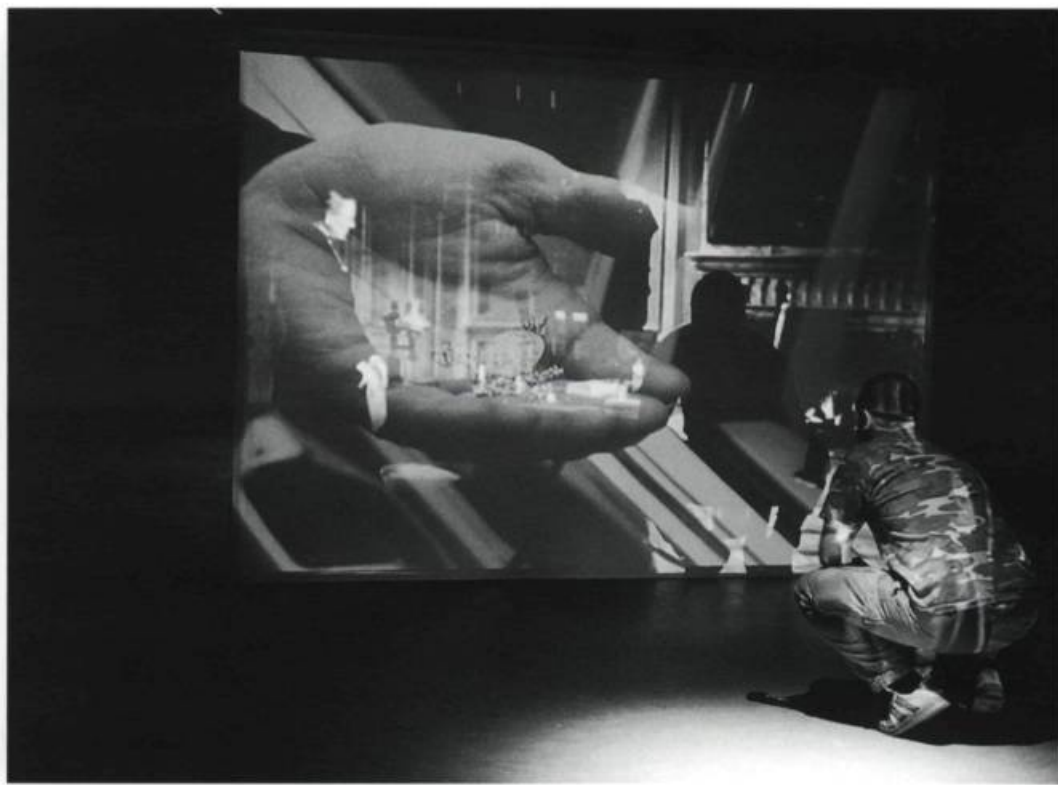


Ivan Kafka, *Da nessun luogo verso nessun luogo*, 1992-1993. 750 x 1000 x 400 cm. Pavillon de la République tchèque, Biennale de Venise, 1997. Photo : Peter Zhor.

Douglas Gordon, *Between Darkness & Light* (after William Blake). Skulptur Projekte, Münster, 1997. Photo : Roman Mensing.

lement accordé une grande place à la photographie, en particulier la photographie américaine, autrement dit le témoignage et le reportage. La vidéo était également présente.

Ainsi, on pouvait voir des œuvres photographiques aussi spécifiques que celles de Walker Evans ou Helen Levitt à côté de l'extraordinaire installation de Gerhard Richter, *Atlas*, murs couverts de photographies qui renvoient à la fois à sa vie, à sa pensée et à son œuvre : reflet de l'âme d'un artiste où l'on rencontre, au fil du regard, quelques images dont il fera ses peintures photographiques. Ou encore le travail de Richard Hamilton, *Seven rooms*, qui réussit le tour de force d'allier le photographique et le virtuel dans une installation qui mêle des espaces hétérogènes, la maison de l'artiste et le lieu d'exposition. Les grands noms, Dan Graham, Toni Grand, Martin Kippenberger ou Michelangelo Pistoletto, renforçaient la sensation de promenade dans les décennies précédentes et de déjà-vu. Notons dans les grandes réussites de la présente génération un travail de vidéo — le genre est de toute évidence à son zénith — celui de Stan Douglas, *Der sandmann*, à la fois réflexion sur la forme et sur un contenu narratif. Autour d'un échange épistolaire, lettres reçues,



Its extremely controversial presentation seems to have left traces right up to the present. Similarly, Catherine David in charge of Documenta and Germano Celant in Venice, gave us largely antagonistic positions in what they consider to be representative of art today.

Most of the works presented at Documenta had two common characteristics; on the one hand they were from an historic era, which could with difficulty *stricto sensu* be called contemporary, that is to say, more or less the sixties and the seventies; and for the other part, in a complementary way, the form of the works also belonged to this period since it was principally a matter of conceptual type work in which the process took precedence over formal pursuits. Catherine David also gave a large amount of space to photography, in particular American photography, in other words, the evidence and the commentary. Video was also present.

Photographic works as specific as those of Walker Evans or Helen Levitt could be seen beside the extraordinary installation *Atlas*, by Gerhard Richter, where the walls were covered with photographs that form his life, his thought and his work, a cartography of the

lettres égarées, un travail sur l'image légèrement déformée, suffisamment néanmoins pour créer une sensation d'irréalité et de flottement du sens. Et puis aussi le projet commun de Tony Oursler et Mike Kelley, ce dernier créant des panneaux peints formant un lieu et sur lesquels Oursler projette ses vidéos.

La sensation générale, en plus de l'aspect rhétorique des œuvres, proposait une très forte présence d'images, sous toutes les formes photographiques et vidéo, mais où la peinture et les nouvelles technologies étaient assez largement absentes.

Germano Celant, quant à lui, a fait un choix tout à fait opposé. Le pavillon italien était voué à la peinture, à celle des grands noms et des valeurs sûres : Gerhard Richter, Agnès Martin, Enzo Cucchi, Anselm Kiefer, etc. Les installations se partageaient les autres espaces, toujours avec des grands noms, les sublimes igloos de Mario Merz, rendus vénitiens par des applications d'or, ou l'installation vidéo/sculpture/performance de Marina Abramovic, récompensée à juste titre. Son *Balkan Baroque* (écrans vidéo, ossements éparpillés et Marina elle-même, lavant ces derniers — "cleaning the house" —, dans un espace sombre et clos) prenait à la gorge jusqu'au malaise, malaise accentué au fil des jours à cause de l'odeur de putréfaction qui ne faisait qu'empirer.

La Corderie abritait à nouveau cette année une exposition.

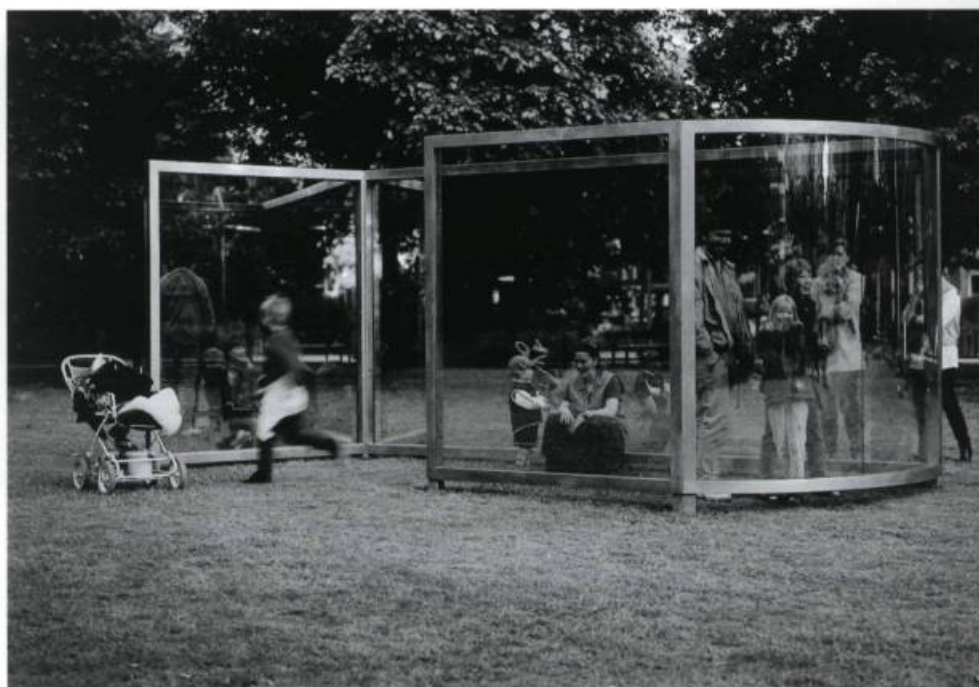
soul of an artist, images from which he made his sublime paintings of photographic quality. Or again, the work of Richard Hamilton, *Seven rooms*, which succeeded in the amazing feat of combining photography and the virtual in an installation mixing together heterogeneous spaces, the artist's house and the exhibition space. He combined the two realities in the representations, out-dating both of them. The big names, Dan Graham, Toni Grand, Martin Kippenberger or Michelangelo Pistoletto reinforced the sensation of strolling through past decades and the *déjà vu* that was characteristic of the project. However, the important successes of the present generation were also noted, a video work, once again—the genre is, in all evidence, at its zenith—by Stan Douglas, *Der Sandmann*, a reflection on both the form and on narrative content. An epistolary exchange, letters received, letters mislaid, a work on the slightly distorted image, sufficient nevertheless to create a sensation of unreality and of vagueness of meaning. And the joint project of Tony Oursler and Mike Kelly, where Kelly created the painted panels to form the place where Oursler projected his videos, a strange work and a little nasty.

The general feeling, in addition to the rhetorical aspect of the works, that is to say, the importance of their theoretical aspect, was a very strong presence of images in their photographic and video forms.



Ouverte à l'origine (1992) pour la création d'*Aperto*, qui dans la Biennale permettait de montrer des artistes de moins de trente ans, elle avait été abandonnée par Jean Clair au profit d'un lieu d'exposition plus traditionnel (le Palazzo Grassi, un musée). L'objectif initial de montrer les œuvres de très jeunes artistes avait cédé la place à une démonstration historique. Germano Celant évita la polémique et rouvrit la Corderie sans pour autant la consacrer exclusivement aux jeunes. Ainsi, on pouvait y voir, pêle-mêle, des œuvres de Robert Longo, Julian Schnabel, Ilya Kabakov, Mariko Mori, Juan Munoz ou Pipilotti Rist. Cette dernière, artiste suisse née en 1962, présentait une installation vidéo, *Ever is all over*, très remarquée par sa qualité et par son impertinence, dans laquelle une jeune femme cernée de fleurs fait une promenade urbaine tout en défiant certaines lois élémentaires avec la bénédiction de tous. Munoz montrait deux installations (*Acqua alta* et *Neal's Last Words*) de la série de ses personnages monochromes, tous identiques, sur laquelle il travaille depuis plusieurs années; nous avions la surprise de voir l'un d'eux remuer les lèvres dans un monologue inaudible mais que l'on devinait capital, sorte de sculpture qui narrait un monde intérieur, d'une très haute originalité.

Les pavillons, quant à eux, donnaient l'habituelle sensation de



Painting and new technologies were considerably absent.

Germano Celant made a choice completely opposite to this last remark. The Italian pavilion was devoted to painting, to big names with sure market values: Gerhard Richter, Agnes Martin, Enzo Cucchi, Anselm Kiefer, etc. The remaining space was divided up for installations, as always for big names, the sublime igloos of Mario Merz, made Venetian by the application of gold, or the video installation/sculpture/performance of Marina Abramovic, justly rewarded. Her *Balkan Baroque*, video screens, scattered bones and Marina herself, washing the bones — "cleaning the house" —, in a dark closed space, provoked a sick feeling gripping the throat, more aggravated daily by the worsening odour of putrefaction.

The Corderia de l'Arsenal was originally opened (1992) to accommodate the exhibition *Aperto* permitting the Biennial to show the work of artists less than thirty years old. It was given up by Jean Clair for a more traditional exhibition space (the Palazzo Grassi, a museum). The initial idea was also abandoned since an historic display has taken the place of showing works by very young artists. Germano Celant avoided controversy and reopened

Marina Abramovic, *Balkan Baroque*, 1997. Installation vidéo/sculpture/performance, Pavillon italien, Biennale de Venise, 1997. Courtoisie : Sean Kelly, New York.

Dan Graham, *Fun House für Münster*. Skulptur Projekte, Münster, 1997. Photo: Roman Mensing.

foisonnement et d'éclatement : les styles, les médiums, ou même l'âge des artistes allaient d'un extrême à l'autre (tout comme l'intérêt des œuvres). Le pavillon français avait été confié à Fabrice Hybert, qui l'a transformé en studio de télévision dans une volonté d'investir dans son ensemble l'espace à sa disposition. Une première salle, la partie centrale, était habillée d'une tente orientale qui abritait des téléviseurs sur lesquels défilaient des programmes enregistrés auparavant, souvent des entretiens avec des personnalités de tous domaines. Il y avait également trois espaces distincts dans des pièces attenantes : le studio d'enregistrement, la salle des costumes et du maquillage, et la régie, pièces qui n'étaient accessibles au public que par la vision puisque des portes ajourées les condamnaient. Il s'agissait pour Hybert de réaliser des émissions de télévision et d'en faire un usage atypique afin de provoquer des rencontres et des échanges inhabituels. Une œuvre en permanente mutation, qui se nourrit de ce que lui apportent les participants extérieurs, une approche globalement spéculative. Le pavillon français a été récompensé pour ce travail ; pourtant d'autres pavillons, dont ceux de pays dont l'art contemporain est moins le point de

the Corderia without giving it over exclusively to young artists. So, we were able to see all jumbled up and among others Robert Longo, Julian Schnabel, Ilya Kabakov, Mariko Mori, Juan Munoz or Pipilotti Rist. This last one, a Swiss artist born in 1962, presented a video installation, *Ever is all over*, and attracted considerable attention with its quality and by its impertinence. A young girl covered with flowers takes a stroll in the city, defying the most elementary rules with everyone's blessing. Munoz showed two installations (*Acqua alta* and *Neal's Last Words*) from his series of identical, monochrome characters that he has worked on for the last few years. We were surprised to see that one of them moved its lips in an inaudible monologue, which we guessed to be of major importance. A very original kind of sculpture that relates an inner world.

As for the pavilions, they displayed their customary sensation of bursting with profusion: the styles, the mediums, or even the age of the artists go from one extreme to another, and similarly for the relevance of the works... The French pavilion was entrusted to Fabrice Hybert, who transformed it into a television studio using the whole space at his disposal. The first room, the central

part, was made into an oriental tent, which housed television monitors continuously showing previously recorded programs, often interviews with key figures from all walks of life. Three distinct spaces were also made in adjoining rooms: the recording studio, the costume and make-up room, and the control room, spaces which were accessible to the public only by looking through the open-work design of the locked doors. For Hybert it was a question of producing television programs in the production space during the Biennial, giving it an atypical usage, provoking unusual encounters and exchanges, without making the slightest criticism of the medium. This was a work in continuous mutation, nourished by what the participants brought from the outside, a speculative global approach. The French pavilion received a prize for this work; but other pavilions, countries where contemporary art is less the focal point of criticism, were also very worthwhile.



Pipilotti Rist,
Andreas
Guggisberg with
Manuela's tulips,
1997, Biennale de
Venise, 1997.
Courtoisie :
Hauser & Wirth,
Zurich. © Pipilotti
Rist.

mire de la critique, étaient aussi très intéressants.

Parmi les pavillons réussis, celui des Tchèques présentait une installation de Ivan Kafka, *From nowhere to nowhere*, exclusivement constituée de flèches suspendues dans les airs (903 au total), allant toutes dans le même sens, comme un essaim suspendu dans le temps, à la fois image du léger et du figé. Il s'agit de flèches habituellement utilisées dans le tir à l'arc. On pouvait tourner autour de cette nuée, et voir des espaces très différents quoique complémentaires prendre forme : l'amoncellement, de face, ou la vision perspective, sur le côté. Espaces quasi immatériels, se jouant de l'apaisant, donnant une image contemporaine du *sublime*, mais aussi, à la lumière d'autres œuvres de Ivan Kafka, de la violence et de la terreur. En effet, les flèches utilisées ici viennent après halberdes, lances, haches, javelots, toujours en grand nombre et en "action", signes et mémoire de l'histoire.

On peut aussi mentionner le pavillon espagnol, présentant

Among the successful pavilions was that of the Czechs, presenting an installation by Ivan Kafka, *From nowhere to nowhere*, made up solely of arrows suspended in the air (a total of 903), all going in the same direction, in a swarm, suspended in time, an image of both lightness and constraint. Such arrows were usually employed in the sport of archery. Very different but complementary spaces took form when rounding this horde: accumulation in front or the perspective vision from the side. Almost ethereal spaces, playing on weightlessness, giving a contemporary image of the sublime, but also, in the light of Ivan Kafka's other works, violence and terror. The arrows used here came from halberds, spears, axes, javelins, always in large numbers and in "action", signs and memories of history.

Worth mentioning also, was the Spanish pavilion, showing the work of Joan Brossa, the "visual poems" he began to make in the forties but that have rarely been seen, and the video installation by Steina Vasulka at the Icelandic pavilion, a work on three-dimensional

l'œuvre de Joan Brossa, ses "poèmes visuels" qu'il commença à réaliser dans les années quarante mais que l'on voit rarement, ou l'installation vidéo de Steina Vasulka dans le pavillon des Pays Nordiques, de Mariko Mori et son travail sur les images tridimensionnelles, assez rare pour être noté.

Ainsi, les choix pour ces deux grandes manifestations tendent à être suffisamment pluralistes pour ne pas laisser de trop grandes absences mais évitent par là même d'être ce qu'elles sont censées être : des lieux où l'on voit de façon privilégiée l'art du moment, des œuvres en cours de réalisation, autrement dit l'art véritablement contemporain. Que ce soit Catherine David choisissant de montrer des œuvres qui relevaient presque toutes d'un mode de fonctionnement et de centres d'intérêt qui ont au moins vingt ans ou Germano Celant qui porta son choix sur les grands noms et les valeurs sûres, les deux expositions majeures en Europe faillirent à donner un panorama de l'art contemporain. Dans un contexte d'attaques répétées contre celui-ci, cela relève pour le moins de la tiédeur.

La Biennale de Lyon entrait aussi dans la catégorie des expositions ayant pour commissaire invité, une personnalité qui marque de ses idées et de ses goûts le contenu de la manifestation. On pourrait y voir l'habituel déploiement des médiums que constituent les expositions d'art contemporain, peu de peinture, beaucoup d'installations et de vidéo. Pourtant, il serait difficile de classer Harald Szeemann parmi les tièdes. En effet, déjà bien connu pour ses expositions qui ont fait le tour du monde (*Quand les attitudes deviennent forme* en 1969, *Machines célibataires* en 1975, ou la *Documenta V* en 1972), cette biennale-ci proposait un panorama de l'art et des concepts qu'il a toujours défendus. Si le thème général était "l'autre", cet autre-là devient un lieu de rencontre de l'anticonformisme, des cultures autres, de l'acceptation de l'autre même sous ses formes extrêmes et déviantes. On a pu voir alors une très forte présence corporelle mais qui serait le contraire de celle de Jean Clair : le corps comme espace d'expérimentation, de sensations, de dépassement des limites et donc le corps auto-mutilé (les actionnistes viennois), torturé (Vincent Corpet et ses 602 dessins illustrant *Les 120 journées de Sodome et Gomorre* de Sade), pornographique (John Waters). Mais également le corps fantasmagorique et donc la fiction psychotique (Martine Aballéa et son *Institut liquéfiant* où elle raconte son séjour dans un lieu spécialisé dans la liquéfaction des corps et ses mésaventures); ou encore un autre qui serait le monde extérieur, essentiellement hostile, et (donc) créé de toutes pièces (Mariko Mori, *Miko mo Inori*).

L'acceptation de l'autre c'est aussi intégrer des visions au départ non artistiques et les concevoir comme telles. Szeemann, dont la passion pour les approches ésotériques du monde, une vision magique, est connue de longue date, nous montre les travaux de personnes dont le but premier n'était pas d'ordre artistique. Emery Blagdon en est un exemple frappant : à 50 ans, ce fermier du Nebraska se met à construire ce qu'il appelle des *machines à guérir*, faites de matériaux récupérés, parmi lesquels beaucoup de papier d'aluminium, et qu'il assemble dans sa grange, ici reconstituée, créant ainsi une immense installation pendant trente ans, à la manière d'un Kurt Schwitters avec son *Merzbau*.

Au refus de la vision d'un autre, circonscrit à l'altérité, à celui de dénier la légitimité du monde de l'art aux seuls artistes, s'ajoutait une originalité supplémentaire dans la lecture historiquement transversale de la question de l'autre. Ainsi, Szeemann trouve fondé — et on le suit totalement dans sa démonstration — de faire se côtoyer Günther Brus avec Franz-Xavier Messerschmidt, dont les sculptures de têtes, montrant des tensions extrêmes, ou déformées, donnaient une ligne de réflexion qui court dans le temps.

Il s'agissait donc d'une exposition foisonnante, forte et violente, reflétant des idées sur l'art d'ordre essentiellement polémique et contestataire. Un tour des idées, des actions et des œuvres



images rare enough to be noted.

The result was that the choices made for these two important events tend to be sufficiently pluralist in not having too many important absences, but at the same time, they avoid being what they were supposed to be: places where one sees in a privileged way the art of the moment, works being made, in other words, genuinely contemporary art. Whether it was Catherine David who chose to show works that almost all came from a way of working and from centres of interest existing for at least twenty years, or Germano Celant who made the choice of leading names and sure values, the two major European exhibitions failed to give a panorama of contemporary art. In the context of repeated attacks against this, the reception was lukewarm.

The Lyon Biennial was also in the category of exhibitions having an invited curator, a personality who with their ideas and taste, marked the content of the event. The usual selection of mediums constituting contemporary art exhibitions could be seen there, not much painting, many installations and video. Even so, it would be difficult to classify Harald Szeemann among the lukewarm. Already well known for his exhibitions which have toured the world (*Quand les attitudes deviennent forme* in 1969, *Machines célibataires* in 1975, or *Documenta V* in 1972), this biennial seemed to be a panorama of the art and the concepts that he has always championed. If the general theme was the "Other", this became a place of encountering nonconformism, other cultures and the acceptance of the Other even under extreme and deviant forms. A very strong presence of the body could be seen, but one opposite to that of Jean Clair: the body as a space of experimentation, of feelings, of exceeding the limits, the body self-mutilated (the Viennese activators), tortured (Vincent Corpet and his 602 drawings illustrating *The 120 days of Sodom and Gomorra* by Sade), and then pornography (John Waters). Also the fantastic body and psychotic fiction (Martine Aballéa and her *Institut liquéfiant* where she told of her stay in places specializing in the liquefaction of bodies and their misfortunes); or still another who being an outsider in an essentially hostile world, created only in pieces (Mariko Mori, *Miko mo Inori*).

The acceptance of the Other is to integrate non artistic visions from the beginning and to conceive of them as such. Szeemann, whose passion for esoteric approaches to the world has a magical vision, and has been known for a long time, showed us works by people whose primary aim did not have artistic intentions. Emery Blagdon is a striking example: this farmer from Nebraska, at fifty years old,

Richard Hamilton,
*Seven Rooms -
Passage*, 1994-1995.
Cibachrome on
canvas. 122 x 147 cm.
Documenta X,
Kassel, 1997.
Courtesy of Anthony
d'Offay Gallery,
London.



Stan Douglas, *Der Sandmann*, 1995. Dual black and white 16 mm filmprojection with stereo sound. Documenta X, Kassel, 1997. Courtesy: Sammlung Hauser & Wirth, Zurich.

subversives, loin des lieux communs et des consensus.

Le Skulptur Projekte de Münster propose à la fois une face muséale, avec l'exposition de sculptures dans le musée de la ville et une partie "hors les murs", puisque la plus grande partie des œuvres est montrée dans la ville, ses rues, ses passages souterrains, ses lieux historiques, ses parcs et même dans un jardin privé. C'est l'investissement de la ville entière, l'implication de chaque habitant dans la mesure où son environnement habituel est modifié. Nous passerons sur l'organisation parfois chaotique (et l'absence de quelques œuvres pourtant annoncées) pour ne garder que les aspects positifs et en premier lieu l'originalité d'une telle entreprise et sa difficulté (ceci expliquant en partie cela...). Beaucoup des aspects de la sculpture contemporaine étaient représentés à travers ses noms les plus connus (Dan Graham, Sol Lewitt, Daniel Buren, Carl Andre, Rebecca Horn, Richard Serra, Lawrence Weiner, Hans Haacke, Nam June Paik, etc.) mais aussi, et c'est un des intérêts majeurs du projet, avec des représentants plus jeunes ou moins connus (Huang Yong Ping, Douglas Gordon, Stan Douglas, Maurizio Catelan, Tony Oursler, Marie-Ange Guillemot, etc.). Douglas Gordon présentait une installation vidéo — *Between Darkness and Light* (after William Blake) — dans un passage souterrain. Sur l'écran, tendu au milieu de l'espace, étaient projetés, sur une face, *L'exorciste*, sur l'autre, une biographie de Bernadette Soubirou (*La chanson de Bernadette*), les deux images se mêlant, unifiant deux réalités opposées.

La sculpture était entendue au sens large, de la recherche spatiale à partir de matériaux aux installations vidéo, en passant par la sculpture performance : la création d'une espèce d'agence de voyages avec visite guidée de la ville pour les visiteurs (par exemple, Allen Ruppersberg). L'ensemble de l'exposition donnait une vue générale sans parti pris spécifique, mais également sans grand manquement à l'exhaustivité requise.

Au bout du compte, et l'on finira par cela, la multiplicité des positions, basées essentiellement sur la vision d'une personne, montre que l'art actuel est sans assises, sans idée maîtresse, pluraliste dans ses fondements. Cela pourrait paraître malsain à certains. Pourtant la présence répétée, parce qu'évidente, de tout jeunes artistes (Mariko Mori, Pipilotti Rist, Stan Douglas, Douglas Gordon, Fabrice Hybert, Juan Munoz) démontre le consensus général sur la qualité de ces œuvres, et cette confiance atteste que l'art contemporain est non seulement vivant mais aussi assez talentueux pour pouvoir se confronter à ses aînés. ■

set about making what he calls *healing machines* from recuperated materials, including a lot of aluminium paper. He assembled them in his barn. Here they are reconstructed, creating an immense installation of thirty years work in the manner of Kurt Schwitters and his *Merzbau*.

Refusing the vision of another confined to otherness and denying him recognition in the art world exclusive to artists, added further originality to the reading that historically transverse the question of the Other. Therefore, Szeemann feels justified — and it is understood in his demonstration — to put the work of Günther Brus and Franz-Xavier Messerschmidt side by side. The sculpted heads, showing extreme tensions and deformations, present a line of thought that runs through time. It was an exhibition of abundance, intense and violent, reflecting ideas on art essentially controversial and anti-establishment: a round of ideas, actions and subversive works far from common ground and consensus.

The *Münster Skulptur Projekte* proposed both a museum aspect with a sculpture exhibition in the city museum, and an "hors les murs" component with the largest portion of the works being shown in the city itself, in the streets, in the underground passages, in historic sites, in parks and even in a private garden. It was an investment of the entire city, the implication of each inhabitant in the way their everyday environment was modified. Remarks will not be made on the sometimes chaotic organization (and the absence of a few of the announced works) in order to look only at the positive aspects and at the originality of such a difficult undertaking (this being the explanation in part...). Many aspects of contemporary sculpture were represented from the most well known names (Dan Graham, Sol Lewitt, Daniel Buren, Carl Andre, Rebecca Horn, Richard Serra, Lawrence Weiner, Hans Haacke, Nam June Paik, etc.) to younger and lesser known artists representing one of the major interests of the project (Huang Yong Ping, Douglas Gordon, Stan Douglas, Maurizio Catelan, Tony Oursler, Marie-Ange Guillemot, etc.). Douglas Gordon presented a video installation — *Between Darkness and Light* (after William Blake) — in an underground passage. On the screen, hung in the middle of the space, *L'exorciste* was projected on one side and on the other a biography of Bernadette Soubirou (*La chanson de Bernadette*), the two images merging and uniting two opposing realities.

Sculpture was understood in its broadest sense, from the spatial research to the materials, to the video installations, and including performance sculpture: the creation of a kind of travel agency with a guided tour of the city for visitors (for example, Allen Ruppersberg). The whole exhibition gave a general overall view without taking a particular slant, but it was equally without the requisite exhaustiveness.

In the final analysis and ending with this, the multiplicity of positions, based mainly on the vision of one person, vied one with the other to show that contemporary art is without direction, without one major theme, and pluralist in its foundations. This could appear problematic for some. Nevertheless the repeated presence of so many of young artists (Mariko Mori, Pipilotti Rist, Stan Douglas, Douglas Gordon, Fabrice Hybert, Juan Munoz) obviously shows the general consensus on the quality of these works, and this confidence affirms that contemporary art is not only full of life but also talented enough to confront its elders. ■

Translation: Janet Logan