

Jochen Gerz

Le triomphe de la culture, la défaite de l'homme

Claire Gravel

Volume 35, Number 142, March 1991

Art et technologies

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/53726ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Gravel, C. (1991). Jochen Gerz : le triomphe de la culture, la défaite de l'homme. *Vie des arts*, 35(142), 39–41.

JOCHEN GERZ

LE TRIOMPHE DE LA CULTURE, LA DÉFAITE DE L'HOMME



Le nombre d'or à Essen, 1987.
Installation de deux affiches de 260 x 360 cm à différents endroits du centre-ville à l'endroit même de la prise de vue: une photo est prise en 1945, l'autre en 1987 par le photographe de la ville au même endroit.

Claire Gravel

Attention: l'art corrompt. C'était à Florence en 1968, Gerz avait alors 28 ans. Première «pièce» qui fait suite à dix ans d'écriture, elle pose déjà l'articulation image-texte dans la superposition du tract à la sculpture. «L'art corrompt parce qu'il est un ersatz, parce qu'il éloigne de tout ce qui est originel» dira Gerz. Pourquoi se laisser dominer par David?

Pour contrer cet effet de fascination des œuvres d'art, ce qu'il nomme: la «radiation totale», Jochen Gerz dénonce le spectaculaire. Il ne croit pas, a contrario de Beuys le shaman, à l'effet thérapeutique de l'art. Le spectateur n'est pas malade.

Qu'elle soit performance, vidéo, installation ou *Narrative Art*, chaque œuvre comprend plusieurs éléments où s'exerce le «tango» photo-texte. «À cause du texte, mon travail nécessite deux regards, deux lectures: on ne peut le saisir d'un seul coup d'œil. Il demande deux profondeurs de champ distinctes pour être appréhendé.» Le texte déplace l'image. Il se lit aussi

lentement que la saisie de l'image peut être rapide. Il n'explique pas, ni ne décrit l'image. Tout au plus, l'obscurcit-il. Le processus d'identification s'effrite. L'apparente indifférence de l'œuvre nous achemine vers d'autres types de lectures.

Aucun drame ni pathos dans ces photos noir et blanc souvent floues. «Ces photos sont sans grande ambition, elles ne sont pas «bonnes»: il y a plusieurs photos d'une même chose, car il n'y a pas une vision arrêtée et meilleure que toute autre, il n'y a pas de photo importante, elle se dissout dans mille images qui l'entourent.» Rassemblant plusieurs points de vue d'une même chose, paysage ou visage, elles se déploient d'une façon rythmique sur le mur, comme de grands *shape-canvas*, arimées à un texte laconique qui a l'aspect d'une narration. On se demande ce que cette dernière signifie en contre-texte, tenté d'établir des rapprochements avec l'être-là et l'étant d'Heidegger et l'esprit des Ko-Ans que l'artiste aurait étudiés. «Plus l'image est

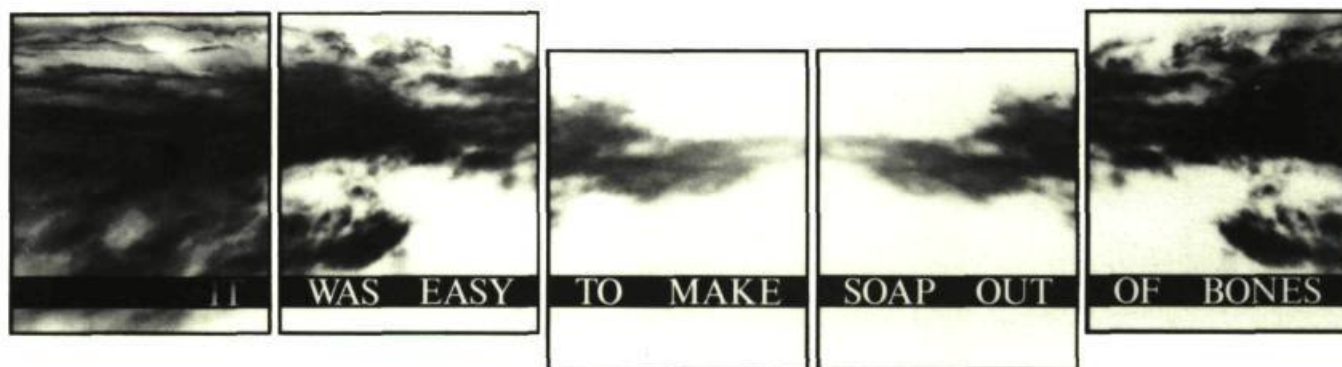
un rebus, une énigme, plus elle nous permet de nous reconnaître à travers un processus de non-possession, de non-voir, de non-compréhension, qui se constitue à travers la mémoire de chacun» dit-il. Si elle discourt, c'est sur la multitude. C'est cet afflux d'éléments qui résistent à toute lecture systématique qui nous permet de voir sans être absorbés – sans disparaître.

Leben est d'abord écriture au sol, pendant neuf heures, du mot «vivre», en allemand. Sur le mur du fond un texte était accroché, attirant les spectateurs qui, en marchant, détruisaient les mots tracés à la craie, effaçant «vivre» pour lire: «À cet endroit, le même désarroi l'envahit à nouveau. Rien ne se passa: on aurait pu la prendre pour une spectatrice s'il n'y avait pas eu ce vestige d'un frémissement intérieur: l'écho anticipé.»

L'art et la vie sont des entités paradoxales, l'artiste ayant de tout temps, «le dur désir de durer». «Le désir est une pluie acide» dira Gerz. Il détruit le moment présent.

L'œuvre se présente comme une fiction, une fable. En 1977, dans l'installation *Des Transsib.-Prospekt* à la Documenta 6 de Kassel, seize chaises représentaient les seize jours et nuits qu'il aurait passés dans le train, pendant l'aller-retour Moscou-Khabarovsk. Aucune preuve ne subsiste de ce long voyage où il n'aurait rien vu du paysage, les fenêtres devant être voilées. Les chaises placées en carré redessinaient le cadre de la fenêtre vide, métaphore du tableau qui nous fait voyager passivement.

l'emplacement du monument d'Harburg contre le fascisme sera vide (...). Car rien ne peut à la longue se dresser à notre place contre l'injustice.» Véritable palimpseste, des milliers de noms étant rendus illisibles par les graffitis, cet anti-monument va vers l'invisibilité. C'est une sculpture publique très spéciale. Non seulement le lieu – ni place, ni parc – n'entoure pas l'œuvre comme un écrin, mais celle-ci n'existe pas sans l'interaction de l'homme de la rue, et c'est encore ces gestes qui l'enterreront,



Exit/Dachau Projekt (1972-1974) dénonçait directement l'industrie culturelle. Les albums de photographies du camp de concentration transformé en musée indiquaient comment un musée est en soi un camp: un grand nombre de choses y sont interdites et le visiteur, outre l'ambiance peu naturelle, doit suivre un parcours prescrit. Cette réflexion se poursuit dans la performance *Purple Cross For Absent Now* (1977) où les spectateurs peuvent tirer sur une corde qui étrangle l'artiste (absent) dont le visage apparaît simultanément sur un écran vidéo. Même si certains choisissaient de demeurer passifs, ils ne pouvaient pas ne pas voir la violence exercée par les autres sur le visage de l'absent. Le dispositif rendait toute contemplation impossible.

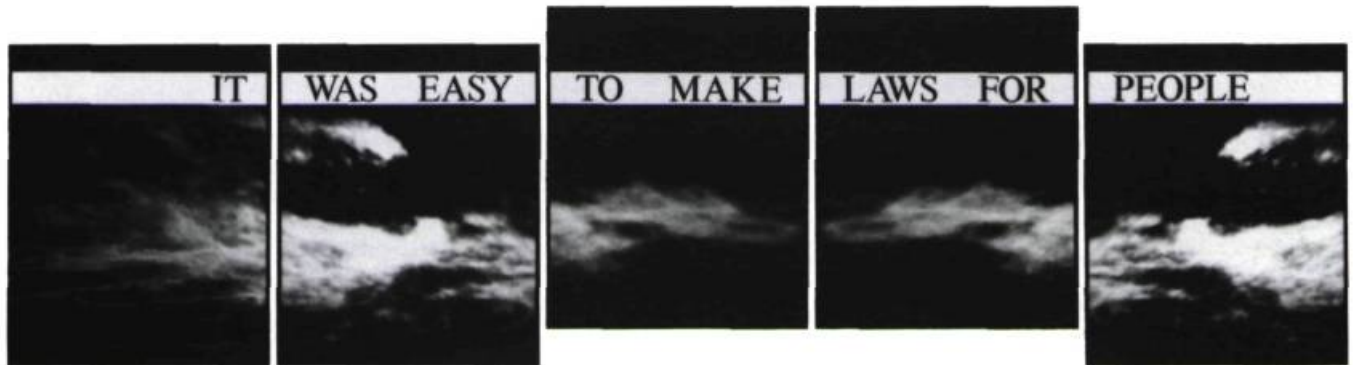
En 1986, Jochen Gerz et sa femme, Esther Shalev, réalisent le *Monument contre le fascisme*, tout près d'une entrée de métro. Sur une colonne carrée (et non pas ronde, ce qui rappellerait un ordre détestable), recouverte d'une couche de plomb, les passants sont invités à écrire leurs noms. «Nous nous engageons, ce faisant, à rester vigilants», peut-on lire sur un écriteau, «Au fur et à mesure que la colonne se couvrira de signatures, elle sera descendue dans le sol. Le jour où elle aura disparu,

la soustrayant à notre vue. L'art ne peut que susciter l'écho du passé, en aucun cas il n'a le pouvoir de le transformer. *Le nombre d'or à Essen* (1987) montrait, sur des panneaux publicitaires posés en des points précis, deux photographies de ce même lieu, une prise en 1945, l'autre en 1987, soit la ville bombardée et reconstruite, de part et d'autre de la phrase «L'ordre que vous appelez l'oubli». Or, nous n'avons d'yeux que pour l'ancien cliché: le drame qu'il décrit éveille notre nostalgie: inquiétant pouvoir de l'image, où la réalité présente semble si dénuée d'intérêt.

De 1978 à 1983, Jochen Gerz a produit huit *Kulchur Pieces*, d'énormes installations. *Kulchur*, cette contraction de l'allemand et de l'anglais, est un néologisme de Pound qui voulait ainsi marquer l'internationalisme de la culture. Les *Kulchur Pieces* prirent place dans six pays différents. Elles parlaient de la culture qui écrase l'individu, de *La beauté de la rétine* où le spectateur assis était «ébloui par l'image fugitive», à *The Real Window To The World*, où un cadre démesuré surplombait un petit globe terrestre. Toutes les installations consistaient en éléments loués pour la durée de l'exposition, que ce soient des étais de mine, du bois de construction, des chaises, etc. «C'est ce petit détourne-

ment sans gravité qui fait les *Kulchur Pieces*, comme si la culture était toujours un petit accident, entre la nature et la civilisation, un déraillement passager.» Comme les textes, les bandes sonores n'apportent aucune vérité supplémentaire sur les pièces et n'obéissent à aucune logique particulière. Sans fonction ni existence une fois l'exposition terminée, les *Kulchur Pieces* faisaient jouer tous ces différents matériaux comme un texte poétique. Comme les phototextes, les *Kulchur Pieces* dégageaient

Il dénonce également l'immobilité des images (*Pour l'art aussi, l'immobilité est une tentation cruelle*, exposition *Fictions*, aéroport de Mirabel, 1989). Dans la photo floue, l'oiseau prenait l'allure d'un homme en chute libre dans l'espace. «Cette séduction de l'immobilité, qui est la culture, est cruelle, parce que le prix à payer est tellement cher: dans l'acte d'amour avec l'image on se désolidarise de soi-même. Et on constitue l'image au prix de notre vie».



une énigmatique et ombrageuse beauté. Et l'on était surpris par un tel engagement écologique qui s'exerçait sans emphase. Dans *Le Dépôt* (*Kulchur Piece* no 4) on pouvait lire ce qui devrait faire réfléchir ceux qui se targuent de faire de la théorie; «To lose time on concepts even in lasting ones? Rather not».

De l'art... (1982-1983) pousse plus loin ce débat sur le rôle de l'art et de la culture. Placé au milieu de huit grands tableaux photographiques, ce traité sur l'art sous forme de discussion devient le centre d'une prolifération d'images très sombres du Yukon. Ici encore, la nature ne répond pas aux attentes de ces minces filets de sens que les spectateurs tentent sans succès de changer en fillettes pour tirer à eux les cerfs-volants des images. «Les deux personnages se contredisent poliment; ils ne s'anéantissent pas. Le dialogue, c'est la forme que j'ai choisie pour montrer qu'il y a autre chose que le pouvoir.»

Un leitmotiv se manifeste dans l'œuvre entière: nous ne sommes pas (dans) nos images, quelles qu'elles soient. Pour en finir avec l'identification mortifère, Gerz assemble des éléments disparates ou, au contraire, trop semblables, coupe images et textes, les pose à l'envers: «Seul ce qui est indéchiffrable mérite notre regard» affirme-t-il.

Devant ce drame de l'homme constamment dépossédé de sa vie par son désir d'éternité, Gerz répond sans doute en créant de nouvelles œuvres d'art. Mais celles-ci, au lieu de mystifier le spectateur, l'engagent à se mouvoir – physiquement et intellectuellement. Elles entraînent une réponse dynamique, plus féconde, face à l'art. Car si l'homme se laisse «corrompre» par les systèmes du savoir qu'est la culture, il sera la proie facile de tous les systèmes de pouvoir. Qu'est-ce que la culture, sinon une tentative de domination? Dans *In The Art. Nite*, à côté des différents noms sous lesquels s'exerce ce pouvoir culturel, il écrit en lettres immenses *Call me traitor*. Et pour pallier à l'effet Méduse de la seconde vague de la modernité et de son matérialisme capitaliste, il insiste pour que nous cessions de regarder constamment ailleurs qu'en nous-mêmes. ■

Jochen Gerz est né à Berlin en 1940. Il expose ce printemps: du 7 mars au 24 avril, Hirschl and Adler, New York, du 18 avril au 30 mai, Galerie Dreher, Berlin, du 4 mai au 16 juin, Galerie Crousel-Robelin, Paris. Jochen Gerz est représenté au Canada par la Galerie Samuel Lallouz.

It Was Easy #3, 1988.
130 x 219 cm.
(Photo gracieuseté
de la Galerie Anselm
Dreher, Berlin)