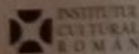


Le Centre Pompidou est membre du "Tourist Cultural Network de Barcelone"



© Collage, Paris, 2010
Mariane Stresemann, C. Bontas, M. Bontas, Daniel Bontas, Robert Christoff, Anka Cernigoi,
Tina Christoff, Mircea Cristof, Mircea Cristof, Christiana Cristof, Cristian Cristof,
Mihai Cristof, Cristian Cristof, Cristian Cristof, Mircea Cristof, Florin Cristof, Anka Cristof, Cristian Cristof

Paul Mărușter, C. Cristof, Mircea Cristof

© Tous les autres artistes représentés

© Collage de Centre Pompidou, Paris, 2010

ISBN : 978-2-9522-442-1

© Centre Pompidou

http://www.centre-pompidou.fr


En partenariat avec l'Institut National de la Photographie de rue (INPR) et l'Institut National de la Photographie de rue (INPR) et l'Institut National de la Photographie de rue (INPR)

LES PROMESSES DU PASSÉ

UNE HISTOIRE DISCONTINUE DE L'ART
DANS L'EX-EUROPE DE L'EST

VILLE DE LYON
BIBLIOTHEQUE

3 7001 03312708 0

 Centre
Pompidou

Centre Pompidou - Galerie Sud et Est
du 14 juillet 2010

243
716



EXPOSITION

Commissaires

Christine Macei et Justina Mykowska
assistées de Micha Schwaibler

Commissaire ponctuelle pour l'Espace 315

« Sources, archives, documents et films »
Nicola Perrillo-Bachelier

Stagiaires

Carola Amann, Mariel Barillon, Mehdi Bati, Florentia
Chernogorsky, Katerzyna Cytlik, Raphaëlle Costant,
Jeanne Delonno, Sarah Dickerson, Bertrand Dumontguy,
Marie Dzwonalska, Kano-Mary Ford, Heral Gilley, Laure
Jambouille, Katharine Kruszczak, Yann Lacomarobiane,
Marianne Lavi, Marie Lizon de Camelin, Sylvia
Saulnierovic, Yan Tomaszewski, Hermann Wenzler

Chargés de production

Luca Dughini-Fredon,
Cathy Giquard,
Lina Sautier,
Benoît Simon

Architecte-scénographe

Maxim Fajer
assisté d'Alisa Sarisauer

Régisseur des œuvres

Viviane Fajer

Conception graphique

Cécile Philbert

Médiation

Yael Maunourio

Ateliers et moyens techniques

Régisseurs des espaces

Pierre Fanchin,
Francois Boninard,
Anne-Marie Sproux

Muséologie

Philippe Delaunay,
Pascale Dumont,
Ludovic Hébert

Peinture

Mikhaïl Faïst

Éclairage

Theory Kouache

Montage, séchage et installation des documents papier

James Carbery,
assisté de Françoise Perronne

Escadrement

Daniël Legue,
Tatiana Serra-Bonazzi,
Gilles Perronne

CENTRE NATIONAL D'ART ET DE CULTURE GEORGES POMPIDOU

Le Centre national d'art et de culture Georges Pompidou
est un établissement public national placé sous la tutelle du
ministère chargé de la culture (loi n° 75-1 du 3 janvier 1975).

Alejo José

Président

Agnes Sola

Directrice générale

Alfred Pacquement

Directeur du Musée national d'art moderne - Centre
de création industrielle

Bernard Héliou

Directeur du Département du développement culturel

François Trévis

Président de la Société des Amis du Musée national d'art
moderne

Réalisations audiovisuelles

Responsable artistique et technique

Gerard Closon

Studio vidéo

Dalier Coustry, responsable

Laboratoire photo

Guy Carrard, responsable

Exploitation audiovisuelle

Yahel Humali, responsable

Emmanuel Beckenda

Christophe Buchter

Numerisations

Jean-Pierre Six

Magasin audiovisuel

Scanzorelli Hakimiana, responsable

Georges Patani

Musée national d'art moderne -

Centre de création industrielle

Directeur

Alfred Pacquement

Directeurs adjoints

Caroline Gernier, en charge de la recherche
et de la médiation
Béatrice Lepel, en charge des collections
Frédéric Migneron, en charge de la création industrielle
Dalier Otinger, en charge de la programmation culturelle

Administratrice

Sylvie Perris

Bibliothèque Kandinsky

Dalier Schulmann

Service des collections

Caroline Daruel, chef de service

Nicolas Mamou, responsable de la photographie

Direction de la production

Directrice de la production par interim

Laure Rolland, chef du service administration et finances

Chef du service des manifestations

Martine Siliu

Chef du service de la régie des œuvres

Annie Bouchier

Chef du service architecture et réalisations

monographiques

Brice Lajoussie

Chef du service des ateliers et moyens techniques

Cécile Marnillod

Chef du service audiovisuel

Laurie Seule

Coordinateur opérationnel

Dalier Bastogne

Direction de l'action éducative et des publics

Directeur

Vincent Pousseu

Adjointe au directeur

Clara Richon

Chef du service de l'accueil

Benoît Sallouin

Chef du service de l'information du public

Josée Chapelle

Chef du service programmation jeune public

Patrice Charoties

Chef du service des relations avec les publics

Jocelyne Augier

Direction de la communication

Directrice

Françoise Pains

Adjointe à la directrice

Stéphanie Hussone-Bouhayan

Pôle relations extérieures

Stéphanie Deribolat

Attachés de presse

Sébastien Cravet

Cécile Javvier

assistés de Raffaella Schmidt

Pôle image

Christian Deneyon

Pôle communication interne

Sarah Feron

Gestion administrative et financière

Yann Baboué

Délégation aux partenariats et au développement

international

Alexandre Colles, délégué adjoint

Guillaume Robic

Yann Le Touher

MANIFESTATIONS AUTOUR DE L'EXPOSITION

Cycle « Prospectif cinéma »

Christine Macei, Emma Lavigne

assistées de Céline Creten

Cycle « Films »

Service du cinéma expérimental

Philippe-Alain Michaud

Forums de société

Département de développement culturel

Bernard Héliou, Roger Rothman

CATALOGUE

Direction d'ouvrage

Christine Macei et Natalia Perrillo-Bachelier

assistées de Micha Schwaibler

Chargée d'édition et coordination

Jeanne Alechinsky

avec la collaboration de Cécile Aguilanet

Navier Iole de Beauchaine

Conception graphique

Philippe Laklo

Mise en pages

Camille Aguilanet

Traductions

Jean-François Allain, Emile Martin, Micha Schwaibler

Tomihiko / Jean-Claude Pilonardi / Iratze / Katerzyna

Collier / Ipolita / Maia / Ivanovic / Louise

Assistants de gestion

Isabelle Charlier-Fanchin

Saric Delamar

Danielle Malenche

Fabrication

Audrey Chiens

Direction des Editions

Directeur

Nicolas Roche

Directeur adjoint

Jean-Christophe Claude

Pôle éditorial

Françoise Marquet

Pôle commercial

Benoit Collier

Gestion administrative et financière

Nicolas Perronne

Gestion des droits et des contrats

Christine Guilhem

Muriel Hanon

Pôle administration des ventes

Josiane Peperay

Service multimedia et pôle Internet

Guy Moreau

Frédéric Nasar

Communication

Eveline Pout

Nous exprimons notre plus vive reconnaissance à tous ceux qui par leur soutien, leurs prêts, leurs conseils, leur enthousiasme et leur disponibilité ont contribué à la réalisation de cette exposition et de cet ouvrage :

Les artistes de l'exposition

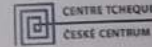
L'équipe de l'exposition ainsi que celle du Centre Pompidou

Les instituts et les fondations qui ont soutenu cette exposition :

Centre Culturel de Serbie, Paris : Milica Živadinović, Vladimir Marković



Centre Tobéque, Paris : Jean-Gaspard Palénček



Institut culturel Rouman, Paris : Magda Cerneci



Institut Hongrois, Paris : Csaba Varga



Institut Polonais, Paris : Klaudia Podsiadły



Institut Slovaque, Paris : Beate Kraljickova, Anna Vassner



Ambassade de Slovénie, France : S.E. Janez Šturmada, Lina Japelj Canone



Nous tenons également à exprimer toute notre gratitude aux musées, institutions et galeries qui ont permis la réalisation de cette exposition :

Agency for Contemporary Art Exchange, Budapest : Rita Kalmán

Akademie Výtvarných Umění, Prague : Pavlína Porčanová
A l'enseigne des Oudins, Paris : Alain Oudin
Andreiana Mihail Gallery, Bucarest : Andreiana Mihail
Archivio Piero Manzoni, Milan : Rosalia Pasquolino di Martino
Archives de la critique d'art, Châteaugiron

Marie-Raphaëlle Le Denmat, Laurence Le Poupon

Artista Beer Galerie, Berlin

Amposi Research Center, Budapest : Júlia Klancsány

Béla Balázs Studio Foundation, Budapest : Sebestyén Kodolányi

Biennale de Paris, Paris : Alexandre Gurita

Centre Tobéque de Berlin, Berlin : Simona Melner

Collection Esti, Maria Entersdorf

École supérieure d'arts et médias, Caen : Jean-Jacques Passera, Emmanuel Zwenger, Brigitte Pichard

Euro-Balkan Institut, Skopje : Suzana Milevska

Foksal Gallery Foundation, Varsovie : Andrzej Przywara

Joanna Duan, Aleksandra Szećmerna

Fondazione Re Bebaudengo Sandretto, Turin : Patrizia Re Bebaudengo, Carla Mantovani

FRAC Pays de la Loire, Cangeulou : Laurence Gaterou, Vincent Andrieux

Galerie Air de Paris, Paris : Florence Bonnefous, Edouard Merino, Lorraine Féline

Galerie Almine Rech, Paris : Almine Rech

Galerie Annet Gelink, Amsterdam : Floor Wullens

Galerie Bugada & Cargel (Comme Galerie), Paris : Claudia Cargel, Frédéric Bugada, Virginie Barbier

Galerie Chantal Crousel, Paris : Chantal Crousel

Niklas Svemung, Lars Blanche

Galerie Esther Schipper, Berlin : Esther Schipper, Barbara-Brigitte Mak

Galerie Frank Elbaz, Paris : Frank Elbaz, Daphné Kossmann

Galerie Gregor Podnar, Berlin : Gregor Podnar, Marie Graflicux

Galerie Lara Vincy, Paris : Liliane et Yoan Vincy

Galerie Maran Goodman, Paris : Agnes Fierobe, Johanna Windtörn

Galerie Max Protetch, New York : Max Protetch

Galerie Nationale Hongroise, Budapest : Loránd Berecky, László Szász

Galerie Nationale Slovaque, Bratislava : Katarína Bajcovská, Katarína Millerová

Galerie Nationale, Trnava : Vladimír Beskid

Galerie Neugerriemschneider, Berlin : Tini Neuger

Burkhard Rumschneider, Valérie Charreau, Elina Marchini

Galerie Neufussler, Berlin : Claudia Sorbache

Galerie Plan B, Berlin : Mihai Pop

Galerie Priente, Bratislava : Jozef Čerý

Galerie Rüdiger Schüttle, Munich : Sabina Karkos, Isabelle Verreut, Sabine Heuser-Haack

Galerie Sandmann, Berlin : Dr. Marita Sandmann

Galerie Sprüth Magers, Berlin : Philomena Magers, Franziska von Hausbach, Anja Tradel

Galerie Yvon Lambert, Paris : Yvon Lambert, Mélanie Melfeur-Rondeau, Elodie Cases

gb agency, Paris : Solène Guillier, Nathalie Hoatan, Yvon Gourmel, Elodie Moyer

Grazer Kunstverein, Graz : Anne Fauchner

Hrvatski-Filmski Savez, Zagreb : Vanja Hraščić

Diana Nenadić

Idea Magazine, Cluj : Attila Tordai-S.

János Pannónius Múzeum, Pécs : *Horsol Sándor*

Kontakt - The Art Collection of Erste Bank Group, Vienna

Walter Seidl

Kada, Novi Sad : Zoran Pantelić

Ludwig Múzeum, Budapest : Barnabás Benesiák, Réka Keszeczy

Mairie de Tirana, Tirana : Edlira Toçi

Metro Pictures Gallery, New York : Manuela Mozo

Mission économique Danube-Balkans, Tirana : Mirula Mata

Moderna galerija, Ljubljana : Zdenka Blakovcic

Bojana Piskor, Moja Stube

Musée d'art moderne de Moscou : Vasili Tsarevski

Moscow Art Magazine, Moscou : Viktor Misiano

MSU, Belgrade : Dejan Strehenović

Műcsarnok, Budapest : Zsófi Petrányi, Lívia Páldi, Kati Simon

Musée d'art contemporain, Bucarest : Ruxandra Balaci

Magda Rado

Musée de Grenoble : Guy Tronatto, Isabelle Varloannax

Musée de Vysnyodine, Novi Sad : Ljiljana Milović

Musée des beaux-arts de Nantes : Blandine Chevance, Alice Fleury

Musée du Roi Saint-Eusèbe, Szekefehervar : Zsófia Demeter, Kati Izinger

Museum Abteiberg, Mönchengladbach : Susanne Titz

Muzej Savremene umjetnosti, Zagreb : Snejana Pintarić, Jana Jakšić

Muzeum Narodowe, Poznań : Wojciech Suchocki, Włodzimierz Nowaczyk

Museum of Contemporary Art, Zagreb : Tibor Milovac

Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Varsovie : Maria Dzięwińska, Ana Janewski

Muzeum Sztuki, Łódź : Jaroslav Suchan (dir.), Maria Motzsch

National Gallery, Prague : Milan Krtiák

P.A.R.A.S.I.T.E. Institute, Ljubljana : Tadej Pogacar

Prifom Kolektiv, Belgrade : Jelena Vesic

Press to Exit Space, Skopje : Hristina Ivanoska

Sammlung Generali Foundation, Vienna : Sabine Folie, Doris Leuzgen, Mario Blum

Sammlung Goetz, Munich : Dr. Stefan Uthaschek, Ingvild Goetz

SCCA, Sarajevo : Dunja Blažević

Soga House Collection, Bratislava : Gabriel Herceg, Nina Gabovčová

State Museum for Arts, Almaty : Yuliya Sorokina

Städtisches Kulturzentrum Archiv, Belgrade : Dragica Vukadinović

Studio national des arts contemporains, Le Fresnoy

Pascal Prommer, Stéphane Robin, Natalia Trebuk

Studio Olafur Eliasson, Berlin : Biljana Joksimovic

The Normal Architecture Office, Philadelphia : Sedjan Jovanović Weiss

Tranzit, Bratislava : Boris Ondryška

Tranzit, Prague : Vít Havráněk

Verlag IL, Cologne : Peter Farkas

Ville de Munich

What, How & for Whom, Zagreb : Ana Dević

Ainsi qu'aux particuliers qui ont rendu ce projet possible grâce à leur prêt ou à leur soutien :

Stella Ahlen

Sacha Arzrau

Edi Andrić

Zdenka Blakovcic

Ana Bakic

Ani Harak

Anna et Veronika Bartusová

Zdravka Balčević

Ili Buan

Bernard Bissière

Nadia Beomvia-Prigov

Ivettiana Dorn

Christel Durm

Katherine Carl

William Chamay

Nathalie Choué

Michel Claux

Céline Cottin

José-Anne Dercock-Bastany

Sonia Desprez

Nathalie du Moulin

Zoran Erak

Elena Filipovic

Martin U. Flaig

Ion Gigarescu

François Gutwacht

Suzuki Hahai

Edi Hila

Maria Ilavayevá

Dreg Johann

Mareya Kos Zabel

Arno Kis Kovács

Ana Knifler

Paulina Krenitnik

Nalko Krizbar

Zsófia Kulák

Emma Lavigne

Dominique Lapaque

Dalibor Martinis

Sarita Matijević

Dora Mauzer

Philipp-Alain Michaud

Mirza Mohar

Edi Muka

Luzia Nadler

Jean Novak

Corina Opris

Maria Orlikova

Berenika Partzan

Ewa Partum

Bojana Pejčić

Ana Perica

Piotr Piotrowski

Tomáš Popper

Jonathan Preubler

Andrey Prigov

Anka Proskowska

Edi Ramo

Isabelle Ribaudeno-Dumas

Dieter Roelstraete

Roger Rotmann

Dalibor Schulmann

Alina Șerban

Erwin Škrljčič

Piotr Szustrowski

Karel Štefl

Mladen Stojanović

Branka Stjepančić

Marijan Stasovski

Catherine Tillys

Falk Todschevic

Clay Tommas

Goran Todorjak

Yari Vanucciotti

Jan Verwoert

Zdenka Žilinská

Et à tous ceux qui ont souhaité garder l'anonymat.

AVANT-PROPOS Alain Seban P. 11
PRÉFACE Alfred Pacquement P. 13
PRÉFACE Christine Macel
& Joanna Mytkowska P. 14

ESSAIS & ENTRETIEN

LES PROMESSES DU PASSÉ
Christine Macel & Joanna Mytkowska P. 18
HISTOIRES POTENTIELLES, DISCONTINUITÉ
ET POLITIQUE DU DÉSIR
Elena Filipovic, Ana Janevski, Christine
Macel, Nataša Petrešin-Bachelez, Tomáš
Pospiszył, Jan Verwoert P. 22
LA TROISIÈME VOIE. ESPACE PUBLIC
ET ESPACE PRIVÉ SOUS LE COMMUNISME
Vit Havranek P. 26
PAS SI AILLEURS QUE ÇA (!?)
Jan Verwoert P. 31

CATALOGUE « LES PROMESSES DU PASSÉ » (GALERIE SUD)

Textes d'Ana Janevski, Christine Macel,
Edi Rama, Joanna Mytkowska, Nataša
Petrešin-Bachelez, Sinziana Ravini, Micha
Schischke, Miško Šuvaković

MONIKA SOSNOWSKA P. 36
TOBIAS PUTRIH P. 40

MARINA ABRAMOVIĆ P. 44
PAWEŁ ALTHAMER P. 48
Yael BARTANA P. 50
MÁRIA BARTUSZOVÁ P. 52
CEZARY BODZIANOWSKI P. 56
MIRCEA CANTOR P. 58
ATTILA CSÖRGŐ P. 60
TACITA DEAN P. 62
BRACO DIMITRIJEVIĆ P. 64
THEA DJORDJADZE P. 68
MIKLÓS ERDÉLY P. 70
STANO FILKO P. 74
CYPRIEN GAILLARD P. 78
GORGONA P. 80
TOMISLAV GOTOVAC P. 84
ION GRIGORESCU P. 88
TIBOR HAJAS P. 92
SANJA IVEKOVIĆ P. 96
DANIEL KNORR P. 100
JULIUS KOLLER P. 102
JÍŘÍ KOVANDA P. 106
EDWARD KRASIŃSKI P. 110
DAVID MALJKOVIĆ & VOJIN BAKIĆ P. 116
MANGELOS P. 120
CIPRIAN MUREȘAN P. 124
ROMAN ONDÁK P. 126
NEŠA PARIPOVIĆ P. 128
EWA PARTUM P. 132
DAN PERJOVSCHI P. 136
MARJETICA POTRČ P. 138
DIMITRI PRIGOV P. 140
KATEŘINA ŠEDÁ P. 144
MLADEN STILINOVIĆ P. 146
ALINA SZAPCZNIKOW P. 150
TAMÁS SZENTJÓBY P. 154
BÁLINT SZOMBATHY P. 158
ENDRE TÓT P. 163
GORAN TRBULJAK P. 166
ALEXANDER UGAY P. 170
À TIRANA P. 172
OLAFUR ELIASSON
LIAM GILICK
DOMINIQUE GONZALEZ-FOERSTER
ALBAN HAJDINAJ
CARSTEN HÖLLER
EDI RAMA
ANRI SALA
GENTIAN SHKURTI
RIRKRIT TIRAVANIJA

CATALOGUE « SOURCES, ARCHIVES, DOCUMENTS ET FILMS » (ESPACE 315)

Textes de Nataša Petrešin-Bachelez

IRWIN P. 183
DEIMANTAS NARKEVIČIUS P. 184
GALERIE 38 Anka Ptaszkowska,
Michel Claura P. 186
GALERIE DES LOCATAIRES
Ida Biard, Marijan Susovski P. 190
ARCHIVES DE PIERRE RESTANY P. 194
LA BIENNALE DE PARIS P. 198
PERFORMANCES ET ACTIONS P. 200
FILMS P. 202

ANTHOLOGIE

CHEMIN FAISANT
Jindřich Chaloupecký P. 207
L'UTOPIE LÉNINISTE
Slavoj Žižek P. 208
L'(EX-)EUROPE DE L'EST ET SON IDENTITÉ
Igor Zabel P. 210
DU RETOURNEMENT SPATIAL
Piotr Piotrowski P. 212
NOSTALGIE, RUINOPHILIE ET HISTOIRE
« OFF-MODERNE »
Svetlana Boym P. 216
CRÉUSER, FOUILLER. DE L'IMAGINAIRE
ARCHÉOLOGIQUE DANS L'ART
Dieter Roelstraete P. 220
HISTOIRES INTERROMPUES
Zdenka Badovinac P. 222
QU'EST-CE QUE LES ARCHIVES OUBLIENT ?
MÉMOIRE ET HISTOIRES, FROM THE
ARCHIVE OF KWIEKULIK
Lurza Nader P. 224
« NOUS SOMMES TOUS AUTODIDACTES »
What, How & for Whom P. 226

ANNEXES

PLAN DE L'EXPOSITION P. 230
LISTE DES ŒUVRES EXPOSÉES P. 232
CYCLE « PROSPECTIF, CINÉMA » P. 238
CYCLE « FILMS » P. 239
PROGRAMME DES CONFÉRENCES
« FORUMS DE SOCIÉTÉ » P. 240
SOURCES DES TEXTES REPRIS P. 242
BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE P. 244
BIOGRAPHIES DES AUTEURS P. 248
INDEX P. 252

Depuis plusieurs années, grâce à l'engagement et à la passion de Christine Macel, conservatrice, chef du service de la création contemporaine et prospective, le Musée national d'art moderne suit de près la création artistique à l'Est de l'Europe. Une politique d'acquisitions soutenue a été engagée avant même l'effondrement du bloc communiste et s'est accélérée depuis.

Il était donc naturel qu'avec « Les Promesses du passé », le Centre Pompidou mette en lumière l'avant-garde des artistes de l'ancienne Europe de l'Est, longtemps restés ensevelis dans l'ombre du rideau de fer. Sous l'oppression des régimes communistes, la création artistique, pour emprunter le plus souvent des sentiers de traverse, n'en était pas moins vive et énergique, fortifiée par les interdits et leur subversion, qui stimulent, on le sait, l'imagination et la sensibilité des artistes.

Aujourd'hui que ses principales figures se retrouvent pleinement mises en lumière, d'autres créateurs suivent leurs traces, explorent et prolongent les voies qu'elles ont ouvertes, se nourrissent de leurs propositions.

Dans le même temps, le regard sur l'ancienne Europe de l'Est se renouvelle. Elle devient métaphore de la crise de la modernité en même temps que son esthétique pauvre en réactive les poncifs formels retrem্পés dans la décrépitude, la misère et le bricolage. Vingt ans après la chute du mur de Berlin, l'« Ostalgie » est le nouveau spleen de l'Europe.

Des temporalités différentes, des générations d'artistes différentes, des propositions artistiques différentes se croisent et se répondent ainsi dans l'exposition préparée par Christine Macel et Joanna Mytkowska, pour inviter le public à rapprocher des scènes longtemps séparées et contribuer à réunifier l'art européen au sein d'une même histoire. Une histoire nécessairement discontinue, non linéaire, bruisant des promesses passées d'artistes souvent peu célèbres que réactive le présent de la jeune création et que réunit par-dessus les frontières une nouvelle « internationale » artistique. L'exposition en dresse un panorama médité, courant de 1950 à 2010, à travers plus de quinze pays et une cinquantaine d'artistes.

Dans le vaste espace de la Galerie Sud, une scénographie spectaculaire confiée à l'artiste Monika Sosnowska, dont la proposition pour le pavillon polonais avait été très remarquée à la Biennale de Venise en 2007, déploie ses lignes heurtées comme une métaphore de cette histoire fragmentée, disloquée, mais réunifiée, que l'exposition convie à explorer.

Elle est complétée d'une proposition originale de Tobias Putrih pour l'Espace 315, où les visiteurs pourront découvrir des films et des documents conférant à l'exposition son caractère résolument pluridisciplinaire, dans l'esprit singulier qui est, depuis l'origine, propre au Centre Pompidou.

Alain Seban

Président du Centre Pompidou

Longtemps, les expositions consacrées à l'art venu de l'Est de l'Europe ont servi d'aillés à une politique d'exposition des musées occidentaux largement dominée par les artistes européens de l'Ouest et nord-américains. Nombreux étaient bien entendu les artistes ayant émigré de leurs pays d'origine avant la chute du rideau de fer qui avaient fait tout leur parcours à l'Ouest. Mais ceux-là avaient été assimilés à leur nouvelle scène nationale, particulièrement la scène française où, de Vaurely à Cadere, les exemples ont abondé tout au long du *xx^e* siècle. Dès lors, les artistes fondateurs restés dans leur pays natal n'étaient pas vraiment considérés, et lorsqu'ils l'étaient enfin, cela coïncidait généralement avec leur passage à l'Ouest. Ilya Kabakov en fut un exemple spectaculaire, « découvert » en Russie par des conservateurs occidentaux mais introuvable artiste majeur de la scène contemporaine lorsqu'il s'installa en France puis aux États-Unis. Pour les autres, admettons aujourd'hui qu'il n'y eut que de rares exceptions d'artistes reconnus à leur juste place (ou tout simplement connus). Quant aux expositions bilans, plus ou moins pertinentes, elles se firent que bien rarement l'occasion de révéler clairement des figures négligées ou de jeunes artistes en devenir.

Pourtant, de nombreux artistes longtemps occultés ont représenté de véritables promesses d'un passé devenu actuel au fur et à mesure que les artistes des nouvelles générations le révisaient. Nombre de ces artistes furent présents dans des expositions internationales comme la Biennale de Paris, soutenus par des critiques engagés tels Pierre Restany ou diffusés par des relais militants comme la Galerie des Locataires ou la Galerie 1-37. Mais ces initiatives ne permirent pas une reconnaissance complète des artistes en question. L'ouverture à de nouvelles scènes, liée au phénomène de la mondialisation, a eu pour conséquence de retirer le filtre de l'appartenance géographique et d'éprouver bien à contrario une curiosité accrue envers des artistes issus de scènes éloignées des grands centres du marché. La qualité des artistes et la pertinence de leur démarche ont fait le reste, afin que d'autres références soient enfin reconnues à leur juste niveau.

Les institutions françaises ont été lentes à prendre en compte l'art de l'Europe centrale et orientale, et ce particulièrement par rapport à leurs grands voisins allemand ou autrichien dont la proximité géographique et l'histoire politique ont directement associé leurs propres communautés culturelles à ces milieux artistiques. Pour sa part, le Centre Pompidou a eu le souci d'associer à sa volonté d'explorer l'histoire de l'art du *xx^e* siècle les scènes de cette Europe, alors séparée par le rideau de fer. Une exposition comme « Présences polonaises » en 1983 en fut un exemple, résolvant au public français des personnalités comme Stanislas Witkiewicz, rappelant l'importance du constructivisme polonais ou incluant des parcours contemporains comme celui d'Alma Szapocznikow que l'on retrouve aujourd'hui dans « Les Promesses du passé ». Mais une approche restreinte à une seule nation n'apparaît plus adaptée. Le mur est tombé vingt ans jour pour jour au moment où l'écart ces lignes. Les frontières se sont modifiées et la limite entre deux Europes est devenue caduque. Les artistes ont circulé dans les deux sens de même que les observateurs de l'art et des institutions se sont développés. L'approche contemporaine ne peut être que transnationale alors que nombre de pays ont rejoint la communauté européenne sur le plan politique et dans leur économie. Ce qu'on appelait encore, il y a dix ans, « l'autre moitié de l'Europe » selon le titre d'une suite d'expositions à la Galerie nationale du Jeu de Paume en 2009, apparaît désormais un concept périmé. L'Europe est une, à défaut d'être totalement une, et les artistes s'y déplacent d'Ouest en Est autant que dans le sens opposé. Il est significatif à cet égard que l'exposition associe plusieurs artistes qui ne sont pas originaires de l'ex-Europe de l'Est mais regardent vers ces territoires et leurs références culturelles.

C'est ce constat que veut développer « Les Promesses du passé », exposition conçue pendant plusieurs années et au prix d'intenses recherches par deux conservatrices, Christine Macel, qui dirige depuis dix ans le service de création contemporaine et prospective du Musée, et Joanna Mytkowska, qui a fait partie pendant quelque temps de notre équipe de conservation avant de retourner en Pologne pour y prendre la direction du nouveau Musée d'art moderne de Varsovie.

Ces dernières années, le Centre Pompidou a tout particulièrement mis l'accent sur l'exploration des scènes de l'ancienne Europe de l'Est, et ce à travers sa politique d'acquisitions. Il s'est agi tout à la fois de choisir des œuvres de référence et d'explorer les scènes les plus actuelles. Nombre d'artistes présentés dans « Les Promesses du passé » sont ainsi entrés dans les collections. Il reste à poursuivre cette démarche qui permettra sans doute d'approfondir les repères historiques que d'élargir le champ contemporain. Gageons que cette exposition y contribuera.

Alfred Pasquemet

Directeur du Musée national d'art moderne - Centre de création industrielle

PRÉFACE

Christine Macel & Joanna Mytkowska

En 2006, Joanna Mytkowska a répondu à l'invitation de Christine Macel à venir collaborer avec elle à l'exposition « Au Centre Pompidou » dédiée à Pawel Althamer dans l'Espace 315.

Ce travail en commun a activé notre désir de poursuivre notre dialogue autour d'une recherche et d'une action commune. « Au Centre Pompidou » dépassait déjà les frontières en invitant divers jeunes artistes d'horizons différents à réaliser une œuvre collective fondée sur l'enseignement dont Althamer avait hérité de son professeur Grzegorz Kowalski à Varsovie, « père spirituel » peu connu des Européens. Ainsi germa l'idée de remonter un peu plus loin dans le temps, jusqu'à l'émergence de nombreux jeunes artistes après la chute du mur de Berlin.

Une fois notre équipe constituée au Centre Pompidou, grâce à l'engagement d'Alfred Pacquement, directeur du musée, nous avons contribué à développer les acquisitions. D'une part, nous avons acquis des œuvres d'artistes émergents après la chute du mur comme Pawel Althamer, Maja Bajević, Roman Ondák, Dan Perjovschi, Anri Sala, Wilhelm Sasnal ou encore Monika Sosnowska ; et d'autre part, avec d'autres conservateurs du musée, des figures majeures de l'ancienne Europe de l'Est qui étaient absentes des collections comme Sanja Iveković, Julius Koller, Jiri Kovanda, Neša Paripović, Alina Szapocznikow, Raša Todossjević, etc.

Parallèlement à cette démarche muséale, nous avons pensé développer un projet d'exposition axé autour de plusieurs désirs. Le premier était celui, à la suite de l'exposition « Au Centre Pompidou » dans l'Espace 315, d'explorer l'héritage transmis à certains jeunes artistes par des figures tutélaires comme Gorgona, Julius Koller ou Edward Krasinski et d'en écrire une histoire. Le titre de l'exposition a été inspiré par le dernier texte de Walter Benjamin *Sur le concept d'histoire*, écrit au printemps 1940, alors que le philosophe se trouve profondément déçu par la signature du pacte germano-soviétique de 1939. Remettant en cause le concept de continuum culturel, Benjamin affirme que le passé « réclame une rédemption » et qu'il faut « brosser à contresens le poil trop luisant de l'histoire ». Elle n'apparaît plus comme un enchaînement de cause à effets linéaire, mais formée d'arabesques et d'entrelacs. Il s'agit d'actualiser l'oublié. Cette démarche d'actualisation visible chez les jeunes artistes incombe également à l'historien de l'art. La notion même d'histoire de l'art se trouve aujourd'hui profondément remise en cause par l'émergence d'une vision discontinue de l'histoire, ainsi que l'a conceptualisée Manuel de Landa dans *A Thousand Years of Nonlinear History*. Cette philosophie de l'histoire, à la suite de l'École des annales et des travaux de Deleuze et Guattari, postule que toutes les structures, de la nature à l'art en passant par les institutions, sont le résultat de processus historiques, non pas linéaires le long d'une échelle du progrès, mais plutôt sur le mode de la bifurcation et de la discontinuité – selon des principes proches des sciences physiques.

Le second désir était de poser la question : qu'est-ce qu'un art de l'Europe de l'Est, à l'heure où ce concept tombe en désuétude, à l'aube d'un nouveau monde commun où ces divisions européennes Est/Ouest ont cessé d'exister, presque vingt ans après la chute du mur de Berlin, et alors que se construit une nouvelle Europe, dite aujourd'hui occidentale, centrale et orientale ?

Il nous paraissait clair que la notion d'État-Nation impliquant une approche géographique de l'art était dépassée par l'émergence d'un « empire » mondial postcolonial qui devait donc envisager, surtout pour les plus jeunes artistes, diverses origines au-delà des pays de l'ancien bloc de l'Est. C'est la raison pour laquelle nous avons invité des artistes héritiers de pratiques des années 1950 à 1970 qui ne sont pas originaires de l'ancienne Europe de l'Est comme Yael Bartana, Tacita Dean ou encore Cyprien Gaillard.

Ce projet d'exposition a été possible grâce à la mise en place d'un réseau des différents acteurs indispensables de chacun des pays visités. Certains artistes, comme Mircea Cantor et Anri Sala, ont été de précieuses sources d'informations, et nous leur adressons notre vive reconnaissance. Nous ne pourrions également assez remercier tous les commissaires d'exposition et historiens d'art qui nous ont aidés dans nos recherches et nos visites : Zdenka Badovinac, Barnabás Benesik, Vladimír Beskid, Ana Dević et What, How & for Whom, Zoran Erić, Vit Havráněk, Edi Hila, Hristina Ivanoska, Ana Janevski, Julia Klamiczay, Suzana Milevska, Edi Muka, Boris Ondrečka, Livia Paldi, Zoran Pantelić, Piotr Piotrowski, Tomáš Pospiszyl, Anka Ptaszkowska, Walter Seidl, Alina Șerban, Erzen Shkolliu, Dejan Sretenović, Branka Stipančić et Attila Tordai-S.

L'exposition s'est enrichie grâce au travail de recherche et de coordination de Micha Schischke, qui a accompagné ce projet pendant deux ans avec un professionnalisme sans faille, ainsi qu'à l'arrivée de Nataša Petrešin-Bachelez, conseillère curatoriale puis codirectrice du catalogue.

Aujourd'hui, ce projet occupe la Galerie Sud et l'Espace 315, reliés en une seule exposition présentant deux volets, dont la muséographie a été confiée à deux artistes. C'est d'abord l'œuvre éminemment utopique du Slovaque Stanó Filko *Breathing-Celebration of Air* (1970) qui accueille le visiteur dans le forum comme un souvenir du moment utopique de la fin des années 1960. D'une part, Monika Sosnowska a réalisé une sculpture architecture pour accueillir l'exposition que nous avons conçue en Galerie Sud et d'autre part nous avons choisi Tobias Putrih comme auteur d'un espace dévolu aux sources, documents, films et conférences dans l'Espace 315. Nataša Petrešin-Bachelez a été invitée à concevoir le contenu curatoriale de l'Espace 315, à travers des sources et des programmations de films. En effet, les pratiques documentaires, liées aux archives et à des activités comme le Mail Art, sont particulièrement riches dans les années 1960 et 1970 dans de nombreux pays d'Europe de l'Est, de même que la pratique d'un cinéma souvent qualifié d'anti-film. Les cycles « Prospectif cinéma » et « Films » enrichiront ces programmations avec des projections spéciales en salle de Sejla Kammerl, Adrian Paci, Renata Poljak, ainsi que d'artistes fondateurs comme Tomislav Gotovac, le groupe OHO et Raša Todossjević.

Nous avons également conçu avec les Forums de société du Centre grâce à Bernard Blistène et Roger Rotmann un programme de conférences invitant un certain nombre de personnalités dont les recherches et le discours nous ont constamment inspirés parmi lesquels de nombreux commissaires rencontrés au cours de nos recherches, ainsi qu'Ida Biard, Svetlana Boym, Maria Hlavajová, Sanja Iveković, Bojana Pejić, Ileana Pintilie, Edi Rama, Tamás Szentjób, Bálint Szombathy et Slavoj Žižek.

Ce catalogue a été conçu comme un reflet de ces diverses démarches avec notamment pour la première fois traduits en français de nombreux textes de référence dont beaucoup d'auteurs déjà cités ainsi que Elena Filipovic, Luitza Nader, Dieter Roelstraete, Jan Verwoert et le regretté Igor Zabel.

Nos plus vifs remerciements s'adressent aux artistes qui nous ont passionnés autant par la qualité de leur œuvre que par leur profond engagement envers leur pratique. En particulier ceux avec lesquels se sont développés des commandes ou des projets de performances spécifiques, comme Monika Sosnowska et Tobias Putrih ou Daniel Knorr, Jiri Kovanda et Roman Ondák. C'est à eux, tous, des disparus aux contemporains, telle une promesse que nous voulions tenir envers le passé, que cette exposition est dédiée.

1. Au sens employé par Michael Hardt et Antonio Negri dans *Empire*, Cambridge/Londres, Harvard University Press, 2001.

ESSAIS & ENTRETIEN

LES PROMESSES DU PASSÉ

Christine Macel & Joanna Mytkowska

Traduit du polonais par Annette-Cécile

L'Europe de l'Est n'existe plus¹. Elle a disparu du discours. Avec la dépréciation du concept de « centre culturel » et du cadre rigide issu de la cartographie géographique et historique de l'histoire de l'art, « Europe de l'Est » est devenu un terme problématique. La désintégration de cette notion est étroitement liée à la fin du monde bipolaire symbolisé par le rideau de fer et le mur de Berlin. Le discours postcolonial qui s'attache à briser tout ensemble national ou régional est devenu dominant. La dichotomie Est-Ouest n'est plus de rigueur. Pendant la Guerre froide, pour des raisons idéologiques, l'Europe de l'Est n'avait pas sa place dans l'histoire de l'art occidentale : de nos jours, elle ne peut exister pour des raisons simplement esthétiques. Les jeunes artistes sont généralement rattachés à leurs histoires individuelles et à leurs localités ; en conséquence, s'ils sont nés là-bas, ils perçoivent l'ensemble politico-culturel dénommé Europe de l'Est comme un fardeau. Ne devrions-nous pas cesser de diaboliser les divisions et les distinctions en nous contentant d'observer la lente et systématique progression de l'institutionnalisation de l'art de l'ancienne Europe de l'Est, en en soulignant les quelques canaux de communication qui, bien que peu nombreux, n'en sont pas moins présents et existaient déjà du temps de la Guerre froide ? La Biennale de Paris² a incontestablement participé à ce décloisonnement. Elle s'est déroulée entre 1959 et 1985 et a exposé de nombreux artistes venant de derrière le rideau de fer.

Que peut-on faire de l'histoire de l'art de plus d'une dizaine de pays situés entre Berlin et Kiev qui étaient définis, ou qui le sont encore, comme étant de l'Est de l'Europe en opposition à l'Ouest ? Cette division, purement politique, ignorant les traditions culturelles existantes, est apparue juste après la Conférence de Yalta en 1945 et s'est pérennisée durant près d'un demi-siècle. Après 1989, la majorité des pays de l'Europe de l'Est a adopté la culture post-occidentale (cela explique que, vingt ans après, ils soient perçus comme culturellement distincts de la Russie post-soviétique). L'art naissait alors la plupart du temps en marge de la vie sociale officielle et des régimes politiques plus ou moins importants, et ne disposait d'aucune institution. Souvent, il prenait des formes hybrides. Après la chute du mur de Berlin, des expériences complexes de séparation et d'affiliation ont apporté une étonnante agitation artistique. Une multitude de formes et de propositions – et avant tout une détermination pour que l'art recherche un commentaire critique à la transformation qui se déroulait en Europe de l'Est – a provoqué l'apparition d'un nouveau mouvement hétérogène dans l'art. Il s'est avéré que son histoire de l'art n'appartenait que partiellement à celle de l'Ouest, et que cela ne constituait pas forcément un obstacle pour des projets d'avenir effectifs ou du moins intéressants.

Il semble que cette période de réécriture de l'histoire de l'art, qui tentait de prouver qu'à côté de l'histoire occidentale existait une histoire de l'art orientale équivalente et légitime, soit dorénavant derrière nous. Les initiatives pour reformuler cette narration telle que le projet artistique et éditorial intitulé *East Art Map* du groupe Irwin³ ont rempli leurs rôles.

Nous observons maintenant le processus inverse : le doute sur la possibilité d'une identité univoque (locale ou trans-locale), au cœur de l'exposition « Les Promesses du passé », comme dans le travail de l'artiste roumain Dan Perjovschi intitulé *Romania* (1993-2003). L'artiste a commencé par se faire tatouer le nom de son pays sur son bras, et dix ans plus tard, lors d'une des expositions tentant de définir l'identité des Balkans, il a demandé à ce qu'on le lui retire.

Nous constatons actuellement un élargissement continu des champs de recherches et de visions, servant à estomper les limites de la notion « d'Ouest ». On pourrait mentionner de nombreuses initiatives qui tentent de définir l'Europe de l'Est comme un terrain de transformations sociales et qui la comparent avec l'art engagé du monde entier, celui du Proche Orient ou de l'Amérique du Sud. L'exemple le plus parlant est le projet intitulé *Monument to Transformation*⁴. Une seconde approche est associée à l'étude critique sur la formation de la notion « d'Ouest ». Le projet *Former West*, initié récemment par Charles Esche⁵, Maria Hlavajova et Kathrin Rhomberg, est consacré à l'analyse de l'émergence de la notion d'Occident comme condition normative, entre autre en opposition au terme « former east » [ancienne Europe de l'Est]. Dans son texte *Western Europe, for example*, Charles Esche, en analysant deux expositions clés sur la période de la Guerre froide, « When Attitudes Become Form » (1969) et « Westkunst » (1981), décrit les limitations idéologiques et l'aveuglement qui empêchaient la culture de l'Ouest de s'intéresser ne serait-ce qu'aux attitudes d'opposition ou aux attitudes reformistes dans l'enceinte du camp socialiste. L'hypothèse émise sur les bases de ces études préliminaires indique qu'il est impossible de se débarrasser de l'Est sans préalablement se désengager de la notion d'Ouest. Indépendamment des recherches pour une approche méthodologique adéquate, il reste néanmoins une question, discutée sans cesse par des historiens de l'art et des critiques, sur le besoin d'élargir et d'approfondir les études des réalisations des artistes originaires d'une région que, faute de terme adéquat, nous appellerons « ancienne Europe de l'Est ». Des nombreuses attitudes artistiques, importantes et influentes, semblent être enracinées dans le passé. Même les musées restent indécis, hésitant entre inclure ces positions dans l'histoire de l'art occidental, habituellement conceptuel ou bien décider de souligner le contexte local (ce qui peut limiter les aspects universels et formels de ces travaux). Qu'est-ce que les musées redoutent de perdre ? Et le plus important – un tel rappel de l'histoire peut-il être créatif ?

Deux thèses sont envisagées pour répondre à ces questions, l'exposition « Les Promesses du passé » se charge de les vérifier. La première d'entre elles concerne les narrations locales vues, non pas par le prisme d'un discours habituel mentionnant la division Est-Ouest, mais en se focalisant sur une certaine modalité du temps et un rythme inégal de l'histoire. Une distribution inégale des changements historiques, qui préserve certains phénomènes ou attitudes et déforme les significations des autres, permet la coexistence de différentes narrations sur une base de relative équité. Lors de ces changements historiques, certains endroits glissent vers le passé ou quittent la route définie par l'époque soit le progrès ou le développement durable. Plusieurs approches ont été tentées pour décrire la prise en compte des rythmes inégaux de l'histoire. Nous voulons ici faire référence à la définition de Svetlana Boym, qui emploie le terme « off-modern » pour décrire les divers modernismes et les voies, parfois turbulentes, de leurs implantations. Partant de ce point de vue, on peut analyser les attitudes spécifiques, les conditions politiques qui les ont provoquées, les influences interculturelles et connexions intergénérationnelles ainsi que les différentes tendances, sans les réduire à la simple opposition Est-Ouest. Pour souligner de manière visuelle cette perception multiple des diverses narrations, nous avons invité deux artistes, Monika Sosnowska et Tobias Patih, à concevoir l'architecture de l'exposition. Sosnowska a conçu l'espace de l'exposition en Galerie Sud comme un zigzag, replié en plusieurs endroits, une structure avec des nombreuses ramifications, qui, tout en maintenant le continuum, mène à de nombreuses niches, impasses, recoins et passages étroits. Elle crée des espaces aussi bien pour la micro-narration que pour des séquences historiques plus longues, rendant possible la lecture de l'exposition dans sa globalité mais aussi comme un fragment à un instant donné. Potih a proposé quant à lui une architecture pour l'Espace 315 (inspirée de l'architecture du cinéma moderniste) qui sert de plateforme pour introduire les éléments temporels de l'exposition : des projections périodiques de films, la présentation d'archives mais aussi des discussions et des conférences au sujet des différents aspects de l'art liés à l'Europe de l'Est.

La deuxième thèse de l'exposition concerne la nostalgie, en tant que manière d'expérimenter l'histoire. L'Europe de l'Est – avec ses racines incertaines, ses langages pour que l'on comprenne et apprécie son histoire – était depuis toujours la patrie de la nostalgie. Mais, plus que cette traditionnelle incompréhension de la nostalgie, nous nous sommes plutôt référés à elle comme à une expérience universelle de l'époque moderne, miroir du progrès qui concerne la langueur de la pré-modernité avec sa notion de temps non-fragmenté et sa possibilité d'enracinement. La signification de la nostalgie en tant qu'élément inséparable de la modernité semble aujourd'hui prendre une place importante, tandis que les phénomènes caractéristiques de l'Europe de l'Est, comme le retour à l'utopie inachevée du modernisme ou le besoin de montrer une alternative, sont devenus des éléments importants pour former les attitudes artistiques contemporaines. Deux spécialistes de la nostalgie, Svetlana Boym et Susan Stewart, ont introduit et précisé cette distinction : il existe une nostalgie que l'on pourrait qualifier de réflexive : « La nostalgie réflexive ne prétend pas reconstruire le lieu mythique que l'on appelle *chez soi*, elle est « prise de la distance et non du référent lui-même »⁶. Ce type de narration nostalgique est ironique, indécis et fragmenté. Les nostalgiques du second type (réflexif) sont conscients de la séparation entre identité et ressemblance : leurs *chez eux* sont des ruines, ou au contraire, ils viennent d'être renoués et se sont « boboisés » jusqu'à en être devenus méconnaissables⁷. Un tel recul peut être créatif, se manifestant par un regard éloigné du courant principal ou par une recherche d'alternatives. Cette présence en plusieurs temps (ou plusieurs endroits) est particulièrement visible dans la pratique de nombreux artistes contemporains pour qui les recherches historiques non-conventionnelles, les phénomènes inhabituels et les extravagances érudites incarnent justement des actions d'émancipation. C'est pour cette raison que l'exposition « Les Promesses du passé » s'ouvre sur un tableau de Cezary Bodzianowski intitulé *Tezca Lazienka, Łódź* [Arc-en-ciel, salle de bain, Łódź] (1996) où l'artiste nu se courbe de sa baignoire vers ses toilettes, son corps peint aux couleurs de l'arc-en-ciel. La tension entre les modestes moyens et l'échelle de la métaphore donne lieu justement à ce sentiment de nostalgie, aussi bien porteur d'ironie que d'espoir. L'œuvre de Bodzianowski résume admirablement la nostalgie qui lie les anciennes cultures d'opposition des pays d'Europe de l'Est et de Russie Soviétique, caractérisées par l'humour, la distance envers ses propres désirs et l'ironie.

Dans la pratique d'artistes plus jeunes, nous retrouvons également la nostalgie de la culture dissidente avec son potentiel de prise de position critique. C'est le thème abordé dans le film du jeune artiste kazakh Alexander Ligay, *Mourning* (2004), qui fait référence aux films sentimentaux russes et aux héros univoques du passé, soulignant par son eclectisme l'effondrement de cette vision. À l'entrée de l'exposition, nous présentons également le travail de l'artiste français Cyprien Gaillard, *Cairns* (2008), qui explore la notion de ruines modernes et qui relie, d'une autre manière encore, la nostalgie avec la modernité, en faisant d'elle une part intrinsèque du progrès technique. Les travaux de Tacita Dean et de Deimantas Narkevicius éclairent quant à eux le mécanisme de fonctionnement de la mémoire. Dean, dans le film *Zurata* [Perle] tourné à Prague en 1991, montre le processus d'effacement, de superposition et d'interpénétration des sens, comparant l'action de la caméra au fonctionnement du langage et de la mémoire. Narkevicius, présenté dans l'Espace 315 avec *Disappearance of a Tribe* (2005), souligne l'importance du fait que ce dont nous nous souvenons est une création de matériaux historiques ou de faits contemporains.

Le retour vers le projet moderniste semble être particulièrement persistant. Au fil de notre exposition, nombreuses sont les tentatives d'écrire la suite de ce projet, importante est également la désignation de l'existence des différentes versions locales du modernisme. C'est sûrement le cas dans les propositions de David Maljković (avec ses références aux sculptures de Vojin Baković) ou de Thea Djordjadze. Ces types de travaux, l'approfondissement de l'héritage esthétique du modernisme mis à part, font références aux postulats sociaux de l'époque du modernisme en transposant l'aura des grands projets de réparation du monde dans la contemporanéité. Parfois, comme chez Marjetka Potrč, ce savoir sur le projet moderniste est utilisé pour confronter les problèmes des villes d'aujourd'hui avec la fragmentation de leur espace, le rétrécissement de l'espace public et sa commercialisation. Nous consacrons une place particulière au cas de Tirana, capitale albanaise, où le contraste entre les effets dramatiques des troubles historiques, une longue isolation causée par la dictature et une vie artistique particulièrement animée depuis la fin des années 1990 ont amené à la réalisation d'un projet unique. À la fin des années 1990, l'artiste Edi Rama (un étudiant du peintre Edi Hila⁸, le dissident légendaire) devient maire de la capitale de l'Albanie, qui vient à peine de revenir à la vie après une longue période de déclin. Afin de marquer l'entrée dans cette période de transformation, il proposa de repeindre les façades abîmées de plusieurs immeubles modernistes des années 1930 dans une rue représentative du centre-ville. Il déclara que le plus important dans cette entreprise était de raviver le sentiment de responsabilité commune envers des espaces publics perdus durant près d'un demi-siècle. Grâce à la Biennale de Tirana⁹, des artistes internationaux tels qu'Olafur Eliasson, Carsten Höller, Dominique Gonzalez-Foerster et Liam Gillick se sont joints au projet et ont été invités à concevoir des plans pour des façades de maison.

C'est de cette manière que l'esthétique relationnelle – notion proposée par Nicolas Bourriaud pour décrire leurs pratiques artistiques – a pu, pour la première fois, avoir une résonance publique sans précédent. Des artistes originaires de Titane tels qu'Anri Sala, Gentian Sikkuri et Alban Hajdinaj se sont également joints au projet, malgré les précédentes critiques de certains d'entre eux concernant les résultats sociaux visés par les actions d'Edi Rama. L'artiste-maire était en effet animé par l'idée que les couleurs des façades pouvaient éveiller des émotions sociales favorables. Se basant sur la vision moderniste, il fit preuve d'une conviction fortement enracinée en Europe de l'Est : que le rôle de l'art est de changer et d'améliorer le monde.

L'exemple de Titane met en évidence une question importante de l'exposition – le concept spécifique du rôle de l'artiste. L'hypothèse formulée par Tomáš Pospiszył¹ indique que sa source se trouvait dans le penchant de l'Europe de l'Est vers une culture imaginative, qui adopte volontiers des attitudes utopiques. Deux éléments lui ont permis de voir le jour : d'un côté, la culture de la renaissance nationale du XIXe siècle, un élément-clé pour la périphérie de l'Europe de l'époque qui depuis toujours plaçait au centre un passé imaginaire, et, de l'autre, la culture du modernisme centrée sur un avenir utopique. Depuis le XIXe siècle, l'artiste a été considéré comme un guide, un enseignant et un gardien des traditions. La modernité lui a également confié la mission de changer le monde. Dans la deuxième moitié du XXe siècle, cette image a été renforcée par la dépendance politique durant la Guerre froide. En réaction à de telles attentes est née une attitude consistant à trouver refuge dans la spiritualité et le spiritualisme pour créer une vie d'ensemble et en assumer la responsabilité. De cette manière, on pourrait expliquer la combinaison de la critique sociale engagée avec le développement spirituel chez des artistes aussi différents que Paweł Althamer, Miklós Erdély, Stano Filko, Ion Grigorescu, etc.

Cette attitude de fuir du réel donne lieu à différentes formes de vie artistique et à différents liens avec la politique. Le terme qui explique le mieux cet état serait « anti-art ». Il est né dans les cercles du groupe Gorgona basé à Zagreb et se fit à partir de la fin des années 1950. En 1961, les artistes de Gorgona réalisèrent un magazine intitulé *L'Anti-magazine Gorgona* pour souligner le fait qu'il n'avait été créé pour s'opposer aux formes connues des institutions d'art. Il prend la forme d'une plate-forme – chaque numéro est réalisé par un artiste différent (parmi eux, Piero Manzoni). Assez rapidement, le préfixe « anti » commence à accompagner toutes les autres formes de réalisation de Gorgona (par exemple, « anti-exposition »). Grâce aux contacts avec le cinéaste croate Miroslav Pašić, cette stratégie a rapidement été adoptée par une scène cinématographique alternative très riche de l'ancienne Yougoslavie des années 1960 et 1970 et a donné le terme emblématique d'« anti-film »². L'histoire de ce seul milieu est représentative du reste de la scène artistique dans laquelle on retrouvait, avec différentes intensités, des mouvements d'opposition envers un circuit artistique officiel institutionnel. Et pourtant, cette opposition avait rarement un caractère politique, en raison de l'inégalité des forces en présence. En contrepartie, les artistes et les acteurs de la vie culturelle ont fait preuve d'une grande ingéniosité, sachant rester dans le cadre du système et dans l'espace privé, en se servant de l'ironie et de la distance, mais aussi de l'engagement et de la détermination, pour en faire des espaces de créativité. Et même si le tableau intitulé *Anti-tableau* de Julius Koller peint à Bratislava en 1969 n'avait plus rien en commun avec l'anti-art de Gorgona, il exprimait néanmoins le besoin de formuler une alternative devenue, dans une certaine mesure, un patrimoine commun, une promesse du passé.

Dans l'Europe de l'Est historique, l'art politique, au sens occidental du terme, n'existe presque pas. Les œuvres qui parlent de la situation politique constituent, jusqu'aux années 1980, des manifestations isolées. Parmi celles-ci, on trouve par exemple *Radio tchécoslovaque 1968* (1969) de l'artiste hongrois Tamás Szentjóbey : une brique trouvée dans la rue devient la métaphore parfaite du blocage de l'élan pour la liberté survenu lors du Printemps de Prague. Faisant également références aux formes politiques, l'artiste hongrois Endre Tóth travaille sur la manifestation,

Cependant, on attribue à de nombreux gestes, souvent minimes, des significations anti-institutionnelles ou politiques alors que bien souvent, il s'agit de transgresser le tabou des sphères privée et publique. Par exemple, dans la performance de Sanja Iveković intitulée *Triangle* (1979), la tension naît de la juxtaposition entre l'action de la visite officielle du président dans les rues de la ville surveillées par des policiers et des agents de la police secrète, et celle de l'artiste simulant la masturbation sur son balcon. La nudité est considérée comme émancipatrice, même si l'apparition d'artistes nus, tels que Tomislav Gotovac dans les rues de Zagreb et Ewa Partum à Varsovie, a une signification et un caractère différents pour chacun (dans le cas de Partum, son action est liée à la critique proto-féministe de l'oppression du corps). Même les plus petits gestes peuvent être considérés comme des façons d'apprivoiser l'espace public oppressif, telles que les actions de Jiří Kovanda qui, pour marquer publiquement sa présence sur les places et dans les rues fréquentées de Prague et exprimer ainsi imperceptiblement ses intentions artistiques, se cognait ou se frottait aux passants. Les actions de ce type étaient souvent accompagnées d'une légère ironie ou bien d'un glissement vers la sphère sécurisante de l'absurde. Mladen Stilić loue la paresse comme un état béni de l'attente. Julius Koller se cache derrière un point d'interrogation ou affirme attendre un OVNI. Ces artistes, que nous voyons souvent sur les photographies en noir et blanc prises lors de leurs actions, apparaissent souvent à l'improviste pour s'approprier la scène du monde, en changeant sans prétention le scénario du spectacle qui est en train de s'y jouer.

De plus, plusieurs actions soumises à la rigueur de la langue internationale du conceptualisme prennent une coloration romantique comme par exemple chez Goran Trbuljak. Il est quasiment impossible d'éviter la comparaison avec le héros moderne de Walter Benjamin, qui « devait aussi bien collectionner les souvenirs que rêver les révolutions à venir, celui qui ne fait plus que se languer du monde passé mais qui imagine aussi un monde meilleur dans lequel les choses seraient libérées de leur obligation d'être utiles »³. Aujourd'hui, de telles attitudes véhiculent de la nostalgie. D'une part, la langueur de la sensation d'irréalité qui correspond à la sensation de n'avoir aucune influence sur la réalité a permis d'entrer dans le concret. Quand Ciprian Mureșan, de manière symbolique, se jette dans le vide (*Leap Into the Void – After Three Seconds*, 2004) nous n'avons pas le sentiment qu'il s'agisse du vide abstrait d'Yves Klein, mais plutôt d'une évasion impossible, historiquement significative.

Les expériences scientifiques mécaniques d'Attila Csörgő ont un poids mélancolique, comme si la gravité avait un caractère irréversible uniquement sur le plan de la physique. Les interventions de Daniel Kász se déroulent, en provoquant en duel le monde entier. D'autre part, la nostalgie contemporaine semble se référer à l'attitude résumée par le préfixe « anti », cette opposition qui donne du charme à l'ironie et du sens à la négation. Il existe, bien sûr, d'autres relations intergénérationnelles plus proches, des références et des continuités qui font partie des traditions locales comme le montre par exemple la collaboration de Roman Ondák et de Julius Koller qui travaillent dans la droite lignée de la communauté de ceux qui pratiquent la performance. Ou bien un cas encore plus complexe, celui de l'atelier d'Óskar Hansen à Varsovie (à l'Académie des beaux-arts), repris plus tard par Grzegorz Kowalski, qui est devenu « le creuset »⁴ pour une quinzaine d'artistes tels que Paweł Althamer ou Artur Żmijewski. Dans ces communautés, l'artiste semble être toujours quelqu'un de plus important, jouissant d'une position et ayant des devoirs. Le rôle social de l'art se retrouve également en dehors des institutions et du marché, il fait partie d'un contrat social qui, à la manière d'une langue, possède une longue vie, et n'est pas toujours bien reçue. Ceci se reflète également dans la création des formes institutionnelles, qui sont souvent issues d'initiatives civiques et privées, et qui existent en dehors du cadre national (fondation de la Galerie Foksal à Varsovie) et du cadre du marché (collectif Whai, How & for Whom à Zagreb, Tranzit à Prague, à Vienne, à Bratislava et à Budapest). Des projets étonnamment ambitieux naissent alors, parfois utopiques, qui formalisent le retour à l'utopie moderne utilisant l'ironie et la moquerie. Un artiste israélien, Yael Bartana, pioche dans le langage de la propagande communiste et sioniste. Travaillant avec les clichés sur l'antisémitisme, la mémoire de l'Holocauste et l'idéologie sioniste, elle imagine la construction d'un kibboutz dans la Varsovie contemporaine pour étudier le fondement de la stagnation politique dans l'Israël d'aujourd'hui (*Mar i Wleza*, 2009). Les autres projets ont, en apparence, un caractère post-utopique. Comme *There is Nothing There* (2006) de Katerina Sedá qui a organisé un jeu pour les habitants d'un petit village tchèque consistant en ce que tous fassent exactement la même chose au même moment pendant toute une journée. Et même si l'artiste ne s'attribue plus la mission de changer le monde, l'obligation de se confronter à une réalité postcommuniste repose sur lui. C'est pour cette raison qu'il tente d'analyser et de provoquer une réaction sur une population affaiblie par le modèle communautaire. Amplifier les divisions ou délimiter des champs avec pour seule intention une étude plus approfondie peut sembler absurde. Mais on peut s'accorder le droit à la nostalgie. Et surtout si celle-ci donne la possibilité de formuler un projet innovant de fonctionnement de l'artiste et de l'art dans la société, apportant la promesse de créer une alternative dans l'avenir.

1. Il est problématique de savoir si l'Europe de l'Est a un jour existé en tant qu'entité culturelle à part entière. La désignation « Europe de l'Est » est née en réaction au partage politique de l'Europe soviétique sous influences soviétiques (l'Europe de l'Est) et alliés (l'Europe de l'Ouest). Cette division exerce une pression idéologique aussi bien sur la tradition européenne dans son ensemble que sur la diversité des cultures locales. C'est en 1989 que débute la perception critique du terme « Europe de l'Est » avec les tentatives de « réécriture » l'histoire, notamment dit d'introduire dans l'histoire de l'art mondiale (occidentale) des réalisations d'artistes venus de l'Europe de l'Est. Une série d'expositions voit le jour, dont la plus médiatisée a été « After the Wall » (1999), ainsi que les premières études comparatives sur l'art des différents pays, comme celle de Piotr Piotrowski *In the Shadow of Yalta. Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945-1989* (2009), édition polonaise (2005). Dans le même temps, l'identité faiblement ancrée de cette région se dissipe rapidement, ce qui accélère les différentes expériences récentes, plus particulièrement la guerre des Balkans et l'adhésion de certains pays de l'ancien bloc soviétique à l'Union Européenne.

2. Pour plus de renseignements sur la Biennale de Paris et ses liens avec l'art de l'Europe de l'Est, voir le texte de Nataša Petrešin-Bachelez p. 198.

3. Autres sujets sensibles : qu'est-ce que l'Europe de l'Est ? Comment se divise-t-elle ? Entre l'Europe centrale et les Balkans ? Ou est-ce qui la différencie de la Russie et depuis quand ? Toutes ces questions pourraient devenir le sujet d'autres dissertations.

4. *East Art Map*, sous la direction du groupe Irwin, MIT Press, 2006. Ce projet est comme un guide pour l'art contemporain de l'Europe de l'Est et les relations qu'il entretient avec l'art ainsi que les histoires sociale et politique de l'Ouest. À Torquay, le groupe Irwin avait invité vingt quatre critiques d'art, commissaires d'expositions et artistes éminents issus de différents pays de l'ancien bloc communiste de l'Europe centrale, orientale et du Sud-Est à sélectionner dix projets artistiques ou œuvres d'art majeurs de leurs pays respectifs. À la suite de cette expérience, en 2006, Irwin a publié cet ouvrage. La prochaine étape, techniquement autant que conceptuellement, est de transférer la carte de l'art de l'Est (*East Art Map*) sur Internet et de l'ouvrir à la contribution des utilisateurs, tant spécialistes que profanes.

5. *Monument to Transformation* (2009), l'exposition dans la Galerie de la bibliothèque de la ville de Prague et la publication avec le même titre, éditée par Tranzit Prague et Tranzit Bratislava.

6. Charles Esche, « Western Europe, for example », 1968-1969, Varsovie, Musée d'art moderne, 2010.

7. Svetlana Boyin, *The Future of Nostalgia*, New York, Basic Books, 2001.

8. Edi Hila né en 1945, artiste et professeur à Tirana. Homme d'une grande autorité et personnage clé dans la formation des artistes contemporains albanais. Dans les années 1970, sous le régime du dictateur Enver Hoxha, il est envoyé dans un camp de travail pour avoir point des tableaux abstraits contre la doctrine du socialisme. À l'Académie de Tirana, il a enseigné entre autres à Anri Sala, Adrian Paci, Gentian Sikkuri et Alban Hajdinaj.

9. La Biennale de Tirana a été fondée en 2001 et produite par la commissaire d'exposition et critique d'art albanais Edi Muka, en coopération avec le magazine *Flash Art* et son éditeur, Giancarlo Politi.

10. Les trois éditions qui suivirent l'inaugurale (2003, 2005, 2009), furent co-dirigées par Edi Muka.

11. Tomáš Pospiszył en parle dans la conversation publiée dans ce catalogue p. 22, mais, avant tout, cette hypothèse fait partie de ses toutes dernières études non encore publiées qu'il nous a permis de consulter.

12. Ces informations proviennent du livre d'Anu Jenevski, *Kiedy samo mówiam o cym, widzę film*, Varsovie, Musée d'art moderne, à paraître.

13. Svetlana Boyin, *The Future of Nostalgia*, op. cit.

14. « Creuset » (*Kowalnia* en polonais) que l'on peut également traduire par « forge ») est un terme provenant du nom du professeur Grzegorz Kowalski. C'est devenu une curieuse métaphore de la forge des artistes qui utilisent rarement les techniques traditionnelles de sculpture telles que le burin et se concentraient sur le processus même de la création, sur les actions de groupes, sur l'analyse et sur la critique de la fonction de l'artiste et de l'art.

HISTOIRES POTENTIELLES, DISCONTINUITÉ ET POLITIQUE DU DÉSIR

Entretien, Londres,
Vendredi 17 octobre 2008

Participants :

Elena Filipovic (E. F.), Ana Janevski (A. J.), Christine Macel (Ch. M.), Nataša Petrešin-Bachelez (N. P.), Tomáš Pospiszył (T. P.), Jan Verwoert (J. V.)

N. P. : Quand Joanna Mytkowska et Christine Macel ont commencé à discuter de ce projet, la première question a été : comment parler de l'Europe de l'Est de nos jours ? Un certain nombre d'expositions a eu lieu après la chute du mur de Berlin, et la plupart d'entre elles ont été réalisées par la génération des commissaires, critiques et historiens qui ont vécu la période du communisme. Ils ont présenté cette histoire au public occidental qui ne la connaissait pas. De nos jours, vingt ans après le mur, ce genre de pensée régionaliste conduit soit à un isolement encore plus grand, soit à une recherche plus approfondie sur le sujet. Les artistes de la jeune génération ne se décrivent pas nécessairement comme étant d'« Europe de l'Est ». Est-il alors encore constructif de se demander quelles sont les thématiques qui relèvent de cette région ? Le projet d'exposition « Normalization » – une collaboration entre le collectif What, How & for Whom de Zagreb, le Platform Garanti Contemporary Art d'Istanbul et le Roseum de Malmö datant de 2005 – soulignait que le processus de normalisation dépassait le simple cadre historique, et que la transition postcommuniste est souvent perçue comme une inévitable migration des pays de l'Europe de l'Est vers les modèles de l'Ouest. Un autre projet majeur, « Monument to Transformation » (2007-2009, organisé par l'association Tranzit, à Prague), observe les points de départ et d'arrivée de ces événements transitionnels, en juxtaposant différentes géographies historiques à celle de l'Europe de l'Est.

T. P. : Il était déjà difficile de définir l'Europe de l'Est dans les années 1990 et, déjà à cette époque, les artistes détestaient se faire appeler « européens de l'Est ». C'est un terme artificiel, d'origine politique. Le terme « Europe de l'Est » renvoie au totalitarisme, et il est problématique de l'appliquer à l'art ou à la culture. De l'extérieur, l'Europe de l'Est d'avant 1989 pouvait ressembler à un bloc monolithique, une zone grise de régimes oppressifs. Mais, à l'intérieur de cette zone grise, il y avait des différences, des changements, des évolutions et tant de mouvements que la *discontinuité* politique et culturelle serait l'expression la plus appropriée pour une dénomination commune de cette zone. Puisque la définition de l'Europe de l'Est est politique, l'on pourrait être amené à croire que l'Europe de l'Est n'existe plus.

A. J. : Bojana Pejić a écrit dans le catalogue de l'exposition « After the Wall – Arts and Culture in Post-Communist Europe » que le fait de nommer et de renommer les choses est devenu une question délicate dans les discours postcommunistes. Les premières grandes expositions organisées après 1989 ont contribué à refonder la scène géopolitique et à créer la confusion dans la géolinguistique actuelle. Bien que le communisme ait été vécu de manière différente dans chaque pays, le terme « Europe de l'Est » et toutes ses variantes – Europe du Sud-Est, Europe centrale et orientale, etc. –, a été très largement utilisé. Dans les années 2000, il semblait évident qu'il s'agissait encore d'un terme politique et que ces expositions faisaient partie du projet d'intégration culturelle de l'Europe postcommuniste. Quand certains de ces pays rejoignent l'Union européenne, il ne semblait plus politiquement correct de parler d'Europe de l'Est, et tout à coup le terme « Balkans » est réapparu dans différents projets d'expositions, en parallèle à des nouvelles études balkaniques : « Blood and Honey » à Vienne, « In search of Balkania » à Graz ou encore « In the Gorges of the Balkans » à Kassel.

E. F. : Pour la plupart de ces expositions, les commissaires ont organisé une annexe ou un pendant dans lesquels ils dénonçaient les termes qu'ils étaient obligés d'employer, ce qui indique déjà une certaine forme de malaise terminologique. Dans « In the Gorges of the Balkans » par exemple, le terme « Balkans » a été utilisé, mais un symposium a été organisé en parallèle, intitulé « La réinvention des Balkans », qui mettait en question l'utilisation et le sens de ce terme. Penser que l'on puisse simplement parler d'Europe de l'Est pour décrire un vaste terrain de production culturelle est un leurre, comme l'est l'utilisation du terme « Amérique latine », par exemple. Les artistes résistent à ces terminologies, parce que les différences sont trop vastes entre toutes les histoires sociales, politiques et économiques de chacune des situations locales desquelles ils sont issus. Après la chute du mur, les gens ont commencé à parler de l'« ancien Est », mais, comme le mentionne si bien Mária Hlavajová, personne ne parle de l'« ancien Ouest ». Ceci indique déjà un écart entre les deux et le fait (mais nous le savons depuis longtemps) que l'histoire est écrite du point de vue des « vainqueurs ».

J. V. : C'est vrai ! Il est crucial de redéfinir ces termes. Mais souvent la pression de légitimer l'art de l'Europe de l'Est par rapport à l'Ouest se ressent encore dans ces définitions. Changer la terminologie pourrait être une façon de faire comprendre aux gens que la nécessité de se légitimer n'incombe pas seulement aux intellectuels de l'ancien Est, mais tout autant à ceux de l'ancien Ouest. D'un point de vue stratégique, nous pourrions renvoyer la question aux historiens de l'art de l'ancien Ouest et les confronter à l'idée que s'ils ne connaissent pas les grandes œuvres de l'ancien Est, ils n'ont aucune légitimité en tant qu'historiens de l'art pour parler de la performance, de l'art conceptuel et de l'héritage du modernisme.

A. J. : Une histoire de l'art parallèle (et de l'art conceptuel) existait, avec une attitude spécifique face au politique, mais celle-ci était exclue des marchés et des institutions occidentales. Même si la notion d'Europe de l'Est peut être critiquée, l'absence d'une recherche spécifique en histoire de l'art y est toujours criante. Les premières grandes expositions sur l'Europe de l'Est étaient comme une explosion de toutes ces œuvres des années 1960-1970, qui étaient plus ou moins inconnues, ou oubliées. La seconde phase a encore lieu de nos jours : une recherche plus approfondie du sujet, accomplie principalement par une jeune génération de commissaires d'expositions issus de la région. Il ne s'agit pas simplement du problème aiguë de la canonisation de l'art d'Europe de l'Est au sein du « système universel » que serait l'art occidental. Cette génération a la possibilité de réécrire sa propre histoire.

Ch. M. : On constate également qu'il existe un trou dans la mémoire française par rapport à ces questions. Dans les années 1970, certaines personnes, comme Pierre Restany, étaient en contact avec les créations de l'Est. Restany soutenait par exemple Stano Filko, Mária Bartuszová et Alina Szapocznikow. Deux galeristes ont également joué un rôle fondamental : Anka Piatzkowska, de Varsovie, qui avait ouvert une galerie à Paris, la Galerie 1-36, et Ida Biard avec son projet Galerie des Locataires (André Cadere, Bálint Szombathy). À cette époque, les artistes de l'Est ont participé aux Biennales de Paris, ce qui a été oublié dans les années 1980-1990. « Les Promesses du passé » veut aussi permettre la réactivation de la mémoire de cette histoire commune. Ce n'est pas que l'ancien Ouest était entièrement inconscient de cet art, c'est la mémoire qui en a été perdue.

J. V. : Même si elle a été perdue, et est dorénavant retrouvée, il faut éviter l'impression de l'« inclusion de l'autre ». Il ne s'agit pas de ramener l'autre au foyer. C'est plutôt une question de la politique du désir qui devrait s'articuler clairement : que voulez-vous ? Que veut le Centre Pompidou, et pourquoi voulez-vous ces artistes ?

Ch. M. : L'idée initiale est venue du désir de réécrire une histoire commune, sans avoir deux points de vue en confrontation permanente – surtout à cause des liens historiques des années 1970 entre Paris et les scènes de l'Est. Nous avons acquis par exemple, pour la collection du Centre Pompidou, de nombreuses œuvres clefs – comme celle d'Alina Szapocznikow.

J. V. : Pouvons-nous vraiment assumer que le Centre Pompidou présente une histoire commune de l'art ? Ne s'agit-il pas plutôt d'une histoire spécifique, qui parle avec un accent, tout comme je parle avec un accent lorsque je parle d'histoire ? Je me demande ce que cet accent peut bien être. Personnellement, je viens d'un pays [l'Allemagne] qui a causé de grands dommages en Europe et qui a été un instrument fondamental dans la destruction de ce qui fut alors une culture européenne cosmopolite. Cette destruction a aussi eu un impact sur la culture allemande, parce que celle-ci a perdu beaucoup de l'intelligence qui lui arrivait depuis l'Europe de l'Est.

Ch. M. : « Les Promesses du passé » abordera aussi la réactivation du passé qu'opèrent les artistes dans leur propre travail. Nous pourrions ainsi approfondir notre connaissance de leur ironie. Pour moi, le processus a été un mouvement rétrospectif – commençant avec les pratiques contemporaines et allant vers les positions qui furent cruciales pour ces artistes. Anri Sala me parlait d'Edi Hila, Pawel Althamer mentionnait Grzegorz Kowalski, Artur Zmijewski se référait à Oskar Hansen, etc.

N. P. : Nous devons établir ce savoir afin de comprendre ces positions. Le désir qu'exprime cette exposition est de remplacer un chaînon manquant, d'amener un savoir spécifique sur le contexte des années 1960-1970 afin de permettre à différentes lectures d'exister, et de les rendre accessibles.

T. P. : Ce désir s'est manifesté aussi après les grandes expositions des années 1990 qui, dans leur effet superficiel, comparent l'art de l'Est à celui de l'Ouest, parce qu'une structure d'histoire de l'art existait déjà en Europe de l'Ouest. Ces expositions ont prouvé qu'il était impossible de faire de telles comparaisons directes, qu'il y a des différences, et que personne ne les avait jusqu'alors formulées. Je crois qu'une autre tentative est nécessaire, et que celle-ci devra se fonder sur les lectures émanant vraiment de l'Est.

E. F. : Certains artistes ont leurs origines dans (et sont influencés par) des spécificités locales. Personnellement, j'ai découvert l'art de Julius Koller par le biais de Roman Ondák, qui m'a abruptement renvoyé aux lacunes qu'il y avait dans ma connaissance de certains avant-gardes d'après-guerre. Mais, lorsque l'on parle à des artistes plus âgés, on se rend compte que certains d'entre eux ne connaissent souvent pas les œuvres des autres artistes de leur propre génération travaillant hors de leur contexte immédiat en raison du manque de communication entre les différents pays communistes. Par ailleurs, s'ils devaient s'en remettre (et si l'on s'en remet encore) aux institutions pour les informer, il est important de souligner que tous ces pays avaient des politiques de collection institutionnelle très variées. Dans quelques-uns d'entre eux, l'avant-garde du moment était collectionnée, et il y avait donc une visibilité quasi immédiate, ce qui permettait aussi un engagement par d'autres artistes, et des générations plus tardives, avec les œuvres collectées et les idées. Dans d'autres pays, c'était le cas contraire et l'histoire y a été presque effacée.

A. J. : En travaillant sur l'exposition « As soon as I open my eyes I see a film » (sur l'expérimentation dans l'art yougoslave des années 1960-1970) au Musée d'art moderne de Varsovie, nous avons été surpris de voir combien d'échanges et de collaboration ont existé entre les artistes polonais et yougoslaves à cette époque. Il faut mentionner aussi le modèle yougoslave de la troisième voie socialiste, qui s'appliquait aussi au système de l'art. Des galeries qui faisaient partie de centres culturels étudiants ont présenté de nombreux artistes internationaux, tandis que les institutions initiaient des changements dans les champs de la culture et de l'art, connu sous le terme de « Nouvelle pratique artistique ».

J. V. : Le titre de l'exposition du Centre Pompidou pourrait faire croire, de manière erronée, qu'il s'agit d'une exposition expliquant le passé de l'Europe de l'Est. Il me semble impératif de dire clairement que l'art et l'histoire de l'Est ont tout autant besoin d'être expliqués que ceux de l'Est.

Ch. M. : Pour comprendre une histoire, pour l'expliquer, nous avons besoin de l'exposer. En effet, si nous prenons l'art de la performance, nous nous apercevons qu'il est très peu représenté en France, les rares artistes qui l'ont pratiqué étant Michel Journiac, Orlan et Gina Pane. Ces trois artistes ont été uniquement assimilés à l'art des artistes anglo-saxons. Si l'on veut réécrire l'histoire, il nous faut donc exposer les liens qui les unissent également à l'art de l'ancienne Europe de l'Est.

J. V. : Puisque vous mentionnez Gina Pane, si vous regardez la manière dont elle se sert de son corps, puis regardez Natalia LL, vous vous rendez compte qu'elles ont développé des stratégies similaires dans des contextes différents. Parallèlement, la manière qu'a Sanja Iveković d'invoquer la possibilité d'une autre société dans sa performance *Triangle* au travers de l'utilisation d'objets américains – un T-shirt, un roman, du whisky – comme autant de signifiants utopiques, n'est pas sans rappeler l'utilisation provocante que fait Yvonne Rainer de drapeaux américains dans ses performances dansées.

N. P. : L'Espace 315, dans une architecture imaginée par Tobias Putrih, sera dédié à la contextualisation de l'exposition elle-même – un cycle de films et de discussions y sera présenté, ainsi qu'un espace documentaire issu d'archives régionales et internationales sur les collectifs et les collaborations dans les années 1960-1970. Nous espérons pouvoir faciliter une analyse comparée, qui nait autant d'un discours que d'une visibilité.

T. P. : J'espère que cette exposition ne veut pas rendre justice ou réécrire quoi que ce soit. Il s'agit plutôt de dynamiques culturelles qui ont existé bien avant, le modernisme ayant été un import culturel de Paris, dans des pays dans lesquels la culture avait un rôle différent, central dans la société. La culture était un élément crucial dans la renaissance nationale de ces pays. C'est peut-être cela qui explique cet aspect utopique, spirituel ou totalitaire dans l'art et la culture d'Europe de l'Est.

Ch. M. : Le titre de l'exposition est emprunté à un texte de Walter Benjamin, *Sur le concept d'histoire*, qu'il a écrit juste avant sa mort en 1940. Il y parle de l'histoire comme d'un processus dans lequel certains événements peuvent se figer, puis être réactivés dans le présent afin d'accomplir leurs promesses. C'est l'idée d'une histoire non-linéaire, une histoire qui dessine des arabesques et des obliques. Cette idée est reprise aujourd'hui par des penseurs comme Manuel de Landa et par certains commissaires d'exposition de l'Est, peut-être parce qu'ils ont vécu cette condition discontinue. Dans ce que nous appelons « ancienne Europe de l'Est », la vision de l'histoire était beaucoup plus consciente, car beaucoup plus avertie de cette discontinuité.

N. P. : L'historien de l'art polonais Piotr Piotrowski parle de la nécessité de réécrire l'histoire de l'art à l'aide d'un modèle horizontal et non plus vertical. Le modèle horizontal est transnational et pluraliste – il inclut plusieurs narrations de l'histoire de l'art côte à côte, il se concentre sur les frontières, contrairement au modèle « occidental » du progrès des styles, des groupes et des mouvements, centraliste et vertical.

T. P. : La Tchécoslovaquie a eu la chance de subir un système politique strict (rires). On n'y trouvait pas de musées éclairés, pas de magazines d'art intéressants, et aucune école d'art sérieuse. Ainsi les artistes tchèques, et d'une certaine mesure aussi, slovaques, les plus intéressants, sont autodidactes. Ils n'avaient qu'un accès infime et déformé à la connaissance de l'histoire de l'art ou de l'art contemporain : certains recevaient des visiteurs occidentaux, d'autres recevaient un catalogue par la poste, d'autres encore avaient la chance de pouvoir voyager. Autour de ces îlots isolés d'information pouvaient s'écrire et circuler ces arabesques et ces histoires non-linéaires, au lieu de former une sorte de progrès linéaire.

J. V. : Un des éléments les plus cruciaux dans l'argumentation de Benjamin est que l'histoire n'existe pas seulement dans un état d'actualité, mais aussi de potentialité. L'histoire actuelle est toujours celle de ceux qui triomphent, mais l'histoire de la potentialité est celle des promesses, et souvent aussi celle de ceux qui l'on a privé, par la violence, de leur propre histoire. En réactivant la potentialité, nous tentons de rendre hommage à ceux que l'actualité a privé de quelque chose. La promesse vide du modernisme est que la vie sera meilleure pour tout un chacun ! Elle ne le fut jamais, mais la promesse est toujours là. En la réactivant, vous pouvez réactiver le modernisme – en opposition à l'assomption que la fin du modernisme est un fait historique. Lors d'une conversation, l'artiste lituanien Deimantas Narkevičius a mis en avant un point crucial en relation avec le modernisme et l'idée d'une culture alternative. Il disait qu'en grandissant dans une société soviétique, on était conscient de la possibilité d'une alternative puisque tout le monde évoquait sans cesse l'utopie, tout en sachant qu'ils ne vivaient pas dans le meilleur des mondes possibles.

Néanmoins, la question de la différence entre la vie telle qu'elle est, et telle qu'elle aurait pu être, demeurait vive. Deimantas arguait qu'il était crucial de repenser cette expérience de la différence de nos jours, parce que nous vivons dans un système capitaliste mondial qui prétend être sans alternatives. L'art des années 1950-1980 évoque de manière agressive, ne serait-ce qu'au travers de l'ironie, les alternatives possibles et l'expérience de ces différences. Joanna Mytkowska a mentionné l'anti-art : cette idée presque oubliée n'impliquerait-elle pas des promesses aussi radicales d'alternatives et de différences ? Et si c'était le cas, comment pourrait-on réactiver le potentiel de l'anti-art sans pour autant le transformer en art réel ? D'une certaine manière, ceci ne relève pas seulement de personnages obscurs portant des vêtements en velours côtelé ou des minijupes réalisant des choses que l'on ne peut convenablement documenter dans les années 1970. Peut-être l'anti-art veut dire que sa documentation sera toujours décevante ? Et qu'en serait-il si le pouvoir de décevoir était l'une des qualités esthétiques les plus importantes de ses actions ?

E. F. : L'idée d'« alternative » est intéressante parce que, sous les régimes communistes, la société essayait d'imaginer des alternatives au capitalisme, tandis que l'Ouest était convaincu qu'il n'y avait pas d'alternatives, que le capitalisme était la seule option. Sanja Iveković disait qu'en effet, nous avons toujours cru qu'il y avait une alternative, mais dans nos supermarchés il n'y avait pas de choix, juste une seule marque de lait et de farine, une variété de pain ; à l'Ouest, il y avait tellement de choix, qu'il n'y avait pas d'alternative.

Je crois que dans le même texte qui a inspiré le titre de cette exposition, Benjamin raconte une anecdote sur la révolution de Juillet, au cours de laquelle des Parisiens sont sortis dans les rues, conscients de l'avènement de la Révolution et ont, à différents endroits de la ville, mais en même temps, tiré sur les horloges. Ils croyaient devoir suspendre le temps parce que le continuum historique ne devait pas se poursuivre comme si rien ne s'était passé.

J. V. : Peut-on jamais vraiment savoir que l'on est en train de vivre un moment historique ? Benjamin semble contester cela, tout comme Jacques Derrida le fait en écrivant que la caractéristique d'un moment historique vrai est que l'on ignore qu'il a lieu. Des forces violentes ont toujours tenté de supprimer cet état de doute et d'incertitude. Lorsque les nazis mettaient en scène leurs moments historiques en organisant d'énormes bals masqués, ils essayaient de convaincre le peuple tout entier qu'il était en train de vivre un moment historique. Si un événement aussi impressionnant n'est qu'un simulacre, alors le vrai moment historique doit être celui dont on ne peut jamais être sûr qu'il a vraiment existé. Vivre un tel moment impliquerait de croire qu'il pourrait se répéter, qu'il n'a pas encore eu lieu. Les années 1960 n'ont pas encore eu lieu ! Peut-être que la société avait raté le coche à ce moment, et les potentiels d'alors n'ont fait que se renforcer. Si personne n'a tiré sur les horloges à ce moment-là, nous devrions aujourd'hui être ceux qui ouvrent le feu. Comment pouvez-vous éviter de faire de cette exposition le simulacre d'un événement ? Comment cette exposition parle-t-elle de son propre inconscient et de l'irreprésentable ?

Ch. M. : Cela ressemblera à une histoire fragmentée. Même la scénographie de l'exposition par Monika Sosnowska est une proposition pour ces fragments. Notre but est de représenter la discontinuité, sans prétendre combler de lacunes. On y verra des œuvres parlant des notions d'espaces public et privé, de la fin des utopies modernes et des moyens de réinterpréter leur propos, du geste minimal et du geste politique, des mouvements spécifiques comme l'anti-art, ou encore de la présence du transcendantal dans certaines pratiques. Un des buts de l'exposition sera d'analyser et d'interpréter ces œuvres à l'intérieur de leurs contextes spécifiques, passé comme présent.

1 Le terme « Nouvelle pratique artistique » vient du titre d'une exposition éponyme de 1978, organisée par Marjan Sušovski à la Galerie d'art contemporain de Zagreb. Ce terme est largement utilisé en référence aux diverses positions artistiques et aux événements dans les arts visuels et vivants, le cinéma, la littérature, le théâtre et la musique qui ont librement analysé, critiqué et détourné le modernisme de la Yougoslavie communiste des années 1960 et 1970.

LA TROISIÈME VOIE ESPACE PUBLIC ET ESPACE PRIVÉ SOUS LE COMMUNISME

Vit Havránek

Traduit de l'anglais par Jean-Georges Pallempey

L'ordre postbipolaire

La chute du communisme en 1989, suivie du processus de désagrégation de l'Europe de l'Est en diverses entités fragmentées, fut un bouleversement cataclysmique où les émotions et les fantasmes collectifs, accumulés de manière consciente et inconsciente, étonnés et occultés, devinrent les catalyseurs et les moteurs d'événements concrets. L'effet compensateur des quarante années de colonisation soviétique avait orienté les desirs de l'Europe de l'Est dans une seule direction : l'Ouest, vers lequel se focalisaient tous les rêves et actions de transformation. « Égaliser l'Ouest » fut alors l'objectif prioritaire des pays postcoloniaux en mutation.

Au même moment, un autre problème, également provoqué par la chute du communisme, occupait l'Ouest : celui de la perte de son autre moi et de sa polarité, car il ne faut pas oublier que le marxisme et l'idée d'une société socialement juste avait été avant tout un projet théorique et politique de l'Ouest. Ainsi, la fin du communisme vit également la fin d'un rapport de force binaire, à la fois répulsif et attractif, qui structurait l'Ouest et l'Est. La structure du premier monde (l'Ouest) et du second monde (l'Est) avait produit toute une série d'antinomies : communisme vs capitalisme, totalitarisme vs démocratie, asservissement vs liberté, ordre continu vs alternative, exploitation vs justice, idéalisme vs pragmatisme, etc. La fin du communisme engendra l'extinction des antagonismes, ce qui déstabilisa l'Ouest, qui recréa de cette bipolarité son identité et son hégémonie.

Pour le bloc de l'Est, la perte de sa face cachée, c'est-à-dire la justice utopique dans laquelle l'Ouest se reconnaissait d'une part, et la fascination envers le mythe d'une égalisation avec l'Ouest d'autre part, ont accompagné le processus d'intégration du second monde dans le premier. Aujourd'hui, le second monde n'existe plus, il fait désormais partie d'un nouveau (premier ?) monde. Son intégration a cependant changé le premier monde : il lui a apporté son passé de colonisé, son présent postcolonial et ses traumatismes.

Par son caractère essentiel, cette bipolarité dont furent victimes l'Ouest et l'Est ignora – et continue d'ignorer – l'existence du tiers-monde et du quart-monde. Du reste, à l'époque de la Guerre froide, le tiers-monde fut l'objet d'une lutte d'influence coloniale entre les deux empires coloniaux. La présente étude tente de proposer une vision libérée de cette bipolarité constitutive Est vs Ouest et d'offrir, dans notre regard sur l'art des pays satellites de l'Est qui nous intéressent ici, une optique postcoloniale plus actuelle.

Une optique selon laquelle le second monde a fusionné avec le premier, trouvant une explication de son propre passé colonial et de son présent en dehors de la bipolarité – dans des réflexions portant sur les effets de la colonisation du tiers-monde et du quart-monde.

Le bloc de l'Est

L'empire colonial soviétique, désigné couramment par l'expression « bloc de l'Est », était constitué de l'Union des républiques socialistes soviétiques (rassemblant quinze républiques fédérées, dont certaines régions colonisées depuis la Russie tsariste, près de deux cents ans auparavant) et de huit États satellites, rattachés à l'Union soviétique sur la base des accords de Yalta, qui ont établi la partition du monde après la Seconde Guerre mondiale (les États baltes faisant partie, de manière fédérative, de l'État soviétique). D'un point de vue géographique, le bloc de l'Est s'étendait sur deux continents et englobait des dizaines d'ethnies et de cultures. Malgré cela, cet espace apparaissait comme un ensemble homogène. Comment cela était-il possible ?

L'autodéfinition de la culture russe colonisatrice n'était pas, à elle seule, le principal facteur de cette homogénéité, comme cela fut le cas pour les colonisations de type occidental. Au contraire, l'autodéfinition russe était ambivalente et oscillait entre une « européenne » et une « altérité asiatique ». Ainsi, la relation du colonisateur envers les satellites situés dans l'espace européen oscillait de façon ambivalente entre une sensation de domination et d'infériorité culturelle. Cette dernière émanait de l'appartenance de ces cultures à l'Ouest, avec lequel la culture russe et la culture soviétique entretenait un rapport conflictuel, oscillant entre une imitation et une identification, et une altérité révolutionnaire ou romantique.

S'il est vrai que l'État soviétique a homogénéisé son empire colonial par le biais de la langue russe – c'est-à-dire une des essences de la culture nationale du colonisateur –, la colonisation a été principalement menée sur un fondement idéologique. En ce sens, cette colonisation ressemblait à une conversion forcée à une foi qui, dans le cas de l'idéologie communiste, était fondée sur la conviction d'une supériorité historique du communisme. La colonisation idéologique communiste n'opprimait pas *a priori* les États nationaux en tant que tels, car son essence n'était ni ethnique ni raciale, mais elle constituait une construction idéologique supranationale. C'est donc cette idéologisation forcée qui assura l'homogénéisation de l'espace du bloc de l'Est. Cela dit, l'exercice du pouvoir colonial soviétique a différé d'un pays à l'autre du bloc de l'Est, car ceux-ci étaient colonisés non pas à travers une domination directe, mais par le biais de la nomination, de la manipulation

et du contrôle des gouvernements nationaux qui, eux, ont pu être asservis et soumis à des degrés divers. La vie des hommes et des femmes de cet empire, leur quotidien, étaient régis par les appareils des gouvernements nationaux. Les pères de la nation et les appareils des différents États ajustaient et adaptaient l'idéologie coloniale à leurs propres besoins et à leurs conditions régionales. Traduite dans leurs langues respectives, ils la transposaient dans leurs législations et dans leurs prescriptions locales. Les populations n'étaient pas en contact direct avec le colonisateur soviétique, mais avec les appareils des États nationaux (ce qui explique la dégénérescence du communisme en idéologie virtuelle). Dans la préface au livre d'André A. Jdanov *O Umění* [Sur l'art, 1949], proclamant le contrôle direct de toute création artistique par le parti (doctrine Jdanov), le commentateur local František Nežáček ne parle pas d'un art marxiste léniniste « nouveau ». Il dit que « dans les questions d'art et d'esthétique également, on peut mesurer aujourd'hui le progressisme et la sincérité de l'artiste envers le socialisme selon sa relation envers l'art soviétique. » En d'autres termes, lui, le colonisé, identifie l'idéologie supranationale du colonisateur avec ses moyens nationaux de domination (le pouvoir, la langue, etc.), créant ainsi une menace autoritaire directe. Selon lui, toute polémique avec le socialisme équivalait à entrer en conflit avec l'appareil national autoritaire du colonisateur (selon le fameux slogan « Qui ne marche pas avec nous, marche contre nous »). L'étude des divers discours d'autocolonisation¹ et des divers discours de résistance dans les différents pays satellites a une importance capitale pour l'interprétation artistique, car, premièrement, elle installe une dissemblance *a priori* entre les différents pays (il suffit par exemple de comparer Hrubý, Tito, Dubček, Ceaușescu, etc.), et, deuxièmement, elle nous place devant une situation de colonisation double.

Les populations des pays satellites furent colonisées deux fois : une première fois (horizontalement) en tant que victimes historiques du monde de l'après-guerre, en étant échus à leur libérateur qui les priva de leurs organisations gouvernementales et les força à se convertir à l'idéologie historiquement supérieure du communisme, et une seconde fois (verticalement) de façon différée, entre les mains des agitateurs et des gouvernements communistes qui mirent en pratique une autocolonisation nationale. Dissocier ces deux courants de colonisation nous permet de porter un regard différencié sur toute une série de faits et de processus.

La temporalité

La colonisation idéologique et la colonisation effective avaient deux temporalités radicalement distinctes. La colonisation idéologique introduisit sa propre linéarité temporelle, depuis la révolution bolchévique, suivie par un présent socialiste, phase transitionnelle vers l'accomplissement de la vision communiste. La crainte d'interprétations hérétiques et schismatiques de l'idéologie communiste conduisirent à des purges implacables au sein même du pouvoir. En ce sens, les colonies étaient considérées comme inférieures et leur contrôle était confié à des censeurs de deuxième ordre et aux agitateurs locaux.

Au cours de cette période désignée par le terme de « communisme réel », les tentatives de réflexion sur le marxisme étaient liées, selon les mots du philosophe Egon Bondy, à des « souffrances infernales sous le fouet », car être marxiste impliquait de souffrir et de s'ériger en instrument de colonisation idéologique. L'idéologie admettait une réflexion et une critique internes, mais en même temps elle avait forgé comme dogme le mythe de sa propre immuabilité (les slogans en sont un bon exemple) : « Avec l'URSS pour l'éternité et jamais autrement », « Les idées immuables du marxisme léninisme », etc. En interdisant de fait, par l'usage de la violence et de méthodes totalitaires, toute autoréflexion, l'idéologie est devenue ahistorique – après la mise à l'écart des hérétiques, nous ne trouvons plus aucune interprétation ou réflexion constructive. Ainsi, le seul lieu où une réflexion marxiste continua d'exister fut l'Ouest.

Par conséquent, cette dimension d'éternité, d'ahistoricité et d'immutabilité a conduit à la question de savoir si, pendant la période communiste, les pays de l'Est et tout ce qui y a eu lieu, y compris la création artistique, n'étaient pas « en dehors de l'histoire ». Cette question porte clairement sur le caractère ahistorique de l'idéologie, qu'elle confond avec l'historicité des différentes colonisations et autocolonisations.

À l'opposé, les différentes colonies nationales connaissent des dynamiques temporelles diverses et asynchrones les unes envers les autres (insurrections à Berlin en 1953, à Budapest en 1956, à Prague en 1968, naissance du syndicat Solidarność à Gdańsk en 1980, etc.), ce qui complique leur étude, car ces temporalités ne peuvent être simplifiées et prennent un caractère totalement fragmentaire. Le colonisateur a réussi, à dessein ou involontairement, à limiter ces différentes temporalités à l'intérieur des frontières géographiques nationales. Cette systématique de démarcation nationale rend impossible aujourd'hui de considérer cette région dans son ensemble.

Au caractère ahistorique de l'idéologie correspond l'absence de l'art de l'Est en tant que fait historique dans l'histoire de l'Ouest. La conséquence à laquelle nous a mené notre propos est que l'idéologie totalitaire n'offre aucune narration apte à satisfaire le réquisit de l'art d'un « récit de l'art de l'Europe de l'Est ». Seules existent les narrations postcoloniales des différents pays : des narrations éclatées, sans aucun point de recouplement, qui forment une fascinante mosaïque d'asynchronismes et de dissimilitudes.

Un des effets compensateurs observés au lendemain de 1989 dans les pays satellites fut d'une part le reflux immédiat du (hors-)temps idéologique commun en tant qu'instrument colonial de mainmise, et d'autre part la nécessité d'un « retour » des temporalités nationales à l'histoire de l'Ouest. Ce processus a eu – et continue d'avoir – un déroulement paradoxal, car pendant longtemps – peut-être encore aujourd'hui – il exige l'intégration de « l'art de l'Est » en tant que temporalité homogène dans le temps universel du premier monde. Une des rares tentatives théoriques allant dans ce sens fut le projet *East Art Map* du groupe slovaque Irwin, qui prit cette homogénéisation idéologique comme point de départ, ou plutôt comme cheval de Troie, et d'où jaillirent les histoires fragmentaires des différents pays, sans aucune ambition universaliste d'une quelconque homogénéité. *East Art Map* est de facto une structure en forme de rhizome dans laquelle la position de chaque personnalité ou groupe artistique est déterminée par les relations qu'entretenaient des artistes vivant dans des pays et des temporalités différents.

Espaces de résistance dans les années 1960

Lors de ses études à l'École supérieure des beaux-arts de Bratislava (1959-1963), Julius Koller peignit, à l'atelier de l'École, un tableau abstrait. Lorsque son professeur, Jan Zelivský, qui avait fait ses études à Prague dans les années 1910 auprès d'un ancien membre du groupe d'avant-garde Omsa ayant de devenir un des principaux représentants de la figuration sociale d'avant-guerre, vit le tableau, réprimanda sévèrement Koller et le mit en garde pour des raisons politiques, de tels excès n'étaient pas tolérables à l'École, et s'il voulait continuer ses études, il devait garder ce genre de tableaux chez lui. Cette anecdote, relatant un événement qui eut lieu vers 1963, a une dimension allégorique, car elle nous met face à une situation où les relations humaines sont redéfinies entre espace public et espace privé, entre contrôle et autocontrôle, entre public et public virtuel. En premier lieu, il faut remarquer que l'art abstrait en tant que langage avait le caractère d'un contre-discours. Peindre des formes abstraites (en opposition au réalisme, qu'il fut socialiste ou non) était un acte de résistance symbolique qui, dans la Tchécoslovaquie de 1963, n'était pas cependant interdit en tant que tel. Comme le montre bien cette anecdote, la peinture abstraite n'était pas prosaïque pour des raisons idéologiques (ainsi que ce l'était le cas dans les années 1950), mais sur la base des normes d'adaptation valables pour l'espace public. Cette interdiction, stultification, ne s'étendait pas à l'espace privé dans lequel l'artiste pouvait faire ce qu'il voulait. D'une manière logique, cela eut pour conséquence le déplacement de la résistance symbolique et de la création artistique vers l'espace privé, où l'art perdait toute possibilité de contact avec le public et le retour de la critique.

Boris Groys analyse la polarité entre la production artistique dans un système capitaliste, fondée sur la propriété privée et le processus de fabrication et d'échange de biens, et celle existant dans un projet communiste fondé sur l'idée de la propriété commune. Dans le capitalisme, aucune production n'est possible en dehors du marché de l'art qui, inévitablement et indépendamment de toute intention, participe à la marchandisation. Le projet communiste en revanche, part du « pouvoir de la vision », depuis laquelle toute création artistique acquiert son statut de « propagande politique directe ».

Le socialisme réel — phase de transition sur le chemin allant vers le communisme — vit l'étatisation de la plupart des formes de propriété : furent ainsi étatisées les usines, les ateliers, les bureaux, les terrains, les immeubles et les maisons, les institutions culturelles et associatives, la propriété privée et, naturellement, les espaces publics. Ainsi, dans la vision idéologique de l'espace, à quelques exceptions près, l'ensemble de l'espace physique communiste était la propriété commune des travailleurs et donc un espace s'ouvrant potentiellement à l'intervention de l'art.

Cependant, la structure totalitaire du pouvoir générait l'espace public comme un espace de gestes vides, un espace d'adaptation, de soumission symbolique aux différentes normes de la colonisation. Dans son essai *Le Pouvoir des sans-pouvoir* (1978), Václav Havel illustre la subordination de l'individu par l'exemple du vendeur de légumes — lorsque celui-ci plaçait dans sa vitrine une pancarte ornée du slogan politique vidé de sens « Proletaires de tous les pays, unissez-vous », slogan auquel ni lui ni aucun des passants ne croyaient, son acte signifiait ceci : je suis prêt à conserver le *status quo*, à m'adapter et à me soumettre à ce que le système attend de moi. En échange, laissez-moi tranquille dans ma sphère privée. Ilya Kabakov, dans son essai *Du vide*, crée une magistrale allégorie de l'espace public, qu'il appelle « le vide » : « Toutes les rues, les routes et les trottoirs des îles, des hameaux, des villes et des villages sont pleins de milliers de gens qui foncent d'un terrier à l'autre. [...] Comment les habitants des îles se représentent-ils l'expérience du vide ? Pour les habitants des terriers, le vide est lié à l'idée du "système d'État" [...]. Dans la topographie de ce lieu, le "système d'État" est ce qui se trouve partout à côté et entre les habitants des terriers [...] Il remplit tous les espaces et toutes les interconnexions entre les terriers. En bref, il incarne le vide, il appartient au vide et il exprime le vide ».

À travers son appareil, l'État est devenu le propriétaire de tout, à l'exception peut-être des objets personnels et de l'espace domestique que se créent les gens dans leur appartement privé (quoique appartenant à l'État).

Ainsi que le montre cette allégorie de Kabakov, qui naquit à Moscou, en plein centre du pouvoir idéologique et colonial, dans des conditions d'évidement de tout ce qui est public, l'individu se focalise sur la seule chose qui lui reste : l'espace privé du « terrier ».

Bien sûr, vivre dans le contre-discours ne fut pas sans danger à l'Ouest non plus. Dans le cas du système totalitaire de l'Est, le contre-discours fut repoussé dans l'illégalité privée, et s'il refusait de renoncer à ses ambitions de briser les normes de l'espace public, il était attaqué en justice et condamné selon les principes idéologiques supérieurs.

L'Ouest différait de la situation totalitaire par sa longue histoire et la potentialité de son *establishment* (le marché de l'art ou le système de normes sociales) d'intégrer, toujours et encore, le contre-discours à son-même. Comme le suggère Boris Groys, dans le système capitaliste, pour l'art, la propriété est ce facteur d'intégration capable de tout transformer, même ce qui est immatériel.

Le groupe croate Gorgona était composé d'artistes et d'architectes, de fortes individualités, menant leurs propres initiatives artistiques en public. Cette association interlope était réunie par un intérêt commun pour l'art qui était « le seul et exclusif champ d'intérêt de Gorgona ». Dans un article de 1961, Josip Vaništa déclara que « Gorgona n'exige pas que l'art doive nécessairement aboutir à une œuvre d'art ou que ce soit d'autre ». Il s'agit d'une déclaration artistique tout à fait radicale qui éclairait parfaitement le sens de l'existence du groupe : celui de la « gorgonisation ». La gorgonisation est une activité de groupe, discursive et textuelle (rédaction de questionnaires, de lettres ou de pensées) qui n'a eu lieu qu'entre les membres du groupe, dans des lieux clos, sans qu'elle ait à aboutir à une œuvre, réalisée ou réalisable. De façon exceptionnelle, ces activités eurent parfois lieu en public (jeu performatif à l'exposition de Julije Knifer à la Galerie d'art contemporain de Zagreb en 1966). L'une des manifestations relativement spectaculaires du groupe fut la publication de onze numéros d'un magazine d'art intitulé *Gorgona* dont la conception graphique était relativement formateuse, mais dont le contenu variait très librement selon la vision des membres de Gorgona et des artistes invités (Josip Vaništa, Julije Knifer, Marijan Jevšovar, Victor Vasarely, Ivan Kolarik, Miljenko Horvat, Harold Pinter, Dieter Roth), fidèles à la déclaration selon laquelle « le gorgonisme se définit par la somme de toutes les interprétations possibles ».

À travers sa critique radicale du besoin de produire des œuvres matérielles ou immatérielles comme les spectacles, à travers ses débats sur l'art tenu de façon close, Gorgona s'est sciemment placé sous le signe d'une activité inexploitable, impossible à exposer.

Cette intériorisation du groupe, sa retraction hors de l'espace public, fut une réponse à la situation politique, comme le note Vaništa : « En 1961, alors que le communisme était fort, Gorgona débuta sa retraite vers l'irrationnel ». Cela dit, il est important de considérer le contre-discours consciemment marginal qui menait Gorgona en relation avec l'engagement, plus ou moins important, de ses différents membres dans la vie artistique de l'époque ainsi que par rapport à la situation spécifique de l'art yougoslave contemporain (le groupe Exat 51 et le mouvement Nouvelles Tendances) vis-à-vis duquel le groupe voulait se démarquer.

L'Anti-happening (1965) de Julius Koller est une carte de papier de la taille d'une carte postale qu'il envoya à ses amis, à ses collègues et à ses connaissances. Cette action, parmi ses premières, exprime un retrait critique par rapport à toute activité directe, et une prise de distance envers l'activisme en tant que tel, bien avant que la première action historique n'ait eu lieu en Slovaquie. Sur la carte postale, en lettres de plus en plus petites, nous pouvons lire : « Système d'objectivité subjective ». Si la paraphrase d'un *happening* est une profession dadaïste, l'expression « système de réalité subjective » est une bonne définition du programme de l'artiste tel qu'il l'a développé de 1965 jusqu'à sa mort. La plupart des actions de Koller, jusque dans les années 1990, eurent lieu dans des espaces publics, en ville, dans la nature ou parfois dans son appartement (Koller n'a jamais eu d'atelier). Cela dit, à quelques exceptions près (*Ping-pong klub J.K. U.F.O.*, 1970, Bratislava), Koller n'a jamais compté sur la participation, active ou distante, de spectateurs. Il utilisait l'espace public dans sa fonctionnalité « objective » et c'est dans ce cadre qu'il développait ses « opérations (occupations) (orientations) (opérations) (observations) (expertises) (physiques) (spatio-temporelles) (fantastiques) ». Ses activités étaient le résultat d'une adaptation subjective à l'évidement de l'espace public, c'est-à-dire d'une sublimation d'un public réel auquel tout artiste sent le besoin de s'adresser. Dans son cas, l'évidement et la normalisation de l'espace public ont mené à une contre-action, de sorte qu'à travers ses opérations, ses occupations, ses observations et ses expertises, il subjectivait un espace qui appartenait à tout le monde. Pour ses activités, le public était secondaire. L'inaccessibilité d'un public réel allait dans le sens d'une orientation universelle : ses activités ne se focalisaient pas sur le champ social réel, mais sur un espace métaphysique subjectif.

En 1965, dans leur manifeste Happpoc, Stano Filko, Alex Mlynárik et Zita Kostrová déclarèrent œuvre d'art la ville de Bratislava et tous ses habitants, ses immeubles, ses balcons, ses chiens... Selon leurs dires, ils avaient acquis l'inventaire des faits urbains grâce à une demande faite au bureau des statistiques.

L'acte d'appropriation qu'était cette déclaration de la ville en tant qu'œuvre d'art constituait une réaction modifiée aux stratégies des nouveaux réalistes. Dans le contexte idéologique de l'État socialiste, cet acte représentait une subversion de la gestion d'État de l'espace à l'aide de son appareil colonial. Cette action imite le processus idéologique du colonisateur : les artistes accaparent (par l'intermédiaire des chiffres statistiques) la réalité urbaine pour la transformer en réservoir de production artistique.

Quelques années plus tard, Filko élargit cette méthode d'appropriation par l'art en la faisant valoir à l'État entier, la Tchécoslovaquie, puis à l'ensemble de l'univers. Il ne faut pas oublier que l'univers lui-même, en tant qu'espace, n'échappait pas au contrôle de l'appareil d'État au contraire, la lutte dont il était l'objet était un des moteurs de la Guerre froide.

Dans la seconde moitié des années 1960, en Tchécoslovaquie, la censure perdit peu à peu de sa force, de même que les normes de contrôle de l'espace public s'affaiblirent. Progressivement, dans son propre discours (mené d'en haut par les réformateurs communistes), la représentation politique locale s'infécha et se libéra un peu du modèle politique et économique colonial. Ce mouvement, connu sous le nom de la « Troisième voie » et représenté par la figure d'Alexander Dubček, fit long feu. Après l'occupation de la Tchécoslovaquie par les armées du pacte de Varsovie en août 1968, l'appareil de l'État mit en place un contrôle raffermi. La colonisation militaire fut suivie par une autocolonisation réitérée (la « normalisation »). À nouveau, les artistes perdirent la possibilité, brièvement acquise, d'exposer et de créer pour un public réel. Pendant la normalisation — au cours des années 1970 et 1980 — Filko réorienta son expansion spatiale vers l'espace mental. La réalisation artistique de son système subjectif syncretique fut le *Merzbau, Gesamtkunstwerk* qu'il réalisa dans l'espace privé d'un petit jardin au bord de Bratislava. Filko passa son temps à réinterpréter systématiquement sa propre création et, dans les années 1980, il divisa ainsi son *Merzbau* en douze espaces dans lesquels il opéra une nouvelle classification de l'ensemble de son œuvre selon les couleurs des chakras.

Espaces de résistance dans les années 1970 et 1980

Durant ces années, les différences de conditions d'émancipation et d'autocolonisation s'accrochèrent de façon encore plus forte et dynamique, bien que cela ne fut pas évident sur le moment. À travers une polémique (*in priori* non-idéologique) avec l'appareil d'État local, les articulations artistiques de la nouvelle génération cherchaient à se démarquer des normes établies.

De fait, la « normalisation » en Tchécoslovaquie, le « communisme de consommation » en Pologne et la relative autonomie de la culture en Yougoslavie (Centres culturels d'étudiants à Belgrade et à Zagreb) créèrent, chacun à sa façon, de nouveaux paradigmes dans la relation envers les normes de l'espace public et de l'espace des galeries.

Durant un passage cérémoniel du convoi du maréchal Tito dont le trajet avait été prévu sous son balcon, Sanja Iveković (*Triangle*, 1979) se mit à boire du whisky tout en lisant de la « littérature de l'Ouest » et en faisant semblant de se masturber de façon à ce que les policiers postés sur les toits environnants puissent bien la voir. Ainsi, sur l'ilot de son espace privé, alors contrôlé par l'appareil d'État, elle refusait allégoriquement d'« adapter » son comportement. Sur son balcon, elle proclama une anarchie féminine subjective, jusqu'à ce que ce que la police vienne l'interrompre. Par son orientation compensatoire vers les « produits de l'Ouest », Iveković se démarqua de l'idéologie communiste. Par son scénario anarchique, elle nia le contrôle local de l'État.

Tomislav Gotovac crée un autre espace de résistance en courant nu dans les rues de Belgrade (*Striking Belgrade, Sremska Street, 12 May 1971, 12-06, 1971 et Zagreb, I love you*, 1981). L'artiste « sans défense » s'exposa ainsi dans l'espace public dans son essence nue. Sans malice, il courait, il semblait pressé d'arriver on ne sait où, et son empressement décourageait les passants d'interrompre sa course. Nous pouvons interpréter cette action comme une confrontation existentielle du corps avec le contrôle de l'État et de la civilisation, comme une tentative de communication directe avec le public, mais aussi comme un incident grotesque : on ne sait pourquoi cet homme n'a pas de vêtements, peut-être les a-t-il perdus (était-il en train de se baigner quelque part ? A-t-il été surpris par un mari jaloux ?) et il court chez lui se rhabiller.

Dans cette action de Gotovac, l'espace public s'articule comme l'espace de toute potentialité : l'espace public n'est pas donné en soi, il est ce que les activités sociales font de lui. Gotovac rend à l'art la possibilité de nuire, sans violence, un dialogue avec les normes de cet espace.

Dans une série de photographies et d'actions (*Party 2, Snagon, 1971, Casa Nostra, 1974, Party 1, 1978*), Ion Grigorescu observa le quotidien normatif de l'espace public sévèrement contrôlé de la Roumanie de Ceausescu. Pour l'artiste, le corps nu devient une surface de projection sur laquelle sont concentrés tous les sentiments traumatiques auquel l'appareil de l'État exposait la vie de l'individu. Tout comme les actions de Body Art de Petr Stembera à Jan Mlboch, les activités de Grigorescu eurent lieu dans des espaces privés.

À l'opposé, le coming-out d'Ewa Partam, *Self-identification* (1980), à l'instar de la performance de Gotovac, fut une tentative de déjouant l'auto-identification comme le processus fixateur dans lequel l'individu répond à la crise de l'identité subjective, en la confirmant grâce aux autres individus.

Les activités de Jiri Kovanda eurent un statut transitoire. L'explication primaire de la motivation de ses actions fut le besoin d'articuler ses propres émotions, le besoin d'un processus d'auto-identification à travers un « contact fortuit » avec autrui dans la rue. Intentionnellement, les actions de Kovanda étaient invisibles, usant de légers glissements de comportement, difficiles à dissocier de ce qui se passe d'ordinaire dans la rue et ne recherchant pas de participation active des passants. Elles visaient la réflexion du public indirect des galeries (et, qui plus est, d'un public sensible à l'art universel, et non uniquement de l'Est).

Un des points communs des pratiques artistiques décrites ici est l'absence du recours à l'atelier et une pulsion dans l'expression qui devint un des attributs esthétiques de l'art de l'Est. « Ma relation aux choses et aux gens ordinaires, à la vie et à l'art, ainsi que la modeste situation financière dans laquelle j'ai grandi ont encouragé mon attitude critique, anti-esthétique envers le sens de base de l'art. J'ai adopté la créativité dada et la critique de l'hypocrisie, du goût conservateur et petit-bourgeois, et je les ai incorporées dans ma conception éthique de l'art. Car cela contrastait fortement avec l'absurdité de la culture et de l'idéologie officielle de l'époque. J'ai fait en sorte que le monde réel (avec ses phénomènes arbitraires, socio-industriels, sportifs) et le monde réel de l'art se changent en un "terrain de jeu" pour jouer conjointement avec l'action et les idées. »

Ainsi que le montre cette déclaration de Koller, la trivialité et la simplicité des moyens utilisés tout au long de son œuvre forment un des piliers de sa résistance symbolique à l'art officiel. L'art officiel, qui reflétait la rigidité et l'ahistoricité de l'idéologie totalitaire, n'a jamais intégré le contre-discours, ce qui permit à celui-ci de rester à l'écart, et de conserver intacte son authenticité. Cependant, il faut nous garder de mythifier cette répartition schématique des choses : elle ne rend pas compte de toute une série de positions intermédiaires et d'états hybrides dans lesquels se situaient souvent ces artistes. Koller lui-même gagna sa vie comme professeur de dessin pour artistes non-professionnels et dessinait des vues de Bratislava, dans un pur style de cartes postales, qui se vendaient à bon marché dans les magasins d'art de l'État comme décorations. Nous pourrions ainsi citer bien d'autres exemples de telles situations hybrides.

1. David Chioni Moore, « In the Post- in Postcolonial (the Post- in Post-Soviet) Toward a Global Postcolonial Critique », dans *Global Postcolonialism*, Amsterdam, Vrije Universiteit, 2008, p. 11-43.
2. Viliam Muzina, « Progressive Nostalgia, Contemporary Art of the Former USSR », Moscou, 2009, www.ruosapdf.org.
3. Allant du *manifesto* et de la dictature jusqu'au socialisme de Tini, Dubček et Gorbatchev.
4. Le terme d'*autocolonisation*, « connu des textes d'Alexandre Kojève, est utilisé ici dans une autre acception : les hommes ne se colonisent pas inconsciemment, mais adaptent consciemment l'idéologie du colonisateur à leurs propres conditions locales.
5. Miran Kundera, *La Pluie-verre* (1976) et *Le Rideau* (2003) par exemple.
6. Voir les écrits du philosophe tchèque Ladislav Hejzlanek.
7. Boris Groys, *ART Power*, Cambridge, MIT Press, 2008.
8. L'homme était souvent désigné par le terme « travailleur » jusque dans sa relation à la propriété.
9. Au cours des années 1960, la conception d'une appropriation totale de l'espace public par l'art d'avant-garde réapparut brièvement, par exemple sous la forme des spectacles cinématiques lumineux du groupe Dvřtenje.
10. Le vendeur de légumes des magasins d'État était, à l'époque, l'un des symboles d'un comportement légèrement corrompu, car la position que lui conférait son emploi lui donnait des avantages par rapport aux autres.
11. Ilya Kabakov, « On the Subject of "the Void" », dans Boris Groys (dir.), *Total Enlightenment. Conceptual Art in Moscow 1960-1990*, Oerfildern, Hatje Cantz, 2008.
12. « The Gorgona do not demand that art should result in an artwork or anything else », Josip Vauřita, « The Draft of an explanation » [1961], dans Marja Gattin (dir.), *Gorgona*, cat. exp., Zagreb, Muzej Suverene umjetnosti, 2003, p. 10.
13. Julius Kolber, *Retrospective cultural situation (I.F.O.)*, manuscrit non publié, 1994.
14. Daniel Buren, « Fonction de l'atelier » [1971], dans *Écrits*, Bordeaux, capc Musée d'art contemporain, 1991, vol. 1, p. 195-205.
15. J. Koller, *op. cit.*

PAS SI AILLEURS QUE ÇA (i?)

Jan Verwoert
Traduit de l'anglais par Michèle Schirchke

Quelques idées pour remettre en cause l'altérité fallacieuse entre l'Est et l'Ouest en réinvoquant l'esprit moderne et anticonformiste des pratiques de l'art conceptuel.

Et si nous nous comprenons ? Et si nous acceptons que cela a été le cas depuis le début ? Et si nous ne trouvons plus de mensonges pour affirmer que nous sommes le fantasme l'un de l'autre : que tu es mystérieusement différent ? Que je peux te donner quelque chose que tu n'as pas déjà ? Comme si assumer ces rôles était le seul moyen pour nous d'affirmer notre existence ? C'est un jeu idiot. Et si tu n'y joues pas, je n'y jouerai pas non plus.

Je ne prétends pas qu'il n'y a pas de différence entre nous, il y en a. Mais celles-ci ne sont pas une donnée fixe. Nous les créons dans le processus de l'établissement de notre relation. C'est pourquoi les différences n'empêchent pas la communication. Au contraire, elles sont le produit de notre décision de communiquer. Nous les mettons en place afin de négocier nos positions. La question est donc : quelles différences voulons-nous négocier, maintenant que nous nous parlons ? Nous ne sommes pas obligés de reproduire les différences qui ont dominé le passé récent. Après tout, notre génération, ou devrais-je dire *ma* génération – moi qui suis né au faite de la Guerre froide – n'a pas eu son mot à dire sur l'établissement de ces supposées différences entre l'Est et l'Ouest de l'Europe. Si nous assumons que la proclamation de cette différence est un mensonge, pourquoi voudrions-nous, pourquoi quiconque voudrait-il le perpétuer ? Ne devrions-nous pas en avoir enfin fini avec lui ? Dans l'idéal, si. Dans la réalité, non, pas vraiment. Le problème est qu'un mensonge aussi puissant que celui concernant la différence entre l'Est et l'Ouest de l'Europe a eu le pouvoir d'influencer la vie quotidienne d'une manière si efficace, si irrévocable et si douloureuse qu'il nous est impossible de ne pas nous confronter aux réalités qu'il a produites. La question centrale est donc, davantage comment l'aborder, c'est-à-dire depuis quel point de vue, quelle perspective, au regard de quelle hypothétique compréhension de notre présent et de notre passé... ?

En quoi ce changement de perspective ferait-il une différence, peut-être même la différence ? Précisément parce qu'il pourrait nous aider, en reliant notre passé, à introduire de nouvelles différences à contrer et à démonter, ainsi qu'à desserrer l'étau imposé aux conditions de l'expérience historique par les différences idéologiques de la Guerre froide. Même si cela peut sembler présomptueux, l'élan conduisant à un effort sérieux pour comprendre ce que ressentait et pensait alors les gens correspond au désir de réarticuler les conditions de l'expérience historique, lui-même poussé par l'intuition que les choses ne peuvent pas être ce que l'on nous a appris. C'est aussi facile que cela ! Comme si un simple rideau de fer pouvait engendrer une disparité absolue dans la manière de vivre de ceux qu'il sépare ! Comme s'il n'y avait pas toujours eu des différences et des similitudes au sein des conditions dans lesquelles les gens ressentent ce qui est réel à un moment et un lieu donnés de l'histoire !

Maintenant, nous avons besoin de définir une terminologie pour appréhender ces nombreuses différences et ces similarités qui dérangent le mensonge de l'altérité absolue des deux blocs. En effet, nous sommes confrontés à un paradoxe d'un côté, la spécificité avec laquelle chacune des deux idéologies s'est immiscée dans la vie quotidienne – et la nature particulière des dégâts que cela a causés – de part et d'autre du rideau de fer doit être prise en compte. D'un autre côté, la notion selon laquelle la vie est entièrement soumise à l'idéologie doit, elle, être rejetée. Supposer que tel fut le cas équivaudrait à perpétuer le mensonge que les deux superpuissances ont répandu afin de justifier leurs positions antagonistes, à savoir que la vie était fondamentalement différente (et par voie de conséquence, forcément meilleure) de chaque côté du rideau de fer. Elles mentaient. Cela ne pouvait être vrai.

Ainsi, si les idéologies de la Guerre froide, malgré leur domination, n'ont jamais entièrement déterminé les conditions de l'expérience historique – ce qui implique que d'autres expériences, en dehors de cette logique binaire, auraient été possibles – notre objectif serait donc aujourd'hui de reconnaître ces autres expériences, de les réhabiliter grâce à notre appréciation, et d'ôter rétroactivement à l'idéologie son pouvoir de contrôle sur la manière de vivre des gens et leur perception de l'histoire. Mais qui peut articuler ces expériences ? Par quels moyens ? Les historiens ? Des témoins de l'époque ?

Certainement, mais pas seulement. Sans avoir aucune autorité qui justifierait cette revendication, le présent discours est fondé sur la conviction que les œuvres d'art ont le pouvoir de faire exactement cela : *manifestar d'autres conditions de l'expérience historique*. Bien entendu, les œuvres que nous étudions ici renvoient vers le *status quo* historique en le décrivant, en s'en moquant ou en l'accusant. Mais elles ne sont pas de simples émanations de leur époque – tout du moins pas celles qui ont fait une différence, et elles ne le sont pas justement parce qu'elles ont fait une différence.

Une des principales raisons pour laquelle les œuvres de l'exposition « Les Promesses du passé » que nous étudions ne sont pas de simples symptômes de leur époque est que, par leur nature conceptuelle, elles réalisent les implications de certaines intuitions modernes radicales. L'une d'entre elles est qu'une œuvre d'art peut changer notre manière de voir les choses – et, par conséquent, transformer les conditions de notre expérience – en nous offrant un point de vue conceptuel différent depuis lequel appréhender la réalité de notre environnement. Cette ambition a été, d'un point de vue artistique, au cœur des œuvres que nous étudions ici, ces œuvres d'artistes conceptuels qui, à partir de la fin des années 1960, ont déployé tous les potentiels inutilisés de la pensée critique moderne. Néanmoins, elle a aussi été au centre de la révolte politique, existentielle, émotionnelle et spirituelle menée contre l'attribution d'un sens idéologique à la vie à cette période de l'histoire. La proposition (agressive, constructive, drôle, défiante, expérimentale) de suggérer d'autres perceptions du monde à l'aide de l'art conceptuel ne représente rien de moins qu'une tentative pour renégocier les conditions de l'expérience historique et les fondements du contrat social. Ceci implique une acceptation partagée d'une perception particulière de la réalité sociale. La tentative de rendre justice à l'esprit dans lequel l'œuvre conceptuelle a été réalisée à partir de cette époque est par conséquent inséparablement liée à l'effort d'ouvrir la discussion sur d'autres possibilités d'expériences historiques, et vice versa.

Quel est le sens de revenir *aujourd'hui* à ce moment de l'histoire, au vu des idéologies qui s'imposent à notre expérience historique actuelle ? Il semblerait qu'après la disparition de l'opposition idéologique de l'époque de la Guerre froide, ce soit le pire des deux systèmes qui reste : le profond fatalisme qui caractérisait le discours culturel de chaque côté du rideau de fer dès l'arrivée du postmodernisme. C'est l'acceptation globale de la croyance, apparemment respectable, que l'idéologie est omniprésente et qu'il faut se résigner à vivre avec les mensonges que l'on nous inculque, sachant que nous serons toujours amenés à ne vivre que des simulacres.

Puisque, dans cette optique, il n'importait déjà plus de savoir si ces mensonges avaient eu une origine soviétique ou occidentale, le fait que, de nos jours, ils ne sont plus produits que par un seul grand système global n'importe pas vraiment non plus. Le fatalisme postmoderne a ainsi facilité cette transition par l'acceptation d'une indifférence éthique généralisée. On comprendrait presque pourquoi. Si vous avez été adolescent dans les années 1980 (à l'ère de Reagan, Thatcher, Kohl, Brejnev, etc.) et si vous vous êtes rendu compte que, malgré l'absurdité indéniable de la politique au quotidien, rien ne changeait jamais, le fait d'accepter que la mauvaise foi est tout ce qui nous reste paraît presque rassurant. Cette attitude résignée a été la nôtre durant les années 1990. La meilleure métaphore de ce sentiment est probablement la série télévisée « Friends », dans laquelle un groupe de jeunes citoyens mène une vie inconsistante, à cause d'un manque d'alternatives véritables, tout en préservant comme par magie leur aura d'innocence, puisque rien de ce qu'ils font n'a jamais vraiment ni d'impact ni d'importance. N'en avons-nous pas assez de cela ? N'y a-t-il pas eu de blessés ? Ne méritons-nous rien de mieux ?

Oui, nous en avons assez. Il y en a eu. Nous méritons mieux. Et, l'espace d'un instant, il a semblé possible de faire les choses autrement. C'est l'expérience historique d'une porte qui s'ouvre entre le présent et la fin des années 1960. La sensation que les idéologies perdent de leur force et que des échanges sociaux peuvent avoir lieu à un niveau différent. Le moment où l'on improvise et l'on invente, quasiment par voie de conséquence, un langage commun grâce auquel on peut partager ses sentiments, à l'aide d'un esprit pragmatique, issu de la nécessité de négocier des situations floues. Cet esprit est ancré dans un élan utopique : la sensation exaltante qu'il serait possible, à travers les fissures du tissu social qui nous entoure, d'apercevoir un autre monde. Cela pourrait être une expérience sociale intéressante de mener une conversation ouvrant véritablement l'esprit, dans un lieu bruyant, à Bratislava par exemple, après un événement artistique, avec des personnes pour lesquelles votre accent est aussi peu familier que le leur pour vous, mais qui se débrouillent malgré tout – le comique de la situation vous faisant comprendre que, durant tout le xx^e siècle, la création d'une intelligentsia internationale équivalait tout simplement à la réunion d'un groupe bigarré de caractères étrangers prêts à inventer (de façon pragmatique) un code qui leur permettrait de partager leurs particularités.

Mais cela pourrait pareillement être un moment spirituel où, au beau milieu d'une conversation sur l'art, vous changeriez de sujet pour parler de religion avant de vous allonger sur le sable d'une plage de la Baltique et de regarder le ciel avec votre interlocuteur. Cela a une incidence sur votre âme. Après cela, il semble impossible d'en revenir au fatalisme postmoderne.

Tout cela a eu lieu ces dernières années. Mais cela aurait pu être à une autre époque. Malgré les différences manifestes du contexte politique général, il existe néanmoins des résonances fortes entre la fin des années 1960 et aujourd'hui, en particulier dans la possibilité de percevoir que les idéologies commencent à s'affaiblir de manière infime, mais suffisamment cependant pour que des fissures apparaissent, permettant à cette communication (pragmatique-utopique) improvisée de s'épanouir. D'un point de vue artistique, l'héritage de cette expérience historique des possibles est inscrit (et vivant) dans les différentes formes de conceptualisme, Fluxus, le Mail Art et la performance qui, dès le début des années 1970, servit de *lingua franca* à l'improvisation collective, facilitant l'interaction entre l'environnement local et le groupe hétérogène d'artistes vivant à l'étranger et expérimentant de manière similaire avec les conditions matérielles (historiques, sociales, émotionnelles, spirituelles) de l'histoire. Le conceptualisme et Fluxus sont devenus des phénomènes mondiaux. De bonnes idées arrivaient par courrier des quatre coins du monde. S'il y a vraiment quelque chose qui ressemble à une âme et un humour au cœur du modernisme artistique critique, c'est précisément cet esprit non-conformiste d'expérimentation cherchant à réaliser un *instrumentarium* (ensemble d'outils ou langage) qui permettrait aux gens d'étendre librement les conditions matérielles de l'expérience dans une action d'improvisation collective. Si tel était le cas, la principale différence émanant de cette ouverture dans le temps – à contrer et à démonter pour desserrer la fausse alternative Est/Ouest imposée par l'idéologie – pourrait résider dans la dichotomie entre la mauvaise foi d'un fatalisme postmoderne de la Guerre froide et le bon esprit d'un modernisme non-conformiste fragile, clandestin mais toujours résurgent, insurgé et mondial.

C'est à partir de cette différence décisive dans l'esprit que nous devons dorénavant, en revenant au moment où celui du modernisme non-conformiste s'est manifesté pour la dernière fois, développer le récit alternatif des différences et des similarités par lesquelles il s'est manifesté en des lieux différents, parmi des gens différents.

Ce récit devra être suffisamment précis pour pouvoir décrire chacune de ces manifestations selon des termes qui lui seront propres. Afin d'évoquer cet esprit partagé d'un effort mondial d'improvisation collective, un tel récit devra par ailleurs aussi appréhender, d'une manière ou d'une autre, les principes implicites, la philosophie et l'humour nés de cet effort. C'est ce que je vais maintenant tenter de faire.

Un des éléments qui rend les œuvres provenant de Łódź, Varsovie, Zagreb, Belgrade, Bratislava, Prague, Budapest, Bucarest (je vous laisse compléter la liste) si fortes est qu'elles ont joué leur jeu d'une manière différente, tout du moins par rapport aux règles du conceptualisme tel qu'il a été défini et interprété par les critiques de New York en réponse aux œuvres qu'ils avaient sous leurs yeux (ne leur rendant pas nécessairement justice, pas plus qu'à ce qui se passait sur la côte Ouest de leur pays). Cette manière différente de jouer, si l'on y regarde de plus près, se rapproche peut-être davantage d'une tension au cœur même du modernisme, qui a généré la majorité de sa propre charge électrique. C'est la tension entre l'analyse pragmatique et réductrice et le geste utopiste et perturbateur tendant vers le sublime (Kant vs Novalis, Wittgenstein vs Mallarmé...) qui n'a jamais cessé de hanter et d'animer l'art et la pensée modernes.

L'intuition la mieux partagée internationalement à la fin des années 1960 était que la sémiotique analytique est l'outil à utiliser pour prendre une position critique vis-à-vis d'une société entièrement déterminée par des idéologies dépassées. Affirmer cette position dans le domaine de l'art signifiait faire du conceptuel, défaire l'ordre symbolique de la vie quotidienne et proposer une autre sémiologie : utiliser le rasoir d'Occam et trancher dans les strates du langage symbolique infesté d'idéologie, dans l'espoir de parvenir enfin à un ensemble pragmatique et utilisable de gestes minimaux qui fonctionneraient, et qui, de ce fait, permettraient une autre forme, plus directe, d'échange intersubjectif. (Ce sont là les gestes conceptuellement concis et socialement précis de Július Koller, par exemple, jouant au ping-pong avec son public, de Jiří Kovanda qui se tient à contresens sur un escalator montant, de Sanja Iveković qui défie une parade du parti avec des plaisirs qu'elle se procure, sur son balcon, je vous laisse compléter la liste...).

Les points de vue divergent, néanmoins, lorsqu'il s'agit de l'acceptation de l'autre pan de l'héritage moderne, celui du *geste tendant vers le sublime*.

Dans le contexte new-yorkais, ce geste était trop associé à l'expressionnisme abstrait pour être accepté comme une force critique. Ceci n'était pas le cas ailleurs. Lorsque la réalité de notre environnement ne correspond en rien à ce que l'idéologie veut vous faire croire qu'elle est (à savoir parfaite), le fait de tendre la main au-delà des données immédiates vers une autre réalité est immédiatement reconnu comme un acte de révolte comportant des implications politiques, éthiques, émotionnelles et spirituelles fondamentales. (Július Koller invoquant l'OVNI comme signifiant d'un possible radical, Jiří Kovanda touchant le fond émotionnel de la communication sociale, Sanja Iveković se masturbant tout en invoquant l'esprit d'une Amérique utopique, je vous laisse compléter la liste...).

C'est cette reconnaissance et cette mise en œuvre du double effort du projet moderne – ses forces analytico-matérielle et romantico-perturbatrice – qui donne un caractère particulièrement pertinent aux pratiques conceptuelles émanant de Łódź, Varsovie, Zagreb, Belgrade, Bratislava, Prague, Budapest et Bucarest (je vous laisse compléter la liste...). Cela aussi parce que les tensions internes et les contradictions performatives inhérentes à la tentative de développer un langage d'échange qui serait autant pragmatique et fonctionnel que romantique et perturbateur, ne sont pas simplement nivelées en faveur d'un matérialisme réaliste. Au contraire, elles sont mises en action par une forme particulière d'ironie qui, tout en mettant en avant la spécificité littérale de gestes simples, tend néanmoins vers la dimension sublime de leurs implications. Ce que nous rencontrons dès lors, en revenant à cette ouverture dans le temps, est l'esprit du modernisme non-conformiste qui – sous le couvert contradictoire du pragmatisme utopique ou de l'utopisme pragmatique – prend la forme de gestes simples, réalisables, évoquant des conditions radicalement différentes d'expériences sociales, spirituelles, émotionnelles et historiques.

Si c'est bien de cela qu'il s'agit, cet esprit aurait raison de se manifester à nouveau aujourd'hui !

CATALOGUE
« LES PROMESSES DU PASSÉ »
(GALERIE SUD)

MONIKA SOSNOWSKA

Les sculptures de Monika Sosnowska (née en 1972) se réfèrent à l'architecture en questionnant l'art de bâtir dans son aspect vernaculaire ou industriel, tout en acceptant la division et la ruine, et en recherchant à donner à ces phénomènes une forme abstraite. Sosnowska s'intéresse aux différentes incarnations du modernisme, à l'architecture qui sous-tend une utopie, une vision ou simplement un projet plus vaste. Ces dernières années, elle s'est également intéressée à l'art de concevoir des expositions. Historiquement parlant, cet art constituait un terrain particulier pour les architectes en Pologne mais aussi dans toute l'Europe de l'Est. La volonté d'éradication de toute créativité individuelle de la doctrine socialiste restrictive en vigueur jusqu'à 1955, a contraint les architectes à réaliser des formes réduites de leurs visions. Les pavillons d'expositions, construits à l'occasion des expositions internationales, et leurs architectures ont cependant bénéficié d'un statut différent : dans ces espaces, le gouvernement communiste autorisait les expériences artistiques, et leurs formes éphémères permettaient de s'affranchir des contraintes techniques. Ces pavillons et l'architecture d'expositions sont alors devenus un terrain d'expérimentation artistique dans tout le bloc de l'Est (pour ne mentionner que les plus connus : le groupe Exat 51, Jerzy Sołtan ou Oskar Hansen). Ces architectures devenaient les modèles d'un monde bien agencé.

En s'inspirant de ces éléments pour son projet, Sosnowska propose un espace qui structure la narration d'une partie de l'exposition « Les Promesses du passé », dans la Galerie Sud. Cette exposition s'attache à présenter une histoire discontinue de l'art en ex-Europe de l'Est, une histoire qui s'est déroulée dans plusieurs directions, et c'est pour cela qu'elle est devenue riche en possibles. On peut en extraire une histoire linéaire comme on peut se perdre dans les petits récits ou les connections locales. On peut également la raconter de différentes manières. De ce fait, dans l'architecture de l'exposition, on retrouve d'une part un parcours ininterrompu en une seule ligne, et, de l'autre, une multitude de niches et d'impasses. Cette architecture transpose visuellement le monde que nous essayons de raconter, un monde sous tension, déchiré entre l'utopie et l'impossibilité de sa réalisation, entre une vision grandiose et de moyens modestes, de profonds désirs et l'oppression politique. Le monde qui a changé et qui change attache une grande importance à la mémoire et en transforme l'histoire. Pour pouvoir le raconter de manière efficace, nous avons besoin d'une architecture pertinente pour guider le spectateur.

Joanna Mytkowska

Traduit du polonais par Katarzyna Cohen



Friedemann Malsch, Quelques notes d'histoire de l'art

[Les œuvres de Monika Sosnowska] sont de la sculpture et de l'architecture hybrides dans le sens où elles insèrent une structure formelle dans des espaces existants, ce qui peut être perçu comme une intervention matérielle. Alors que cet aspect ne peut être apprécié que de manière fragmentaire et avec l'aide d'une connaissance spécifique des lieux respectifs, soutenue par un matériel documentaire comme des plans, des dessins ou des maquettes, les structures intérieures des espaces que Sosnowska a créés peuvent être expérimentées directement en tournant autour d'eux physiquement. L'immédiateté de cette expérience touche la dimension psychologique, au-delà des aspects formels. [...]

L'œuvre de Monika Sosnowska, cependant, ne peut pas être classée sans équivoque même à cet égard. Ou plutôt, on devrait dire qu'elle ne peut pas être cataloguée idéologiquement. Son intérêt particulier pour le design spatial et les procédés politiques lui permet de faire une chose sans avoir à en abandonner une autre. Cela signifie qu'elle peut adopter la tendance vers le *Gesamtkunstwerk* (œuvre d'art totale) ce qui est évident dans le *Merzbau* et l'intégrer dans ses divers projets. Mais cela signifie aussi qu'elle peut utiliser cette approche pour impliquer les visiteurs directement dans l'aspect performatif de la structure qu'elle a créée, et ainsi, les confronter à eux-mêmes.

Dans Budak, Schmidt, 2007, p. 61, 62.

Will Bradley, Faire disparaître le musée

Sosnowska est [...] concernée par ce que les bâtiments enseignent : les demandes physiques, sociales et psychologiques ou les possibilités qu'incarnent les espaces construits particuliers et étroitement contrôlés, demandes qui sont liées non seulement aux fonctions des bâtiments, mais aussi aux idéologies et aux situations économiques et politiques qui ont requis ces fonctions. [...]

L'œuvre de Sosnowska est souvent examinée en termes de référence au bâtiment utilitaire de l'ère communiste d'Europe de l'Est – le développement de l'habitat standardisé en banlieue, souvent construit avec des pièces préfabriquées qui rappellent beaucoup de villes de l'ancien bloc soviétique et constituent certains de ses nouvelles villes industrielles (Prypiat en Ukraine) ou des villages militaires (Paldiski en Estonie) dans leur totalité.

Dans Budak, Schmidt, 2007, p. 85.

2



3

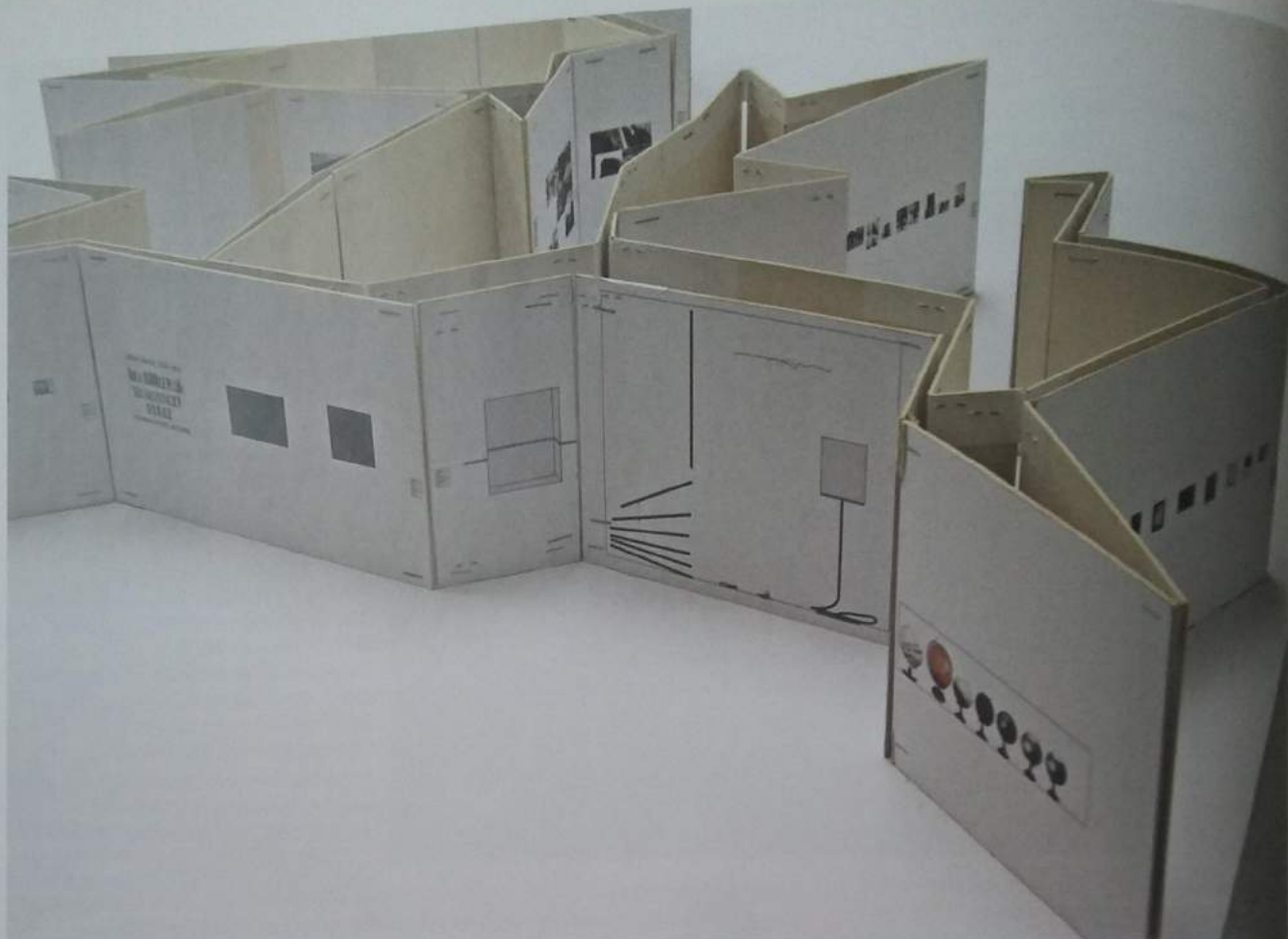


Conversation entre la conservatrice Ann Temkin et Monika Sosnowska

[Ann Temkin] : Je me rends compte que dans votre œuvre et dans celle de vos pairs à Varsovie, l'histoire avant-gardiste dans la ville est une chose que vous valorisez hautement... Le premier moment de la sorte s'est produit pendant la courte période d'indépendance polonaise entre les deux guerres mondiales. À l'époque, des artistes tels que Katarzyna Kobro (1898-1951) et Władysław Strzemiński (1893-1952) réalisaient des peintures et des sculptures géométriques faisant partie de l'avant-gardisme international. Le second moment s'est passé pendant les années 1960, avec un groupe d'artistes rassemblés autour de la Galerie Foksal fondée en 1966 à Varsovie... Vous étiez en lien direct avec cet événement par votre professeur de l'école d'art de Poznan, Jaroslaw Kozlowski, l'un des artistes conceptuels les plus importants de Pologne.

[Monika Sosnowska] : Kozlowski a eu en effet une grande influence sur moi pendant mes études à l'Académie des arts plastiques de Pologne. L'Académie était très conservatrice et le seul cours alternatif était celui de Kozlowski. J'étais séduite par l'art conceptuel. Je sentais que c'était très proche de ce que je voulais faire. À l'époque, je n'étais pas consciente de grand-chose... J'ai commencé à m'intéresser davantage à ma relation avec l'histoire de la Pologne. J'ai remarqué que j'ignorais beaucoup de faits. À l'époque j'ai aussi essayé de travailler avec la Fondation de la Galerie Foksal, qui était une grande source d'informations sur la Pologne avant-gardiste. Je sens qu'il y a un lien entre ce que je fais et ce qui est arrivé dans le passé. Je pense aussi que c'est une bonne base pour un développement plus avant pour beaucoup d'artistes... Plus tard, j'ai réalisé que les esthétiques, que je pensais universelles, sont reconnues par des personnes comme représentant des époques et des régions particulières. À un certain moment, j'ai commencé à donner moins d'informations. Quand je prépare un projet, je me demande toujours ce que j'ai besoin de dire au minimum pour être comprise, mais pour ne créer aucune narration. J'ai testé la communication entre les autres et moi. Mes œuvres sont devenues plus minimales, du moins à mon avis. Je me suis dit que moins d'information laisse plus de place à l'imagination.

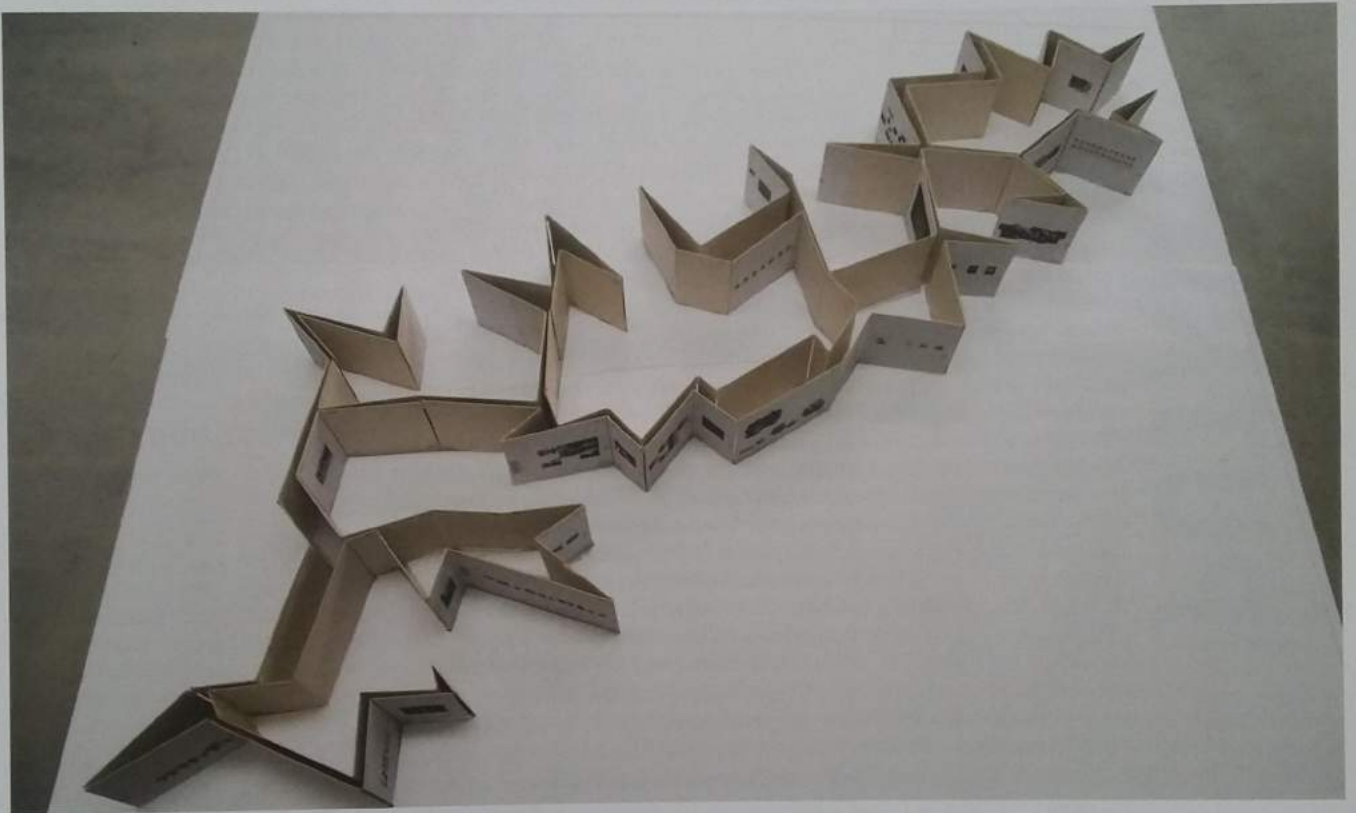
Interview réalisée à l'occasion du « *Projet 83: Monika Sosnowska* », The Museum of Modern Art, New York, 30 août-27 novembre 2006.
http://www.moma.org/interactives/exhibitions/projects/projects83/sosnowska_interview.pdf



« L'organisation de l'exposition "Les Promesses du passé" a un caractère linéaire. La visite se déroule dans un ordre défini. Cela permet de rendre compte de la lecture voulue par les commissaires de cette exposition-narration. Chaque œuvre dispose d'une partie de mur correspondant à son caractère. Si l'une d'elles dispose d'un grand espace, la suivante en aura un plus réduit car l'ensemble est limité par les dimensions de la salle d'exposition. Toutes ces parties, liées les unes aux autres, forment une structure en zigzag. Cette exposition prend en considération non seulement les œuvres mais aussi la dynamique de la narration, les normes de sécurité et les règles de fonctionnement du Centre Pompidou. L'ensemble est placé au centre de la salle, constituant un îlot indépendant. »

Monika Sosnowska, 2009

Traduit du polonais par Katarzyna Cohen



4

TOBIAS PUTRIH

Intéressé par la science et l'alchimie depuis qu'il a abandonné la physique au profit de l'Académie des beaux-arts, Tobias Putrih (né en 1972 à Ljubljana) étudie la manière dont l'imaginaire collectif se manifeste et comment il a été mis en forme dans l'architecture des cinémas et dans celle des maquettes proposées par des architectes utopistes (Buckminster Fuller, Frederick Kiesler et Yona Friedman) durant tout le xx^e siècle. Issu de l'une des familles de sculpteurs modernistes les plus connues de Slovénie, il a très tôt remis en question la sculpture en tant qu'objet, sans pour autant participer aux tendances néoconceptuelles des années 1990. Situer l'objet observé à l'intérieur des salles de cinéma et le replacer ainsi dans le contexte qui a vu ceux-ci devenir des espaces de projection, est une manière pour Tobias Putrih de légitimer la production artistique elle-même. Ses installations sculpturales sont constituées de matériaux simples comme le carton, le papier, le ruban adhésif et les échafaudages, et il emploie des formes fracturées ainsi que des différentes hauteurs de sol et d'intensités lumineuses pour créer le cheminement de la narration. Dans son projet pour le pavillon slovène de la Biennale de Venise (2007), il remet en scène les formes éclectiques d'un cinéma aux allures baroques du Bronx dont le nom original était « Venetian ». L'intérêt que porte l'artiste aux mécanismes de l'expérience collective l'a conduit à une production quasi parallèle, créant des jeux dans lesquels les participants devaient construire des objets « thérapeutiques » nés de l'imaginaire public, ainsi que des installations qui grandissaient pendant la durée de l'exposition (*Studio Mudam, Baltimore Experiment*).

Dans son projet pour l'Espace 315 réalisé pour l'exposition « Les Promesses du Passé », Tobias Putrih s'est inspiré de la décoration de deux chefs-d'œuvre architecturaux de l'ancienne Europe de l'Est : le cinéma Kino International situé dans l'ancien Berlin-Est et le cinéma Kino Šiška de Ljubljana, tous deux construits au début des années 1960. L'espace est divisé en une entrée, un foyer et un auditorium, poursuivant ainsi certaines des idées que l'artiste avait déjà développées dans son projet de cinéma pour l'exposition des films de Runa Islam, qui contenait lui aussi de nombreuses subdivisions de l'espace, dont certaines dédiées à la médiation (Modène et Londres, 2008).

Nataša Petrešin-Bachelez

Traduit de l'anglais par Micha Schischke



Marta Kuzma,

La pose (ir)rationnelle du cinéma : à la recherche des influences historiques de l'altérité dans le travail de Tobias Putrih

En revisitant les designs de l'architecture du début du cinéma et leur reformulation comme plans, bâtiments et objets originaux, ou même non-existants et hypothétiques, Putrih diagnostique la mutabilité de la logique spatiale comme endémie du siècle dernier en encourageant son retrait d'une hiérarchie qui favorise le visuel. Il construit des structures sémiotiques et offre des propositions discursives qui nient les formes validées par l'architecture moderniste, en déconstruisant sa grille comme forme architecturale dominante, en questionnant sa complicité avec un système actuel de plus en plus capitaliste et lié à l'entreprise. En même temps, il examine le film et la projection cinématographique, révélant les manières dont le cinéma est impliqué dans les circuits de distribution de marchandises, comme Guy Debord les a explorées dans ses écrits sur le spectacle.

Dans Collins, Krimko, 2007, p. 147.



Proposition pour *International Šiška*

Ce projet a pour origine le souvenir que j'avais du cinéma Šiška, qui était probablement le seul cinéma véritablement "socialiste" de Ljubljana. À la fin des années 1970 et au début des années 1980, on pouvait surtout y voir des films grand public ainsi que des séries B de kung-fu.

Même si ce que pouvait bien être l'architecture socialiste dans un contexte yougoslave n'était pas tout à fait clair, il faut mentionner que le Šiška était le seul cinéma à avoir été construit à Ljubljana dans les années 1960. Même si, à première vue, son architecture ne le distinguait en rien des bâtiments environnants, celle-ci s'inspirait néanmoins de critères clairement empruntés à l'architecture des cinémas de l'Europe de l'Est communiste. Pour ce projet, je prends comme exemple le cinéma International de Berlin, construit en 1963 selon des plans de Josef Kaiser et de Herbert Aust. Ce projet renvoie directement à certaines caractéristiques spécifiques de ce bâtiment, que l'on retrouve également au cinéma Šiška, plus tardif. Ces caractéristiques sont :

1. Un foyer transitionnel et informationnel au niveau de la rue
2. Un foyer supérieur pour la contemplation, avec un mur de baies vitrées ouvrant sur la nouvelle ville socialiste
3. Une entrée vers la salle de projection faisant face à ce panorama urbain
4. Un écran parallèle au mur de baies vitrées

Dans ces deux cinémas, le niveau inférieur servait de lieu d'accueil et le spectateur pouvait acheter ses billets et s'informer sur les projections à venir en lisant les affiches collées au mur. Depuis ce foyer, il devait gravir un escalier pour accéder au foyer supérieur, ressemblant à un hall. Là se trouvait une série de fenêtres donnant sur une place urbaine ou une grande route à plusieurs voies. Cet espace était agrémenté de lustres et de fauteuils confortables dans lesquels on pouvait s'asseoir et attendre l'ouverture des portes vers la salle de projection, faisant face aux fenêtres. La salle de projection elle-même était strictement fonctionnelle, à l'exception du plafond en forme de vague, de style international, orienté vers l'écran.

Le cinéma International fut construit pour être l'un des cinémas les plus reconnaissables de Berlin, et beaucoup d'argent fut dépensé pour les détails de sa décoration extérieure et intérieure. À l'inverse, le Šiška fut conçu comme un cinéma de quartier, dans un bâtiment beaucoup plus simple. Ce projet veut examiner les caractéristiques principales de ces deux bâtiments, en incluant quelques ajouts et une digression en référence à certains détails architecturaux du cinéma International.

Ma proposition est divisée en quatre sections :

1. Un vestibule d'entrée comprenant un espace pour deux ou trois projections vidéo ; deux murs de grande dimension y forment un corridor comportant un relief repris du cinéma International
2. Ce couloir emmène vers un foyer, pouvant servir d'espace d'exposition additionnel, de forme triangulaire, avec un plafond bas
3. Suit un autre corridor puis des escaliers menant vers une plateforme triangulaire d'où l'on a une vue sur l'espace précédent, et où se trouvent un lustre et l'entrée de la salle de projection/auditorium
4. Celle-ci est sertie de murs et d'un plafond ajourés renvoyant à la forme ondulée du plafond de la salle de projection du cinéma International.

Tobias Putrih, 2009

Traduit de l'anglais par Micha Schischke

Beautiful Constructs : une interview de Tobias Putrih par Thom Collins

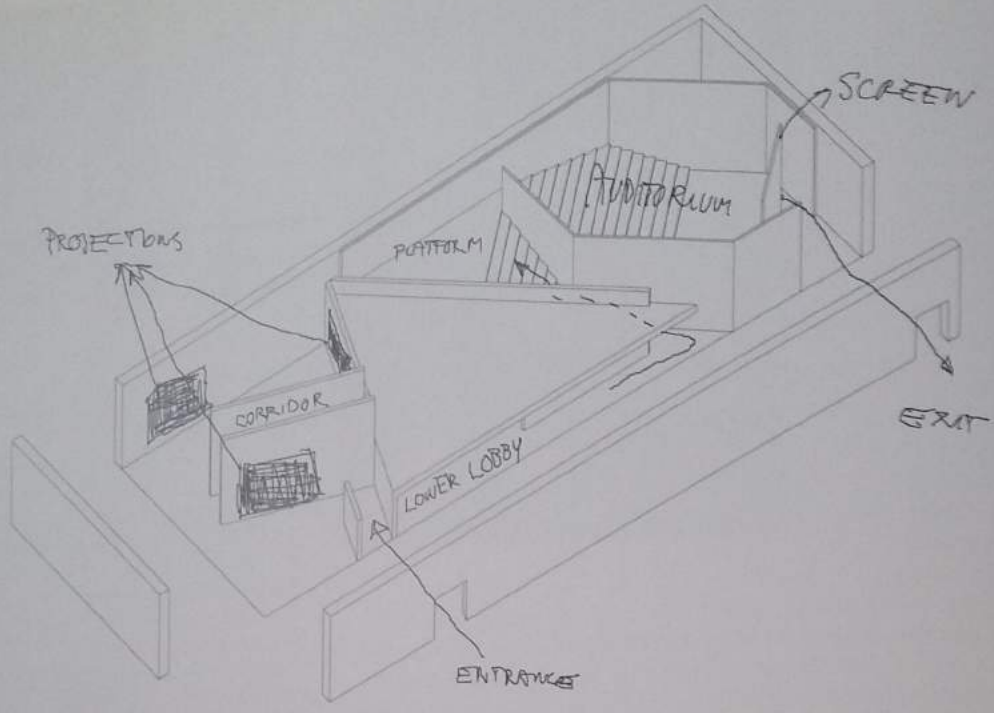
[Tobias Putrih] : [J]e considère l'architecture et le design comme des unités thématiques, alors que les protocoles et la collaboration scientifiques sont des processus productifs.

Quand j'ai commencé, je ne comprenais simplement pas comment on pouvait justifier la production toujours plus importante de choses. D'abord, j'ai essayé de faire des maquettes et des accessoires pour des films imaginaires – des films « qui ne verraient jamais le jour ». Ensuite, je suis allé plus loin dans cette direction, éloignant de plus en plus ces maquettes de leurs sources réelles. C'est devenu un jeu d'obsession et de recul fétichiste sur des substituts. Le travail sur l'architecture de cinéma est venu de ces expériences. Petit à petit, je me suis intéressé à l'histoire et la phénoménologie des films – spécialement de cinéma. En quelque sorte, je considérais l'auditorium comme un espace intermédiaire entre la dure réalité de l'expérience de la rue et le domaine fantastique, théâtral, fictif du film. Historiquement, beaucoup d'architectes ont utilisé l'espace du cinéma comme une excuse pour les plus incroyables évasions.

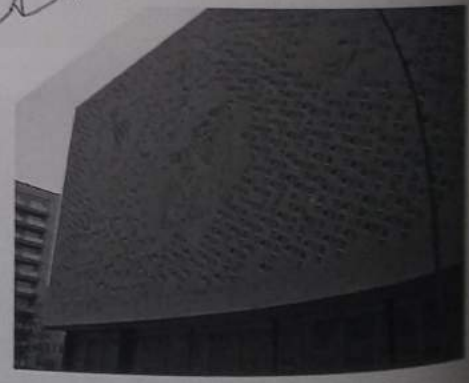
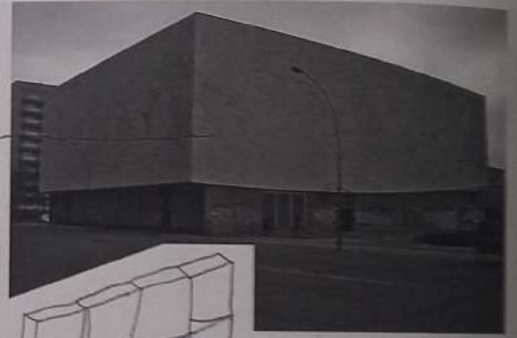
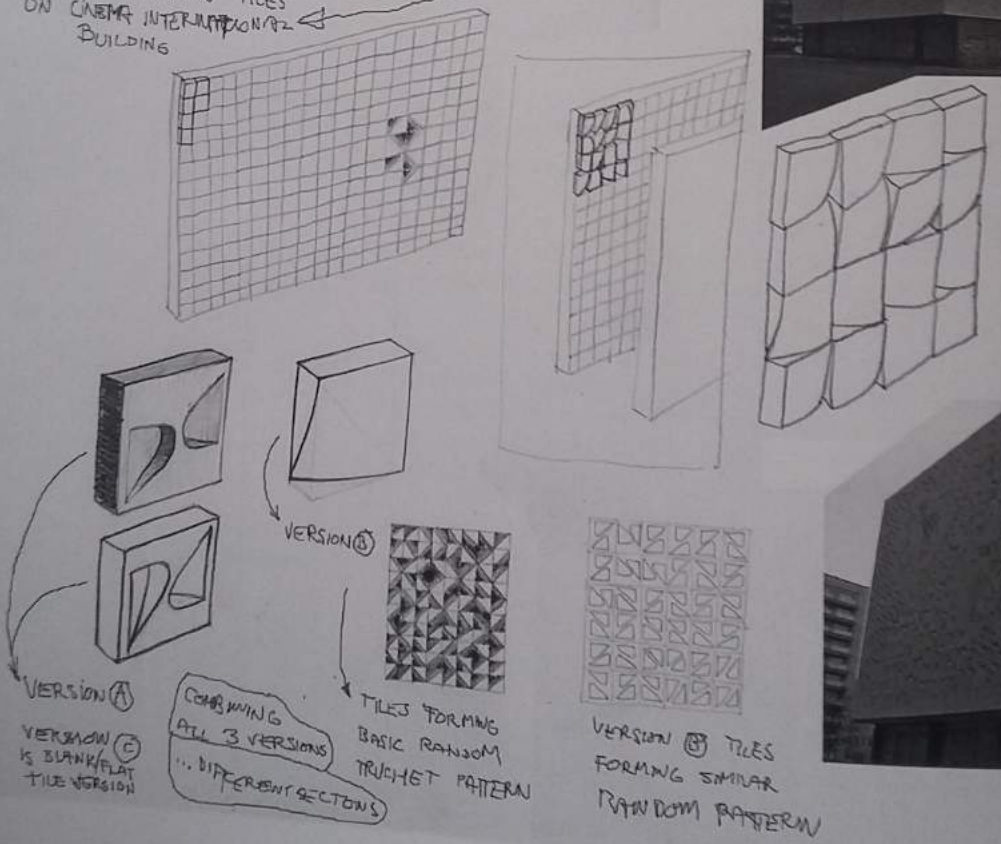
J'ai commencé à voir ces territoires transitoires comme socialement valorisants, et cette prise de conscience m'a amené à des expériences sous-tendues par l'idée que l'art et le design peuvent être manipulateurs mais également des pratiques potentiellement thérapeutiques et socialement enrichissantes.

Ceci est directement lié à la nature pareillement intermédiaire des débuts de la science. Je dirais que dans tous ces exemples, je m'intéresse à des situations où les faits bruts de la réalité commencent à se dissoudre dans les constructions fictives – et par conséquent, où les constructions fictives ouvrent sur de nouvelles réalités. Ces glissements peuvent se produire sur beaucoup de niveaux différents. Ils peuvent arriver au particulier et se manifester en tant qu'illusions, mais ils peuvent aussi être encouragés au niveau social et être un outil très puissant d'idéologie, de contrôle social et politique. Non seulement l'art, le design et la science tolèrent de telles diversions, mais ces glissements sont fondamentaux pour leur dynamique productive.

Dans Collins, Krimko, 2007, p. 137.



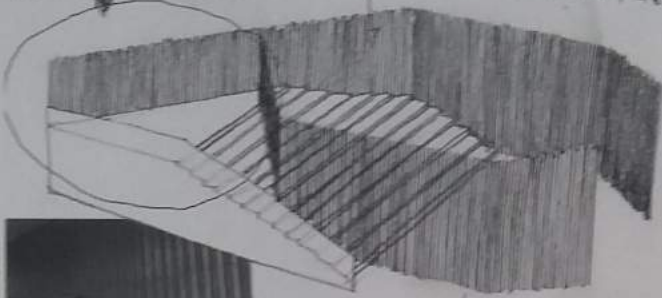
CORRIDOR → BOTH CORRIDOR WALLS COVERED WITH TILES
 RE-DESIGNED VERSIONS OF THE EXISTING TILES ON CINEMA INTERNATIONAL BUILDING



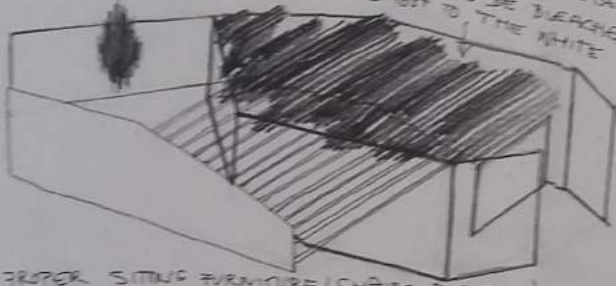
EXHIBITION & AUDITORIUM PLATFORM

SMALLER TRIANGULAR SPACE ON THE UPPER LEVEL WITH THE VIEW OVER EXHIBITION SPACE

ENCASED WITH SUSPENDED, VERTICAL WOODEN STRIPS (3x1 cm) TONED IN 3 DIFFERENT NATURAL WOOD TONES DARK (OAK), MEDIUM, LIGHT (BIRCH)



SAME MATERIAL FOR THE ROSE IN THIS CASE WOOD SHOULD BE BLEACHED ALMOST TO THE WHITE

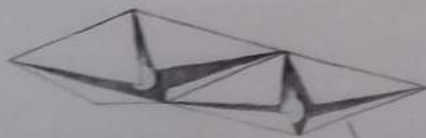
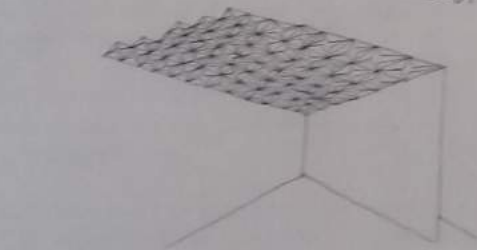


CHANDLIER MADE OUT OF TRACING PAPER TUBES WITH A SUBL IN THE MIDDLE



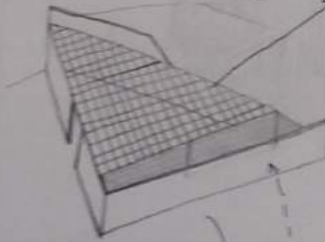
PROPER SITTING FURNITURE (CHAIRS, BENCHES) IN BOTH SPACES ARE OPTIONAL

LOWER LOBBY - VERSION OF THE CEILING DESIGN OF INTERNATIONAL CINEMA



TRIANGULAR SHAPES / OFFSET SHEETS CUT

SUSPENDED WOODEN STRIP GRID



TRIANGULAR SPACE WITH A CORRIDOR LEADING TO THE AUDITORIUM CAN BE USED AS AN EXHIBITION SPACE

MARINA ABRAMOVIĆ

Dans la nouvelle scène émergée à Belgrade en 1971, autour du Centre culturel étudiant (SCC), un groupe d'artistes amis depuis les années 1960 composé de Neša Paripović, Zoran Popović, Rasa Todosijević, Gergelj Urkom, fut rejoint par Marina Abramović (née en 1946) et Slobodan Milivojević. Abramović exposa un projet de réduction de l'espace, *The Liberation of The Horizon* un projet photographique libérant l'art de toute présentation métaphorique et le situant dans la réalité d'une pratique. Abramović réalisa à ses débuts des pièces sonores, comme *Arbre : environnement sonore*, avec une baffle installée sur un arbre devant le centre d'art afin de créer une esthétique du choc, une marque de toute son œuvre, notamment à travers ses actions corporelles ultérieures qui intègrent également la dimension sonore. Dans « October 72 », une série de six expositions, Abramović créa un environnement sonore, *Aéroport : environnement sonore*, où une annonce de décollage d'avion était diffusée dans le lobby du SCC. Puis, de 1973 à 1975, elle réalise sa série d'actions intitulées *Rythme*, apparaissant ainsi comme une figure majeure du Body Art, où le corps devient le sujet de l'action. À partir de 1975, elle travailla à ses performances avec l'artiste allemand Ulay, se déplaçant dans toute l'Europe en caravane à partir de 1977 pour leurs expositions « Art Vital », auxquelles Abramović donna une tournure de plus en plus mythique. Pour la Biennale de Paris de 1977, ils réalisent *Relation in Movement* : Ulay fait des tours au volant de la fourgonnette tandis qu'Abramović annonce le nombre de cercles réalisés. Grâce à elle s'est opéré un changement radical dans la position du corps de l'artiste et de celui du public, relevant d'une approche dramatique et parfois baroque. Poursuivant seule ce travail dans les années 1990 jusqu'à aujourd'hui, inspirée par le bouddhisme tibétain, Abramović opère alors un tournant à la recherche d'un état de conscience spirituel, des secrets du corps et de l'esprit. Ses performances de plus en plus théâtrales, telle *Balkan baroque* à la Biennale de Venise de 1997 où elle semblait expier les conflits yougoslaves au milieu d'un tas d'os, atteignent une reconnaissance internationale sans précédent récompensée par le Lion d'or de la Biennale de Venise de cette même année, puis une rétrospective au Guggenheim de New York (2005) suivie d'une autre exposition au Museum of Modern Art de New York (2010).

Christine Macel

Jasna Tijardović,
Marina Abramović, Slobodan
Milivojević, Neša Paripović, Zoran
Popović, Raša Todosijević, Gergelj
Urkom
Belgrade

En 1972 [Marina Abramović] a réalisé un certain nombre d'œuvres sonores, qui étaient toutes censées provoquer un choc dans l'audience, un trait qui caractérise l'ensemble de son travail, et plus particulièrement ses actions de Body Art. Dans ses environnements sonores, elle choisit des sons qui sont le résultat d'opérations naturelles ou mécaniques et sont ainsi, d'une certaine façon, *ready-made*, un matériau fini ou un objet. L'espace, la plupart du temps de forme circulaire, est souligné par des rayons de lumières ou des draps de tissu blanc. Les effets sonores jouent un rôle important dans ses actions corporelles : un magnétophone et une caméra vidéo enregistrent et réémettent immédiatement les sons et les actions du corps, ce qui fait que le rythme et le mouvement que l'on voit sur la vidéo ont la même importance dans l'action. Le son, dans l'environnement sonore, et le propre corps de l'artiste dans l'action corporelle sont tous deux utilisés de manière à ce qu'ils soient perçus de l'extérieur, comme des objets, le corps ou l'espace faisant figure de sujet réagissant à eux.

Dans Susovski, 1978, p. 60.





2

Germano Celant, Marina Abramović, Vers une énergie pure

G.C. : [...] Vos œuvres liées au rêve renvoient à vos premières expérimentations et à vos tableaux, que vous qualifiez de rêves éveillés, mais aussi à de nombreux travaux qui parlent du contexte, comme l'œuvre sur l'architecture et l'environnement, *Arbre* de 1971, et *Espace blanc* de 1972. À l'époque, ces œuvres ont probablement été interprétées comme étant d'une nature plus conceptuelle, tandis que les interventions actuelles semblent plus connectées à la corporalité et à l'élixir de la vie, plus liées à une perception sociale de l'espace.

M.A. : C'est tout à fait exact. Je pense en particulier à l'époque du Centre culturel étudiantin de Belgrade, entre 1968 et 1975. C'était le lieu de rencontre pour tous les jeunes artistes, où il me fut donné la possibilité de travailler. C'est là que j'ai réalisé l'œuvre sonore *Airport* en 1972, dans laquelle un annonceur avec une voix typique des aéroports vous informait toutes les trois minutes que vous deviez vous rendre à la porte d'embarquement numéro 343 (à l'époque, il n'y avait que trois portes d'embarquement à l'aéroport de Belgrade), et que l'avion était à destination de Bangkok, Tokyo et Hong-Kong. Bien sûr cela constituait une hypothèse virtuelle puisque nous étions en Yougoslavie, et que le poids du communisme y était lourd et qu'il contrariait tout rêve ou désir de voyager dans des pays lointains.

Dans Belloni, 2001, p. 13.

Chrissie Iles

La relation de Marina Abramović avec la pensée pré-matérialiste est née de sa rencontre avec le matérialisme via l'état communiste. Elle fut naturellement aussi fortement stimulée par les idées conceptuelles auxquelles elle a été confrontée par le nombre important d'artistes internationaux qui ont traversé Belgrade dans les années 1960 et 1970 : Art and Language, Joseph Beuys, Walter de Maria, Daniel Buren, Victor Burgin, Lawrence Weiner, Gina Pane ou encore Ulrike Rosenbach sont tous passés par Belgrade. Des cassettes vidéo de Vito Acconci, Beuys, Joan Jonas, Frank Gillette et Alan Kaprow ont également été montrées lors de rencontres vidéo internationales. La génération d'artistes à laquelle Abramović appartient fut la première à avoir grandi sous le nouveau régime communiste. Sans nostalgie pour le passé, celle-ci était particulièrement réceptive aux idées de la nouvelle pratique artistique. « Toutes les œuvres d'art se confrontaient directement à la réalité et utilisaient le procédé. Aucune forme physique ne représentait un objet à contempler, mais bien la matérialisation d'une opération mentale¹ ».

Par ailleurs, il faut aussi reconnaître que le tempérament culturel particulier de Belgrade, que Ješa Denegri décrit comme étant : « une tendance aux confessions profondément émotionnelles et intimes dans les arts visuels² », a influencé le travail de Marina Abramović. (Belgrade a été un centre du dadaïsme et du surréalisme en Yougoslavie pendant l'entre-deux-guerres). Ceci explique peut-être aussi pourquoi l'artiste s'intéresse plus au bouddhisme tibétain que zen. Le zen a eu un fort impact sur de nombreux artistes, de John Cage et Yves Klein à Bill Viola et Nam June Paik. Abramović trouvait celui-ci trop austère et esthétique, peut-être à cause de son « esprit baroque », comme elle le dénomme elle-même. [...]

John Cage a eu une influence importante sur Abramović. Il a décrit l'ouïe comme étant le plus public des sens, permettant le contact à distance entre les personnes. Pour ses premiers engagements avec le public, Marina Abramović a placé une distance de sécurité entre elle et lui, dans une série d'environnements sonores. Sa première œuvre auditive, *Trois boîtes sonores* (1971), consistait simplement en trois boîtes placées dans l'espace de la galerie, émettant l'une le son d'un mouton, l'autre celui de la mer, et la dernière celui du vent. Dans l'espoir d'amener le public à un état d'esprit serein en évoquant des souvenirs de la campagne, elle préfigurait ses œuvres beaucoup plus tardives, censées instiller un état d'esprit calme, mais cette fois-ci en mettant le spectateur en relation avec la nature par un contact physique avec des éléments qui en sont issus. [...]



3

John Cage observe que la technologie a libéré le son du carcan des objets. Pour *Airport* (1972) et *Espace sonore, Oiseaux gazouillant* (1971), Marina Abramović a pris la liberté de jouer un tour duchampien. Dans la seconde pièce, elle a placé un enregistrement bruyant d'un chant d'oiseau dans les branches d'un arbre face au Centre culturel étudiant de Belgrade, tandis qu'à l'intérieur, les personnes assises dans les parties communes entendaient la première œuvre : une voix désincarnée annonçant des portes d'embarquement, des horaires et des numéros de vol pour des avions allant à Bangkok, Hong-Kong, Tokyo et Honolulu. Dans une « action » sonore antérieure, et plus agressive, elle a diffusé l'enregistrement du bruit d'une maison qui s'écroule, pendant trois heures, par des haut-parleurs installés sur le toit et les murs d'une maison habitée, dans une rue de Belgrade, provoquant la surprise et l'inquiétude des passants

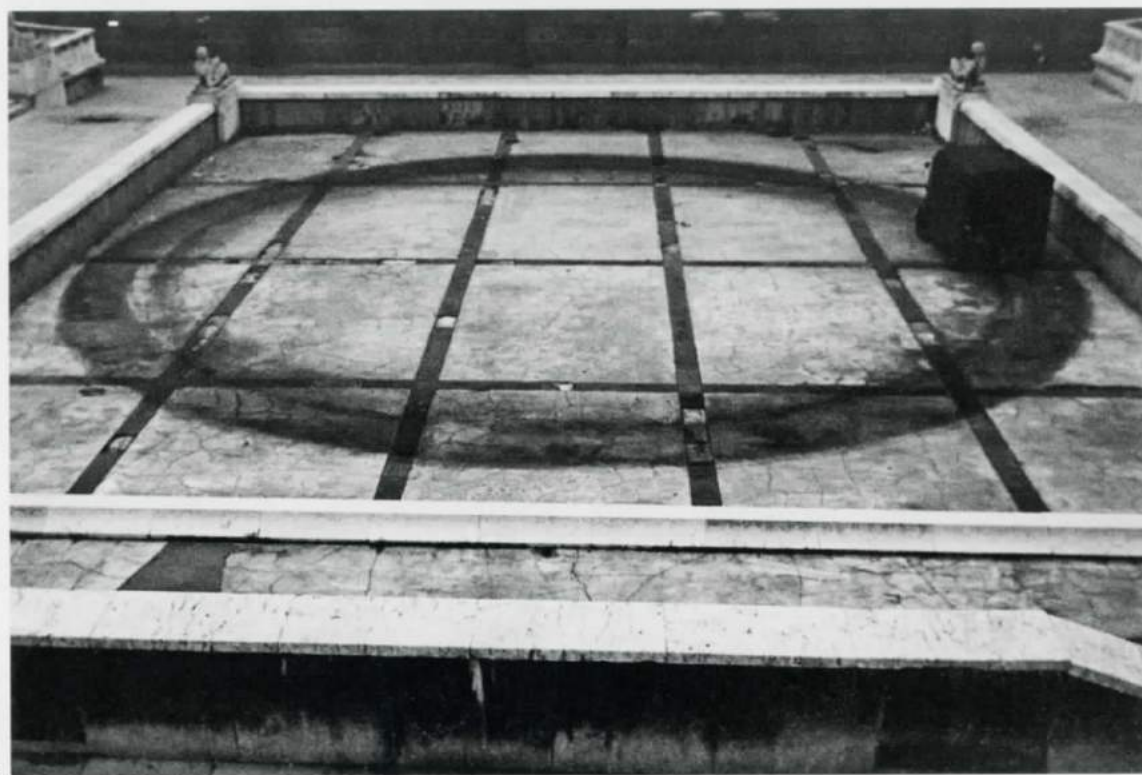
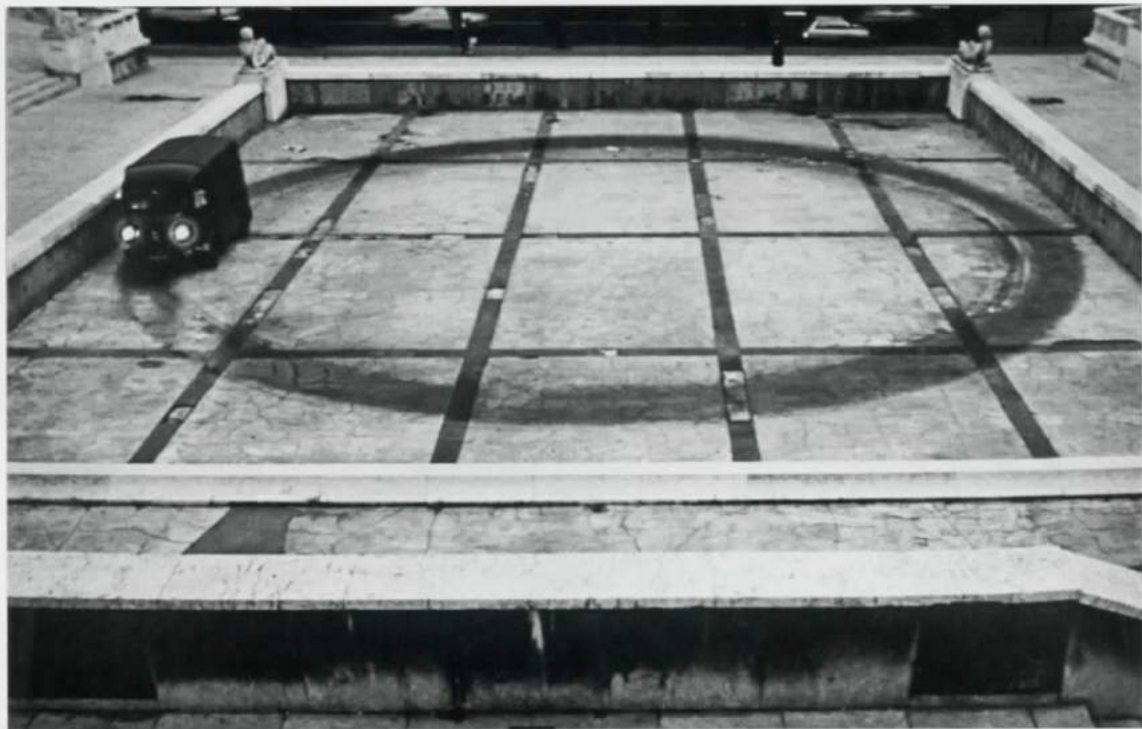


1. Ješa Denegri, dans Marijan Susovski (dir.), *The New Art Practice in Yugoslavia 1966-1978*, Galerie d'art contemporain de Zagreb, 1978. Le groupe slovène OHO fut aussi une force importante dans l'art conceptuel yougoslave de l'époque, et l'un des plus proches des pensées de Marina Abramović sur l'écologie, ils faisaient partie d'un même groupe informel qui exposait fréquemment ensemble dans les années 1970.

2. J. Denegri, op. cit. On retrouve des traces de cette tradition dans l'important festival annuel de théâtre *Bitef*, qui attirait le théâtre international et des artistes intermédiaires tels que Peter Brook et Tadeusz Kantor, ainsi qu'un public international. Des expositions d'art et des événements avaient lieu dans et autour du bâtiment du théâtre *Bitef*, à certains desquels Abramović a participé.

Dans Iles, 1995, p. 21-22.

4



5

PAWEŁ ALTHAMER

Élève de Grzegorz Kowalski, lui-même étudiant d'Oskar Hansen dans les années 1960 à Varsovie, directeur de l'atelier de sculpture des Beaux-Arts de Varsovie au milieu des années 1980, Paweł Althamer apparaît au début des années 1990 comme une figure forte de l'art polonais. D'emblée, il inscrit son travail par rapport aux événements de sa propre vie, de son entourage ou de son environnement social comme le prêchait Kowalski.

En 1991, il réalise *Cardinal* aux Beaux-Arts, une performance questionnant le religieux, si prégnant dans la culture catholique de la Pologne. Assis dans une vieille baignoire remplie d'eau et de papier mâché violet, il s'adresse à l'audience après avoir fumé de nombreux joints, atteignant une sorte d'état visionnaire drolatique, tel un shaman ou un médium. Althamer exprime ensuite sa réflexion à travers la performance et la sculpture, exécute un autoportrait qui le représente à taille humaine, comme un homme primitif, affublé de lunettes qui mettent en valeur son regard, caractérisé par sa pupille bleue souvent fixe et intense.

Ce portrait annonce son programme du primitif en harmonie avec la nature dont le regard visionnaire est connecté à la spiritualité. Avec *Astronaut* (1991) et *Astronaut 2* (réalisé à la Documenta de Kassel en 1997), il se représente également comme un outsider, un alien venant d'une planète lointaine et découvrant un territoire vierge.

La notion beuysienne de sculpture sociale et d'élargissement de l'art à l'anthropologie a sans doute marqué la pratique d'Althamer au sein des communautés telles que les SDF, les immigrés, les enfants, les handicapés mentaux, les habitants de la banlieue de Brodno ou encore les prisonniers. Ses recherches à travers sa performance *Unsichtbar* (2002) à Berlin Alexanderplatz, ou ses publicités pour une action où il ne se présentera jamais, se sont achevées par une exposition et un repas dans son appartement avec sa famille, comme s'il voulait signifier la valeur de ce groupe proche, terrain majeur de ses expérimentations. Althamer s'affuble de l'habit du professeur et de l'explorateur des possibles, cherchant sa place et aidant les autres à la trouver. Porteur d'un véritable mysticisme, il tente de relier corps et âme, individu et communauté.

Christine Macel



Charles Esche,
Paweł Althamer. Un nouveau joueur de flûte

La rencontre avec une œuvre de Paweł Althamer est toujours déstabilisante. On ne sait jamais vraiment de quel côté il est ni ce qu'il veut exprimer. Quand il grimpe dans un arbre et vit au milieu des branches, dans un abri de fortune, pendant des heures, voire des jours, on ne sait pas s'il nous invite à le rejoindre ou s'il essaie de se couper de l'enfer des autres (*House on the Tree*, 2001). Quand il fume de la drogue dans une baignoire, coiffé d'un chapeau de cardinal (*Cardinal*, 1998), on n'est pas certain de son attitude face à l'Église. Est-ce une critique ironique ou une tentative d'examiner le radicalisme essentiel qui persisterait encore dans le christianisme organisé ?

Dans Irwin, 2006, p. 441.

2



Ainsi parla le frère Saint Paul connu sous le nom de Pierre. Artur Żmijewski parle avec Pawel Althamer, 23 août 2002, Schloss Solitude/Stuttgart

[Pawel Althamer] : Peu de personnes admettraient en public être des esprits. Des esprits vivant dans un corps humain, bien sûr. Ce sont des choses que l'on dit en privé, discrètement. Il n'est pas très courant de s'en vanter car cela fait facilement passer pour fou. Et personne ne veut passer pour fou. Tout le monde veut être sage et éclairé. Tout le monde veut passer pour normal, et les gens normaux sont faits de chair et d'os. Ils ne sont certainement pas des sacs vides de matière sensible.

Les hommes sont comme les doigts de la main, même s'ils sont séparés. Chacun a son ego, mais ils ont certains éléments en commun : la conscience collective, par exemple, comme dans les fourmilières, qui ne sont peut-être pas des organisations parfaites mais au moins qui sont collectives. Peut-être même partageons-nous une conscience avec les fourmis. Il y a peut-être en général quelque chose qui nous lie au monde entier. Un MOI commun qui s'appelle LUI. Les femmes préféreraient probablement que cette conscience s'appelle ELLE. J'ai ressenti ce lien en plusieurs occasions. Souvenez-vous, jeunes gens, d'être prudents avec les psychotropes.

Leurs effets sont très plaisants, mais aussi dangereux. Le prix à payer est élevé. On peut dire que la sagesse ne vient jamais gratuitement – ou bien que la sagesse acquise rapidement détruit la santé.

Si c'était possible, j'aimerais ici dire bonjour à mes parents, mais aussi au Père Tout-Puissant. C'est une plaisanterie bien sûr, mais qui atteste de ma relation intime avec Lui, ainsi que de Sa grande mansuétude, dont je vous remercie, mon Père. Maintenant, j'aimerais chanter une petite chanson d'adieu.

Vous la connaissez sans doute par cœur, mais elle n'en est pas moins belle.

Je l'ai souvent tournée en ridicule mais j'ai eu tort, parce que c'est une chanson vraiment sympa : « Thank you, Lord, oh thank you, our almighty king in Heaven ». [Merci mon Père. Merci ma mère. Et vous, mes frères et mes sœurs, je vous remercie aussi.]

C'est frère Saint Paul qui vous parle, connu sous le nom de Pierre, né en 1967 ap. J.-C. à l'hôpital de la rue Karowa.

Dans Kersting, 2003, p. 42.

3



Grzegorz Kowalski, Althamer. L'étude de la vie

Il se plongeait dans l'eau, s'enfermait et s'isolait afin d'expérimenter l'extériorisation de son ego.

Il le faisait en public mais sans exposition ostentatoire. Le public ressentait très bien que chaque occasion était une expérience importante pour lui. *A posteriori*, l'auteur faisait des commentaires laconiques et verbaux sur le fait d'être « là-bas ». Notre acceptation ou notre rejet était une question de foi. Mais même les sceptiques devaient être impressionnés par les conditions extrêmes qu'Althamer imposait à son corps, immergé durant des heures dans un sarcophage rempli d'eau, ou assis immobile sur de la glace.

Dans Kleijn, 2004, p. 28.

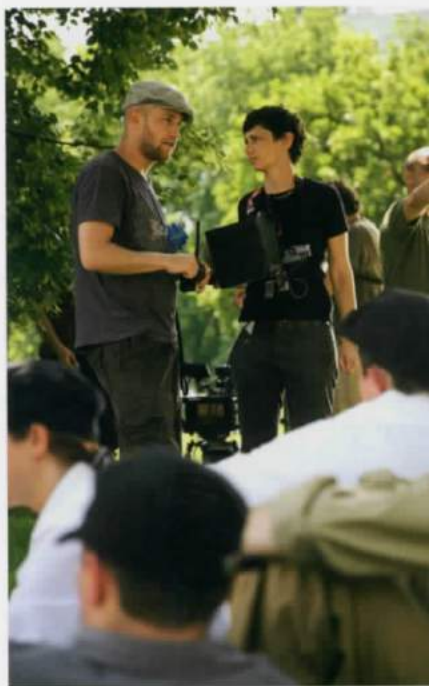
1 - *Autoportrait*, 1993, cire, fibres de chanvre, cheveux, lunettes, collection de la Fondation Sandretto Re Rebaudengo, Turin, courtesy Foksal Gallery Foundation, Varsovie 2 - *Astronaut 2*, 1997, performance lors de Documenta X, Kassel, 1997, photographie couleur, collection Pat & Juan Verges, Buenos Aires, courtesy Foksal Gallery Foundation, Varsovie 3 - *Kardynal* [Cardinal], 1991, photogrammes du film documentaire, transféré sur DVD, courtesy Pawel Althamer, Foksal Gallery Foundation, Varsovie et Galerie Neugerriemschneider, Berlin

Yael BARTANA

Formée à l'Académie Belazel d'art et de design de Jérusalem, Yael Bartana (née en 1970) revient à l'art après avoir travaillé dans la publicité et sur Internet pendant plusieurs années, en réalisant des films sur son pays d'origine, Israël, tout en vivant à l'étranger – comme si elle avait besoin de distance pour rendre plus neutre, plus anthropologique et plus psychologue le regard qu'elle porte sur ce qui constitue la société israélienne : le rôle qu'y joue l'armée, ciment de la nation, les fêtes laïques célébrant l'esprit des premiers pionniers sionistes et les victimes des guerres (*Trembling Time*, 2001), ainsi que d'autres rituels ou habitudes qui ont conditionné, au fil du temps, l'identité de son jeune pays. De sociologique, son travail revêt au fur et à mesure un caractère plus politique, dans une société où le conflit est omniprésent, et la normalité, un concept abstrait. Par exemple, elle s'intéresse aux méthodes des *refuzniks* de l'armée israélienne, en filmant des jeunes gens dans un paysage bucolique et sur un fond sonore flottant, qui s'entraînent à la résistance passive avec un jeu dont les sous-titres décousus révèlent la tension (*Wild Seeds*, 2005). Dans le même esprit, *Summer Camp* (2007) présente des personnes d'origines diverses venues reconstruire une maison palestinienne détruite par Tsahal en Cisjordanie – la beauté de ce geste généreux et engagé est sublimée et amplifiée par la musique de la vidéo qui rappelle les films de la propagande des débuts de l'état hébreu, enjoignant le nouveau Juif à construire une société idéale, dans un pays enfin sien.

Avec ses deux dernières vidéos, *Mary Koszmary* (2007) et *Mur i Wieża* (2009), Bartana emmène ses réflexions sur l'identité et l'engagement politique encore plus loin, tant géographiquement qu'historiquement. Dans ces films, elle explore les évolutions possibles, passées et futures, de la judaïté en Pologne, en faisant construire un kibboutz dans le centre de Varsovie et en y insérant la narration fictive d'une communauté pionnière polono-hébraïque, ou en mettant en scène un jeune politicien qui invite les juifs à revenir en Pologne, pour unir les altérités de deux peuples victimes, juif et polonais, qui ont besoin l'un de l'autre pour construire une société meilleure. Toutes les œuvres de Bartana, narrations fictives ou documentaires, étudient la construction de l'identité collective, ainsi que le rôle et la place qu'y tient l'individu.

Micha Schischke



Galit Eilat, Une conversation avec Yael Bartana

[Yael Bartana] : Partir vivre hors d'Israël donne une distance physique et mentale qui me permet d'avoir un regard critique et d'être une spectatrice, de ne pas être aveuglée, de voir la manipulation idéologique utopique promue là-bas. D'un autre côté, j'aime cet endroit, j'ai de l'affection pour ce qu'il a réussi à faire sortir de moi dans le passé et pour sa pensée moderniste utopiste à l'épreuve du temps, pour les journées et la culture commémoratives, les mythes et l'héroïsme, les « vacances » laïques qui ont façonné l'identité collective et offert une pause et un répit dans la vie de tous les jours. [...]

Je suis non seulement une anthropologiste amateur, mais aussi une réalisatrice amateur, car l'art vidéo n'est pas vraiment du cinéma¹. C'est un média beaucoup plus ouvert. En tant qu'immigrant [comme partie de votre identité] au début vous êtes capable d'observer votre nouvelle société et de comprendre seulement les choses superficielles, en surface. Petit à petit, vous comprenez mieux cette nouvelle société, parfois plus profondément que les citoyens nés à l'intérieur de l'État car ils n'ont pas la distance qui permet l'observation. C'est aussi vrai pour Israël. L'intensité de la vie quotidienne empêche toute vision distante ou critique.

1. Depuis 2005, Yael Bartana réalise également des films en 35 mm.

Ronald Jones, Guerre et paix

Yael Bartana fait un « art en zone de guerre ». Sa pratique montre une série de privilèges durement acquis : une première expérience de la guerre filtrée à travers des comportements aberrants. Sensiblement, comme les journalistes de guerre, elle semble se placer du côté de l'idée que la vie dans une zone de conflit est définie par les simples réalités du quotidien : courez chercher un pull en Israël ou en Palestine, il y a un risque considérable que vous ne reveniez jamais. Bartana, qui partage son temps entre Tel Aviv et Amsterdam, déclare : « Je me concentre sur Israël pour me demander : quel est ce lieu où j'ai grandi ? » Pour répondre à cette question, elle travaille dans la perspective désintéressée d'une anthropologue, d'une journaliste ou d'une ethnographe, permettant au pouvoir de persuasion, à la pertinence et aux conclusions d'être galvanisés autour d'anecdotes éhontées.

Mary Koszmary traduit en Français signifie soit « rêves et cauchemars » soit « fantômes et cauchemars ». En effet, « mary » signifie non seulement « rêve » mais aussi la personnification d'un cauchemar, donc « fantôme ». Le film semble très éloigné des réalités désolées des premières œuvres de Bartana, mais l'est-il vraiment ? Qui est le fantôme de *Mary Koszmary* : les juifs de Sierakowski, la politique de gauche, le communisme ou les trois ?

Mary Koszmary, loin des réalités abruptes des premières œuvres de Bartana, est étroitement lié à un autre projet de 2007 intitulé *Summer Camp* [Camp d'été]. Dans les deux films, elle s'abstient de produire une chronique muette dans laquelle le social parlerait de lui-même pour adopter la voix propagandiste qui le façonna un jour. Le style de *Summer Camp* rappelle le film de Helmar Lerski, *Awodah* (1935), qui prédisait le rêve d'un État sioniste. Bartana fusionne habilement *Summer Camp* avec la prédication de *Mary Koszmary* : « Reconstruisez ce qui n'a jamais existé ! » Mais seulement pour tordre cet appel au ralliement jusqu'à son point de rupture.

Dans Jones, 2008.



2

3



1 - Yael Bartana sur le tournage de *Mur i Wieża* [Mur et tour] à Varsovie, 2009, photographie : Magda Mosiewicz, courtesy Yael Bartana 2 - *Summer Camp*, 2007, installation vidéo et sonore, vidéo HD, 12', coul., son., courtesy Galerie Annet Gelink, Amsterdam 3 - *Mary Koszmary*, 2008, photogrammes du film 16 mm transféré sur DVD, 10'50'', coul., son., courtesy Foksal Gallery Foundation, Varsovie et Galerie Ann et Gelink, Amsterdam

MÁRIA BARTUSZOVÁ

Figure emblématique de la sculpture en Europe centrale dans la deuxième moitié du ^{xx}e siècle, Mária Bartuszová poursuit des études de céramique à Prague, où elle naît en 1936, avant de développer une œuvre organique. Installée à Košice en 1961, elle crée des formes biomorphes, organiques et quasi-pneumatiques qui l'apparentent au travail postminimaliste d'une Eva Hesse. Basées sur l'observation des formes de la nature et des lois de la physique, intégrant des éléments naturels comme le bois ou la pierre, dotées de qualités haptiques, ses premières sculptures utilisent des matériaux comme le plâtre, le bronze et l'aluminium. C'est à partir de 1962 qu'elle utilise des ballons en caoutchouc pour créer les *Cellules*, ses premières formes primaires en plâtre. Ces sculptures invitent au toucher et possèdent à la fois des résonances maternelles et érotiques, tout en s'inscrivant dans une recherche spirituelle. Bartuszová les utilisera également au cours de *workshops* avec des enfants malvoyants à Levoča en 1976 et 1983. Brièvement membre du Club des concrétistes, groupe tchèque à l'approche géométrique et rationnelle, aspirant à un concrétisme industriel, Bartuszová fait exception à sa propre règle en créant des sculptures géométriques en aluminium. À partir de 1979, elle intègre des éléments naturels à la surface de ses sculptures en plâtre, comme des branches, des pierres ou du sable. En 1984 s'opère un tournant qui l'entraîne vers des formes ovoïdes et fragiles, expérimentation autour de l'élimination de la gravité, l'amène à créer ce qu'elle nommera les *Volumes négatifs* en 1985 et, l'année suivante, les *Œufs sans fin*, encastres les uns dans les autres. « La forme négative est une empreinte du positif, peut-être aussi une empreinte de ce qui a été et de ce qui n'est plus. Le clivage ou la transition régulière du positif vers le négatif peut évoquer la sensation du temps et de l'espace¹ ». Ces œuvres d'un blanc pur, fragiles et empreintes d'impermanence, atteignent une dimension métaphysique caractérisant l'aventure sculpturale de Bartuszová.

1. Mária Bartuszová à propos de son travail (voir p. 54).

Christine Macel

Vladimír Beskid, Les cellules et les coquilles d'œuf de Mária Bartuszová

L'approche de [Mária] Bartuszová était non-figurative. La morphologie biologique, les principes bioniques, les lois physiques fondamentales et leurs conséquences, qu'elle maîtrisait, trouvèrent leur expression dans ses sculptures « organiques ».

L'organicité selon Bartuszová s'établit à trois niveaux différents:

1. Une inspiration puisée dans les formes élémentaires et les processus de la nature qui génèrent des formes primitives (goutte, pluie, graine, pousse, nid, plein) ;
2. L'incorporation directe de produits de la nature et de matériaux naturels dans les œuvres d'art (branches, cailloux, sable, terre, pierres, etc.) ;
3. L'observation des lois fondamentales de la physique et des processus naturels (force de gravité, poids, formes contradictoires, mort, fluidité). La fluidité de la sculpture, la structure d'une forme biologique et le « remplissage », « recoulage » de volumes constituaient l'essence de la faculté de Bartuszová de penser la matière. La forme n'est que la concrétisation à court terme d'une idée.

L'œuvre de Bartuszová a absorbé l'influence spécifique de Moore, de Brancusi, d'Arp et de Fontana, mais aussi les leçons essentielles apprises lorsqu'elle était étudiante à Prague (elle a suivi le cursus du département de céramique et de porcelaine, dans l'environnement naturel du parc de Stromovka à Prague, et s'est intéressée à un plâtre de Paris, typique de cette période).

Il était très rare que l'artiste sculpte de manière traditionnelle. Elle entrait dans l'espace, faisait de la place pour la matière, la faisant pénétrer, couler, occuper le volume. Dès 1963, le coulage du plâtre dans le caoutchouc (en forme de ballon devint sa manière typique de travailler. Elle laissait l'eau prendre le poids de la matière, la neutraliser, éliminer sa gravitation (le fameux procédé de « façonnage pneumatique »), etc. Ses « incarnations » du plâtre (transformation de sa forme liquide en forme solide), sa fragilité, sa vulnérabilité et sa temporalité rappellent les processus de la nature.



Après 1962, Bartuszová se consacra de manière intensive aux formes primitives inspirées des formes biologiques. Ses premières entités sculptées prenaient la forme de « cellules » ; des formes pleines, fermées, solides et d'une extrême vitalité. Le principe d'œuvres d'art multiples avec leur disposition en série marqua un chapitre particulier de la biographie de Bartuszová : des sculptures tactiles pour les enfants malvoyants.

Il s'agissait de forts agrandissements de minuscules produits de la nature, des formes rondes et agréables au toucher (grains de blé, gouttes de rosée, œufs, semis, etc.), ou « des sculptures pliables, de trois à quatre parties ou plus, destinées aussi bien au développement tactile et esthétique de l'imagination qu'à des jeux qui demandent plus de temps » (M. Bartuszová, 1981). Développées avec la collaboration de

l'historien d'art Gabriel Kladek au cours de deux séminaires à l'Institut pour non-voyants et à l'école élémentaire pour non-voyants de Levoča en 1976 et 1983, ces sculptures furent pionnières dans le domaine de l'esthétique tactile, et uniques également dans le contexte plus large culturel de l'Europe centrale.

—
Dans Beskid, 2008, n. p.



Mária Bartusová à propos de son travail

Dans mon travail, j'utilise la pression, le serrage et l'apesanteur partielle. Je verse du plâtre dans des ballons de caoutchouc (et aussi dans des pneus) en moulant celui-ci par pression ou étirement, et je laisse le plâtre durcir à l'intérieur. Parfois, je travaille dans l'eau et pour éliminer partiellement la gravitation terrestre.

De cette façon, je crée des sculptures aux formes esthétiques élégantes. Cependant, il ne s'agit pas toujours d'esthétisme, du moins je l'espère.

Je veux travailler avec des principes simples. Je pense que les formes contiennent en elles-mêmes une puissante expression psychologique qui les rend efficaces, par exemple : tranchantes, pointues, inorganiques – organiques, froides, rondes. La chaleur, toucher des formes rondes peut apporter une sensation de délicatesse, de tendre embrassade, peut-être même des sentiments érotiques. La surface est silencieuse, sans couleur, neutre, impersonnelle. La forme négative est une empreinte du positif, peut-être aussi une empreinte de ce qui a été et de ce qui n'est plus.

Le clivage ou la transition régulière du positif vers le négatif peut évoquer la sensation du temps et de l'espace. Biais = mouvement. Symétrie = statique. Le contraste d'une forme pointue ancrée de manière offensive dans une forme douce. Une forme légèrement gonflée contient des signes de vitalité. Dès qu'elle est exagérée, elle devient douce, liquide, pliable et plus du tout vitale.

J'espère que cette théorisation de mon travail se ressent un peu dans mes œuvres.

From folder to individual exhibition : Mária Bartusová, M. A. Bazovský Gallery Trenčín, 1983, n. p.

3



4



5



CEZARY BODZIANOWSKI

Auteur d'un « théâtre personnel d'événements », Cezary Bodzianowski, né en 1968, a d'abord suivi l'enseignement des Beaux-Arts de Varsovie puis celui de l'Académie royale d'Anvers avant de s'installer dans la ville de Łódź, lieu phare de la modernité polonaise. Proposant sa vision du monde où la réalité devient fiction, Bodzianowski réalise des actions semi-privées dans l'espace public ou privé, centrées sur sa propre présence dans un environnement parfois discrètement réarrangé, souvent situé dans des lieux banals ou abandonnés. Traces d'objets trouvés ou de situations organisées, les photographies de Bodzianowski relatent ces microfictions entre inaction et performances dédiées au spectaculaire. Il intervient parfois jusqu'à la supercherie, comme pour *WF /cours de gym/* (2001), où il se fait passer pour le remplaçant d'un professeur de gymnastique dans un lycée à Varsovie, donnant un cours à un groupe de jeunes filles. Un des éléments central de sa pratique est l'ironie, s'inscrivant dans une tradition incohérente¹ proche de l'absurde. Pour *Arc-en-ciel, salle de bain, Łódź* (1995), il figure un improbable arc-en-ciel entre ses propres toilettes et sa baignoire. Affublé d'un béret, il pose ailleurs la tête dans un panneau de signalisation vide, créant ainsi une narration par l'image. Bodzianowski construit peu à peu un personnage de petit-bourgeois, entre Charlie Chaplin et Buster Keaton (voir J. Verwoert p. 57), une moustache pour signe distinctif, et dont les objets caractéristiques, comme l'attaché-case, se perpétuent dans de discrètes installations. *Dynasty*, sorte de suite de Fibonacci à partir de différents contenants noirs allant de la taille du porte-monnaie à celle du cartable, commente de manière absurde la tradition sculpturale minimale. Bodzianowski cultive également un goût pour le déguisement où son corps devient le support d'une peinture-maquillage, comme dans cette image du petit-bourgeois au visage grimé tel un animal de la jungle, à quatre pattes devant un mur tagué. Souvent, son seul spectateur est sa femme, qui réalise la documentation de ses actions.

Bodzianowski stigmatise les clichés individuels et sociétaux avec un comique emprunt de modestie, lorsqu'il s'installe par exemple sur un parking de supermarché assis sur une chaise surdimensionnée, face à une table inatteignable. Grâce à sa figure du petit-bourgeois posant la question du mauvais goût, Bodzianowski garde le sens de l'humour quelque soit le drame de l'histoire, comme le montre sa dernière vidéo *Sababa* [Cool] réalisée à Tel Aviv en 2009.

1. Le groupe des arts Incohérents a été créé en 1882 par Jules Lévy.

Christine Macel





3

Jan Verwoert, Quel homme chanceux !

[Les] tentatives [de Bodzianowski] pour se mettre à la place des autres montrent que ce qui est à la base [de ses] efforts pour approcher une position de neutralité est moins une insouciance sarcastique qu'un sens de la solidarité existentielle. Par sa neutralité, il cherche à incarner l'homme. Bodzianowski l'artiste est donc aussi Bodzianowski le citoyen universel. Dans la vie du citoyen-artiste, une biographie distincte est dissoute dans une série de poses improvisées, qui reflètent les contingences de son environnement. Il pourrait être n'importe qui et de n'importe où, et donc, tout comme Giorgio Agamben, il « s'approprie l'appartenance même¹ ». Cependant, cette condition étant marquée par l'échec constant d'être ce qu'il montre, le citoyen-artiste ressort comme une totale singularité par défaut. Répondant toujours à ce que semble requérir la situation, il échoue toutefois à faire la chose juste et à s'intégrer.

En un sens, c'est la clé de la philosophie comique. Le génie des artistes clownesques, comme Charlie Chaplin et Buster Keaton, tient de leur capacité à représenter l'environnement du citoyen moderne qui (comme un personnage kafkaïen) ne fait rien qui procure satisfaction aux yeux de la loi. Keaton le jouait à la perfection. Ses personnages sont positivement incapables de faire quoi que ce soit de bien. Cependant, ils font tout ce qu'il ne faut pas avec une telle persévérance qu'ils parviennent à se jouer de la loi. Ils créent un monde en miroir dans lequel tous les niveaux sont réunis (et où ils trouvent l'amour et le bonheur), car tout est exactement comme cela ne devrait pas être. À travers ce décalage, ils affranchissent l'ensemble des citoyens. Il est apparemment impossible de correspondre à la norme et, par conséquent, tout le monde est dispensé de la demande irraisonnée de se conformer aux standards.

En effet, une telle promesse de bonheur² est aussi présente dans l'œuvre de Bodzianowski. Regardez *Arc-en-ciel, salle de bain, Łódź* (1995) par exemple. La photo montre l'artiste formant un arc grâce à son corps nu, les pieds dans la baignoire et les bras enfoncés dans les toilettes adjacentes. Un arc-en-ciel magnifique est peint sur son corps arqué. Ce citoyen n'est pas coupable. Il est chanceux. En habitant inlassablement la condition de son propre échec, il déplace la notion même de succès et promet une Utopie quasiment imperceptible.

1. Giorgio Agamben, *La Communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque*, Paris, Éditions du Seuil, « La librairie du xx^e siècle », 1990.
2. En français dans le texte.

Dans Verwoert, 2007, p. 242-243.

MIRCEA CANTOR

Mircea Cantor est découvert à Paris grâce à sa vidéo *The Landscape is Changing* (2002) dans laquelle des manifestants brandissent des pancartes-miroirs. Né en 1977 en Roumanie, il exprime souvent sa position par rapport à un contexte de manière subtile et distanciée, à travers des films, des sculptures, des dessins, des interventions et des publications – comme *Version magazine*, publié avec les deux artistes roumains Gabriela Vanga et Ciprian Mureşan.

Travaillant à partir de questions sociales et politiques, telles que la violence, la démocratie, la migration, l'affrontement des communautés, la stigmatisation de l'Europe de l'Est ou la vision du futur, Cantor produit des équilibres entre éthique et esthétique, avec un sens critique où affleure une empathie pour l'état du monde.

Avec *Double Head Matches* (2002), composé d'un film et de 20 000 boîtes d'allumettes produites par une usine roumaine, Cantor modifie la production habituelle de l'usine en faisant appliquer aux ouvriers du phosphore sur les deux bouts de l'allumette, détournant ainsi le travail répétitif en une œuvre poétique invitant au dialogue. Son œuvre fut en effet diffusée en Belgique dans un contexte politique fracturé entre Flamands et Wallons. Dans son film *Deeparture* (2005), on perçoit une violence suspendue, comme une minute d'éternité pacifique, en observant cette biche enfermée dans une pièce vide avec un loup. Désireux de combler « les failles du lien social », Cantor joue de la plurivocité de signes selon le contexte de lecture, appelant à la mémoire individuelle et collective. Il évoque ainsi la possibilité d'un futur réinventé avec *Second Step* (2005), une empreinte de pas dans un sol en béton, évoquant l'exploration d'une nouvelle planète. Dans son exposition « Ciel Variable » au Frac de Reims, l'installation *Shadow for a While* (2007), un film en 16 mm d'un drapeau noir pris par le feu, apparaissait comme une ultime résistance consumée tandis qu'il lançait un « dernier pari pour le futur » en s'intéressant au commerce des agneaux pris par des régulations dans le contexte européen (*The Silence of the Lambs*, 1998-2003). Montrant la violence naturelle de l'homme face à l'animal aussi bien que les enjeux commerciaux liés au législatif, Cantor, utilisant les moyens du documentaire (film et collection de coupures de journaux), met en lumière la tension entre tradition locale et globalisation, celle qu'il vit notamment en temps qu'artiste roumain vivant « sur la terre ». Comme un fils spirituel de Ion Grigorescu, Cantor possède cette sensibilité intime liée à l'intérêt pour le politique, conjuguant avec retenue l'infra-mince et l'universel.

Christine Macel



Alessandro Rabottini, Mircea Cantor. Un futur monde

[Mircea Cantor] : L'art d'Europe de l'Est est arrivé à un moment clé, car il entre dans le domaine de l'art occidental. La Documenta X a été le point de départ de toutes les questions sociales et politiques et a constitué un carrefour pour synchroniser l'art de l'Est et de l'Ouest. Mais l'art d'Europe de l'Est a toujours été le même, il a toujours été politiquement impliqué et engagé – je pense en particulier aux expériences des artistes des années 1960 et 1970 dans l'art underground ou non-officiel. Alors pourquoi s'intéresser à ces artistes seulement maintenant ? Et pourquoi, aujourd'hui, s'intéresse-t-on autant aux artistes d'Europe de l'Est qui traitent du conceptualisme et des pratiques des années 1960 et 1970 ? C'est ironique dans un sens. [...]

[Alessandro Rabottini] : Je suis conscient du risque d'exploiter les identités culturelles par leurs stéréotypes, mais j'aimerais en savoir plus sur vos origines culturelles.

M. C. : Eh bien, je viens de Roumanie, qui fut autrefois assimilée au communisme, seize ans de transition, maintenant la tentative d'entrer dans l'empire européen, la main d'œuvre bon marché et ainsi de suite... Mais ce qui est important, afin d'éviter l'exotisme, c'est d'être conscient de la situation. Lorsque j'utilise certains thèmes issus de ma culture, je ne veux pas exporter la souffrance, mais insister sur le fait que ce qui s'est passé là-bas et ce qui se passe encore ailleurs peut être décrit comme faisant partie d'un langage universel. [...]

A. R. : Finalement, beaucoup de vos œuvres traitent de l'idée d'avenir, et je ne pense pas seulement à *Unpredictable Future* [Avenir imprévisible]...

M. C. : Ne pensez-vous pas qu'il est important pour le monde, en général, de penser à l'avenir ? Précisément dans le contexte artistique... Ouvrez un magazine, tout se réfère à ce qui a déjà été fait auparavant. Je ne renie pas l'histoire et la continuité qui existe avec le passé, et je ne veux pas tuer mes pères, mais pourquoi devrait-on automatiquement se référer à l'art conceptuel quand on parle de disparition ? Nous le savons tous, mais chaque fois qu'on le répète, on crée une redondance.

A. R. : Est-ce parce que vous ne voulez pas dupliquer la réalité ?

M. C. : Appelez cela comme vous voulez. Je veux simplement prendre ce qui est nouveau comme nouveau et non comme une coopération avec le passé. Le présent et l'avenir ont tous deux à voir avec la conception de solutions, et on ne veut pas le faire. L'art devient donc une entreprise ou une histoire d'amour : on doit continuer à utiliser les vieux trucs qu'on a appris dans le passé.



2

Mihnea Mircan,
**Le bruit de la discorde. Sur le travail
 récent de Mircea Cantor**

Dans *The Landscape is Changing*, des manifestants brandissent, au milieu des façades colorées de Tirana, des pancartes sur lesquelles des miroirs remplacent les exigences sociales et politiques attendues. Le film obéit au principe à l'œuvre dans nombre des travaux de Cantor, celui de la superposition de deux métaphores, deux substituts tenant des rôles dans une construction qui diffère de leur somme – mais peut-être bien leur circonvolution, déployées dans une étude des résonances et des collisions, de l'activation mutuelle et de la contamination, où la traduction est impossible ou imprécise. Elles refusent le transfert, mais s'ajoutent pour créer une distance pour l'œil qui les appréhende, comme la double distanciation du drapeau : d'abord comme une ombre, puis comme une ombre consumée par l'ombre de la lumière du feu, laissant enfin passer la lumière du soleil, dans le film récent *Shadow for a While*. Le mouvement heuristique qu'effectuent les œuvres étend et complique l'intervalle entre ce qui est dit et ce qui est compris, entre la promesse et l'action, la performance et la répétition. Au lieu de slogans d'engagement et d'un bouleversement quelque peu radical, Cantor dresse un inventaire de potentialités et d'effets, parfois semblable à la parole de Saussure – l'application embrouillée de systèmes, et rend ainsi confuse leur nature ordonnée. Il enregistre les interactions entre les systèmes et les exceptions qui se glissent entre leurs règles et imperfections, la possibilité (doucement assistée) de systèmes produisant leur propre contestation.

Dans Barbier, Cantor, Dupont, 2007, p. 139-140.



3

1 - *Je vends mon temps libre*, 2006, portrait de Mircea Cantor, courtesy Mircea Cantor et Galerie Yvon Lambert, Paris, New York
 2 - *Shadow for a While* [Ombre pour un instant], 2007, film 16 mm, 2'47", noir et blanc, sans son, courtesy Mircea Cantor et Galerie Yvon Lambert, Paris, New York
 3 - *The Landscape Is Changing* [Le paysage change], 2003, film couleur, son, 22', courtesy Mircea Cantor et Galerie Yvon Lambert, Paris, New York

ATTILA CSÖRGŐ

Faire de l'art à partir de la science, en se servant des propriétés de la géométrie analytique et créer des œuvres sensibles et intelligibles, constitue le cœur du travail d'Attila Csörgő (né en 1965). C'est en tentant de résoudre des problèmes mathématiques qu'il génère sa production artistique – de ce procédé d'analyse naissent des installations, des objets et des photographies dans lesquels la logique apparente mais complexe permet à l'esthétique et à la philosophie de s'épanouir. Dans l'installation *Sans titre 1 (1 tétraèdre + 1 cube + 1 octaèdre = 1 dodécaèdre)* (2000), une machinerie complexe de fils, de baguettes de bois et de poulies déconstruit en un ballet incessant trois des cinq solides de Platon (les seuls polyèdres convexes réguliers présents dans la nature) pour reconstruire avec les mêmes éléments le cinquième, et plus complexe, d'entre eux. Le même procédé de déconstruction des formes est à la base de son œuvre *Comment construire une orange ?* (1993-2003) dans laquelle il se confronte à l'impossibilité de réaliser un objet sphérique à partir d'une surface plane. Pour mettre en avant les imperfections, et donc l'originalité, des formes presque rondes qu'il parvient à réaliser avec une feuille de papier, il les fait flotter sur des courants d'air émis par des petits ventilateurs – moment où la poésie et la géométrie se rejoignent.

Un autre exemple de l'utilisation de l'aspérité et du défaut apparent pouvant générer une nouvelle réalité grâce aux lois mathématiques est *Occurrence Graph 2* (1998) : deux disques de fibre optique se chevauchant pour moitié sont chacun striés d'une marque irrégulière ; lorsque le moteur sur lequel ils sont montés les met en rotation, le mouvement des stries fait apparaître un ∞ , symbole de l'infini – comme une métaphore des possibles innumérables qu'une étude poussée des sciences peut générer. *Möbius Space* (2006) est une œuvre pour laquelle Csörgő a mis au point un système complexe de caméra doublement rotative qui photographie un espace donné dans sa totalité tridimensionnelle. L'image qui en résulte est imprimée sur un film transparent, attachée aux extrémités pour former un ruban de Möbius, symbole du continuum permanent et de la pratique artistique de Csörgő : déconstruire méticuleusement les procédés scientifiques pour révéler une infinité de possibles.

Micha Schischke



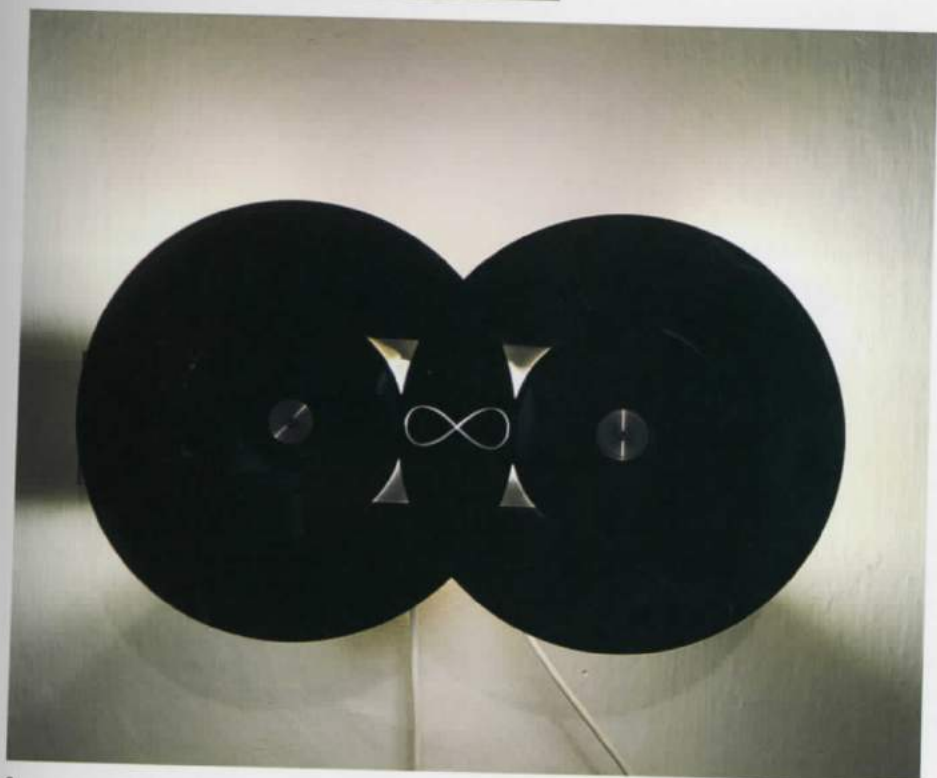
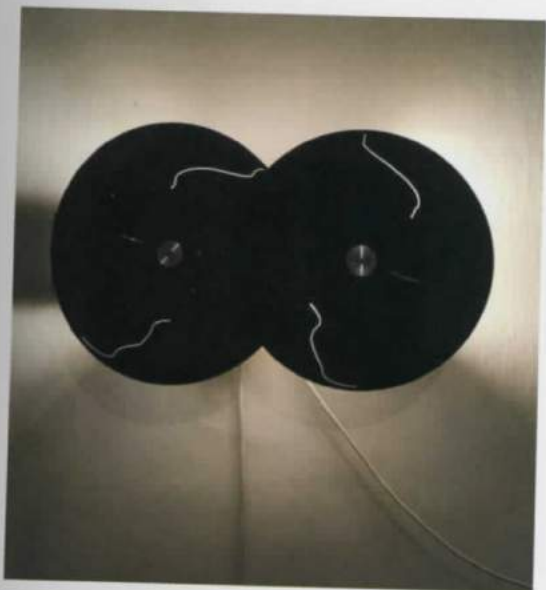
Faa Balász, Occurrence Graph

[*Occurrence Graph*] est composée de deux disques qui tournent de façon synchronisée. Des fentes moulées sur ces disques, dans un mouvement de rotation, créent l'illusion d'une figure statique. Cette image est une apparition, de la magie si vous préférez, qui est générée par une machine opérant selon une logique mathématique. La science est une branche appréciable de la magie : les miracles sont garantis.

Au XVII^e siècle, Descartes fonda la géométrie cartésienne (aujourd'hui géométrie analytique), qui s'affirma résolument en devenant, pour ainsi dire, une part de la nature humaine. Ceci n'est pas étonnant puisque Descartes avait cherché une méthode pour décrire l'espace en des termes les plus simples possible. Nous avons pris l'habitude en géométrie de décrire la position d'un point dans l'espace à l'aide de trois vecteurs perpendiculaires. Ce n'est pas la seule méthode possible. *Occurrence Graph* est basée sur une géométrie inhabituelle qui, dans la vie réelle, serait difficile à appliquer, et représente un véritable défi mathématique.

Dans la géométrie cartésienne, tous les points sont mesurés à partir d'une seule origine (*origo*). L'origine est immobile ; les mouvements dans le système ne peuvent être interprétés que par rapport à l'origine. *Occurrence Graph* montre la position spatiale des points exclusivement au moyen de mouvements. Pour comprendre cela, imaginez ce qui suit : un disque circulaire tourne à vitesse constante devant nous. Nous prenons une craie et dessinons une ligne sur le disque, de haut en bas et à vitesse régulière. La figure produite est automatiquement une courbe, plus probablement une boucle. Cela signifie que dans cette composition, qui est déterminée par le disque en rotation et la craie bougeant régulièrement sur une ligne droite, la boucle est la plus simple figure. La forme de la courbe dépend des vitesses et de la distance du dessin par rapport au centre du disque. Maintenant, imaginez qu'à la place d'une boucle, nous voulions dessiner une ligne droite sur le disque en rotation. Dans ce cas nous devons bouger notre craie le long d'une boucle assez compliquée. C'est dans ce système de ligne droite que se situe la rareté, un unicum, une seule figure non-naturelle difficile à voir.

Dans Schmidt, Brandhorst, 2008, p. 9.



Gábor András,

La beauté de la pensée. Mettre en doute la forme. La géométrie opérationnelle dans l'art d'Attila Csörgő

Csörgő étend le système logique fermé de la géométrie dans deux directions : la philosophie et la pratique empirique. Qu'une forme géométrique s'applique ou non au monde actuel est une question empirique qui n'appartient pas à la géométrie même. [...] Mais en même temps, [...] il est bien connu que la tradition de la magie a une prédilection pour les formations géométriques ; leur symbolisme a été attaché aux pratiques de la magie (sortilèges, exorcisme, opérations d'alchimie). L'œuvre de Csörgő représente, à la fin du xx^e siècle, une version démythifiée, pleine de doute et d'humour, de cette géométrie opérative. Ses mobiles, ses objets cinétiques et ses installations¹ testent les lois de la physique et de la géométrie en vigueur, tout en testant l'imagination du spectateur et son habilité à reconnaître les interconnexions. Cela s'accomplit d'une manière similaire à la géométrie postmoderne² de Richard Buckminster Fuller (hautement estimé par Csörgő), qui est un système créé à l'intersection de la géométrie plane et solide par des redéfinitions stupéfiantes des concepts fondamentaux tout en combinant la tradition de la magie avec une pratique créative/expérimentale du design. [...]

Les œuvres de Csörgő font sans aucun doute partie de ce discours, mais elles insistent sur leur ambivalence et ne prennent pas position dans ce paragone fin de millénaire, montrant le débat comme un insoluble « match nul ». Ces œuvres sont liées de la même manière aux deux autres paires relationnelles : celle de « la science naturelle totale » absolue (l'expérience-pensée de Ludwig Wittgenstein présuppose une science naturelle qui coïncide « avec le monde conçu comme la totalité des faits ») contre « l'art total » (qui, selon Géza Perneckzy, coïncide avec « un monde totalement esthétisé ») ; et le conflit d'une philosophie interprétée comme « pro-scientifique », comme « science intolérante » contre une science naturelle qui, en conséquence de « l'incertitude des lois de la nature », doit parfois se fier au pouvoir de l'imagination et au soutien de la foi.

1. Même si Csörgő trouve la plupart de ses pièces détachées dans des machines démontées (ex : des projecteurs de film), ce geste de « recyclage » n'est pas mis en évidence dans son art, qui est fondamentalement différent de la branche formelle de la « peinture décorative » des sculptures mobiles (de Calder à Tinguely). Une différence similaire existe entre lui et les esprits de la « réforme sociale et environnementale » représentants d'un (léger) cinétisme perfectionniste et qui partagent, ou prennent leurs racines, dans les origines du Op Art (de Vasarely à Schöffer, en passant par Riley et Soto, Uecker et Takis).

2. R. Buckminster Fuller, *Synergetics. Explorations in the Geometry of Thinking*, New York/Londres Macmillan Collier Books, 1982.

Dans Sturcz, Bálványos, András, 2000, n. p.

1 - *How to construct an orange ?* [Comment construire une orange ?], 1993-2006, papier, ventilateurs électriques, courtesy Galerie Gregor Podnar, Ljubljana, Berlin 2 - *Occurrence Graph II*, 1998, à l'arrêt et en mouvement : installation, lampe, disques en fibre optique, moteur, éléments rotatifs, film transparent, collection particulière, courtesy Galerie Gregor Podnar, Ljubljana, Berlin

TACITA DEAN

L'analogie, au sens aussi bien visuel que technique et philosophique, se trouve au cœur du travail de Tacita Dean (née à Canterbury en 1965), l'une des artistes et réalisatrices britanniques les plus importantes. Elle est connue pour son exploration des analogies subtiles entre la perception du temps et les moyens non-digitaux d'enregistrer celui-ci, ainsi que l'espace et le mouvement, qui sont autant de témoins d'événements historiques et de la mémoire collective ou individuelle. Son travail se compose de films en 16 mm, de dessins, de photographies, d'enregistrements audio et d'installations.

C'est au cours de sa formation de peinture que Dean a développé son approche instinctive du dessin, qu'elle efface et redessine sans cesse afin d'y faire apparaître une narration. Cette superposition au sein d'un même cadre domine ses séries de dessins sur tableau noir (*Disappearance at Sea*, 1995) qui incluent aussi le jeu et la mise en scène, empruntés au monde du théâtre et du cinéma. Peu de temps après la fin de ses études, l'artiste visite Prague en 1991 avec sa caméra standard 8. Elle y réalise le film *Ztráta*, montré pour la première fois en 2002 après qu'elle ait redécouvert la pellicule ainsi que trois cent vingt-six photographies documentaires de la ville (appelées *Czech Photos* et montrées dans une boîte en bois), prises lors de cette visite du pays récemment devenu postcommuniste. Le film en noir et blanc, ultérieurement transféré au format 16 mm, transporte des mots écrits sur un tableau noir dans une salle de classe de la Faculté d'architecture vers leur démonstration concrète, comme des injonctions de tournage sur un scénario. Le dernier mot à apparaître est « ztráta » (qui signifie perte ou disparition) – celui-ci est effacé du tableau par le professeur à l'aide d'un torchon qu'il jette ensuite par la fenêtre. L'artiste établit ainsi un lien entre le signifié et le signifiant, et dénote par là, avec la poésie qui caractérise son travail, la fragilité de la mémoire dans un pays qui vient de se défaire d'un régime totalitaire ou ailleurs. Dean vit et travaille à Berlin où elle réalise des films en relation avec l'Allemagne ou avec la division de cette ville. Dans le film *Fernsehturm* (2001), elle note que le changement de la durée de rotation de la plateforme panoramique de la tour de télévision, qui est passé d'une heure à une demi-heure après la chute du mur, est une « belle analogie du progrès et de l'accélération du temps [...]. Tout prenait plus de temps à l'Est. Je ne sais pas ce que cela peut bien être, mais on le ressent lorsque l'on fréquente des personnes qui en sont originaires. C'est une sorte de paix, ou quelque chose de moins énergisé – non, pas énergisé, c'est le mauvais terme. Quelque chose de moins frénétique que chez les gens de l'Ouest¹. »

1. « Marina Warner in conversation with Tacita Dean », dans Germain Greer, Jean-Christophe Royoux, Maria Warner (dir.), *Tacita Dean*, Londres, Phaidon Press, 2006, p. 33.

Nataša Petrešin-Bachelez

Traduit de l'anglais par Micha Schischke



Jean-Christophe Royoux,
Cosmographies du temps présent

Les films immobiles

La conversion de la mobilité du cinéma qui est censé être un art d'images en mouvement, en immobilité d'une scène centrée sur un seul objet, est une caractéristique essentielle des films de Tacita Dean. Les images dessinées à la craie sont une constante plutôt incongrue de son travail, comparée à tous les artistes contemporains qui ont choisi le film comme support principal, et leur statut temporel paradoxal en est, en un sens, le pendant diamétralement opposé. En effet, leurs caractéristiques matérielles montrent qu'elles oscillent entre le format ouvert de l'image artistique, qui, une fois faite, est supposément destinée à une conservation éternelle, et l'aspect éphémère de la démonstration d'un professeur sur le point d'être effacée. On peut en voir un exemple dans le film *Ztráta* [perte] fait en Tchécoslovaquie (avant sa séparation en deux pays) dans une salle de classe depuis laquelle on peut voir la rue plusieurs étages plus bas. Le film qui, parce qu'il est en noir et blanc, est encore plus évidemment ambigu dans sa temporalité, sa position entre le passé et le présent, joue littéralement sur l'apparence et la disparition des mots « présence » et « absence », écrits à la craie en Tchéque sur le tableau noir. Une fois de plus ici la représentation oscille entre éternité et précarité, et la caractéristique structurelle est répétée dans l'objet représenté, c'est-à-dire, dans les moments de mauvais temps et d'orage, montrant la violence de la nature, mais de façon suspendue, dans une représentation immobilisée. D'autres propositions donnent le même résultat grâce à une grande variété de moyens.

Dans Greer, Royoux, Warner, 2006, p. 64 et 68.



Tacita Dean à propos de *Ztráta*

Je me rappelle mon voyage à Prague de 1991 en noir et blanc ; les seules choses dont je me souviens en couleur sont les radis frais à la gare au retour de notre visite de Star Castle. Je suis gênée d'écrire cela, cela fait trop Spielberg, mais je ne parviens pas du tout à rassembler la couleur dans mon imagination. Je sais que c'est beaucoup lié à la manière dont on voit le passé, ou plutôt comment on l'a documenté. Et le Prague de l'époque a disparu dans un passé plus lointain que celui strictement chronologique.

Durant ce voyage, j'ai acheté des pellicules de film russes : cinq petites cassettes pour ma caméra standard 8 mécanique, qui même à l'époque, dans l'ancien bloc de l'Est, était dans les affaires de l'obsolescence, et dix pellicules de photographie. Puisqu'elles étaient bon marché et apparemment jetables, je me permis d'être insouciant et de dépenser d'une manière bien éloignée de la frugalité d'une étudiante. Je laissais les pellicules à développer, et les oubliais. Quand le colis arriva quelques mois plus tard, avec chaque tas de photographies enveloppé dans du papier jauni, ce fut un choc troublant pour moi de réaliser que je reconnaissais à peine une seule des images que j'avais prises. Ce n'était pas dans mon passé que je me retrouvais en regardant les quelque trois cents photos, mais dans *le* passé.

Les petites bobines de film étaient différentes ; elles étaient plus intimes et connectées à moi. Je peux ressentir ma présence là-bas, même si je ne me souviens de rien en dehors des moments filmés. C'était comme si mon souvenir de cette époque, à cet endroit-là, avait été réduit à quelques tremblantes minutes en noir et blanc : le document ayant remplacé le souvenir.

Email de l'artiste adressé à Christine Macel, 24 juillet 2008.

BRACO DIMITRIJEVIĆ

Né à Sarajevo en 1948 et vivant à Paris, Braco Dimitrijević est apparu sur la scène internationale de l'art conceptuel dans les années 1970, avec un grand nombre d'interventions publiques et de manifestes. Dans la série *Casual Passer-by* des années 1970, il a exposé d'énormes portraits de citoyens anonymes sur des bâtiments célèbres à travers l'Europe et les États-Unis, tandis que dans *Accidental Sculpture* (1968), il a transformé des passants en artistes en les confrontant à des objets qu'ils avaient modifiés sans en être conscients – comme des feuilles de papier ou des briques de lait. Depuis cette époque, son travail se caractérise par la déconstruction des systèmes artistiques antidémocratiques et par l'écriture historique hégémonique, visant à prouver que tout le monde peut être artiste si les conditions y sont favorables.

En 1976, il publie *Tractatus Post Historicus* dans lequel il développe la notion de posthistoire – un espace hétérogène dans lequel des temporalités, des vérités et des valeurs différentes cohabitent sans aucun ordre hiérarchique. De ce point de vue, la posthistoire n'est pas la fin de l'histoire, mais bien la condition indispensable à la contemporanéité en tant que telle. Dans ce tract, il met aussi en avant deux de ses thèses : « Il n'y a pas d'erreurs dans l'Histoire, c'est l'Histoire qui est une erreur » et « Le Louvre est mon studio, la rue est mon musée ». Dans l'œuvre *Triptychos Post Historicus* il associe des tableaux d'artistes célèbres, comme Van Gogh, à des fruits et des légumes afin de « reconstruire le monde ».

Pour Dimitrijević, le présent est toujours à redécouvrir, tandis que le passé et le futur doivent être compris comme des phénomènes présents ici et maintenant. Pour cela, l'artiste doit éviter l'idée moderne de l'évolution formelle aussi bien que l'obsession postmoderne et trop simpliste des origines de la culture. Un autre courant contre lequel nage Dimitrijević est la fétichisation nostalgique du passé, qui incorpore des formats anciens sans les citer ni les transcender. Dans son travail, la temporalité est interrompue puis réassemblée, rendant visible la démarcation entre le maintenant et le jadis, l'éternel et l'éphémère. Dimitrijević est un artiste qui veut autant s'inscrire dans l'Histoire, qu'il veut lui échapper.

Sinziana Ravini

Traduit de l'anglais par Micha Schischke



Achille Bonito Oliva, La justice de l'art

Je me rappelle encore de la Biennale de Paris de 1971, pour laquelle j'ai participé à l'organisation du Pavillon Italien, et lors de laquelle Braco Dimitrijević a exposé son œuvre *Casual Passer-by I Met* dans la section dédiée à l'art conceptuel. Ce travail est un monument photographique à un passant anonyme, un hymne au possible et à la créativité inconnue, à la non-reconnaissance de l'artiste-poète effacé par l'histoire.

À cette époque déjà, Braco Dimitrijević avait introduit une composante idéologique typiquement européenne à l'intérieur de la neutralité analytique de l'art conceptuel, ce dernier ayant une tendance à l'auto-contemplation et une prédilection pour l'« atelier » théorique. Dans les années qui ont suivi cette Biennale, Braco Dimitrijević a systématiquement vaincu le conformisme indifférent de la bureaucratie, qui, je me souviens, avait prié la police de faire enlever cette photographie géante d'un passant inconnu, celle-ci dérangeant l'image publique de Paris.

Avec une rigueur cartésienne et une ironie toute slave, Braco Dimitrijević a immédiatement montré du doigt le problème d'une culture de masse de plus en plus victime de la métastase d'un kitsch sans limite, qui réduit chaque complexité historique à des faits schématisés et chaque ville à une image de carte postale. De cet état de fait découlait la révolte conformiste des autorités à l'encontre de cette incursion bien intentionnée de cet artiste conceptuel.

Il a constamment été inspiré par la culture matérielle des pays dans lesquels il a réalisé ses œuvres. Par exemple, lorsqu'il a travaillé en Amérique Latine, le café fut aussi bien un matériau qu'une couleur qu'il a adopté pour créer des images et des installations qui sont le fruit d'un mélange entre la nature et la culture, des photographies et des objets élémentaires. L'art conceptuel de Braco Dimitrijević a toujours évité la neutralité pragmatique de l'art anglo-saxon, lui préférant un regard certes partial, mais qui n'est jamais uniquement visuel – il examine et il juge aussi.

Dans Kopeczky, 2008, p. 17.

Ce texte a été publié pour la première fois dans *Braco Dimitrijević*, Milan/New York, Charta, 2006.

4







6

Braco Dimitrijević

Entretien

Quelle est l'importance du talent dans l'art contemporain ?

Le talent n'a aucune importance. Le succès dans l'art est le résultat de l'intelligence et d'un sens pour les relations publiques.

Vous avez fait votre première exposition seul en 1958 à l'âge de dix ans. Comment est-ce arrivé ?

Quand j'étais enfant, je peignais dans le studio de mon père. Un jour, des critiques sont venus boire un verre avec mon père. Parce qu'ils le respectaient, ils ont dit : « Mettons le travail du gosse dans une exposition ».

Quand est « né » le passant ordinaire ?

1969.

Comment le travail avec le passant ordinaire a-t-il commencé ?

De façon purement accidentelle. Après autant d'années à ne rien faire dans le domaine de l'art, j'ai tout à coup trouvé une forme qui pouvait exprimer un certain problème.

La vie d'un artiste est-elle dure ?

Oui, la vie est très dure. Vous êtes toujours obligé de dépenser votre dernier centime dans un dîner très cher alors que vous savez que vous n'aurez pas un sou pour le petit déjeuner du lendemain.

Avez-vous déjà fait attention à votre habillement ?

J'ai toujours porté des jeans bien sûr. Levi Strauss et Claude Lévi-Strauss sont des marques d'avant-garde.

Entretien

Quelle est l'importance du talent dans l'art contemporain ?

Énorme. L'art est une tâche impossible sans un haut degré de talent.

Vous avez fait votre première exposition seul en 1958 à l'âge de dix ans. Comment est-ce arrivé ?

Cette exposition était l'aboutissement de tout mon travail depuis l'âge de deux ans. Dans ce travail, il y avait aussi des dessins, et plus de cinquante peintures à l'huile. Les critiques étaient fascinés par leur qualité. Ils me considéraient comme un enfant prodige.

Quand est « né » le passant ordinaire ?

Vers l'automne 1968.

Comment le travail avec le passant ordinaire a-t-il commencé ?

C'était le résultat de nombreuses années de réflexion et de travail. Je me suis toujours senti concerné par le manque de critères dans l'histoire de l'art et par le fait que les gens ne sont pas habitués à se faire leur propre jugement quand ils sont confrontés aux aspects spécifiques de l'information et de la présentation.

La vie d'un artiste est-elle dure ?

La vie est très plaisante. Vous êtes toujours en voyage, dans des dîners avec des gens agréables, invité à des vernissages, des cocktails, etc.

Avez-vous déjà fait attention à votre habillement ?

Jamais !

Dans Fuch, 1979, n. p.

Ce texte a été publié pour la première fois par SC Zagreb et SKC Belgrade en 1974.

THEA DJORDJADZE

Thea Djordjadze est une artiste géorgienne, née à Tbilissi en 1971 et vivant en Allemagne depuis 1994. Sa pratique artistique regroupe différents médias, avec lesquels elle explore d'un côté l'héritage du mouvement moderne dans la société contemporaine et, de l'autre, les éléments, tant matériels qu'émotionnels, du quotidien. Ce dernier aspect est notamment perceptible dans différentes performances dans lesquelles elle aborde des sujets mystérieux – comme la prédiction de l'avenir dans le marc de café (*(Untitled) Kaffeersatzlesen*, 2001 et 2008) – ou prosaïques, comme la coiffure (*(Untitled) Haarschneiden*, 2001, dans laquelle elle invite les visiteurs à se laisser couper les cheveux par elle) ou la fatigue face à l'intensité de la vie contemporaine dans (*Untitled*) *Ich habe keine Kraft für London* (2000), performance durant laquelle elle était allongée dans une galerie londonienne vêtue d'une robe de soirée, tenant un panneau sur lequel était écrit, en allemand : « Je n'ai pas de force pour Londres ». Elle a aussi participé, au sein du groupe hobbypopMUSEUM, à l'écriture d'une pièce de théâtre et à la réalisation de plusieurs films.

Plus récemment, Djordjadze a réalisé des sculptures, qu'elle met le plus souvent en scène dans des espaces à la conception et à l'organisation desquels elle contribue fortement, créant des œuvres d'art totales, *in situ*. Ses sculptures sont caractérisées par la variété des matériaux utilisés, la plupart du temps simples (terre glaise séchée à l'air, carton, laine, caoutchouc) et associés de manière délicate et fragile. Leur présentation est complexe – des socles intégrés à l'œuvre par le plâtre qui a coulé dessus, jusqu'à ne faire qu'un avec le sol (*Partly Departed*, 2007), des images d'archives dialoguant avec des arabesques en carton (*Für die Jugend*, 2005) ou des kilims orientaux, générant des installations aux strates de lectures infinies. L'œuvre *Pampel* (2006) associe elle aussi sculpture et installation : un immense polyèdre coloré et rutilant est posé comme un bijou (le mot allemand « pampel » désigne une taille de diamant) dans l'espace urbain et, lorsque l'on s'approche et que l'on glisse sa tête à l'intérieur de l'œuvre par une ouverture en son arrière, une musique se déclenche et le regard du spectateur est transfiguré par les lignes fracturées des vitres teintées de *Pampel*, permettant d'appréhender, selon les idées du mouvement moderne, une autre réalité de la ville et de l'espace.

—
Micha Schischke

Catherine Wood, Thea Djordjadze. Une archéologie de l'intérieur

Une sculpture publique que Djordjadze a faite en 2006, intitulée *Pampel*, fournit un indice sur la façon dont ces « fragments » représentent le monde de l'artiste comme des éléments constitutifs d'une subjectivité artistique. Cette œuvre, qui se trouve sur une place publique, crée un poste d'observation à partir duquel on pouvait regarder la ville : la vision divisée par des formes modernistes triangulaires et teintées de couleurs vives fragmenta la ville et lui donna un ton sépia qui la rendit irréaliste, contrairement à celle que l'on a l'habitude de voir au travers de la clarté d'une longue-vue. Tout comme avec sa vitre qu'elle exposa à la Biennale de Berlin [2008], Djordjadze intervient sur la transparence et l'obscurité, comme une métaphore de l'artifice de l'art, son insinuation dans notre perception et sa transformation des matériaux plutôt que pour sa capacité de « révélation ». Au lieu de nous permettre de reconstruire une image de son monde par les fragments de sa pratique, ou par la vue qu'elle offre, l'œuvre de Djordjadze implique une construction à rebours de la subjectivité. Sa subjectivité à elle est une poésie archéologique qui parle de l'espace psychologique de l'art, non pas comme la proposition utopique d'un autre monde mais comme un état d'esprit replié dans ce qui est visible et dans ses manifestations extérieures, et qui ne peut prétendre à une distance objective.

—
Dans Rahn, 2008, p. 41.



Dieter Roelstraete,
Non pas des idées mais des choses.
 Trois réflexions inspirées par le travail
 de Thea Djordjadze

Ces dernières années, j'ai spéculé sur les raisons et justifications d'une émergence sous-jacente et déterminante d'un champ de recherche philosophique appelé « théorie des choses », et j'ai identifié une certaine nostalgie luddite (et donc critique) d'une ère prétechnologique d'expériences plus immédiates du monde matériel – c'est-à-dire le monde des choses, de la chose – comme l'un des phénomènes qui définit les caractéristiques psychosociales. Le regain d'intérêt parmi les jeunes générations d'artistes (dont fait partie Djordjadze) pour la sculpture abstraite (« forme », formalisme, modernisme), l'artisanat, la figuration, le travail manuel et la production d'objets d'art franchement démodés, avec les traces du processus laborieux de leur création, signale un retour de et vers le réel après une longue période durant laquelle tout l'art de qualité était compris comme étant soit immatériel (période « esthétique relationnelle »), soit simplement comme le processus de dématérialisation (film, photographie, vidéo). L'épuisement digital, les nombreuses illusions et désillusions de l'économie informatique et l'échec ignominieux, disons, de tous les rêves de réalité virtuelle d'effacer les souvenirs de choses réelles, tout cela a conspiré à raviver notre désir, à la fois intemporel et indestructible (semble-t-il maintenant) de s'engager dans le monde des choses matérielles. Les artistes, naturellement enclins (cela, au moins, ils le doivent à leur histoire grandiose) à explorer les marges et les limites de la culture contemporaine où le passé, le présent et le futur se mêlent, ont une fois de plus pris l'initiative de ce processus reconstituteur : Thea Djordjadze est précisément l'une de ces faiseuses de choses.

Dans Roelstraete, 2009, p. 41.



MIKLÓS, ERDÉLY

Miklós Erdély (1928-1986), le plus important artiste hongrois de l'après-guerre, était réalisateur, poète, écrivain, artiste conceptuel, peintre ainsi que pédagogue et avait suivi une formation d'architecte. Désireux de mener des conversations sur l'art et la société partout où il se rendait, il a immensément influencé ses contemporains de la scène clandestine par des ateliers intitulés *Exercices de créativité*, *Exercices pour le développement de la fantaisie* (souvent réalisés en collaboration avec une artiste conceptuelle remarquable, Dóra Maurer), et plus tard *Pensée interdisciplinaire* – autour de laquelle se sont réunis ses étudiants formant le groupe InDiGo –, qu'il organisait dans des centres culturels ou dans des domiciles privés. Il resta néanmoins très peu connu du grand public. Il obtint son premier passeport en 1963, ce qui lui permit de voyager en Europe de l'Ouest et il partit vivre six mois à Paris.

Il est à l'origine de la toute première action à avoir été réalisée en public et documentée, datant de la turbulente époque de la révolution hongroise de 1956. Lors de cette action, pour irriter les autorités communistes, lui et ses collègues de l'Association des écrivains hongrois placèrent des pancartes dans les vitrines des magasins dévastés du centre de Budapest, sur lesquelles était écrit : « Argent sans surveillance. La pureté de notre révolution nous permet de collecter ainsi de l'argent pour les familles des victimes des combats. » À partir du début des années 1970, Erdély fréquenta le Studio Balázs Béla – berceau et atelier du jeune film expérimental et indépendant en Hongrie, établi en 1958 et portant le nom d'un célèbre poète symboliste et théoricien du cinéma hongrois. C'est là qu'il a réalisé ses cinq films en 16 mm, dont le troublant *Dream Reconstructions* (1977).

Influencé par les origines juives de sa famille et par la spiritualité qui en découlait, il explora la possibilité d'une synthèse entre le savoir scientifique et l'occultisme, sur laquelle il a écrit dans un grand nombre de ses essais théoriques sur l'art, et qui fut le point de départ de sa série d'actions intitulée *Intuitions* (1967-1969). Il donna également des cours sur l'art et la science, espérant réunir les deux disciplines en un dialogue créatif. Son intérêt pour la possibilité de vivre le temps de manière non-linéaire le conduisit à étudier les calculs de Möbius et à souligner son « attitude nostalgique envers son propre passé et sa biographie, qu'il invoquait en tant que dimension privée et utilisait en tant que matériau¹ ». Cette position est particulièrement présente dans la série de photomontages *Voyage dans le temps* (1976), dans laquelle l'artiste a inséré des photographies de lui-même à l'âge adulte aux côtés de différentes personnes de son enfance ou du passé récent. Il établit ainsi un contact visuel avec ces personnes pour essayer de communiquer avec elles, assister à des situations qu'il n'avait pas vécues ou qu'il souhaitait revivre.

1. Dans Piotrowski, 2009, p. 283.

Nataša Petrešin-Bachelez

Traduit de l'anglais par Micha Schischke



Miklós Erdély, Sur la thèse

Je suis d'avis que nous n'avons aucun besoin de nous adapter à la culture orientale. La culture occidentale a quelque chose de similaire, bien que moins pure et concentrée qu'à l'Est. Nous pouvons bien sûr facilement nous identifier à elle aussi : je suis tombé sur un mot qui par définition ne veut rien dire mais pourtant est utilisé depuis des millénaires et curieusement assez bien compris par tout le monde. C'est le mot « sacré ». Je suis convaincu que si l'art se prive de sens, il s'approche du statut de ce mot ancien, d'autant plus depuis qu'il est désormais usé et que l'homme ne peut pas renoncer à se transcender et à transcender le monde réel. C'est la préoccupation exclusive du bouddhisme, mais une tentative similaire a été présente dans les religions occidentales et également dans la mythologie. Cependant, la mythologie essayait de rendre concret le vide, afin de pouvoir défier la raison. Aujourd'hui, l'art parvient à adopter la même ligne de conduite. Joseph Kosuth pense que l'art commence là où la philosophie s'arrête. Je dirais les choses différemment : l'art est la philosophie éteinte. Cette conception a également une interprétation évolutionniste marxiste qui concerne « ce-qui-n'a-pas-pu-se-matérialiser ». C'est notre divination (chaque signe transcendant) de l'être qui va commencer un jour une vraie histoire. Le bannissement est un endroit pour cela – pour un plus haut degré de conscience. Mais c'est tout. Fin de l'Utopie.

Dans Haerdter, 1992, p. 37.

Michael Haerdter,
Bords et infini

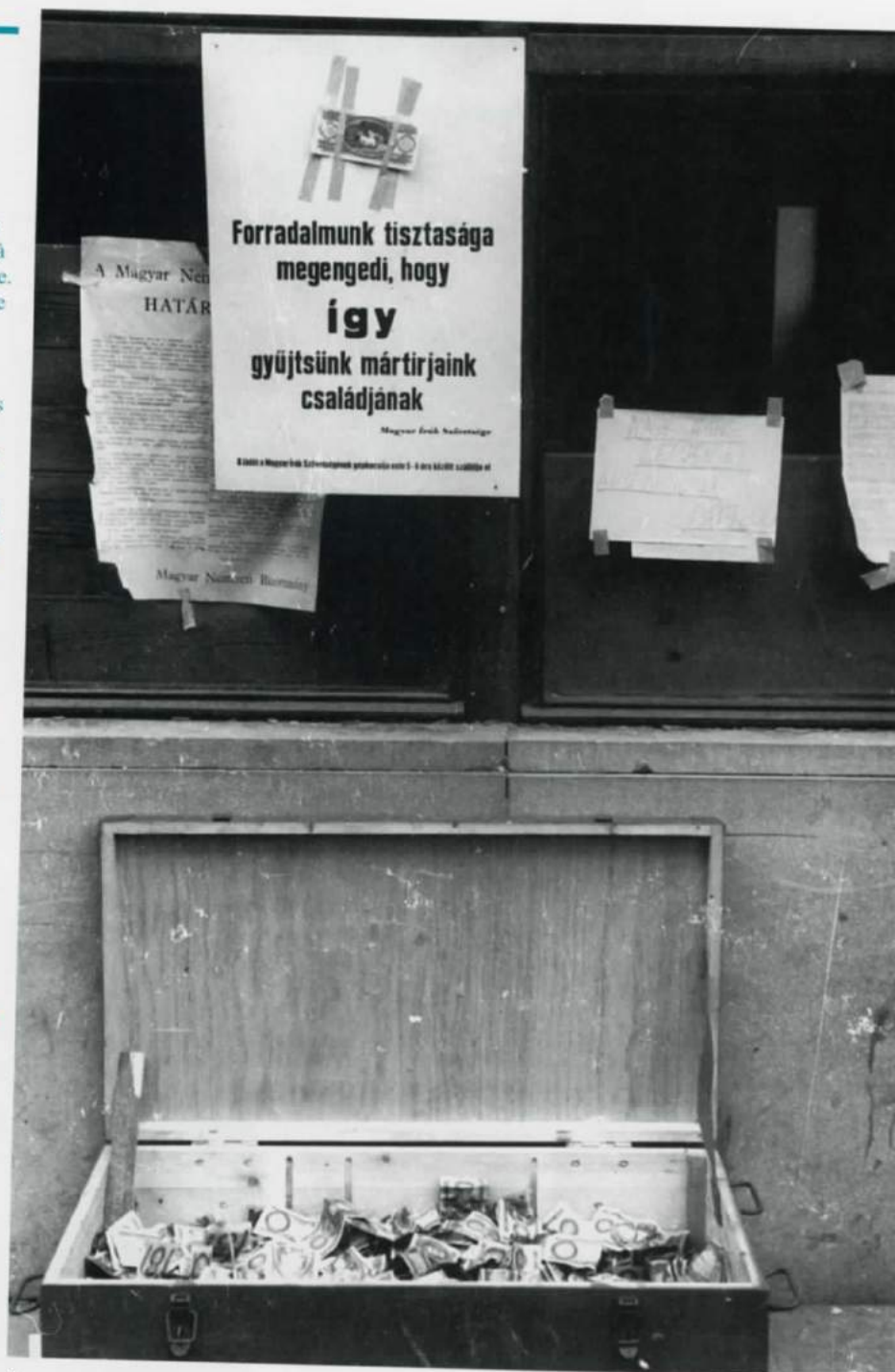
Quand on mentionne le nom de Miklós Erdély dans un groupe d'artistes hongrois, on est unanimement d'accord sur son importance inestimable. Ce n'est pas seulement en référence à la grande influence de ses œuvres, mais plutôt à sa grande influence en tant que personne et artiste. Erdély était une sorte de chef de file et d'exemple pour les jeunes et moyennes générations de peintres, de sculpteurs, et de performeurs hongrois (au-delà de ce que chacun pensait de lui), un gourou pour certains, un obstacle pour les autres et, quoi qu'il en soit, il prêtait toujours à controverse. Cet auteur et poète, dont l'insatiable talent l'a mené à travailler pour de nombreux médias artistiques (sauf ceux qui se conformaient au système), était rien de moins qu'un guide dans le domaine du film expérimental. Cependant, son rôle le plus important était probablement celui d'inspirateur en des temps difficiles. Étiqueté comme « toléré » ou « interdit » par l'ancienne bureaucratie culturelle, il démontrait à tous la liberté de l'artiste et de la création artistique. Il peut être considéré comme une bénédiction pour les artistes hongrois des années 1960 à 1980, car sans cet inspirateur et provocateur brillant, la communauté artistique n'aurait probablement pas été capable de préserver la vitalité qui lui permet aujourd'hui d'être comparée au monde de l'art occidental.

Dans Haerdter, 1992, p. 7.

Miklós Erdély,
Thèses sur le temps de Möbius

6. Le plus hautement développé remonte le temps afin de se développer plus hautement.
7. Il se détermine donc lui-même réciproquement (va et vient).
8. Par conséquent, la liberté est une double détermination dans le temps.

Dans Szöke, 2008, p. 25.



2

1 - *Auto illumination (La lumière avale l'homme)*, 1969, photographie noir et blanc, collection de Zsolt Somló et Katalin Spengler, leg Miklós Erdély, Budapest, courtesy Miklós Erdély Foundation, Budapest 2 - *Argent sans surveillance*, 1956, photographie noir et blanc documentant une performance à laquelle avait participé Miklós Erdély lors de la révolution hongroise de 1956, leg Miklós Erdély, Budapest, courtesy Miklós Erdély Foundation, Budapest

Miklós Erdély, L'art comme signe vide

Je souhaiterais brièvement analyser le contexte spirituel de la Hongrie : ses caractéristiques ont accentué la particularité de l'histoire des arts sur plusieurs décennies. D'autant plus qu'une analyse de la position spirituelle ambiguë de ce pays apporte de nouvelles leçons. Dans un pays où l'attachement à l'ancien possède un pouvoir moral de vaine loyauté (position sans cesse en conflit avec le changement), dans un tel pays, il est possible, même impératif, de constamment réfléchir aux nouveaux phénomènes, qu'on ne pourrait pas estimer ailleurs, par manque de résistance. Des sociétés isolées du changement spirituel ne connaissent naturellement pas ce genre de problèmes.

Dans l'ensemble, la population hongroise n'était pas prête pour le changement social. On attendait des artistes qu'ils défendent la tradition et qu'ils représentent la stabilité dans un monde en mutation. La plupart des artistes ne pouvaient pas, et ne souhaitaient pas, refuser de satisfaire ces attentes – attitude qui en Hongrie leur a apporté une certaine aura héroïque de conservatisme. La résistance au changement et le respect des genres et des idéaux artistiques traditionnels ont été interprétés jusqu'à aujourd'hui comme une preuve de force de caractère. Pour compliquer les choses, les forces politiques responsables du changement social soutenaient cette résistance, probablement fondée sur la considération que, dans un monde volatil, la consistance et la stabilité étaient très sollicitées. Par conséquent, les artistes qui ont évolué avec le changement social et qui ont aidé à le façonner, ont été handicapés au niveau existentiel et, par-dessus tout, moral. La presse a donné une large couverture aux articles et aux critiques les (nous) traitant de superficiels, de faibles suiveurs singeant l'Ouest, succombant aux lubies du moment – ou simplement d'escrocs.

Dans Haerdter, 1992, p. 39.

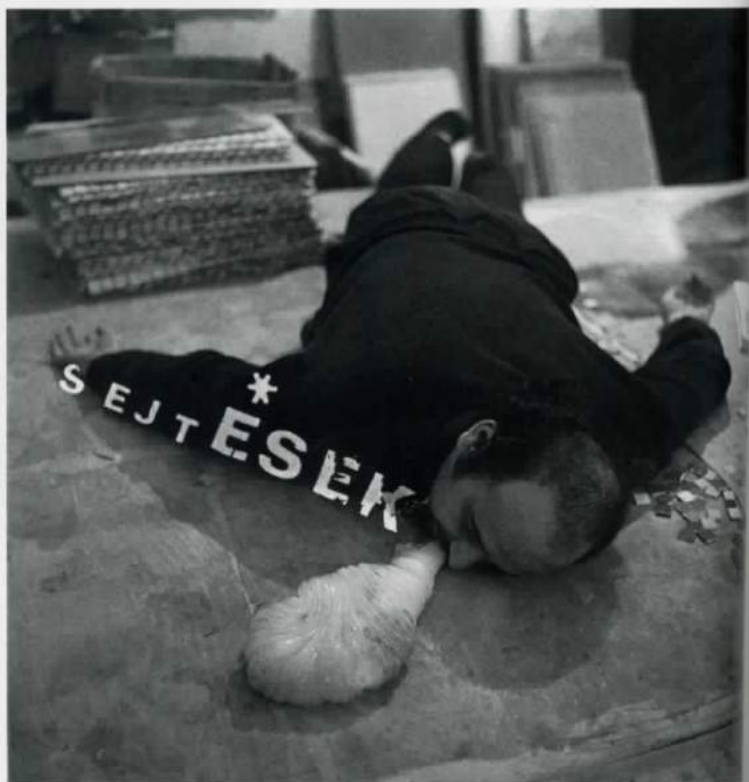
László Beke, Miklós Erdély – l'œuvre d'une vie (1928-1986)

Dans les œuvres d'Erdély, les arts plastiques furent laissés au second plan pendant assez longtemps. Les premiers jours de la Révolution de 1956, lui et ses associés organisèrent une curieuse campagne : ils récoltèrent de l'argent pour les familles des martyrs en plaçant des boîtes dans les rues qui n'étaient pas surveillées. Plus tard, parmi l'ensemble de ses œuvres, il classa cette campagne comme l'un de ses premiers *happenings*, qu'il appela *Őrizetlen pénz* [Argent sans surveillance]. Il réalisa un projet similaire lors de son premier séjour à Paris en 1963 : il vendait de l'argent en dessous de sa valeur jusqu'à ce qu'il n'en ait plus. [...]

Les origines juives d'Erdély étaient importantes pour sa pensée, même si sa famille croyait en Jésus et suivait également des enseignements occultes. La lutte avec son passé le mena à utiliser des matériaux chargés de signification symbolique, méthode qui, dans sa complexité, ne peut être comparée qu'à celle de Joseph Beuys. C'est ainsi qu'il en vint à utiliser du pain azyme dans plusieurs œuvres, ou encore de la laine de coton trempée dans de la graisse d'olive, en référence à un médium juif hongrois de renommée mondiale dans les années 1920, qui utilisait ce matériau pour ses investigations scientifiques sur « les phénomènes de matérialisation ».

Dans Haerdter, 1992, p. 11 et 13.

3





STANO FILKO



L'artiste slovaque Stanó Filko (né en 1937) est devenu célèbre grâce à son manifeste *HAPPSOC* qu'il a écrit avec Alex Mlynárčik et Zita Kostrová en 1965. *Happsoc* est un mot-valise composé de « *happening* » et de « société ». Dans ce manifeste, aussi connu sous le titre *Théorie de l'anonymat*, ces artistes se sont appropriés la ville de Bratislava en entier, la transformant en œuvre d'art. Afin d'être aussi précis que possible, ils ont contacté le bureau des statistiques de la ville pour obtenir le nombre exact d'habitants enregistrés, de bâtiments, d'appartements, de balcons, de chiens, de cuisinières électriques, de machines à laver et de tulipes dans la ville.

Le fantasme de la totalité, de l'œuvre d'art qui engloberait tout, était néanmoins figé dans le temps. La vision de Marcel Duchamp de l'art en tant que résultat brut de l'expression collective – « l'art comme forme de vie » – tout autant que le concept d'Yves Klein du monde comme théâtre sans fin – « le Théâtre du monde » – ont influencé Filko.

Il a pareillement développé une relation privilégiée avec le critique français et fondateur du Nouveau Réalisme, Pierre Restany, qui a suivi et soutenu son œuvre sur la scène internationale. Inspirés par le Nouveau Réalisme, Filko et le groupe Happsoc ont élaboré une philosophie de la réalité, en classifiant ses différentes variantes : « réalité trouvée », « réalité choisie », « réalité supraréelle », « réalité cosmique » ou encore « réalité sans fard », tentant toujours d'adopter un point de vue iconoclaste par rapport à ce qu'est la réalité selon la philosophie matérialiste.

Filko a fini par développer sa propre cosmologie, qu'il a appelé « psycho-phil(k)osophie », et à la lumière de laquelle il a étudié la troisième dimension (qu'il a associée à la biologie, le présent, le rouge), la quatrième dimension (la cosmologie, le passé, le bleu), la cinquième dimension (l'ontologie, le futur, le blanc), en parallèle d'un système de sept sphères spirituelles. Filko a essayé de passer de l'autre côté du sensible et de l'intelligible, pour appréhender la possibilité d'une transcendance irrégulière. *Environnement universel* (1966), *Cathédrale de l'humanisme* (1968) et *Cosmos* (1968) sont toutes des œuvres émanant des projets totalitaires et futuristes de l'artiste, fortement assimilés aux modèles utopiques de la culture de la fin du modernisme, tout en positionnant l'individu, et non pas le collectif, en leur centre.

Sinziana Ravini

Traduit de l'anglais par Micha Schischke

Stano Filko, Zita Kostrová,
Alex Mlynárčik,
La théorie de l'anonymat

Qu'est-ce que le HAPPSOC ?

La réalité (manifeste)

1. Une action exhortant à percevoir et expérimenter la réalité de façon intégrale, extraite du flot de l'existence quotidienne.
2. La réalité ainsi découverte, délimitée dans le temps et l'espace, agit de par la force de ses corrélations et tensions.
3. L'instauration de cette « nouvelle réalité » en tant que concept nouveau fait naître une prise de conscience de l'immense étendue des interrelations existantes.
4. C'est un engagement non-violent et universel.
5. C'est un processus dans lequel l'objectivité est utilisée de sorte à induire des prises de positions subjectives qui élèvent celle-ci vers une situation nouvelle.
6. C'est donc un mode de vie universellement valable de la réalité découverte, et qui acquiert ainsi une capacité d'activation d'une étendue absolue.
7. Il prévoit la possibilité de renforcer la réalité choisie par le supra-réel, c'est-à-dire la possibilité d'une nouvelle réalité enrichie par une charge singulière.
8. C'est finalement la manifestation synthétique d'une existence sociale, et donc nécessairement aussi d'une propriété commune.
9. Il renoue avec toute une série de *happenings* et d'actions Fluxus, il choque de par sa seule existence. À la différence du *happening*, il s'exprime à travers la réalité même, dénuée de stylisation qui, dans sa forme d'origine, n'est influencée par aucune intervention directe.
10. Pour le participant, en plus de l'environnement immédiat, les relations et interconnexions découlant de ce qu'il perçoit deviennent elles aussi objet.
11. La réalisation de l'action n'est pas fortuite, mais consciente et appellative.
12. Elle a été réalisée pour la première fois entre le 1^{er} et le 9 mai 1965 à Bratislava et est devenu en soi un manifeste.

Dans Filko, 1970, n. p.



2

1 - *Biela Bomba v akcii*. N.Y.C. [La bombe blanche en action à NYC], 1989, stylo bille et correcteur sur photographie noir et blanc représentant Stano Filko portant une bombe, photographe : Lubo Stacho 2 - *Breathing – A celebration of Air* [Respiration – Une célébration de l'air], 1970, toile de parachute, corde, moteur électrique, collection de la Slovenská Národná Galéria, Bratislava. Vue de l'œuvre en train de se gonfler lors d'un test à la Galerie Nationale Slovaque, Bratislava, en présence de Stano Filko, 2009, courtesy Slovenská Národná Galéria, Bratislava



3

Pierre Restany, Architecte de l'information

La démarche de Filko se fonde sur le postulat fondamental de Marcel Duchamp : la création est le produit brut de l'expression collective. L'activité humaine, considérée dans son ensemble, en soi et pour soi, constitue l'Acte Créateur par excellence : toute création, tout phénomène de langage en dérive directement.

L'artiste, en tant que spécialiste de la communication visuelle, s'approprie objectivement un moment donné de l'activité générale : son travail consiste à présenter une « tranche de vie » et à la structurer fonctionnellement en vue de la participation effective du public. Les premiers assemblages de Filko pouvaient ressembler à des fétiches baroques : en fait, ils étaient des instruments d'action, des moyens de communication collective, mais les gens n'en saisissaient pas toujours le vrai sens. Privés de leur fonctionnalité essentielle, ces assemblages devenaient des « sculptures », c'est à dire des objets de contemplation esthétique : cubistes et surréalistes ont considéré de la même façon la « sculpture » nègre. Les environnements de Filko ont supprimé cette ambiguïté. Ils se présentent comme les éléments d'une structure organisée de l'information. En 1966, Filko nous invitait, dans un dépliant contenant une carte de la Tchécoslovaquie et un miroir de poche, à nous approprier la tranche de vie d'un pays entier. Ce processus appropriatif se situe à l'opposé du *happening* classique défini par Allan Kaprow et développé à Prague par Milan Knížák : il ne s'agit pas de stimuler l'activité humaine mais de considérer le problème comme résolu et d'en présenter le résultat. Filko rejoint là, à travers la théorie de la « manifestation permanente » d'Alex Mlynářčik, la grande idée d'Yves Klein, le « Théâtre du monde » : le monde entier est la scène multiple d'un théâtre constant.

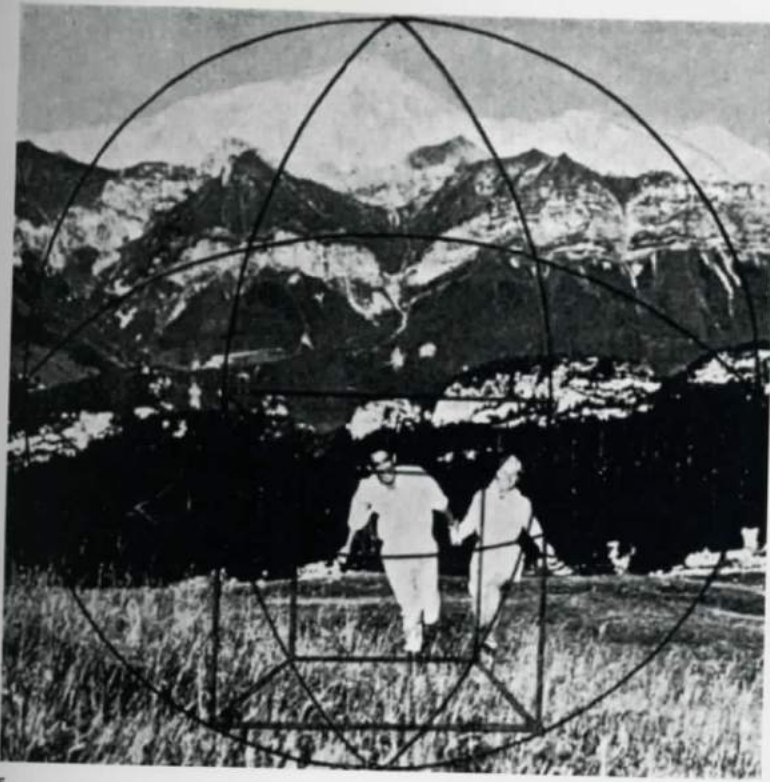
L'originalité de Filko réside dans l'usage, à la fois souple et précis, des données techniques de l'information contemporaine. L'an dernier [1968], lors de l'exposition « Danuvius » à Bratislava, sa *Cathédrale*, structure de miroirs-rideaux et de parois réfléchissantes servant d'écrans de projection, nous restituait, physiquement et psychologiquement, le climat de la Tchécoslovaquie durant les premiers mois de 1968. Cette année, à la VI^e Biennale de Paris, Filko nous a présenté *Cosmos* : une tente-soufflerie en forme de sphère dont les parois intérieures retraçaient à l'aide de documents projetés les étapes majeures de l'aventure spatiale. Ces quelques exemples parlent d'eux-mêmes.

À une époque où la prolifération et le raffinement des mass media tendent à rabaisser l'information générale au niveau le plus inconscient de notre conditionnement, l'artiste slovaque nous ramène à la réalité psychosensorielle et nous fait vivre pleinement tel ou tel moment de la communication entre les hommes. Les spécialistes de l'information la dénaturent à des fins qu'il est inutile de préciser ; les spécialistes de la communication visuelle doutent de leurs fins et encore plus de leurs moyens : dans ce contexte transitoire qui est le nôtre aujourd'hui la démarche de Filko, claire, souple et humaine revêt une signification exemplaire. Je me sens heureux et fier de participer à une telle aventure et d'en témoigner publiquement.

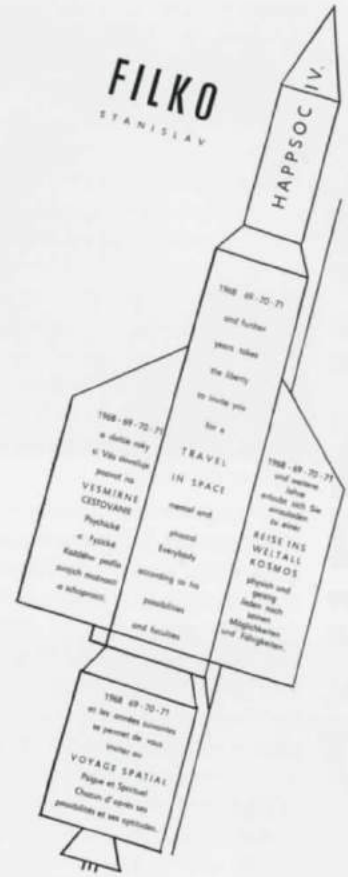
Dans Filko, 1970, n. p.



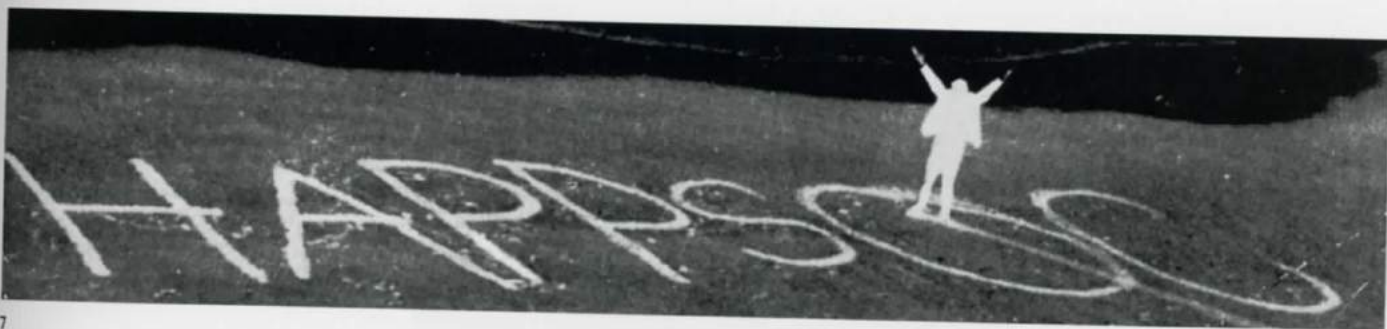
4



5



6



7

3 - HAPPSOC III, 1966, dépliant invitant à une action, techniques mixtes, courtesy Tranzit, Bratislava 4 - HAPPSOC I, 1965, documentation du happening, photographie noir et blanc 5 - Pomníky súčasnej civilizácie I. - X. [Monument à la civilisation contemporaine I. - X.], 1968-1969, plan, feutre sur photographie noir et blanc 6 - HAPPSOC IV, 1967, impression sur papier, courtesy Tranzit, Bratislava 7 - HAPPSOC - Land art, 1965, montage photographique noir et blanc

CYPRIEN GAILLARD

Le romantisme et le vandalisme se côtoient continuellement dans la pratique artistique de Cyprien Gaillard (né à Paris en 1980). Il réalise dessins, performances, installations, films, photographies et vidéos, dans lesquels il présente sa vision de la ruine des paysages modernes. Ses œuvres sans narration sont parfois le simple document de l'état des vestiges représentés : la série de photographies *Cairns* (2008) présente les amas de métal et de béton issus de la destruction de grands ensembles en France et en Écosse. D'autres sont l'illustration de son intervention sur ces vestiges : dans *La Grande Allée du Château d'Oiron* (2008), il a récupéré des gravats de logements sociaux détruits pour en recouvrir l'allée de ce château classique, ou encore *Dunepark* (2009), une œuvre pour laquelle il a fait déblayer un gigantesque bunker du Mur de l'Atlantique enfoui sous une banlieue huppée de La Haye. Son film *Desniansky Raion* (2007) est comme un cénotaphe de l'architecture moderne : sur une musique composée par son ami Koudlam, Gaillard filme des ensembles d'immeubles d'habitation en Serbie, en Russie et en Ukraine dans une mise en scène grandiose, culminant dans la destruction de la tour d'une cité de la grande banlieue parisienne, orchestrée dans un spectacle son et lumière éblouissant.

Ce n'est pas une éventuelle révolte contre la défiguration de la nature ni l'obsession des promesses utopiques déçues qu'exsudent ces ruines qui animent l'intérêt de l'artiste, mais bien la possibilité de la création d'un paysage. Il exhibe la fascination et la mélancolie du romantique devant la composition de celui-ci, autant qu'il utilise l'action destructrice du vandale qui se place hors (et non au-dessus) des lois morales, sans voir la destruction comme une fin en soi car à travers ses interventions, Gaillard cherche à créer quelque chose de neuf, à illustrer une facette du monde contemporain. C'est grâce à ces actions, qu'on pourrait qualifier d'adolescentes (voler des extincteurs pour les déclencher en pleine nature, organiser un feu d'artifice dans un espace confiné), qu'il pointe du doigt une certaine immaturité de l'humanité qui refuse d'accepter que les tours de nos cités dortoirs seront un jour des ruines, des vestiges délabrés et, peut-être même romantiques, de notre civilisation.

—
Micha Schischke



2



Catherine Wood,
Cyprien Gaillard

Avec sa structure non-narrative (habituelle dans le travail de Gaillard) et son ambiance mélancolique, *Desniansky Raion* semble consciemment commémorer, plutôt que documenter, le temps présent. La correspondance soigneusement aiguisée entre les images éditées et la musique du film crée un curieux déplacement de la véracité documentaire des images, nous éloignant de la notion de temps et d'espace réels. Par son refus de naturalisme et sa fascination pour les rituels spectaculaires de désolation et de destruction, la vidéo (œuvre la plus significative de l'artiste à ce jour) est emblématique du projet artistique de Gaillard. Ce qu'il décrit comme étant une attitude de « romantisme urbain » est évidente ici, et plus largement dans sa fascination pour la démolition de grands complexes d'habitation. Cette attitude permet une inversion des origines du romantisme du XVIII^e siècle : alors que les artistes de cette époque réagissaient contre les tendances rationalisantes de la révolution industrielle en tentant de découvrir et de décrire le pouvoir féroce de la nature sauvage (mettant souvent en scène l'artiste errant seul loin de la foule des villes), Gaillard, lui, trouve une nouvelle sorte de terreur et d'estime sublimes dans l'étendue immense et incontrôlée des immeubles fortement peuplés et construits dans la seconde moitié du XX^e siècle.

—
Dans Wood, 2009, p. 173-174.

Lilian Davies,
**Rien n'est vraiment réel. Entretien avec
 Cyprien Gaillard**

[Cyprien Gaillard] : Mon travail porte sur les ruines évidemment, et en réalité sur l'architecture. Et il ne s'agit pas tant de la vie dans les bâtiments que du paysage qu'ils produisent.

[Lilian Davies] : Mais qu'en est-il de la scène de bagarre impressionnante que vous montrez dans la première partie de *Desniansky Raion* ?

C. G. : Ces gens n'habitent pas là-bas, ils se battent pour un petit bout de terrain, de parking à l'abandon, comme ils l'auraient fait au Moyen Âge pour une parcelle de pays. La phrase de Smithson : « L'avenir est le passé inversé » m'intéresse. Ce que j'observe dans la plus grande partie de mon travail, c'est que nous revenons en arrière vers des périodes noires, plus noires. Les gens qui se battent dans la vidéo sont pour moi la preuve de cette régression. [...]

Ce sont deux groupes de hooligans, l'un de Moscou et l'autre de Saint-Petersbourg, qui se battent sur le parking d'un stade. Aucune de ces personnes n'habite dans les bâtiments alentour.

L. D. : Donc ils utilisent cette architecture comme une sorte d'arène ?

C. G. : Exactement. La plupart des stades en Russie sont en dehors des villes, dans les banlieues. C'est le sujet du film et des gravures (*Belief in the Age of Disbelief*) qui présentent les tours comme les nouveaux châteaux. À l'époque des émeutes en France [2005], on pouvait voir à la télé des images de la police essayant de forcer la porte d'une tour de 15 étages avec des boucliers et des casques quasi médiévaux. Les gens étaient à leur fenêtre en train de jeter de l'eau bouillante, des téléviseurs, des machines à laver sur les flics, tout comme dans une bataille médiévale. De plus, les fenêtres de ces tours, bizarrement dessinées par les architectes, ressemblent à des meurtrières, ces étroites ouvertures qu'on trouve dans les châteaux. C'est donc pour cela que les représentations de ces bâtiments, dans les gravures, ressemblent effectivement à des châteaux ou des forteresses. Cela reprend cette idée de retour vers le Moyen Âge. Je pense qu'aller vers le chaos aboutira à une harmonie renouvelée. C'est une idée très romantique. Mais, à mon sens, cela doit passer par une certaine révolution, dans mon cas par le vandalisme. C'est cette idée très française du *vandalisme révolutionnaire* selon laquelle tout ce que le peuple français a obtenu l'a été grâce à la destruction.

Dans Davies, 2007.

3



4

GORGONA

Gorgona était un groupe d'artistes et d'intellectuels basé à Zagreb, actif de 1959 à 1966. Son but était de réunir des personnes cherchant la liberté artistique et intellectuelle et désireuses de mettre en danger la position sacro-sainte de l'art au bénéfice de l'anti-art. Les membres de Gorgona étaient les peintres Josip Vaništa, Marijan Jevšovar, Julije Knifer et Đuro Seder, le sculpteur Ivan Kožarić, l'architecte Miljenko Horvat et les historiens de l'art Dimitrije Bašičević, dit Mangelos, Matko Meštrović et Radoslav Putar.

Ils ont en commun le fait d'admettre l'absurde et l'ironie métaphysique, utilisant le vide et la monotonie comme catégories esthétiques. Ils se sont détachés de l'expressionnisme abstrait en vogue dans l'art croate au début des années 1960. Leurs influences viennent de la philosophie orientale, des monochromes transcendants d'Yves Klein, des morceaux de John Cage, qui ont tout remis en question, ainsi que des actions proches de Fluxus de George Brecht et Robert Filliou. Leur travail collectif se divisait en trois sections distinctes : les expositions au Studio G, l'anti-magazine *Gorgona*, et des promenades, des discussions et des jeux intellectuels. En tant que précurseurs du Mail Art, ils ont esthétisé les systèmes de communication, notamment le courrier et la publicité. Une de leurs actions collectives fut une invitation envoyée à de nombreuses adresses, contenant uniquement le texte « Vous êtes invité ». Un autre geste radical fut l'« Exposition sans exposition » de Vaništa en 1964, lors de laquelle l'artiste écrivit une description minutieuse de la manière de réaliser un tableau, sans pour autant l'exposer.

L'anti-magazine *Gorgona* (1961-1966) rejette la partie discursive des textes critiques ou théoriques. Chacun des onze numéros est une œuvre d'art, et donc un livre d'artiste avant l'heure. Vaništa a réalisé le premier numéro, lui donnant un aspect neutre et répétitif. Dans le deuxième numéro, Knifer a attaché les pages en une boucle infinie. Le quatrième numéro, réalisé par Vasarely, contenait quatre de ses dessins. Dans le sixième, Vaništa investit les possibilités de la reproduction mécanique, reproduisant l'image iconique de *La Joconde*, tandis que, dans le dixième numéro, il a laissé toutes les pages blanches. Le neuvième numéro fut réalisé par Dieter Roth qui y inséra ses dessins originaux – reliant les virgules imprimées par des lignes dessinées à la main. Piero Manzoni fut invité à réaliser un numéro en 1961 – il envoya trois propositions sous le titre global de *Certificats*, mais son numéro ne fut jamais réalisé, faute de moyens.

Sinziana Ravini

Traduit de l'anglais par Micha Schischke



Josip Vaništa, Treize instructions pour lire le projet

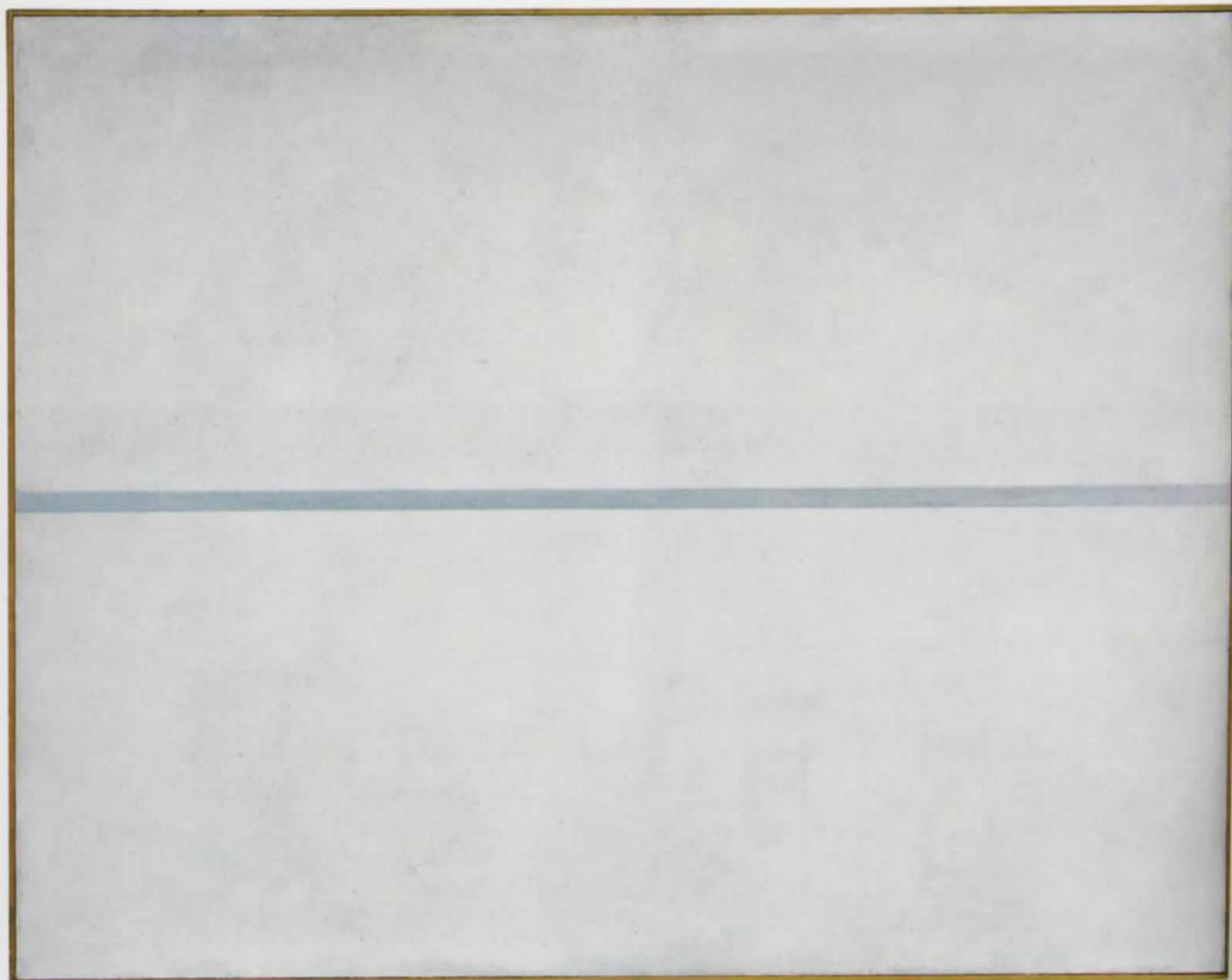
1. Ce qui est connu comme de l'art : voici le domaine exclusif de Gorgona.
2. L'objectif de Gorgona est dépourvu de toute signification psychologique, morale ou symbolique.
3. Gorgona est pour l'éphémère absolu en art.
4. Les œuvres non-finies, avant qu'elles n'obtiennent leur fonction verbale et optique finales, ne perdent pas leur ressemblance formelle.
5. Gorgona ne recherche dans l'art ni le travail ni le résultat.
6. Sa réflexion, sérieuse et rare, recule devant les habitudes de vie invétérées.
7. Nous restons constamment méfiants devant une clarté exagérément grande.
8. Craignons de déclarer que c'est arrivé naturellement.
9. Il ne fuit pas devant le monde limité à l'humain. Il fuit devant lui-même.
10. Il prend sa valeur en fonction de la situation.
11. Son attention se déplace de l'essence vers l'apparence.
12. Il est contradictoire.
13. Gorgona se définit comme la somme de toutes ses interprétations possibles.

Encre sur papier, 29,5 x 20,8 cm, 1961.
Dans Stipančić, 2007, p. 22.



2

1 - Vue d'une réunion « gorgonique » à la faculté d'Architecture de Zagreb en 1961, Radoslav Putar, Đuro Seder, Ivan Kožarić, Marijan Jevšovar, Josip Vaništa, photographie noir et blanc
 2 - Membres de Gorgona à l'exposition de Julije Knifer au Musée d'art contemporain de Zagreb, 1966, photographie noir et blanc de Branko Balić, courtesy Institut za povijest umjetnosti, Zagreb



3

Josip Vaništa,
Aspirer à une peinture plus simple

Aspirer à une peinture plus simple.

La base de toute la peinture européenne est l'équilibre.

Le facteur de l'équilibre n'est pas essentiel.

Intérêt pour le dépouillement.

Éviter les effets de composition dans lesquels les échelles de valeur sont les sentiments de l'art européen tout entier.

Vasarely ne peut pas faire avec moins de quatre carrés disposés en équilibre dans le cadre de l'expérience européenne stylistique.

De Poussin à Vasarely, dans l'art européen, les parties étaient toujours plus importantes que le tout.

Préserver le tout.

Éviter ne serait-ce qu'un infime degré d'illusionnisme.

Une apparence hautement développée ; la négation de l'approche stylistique.

La formation n'est pas nécessaire. Le dessin, l'expérience du dessin non plus.

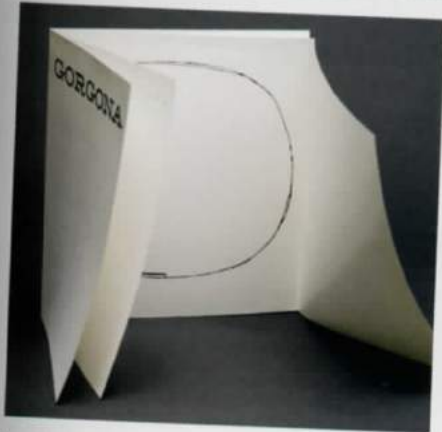
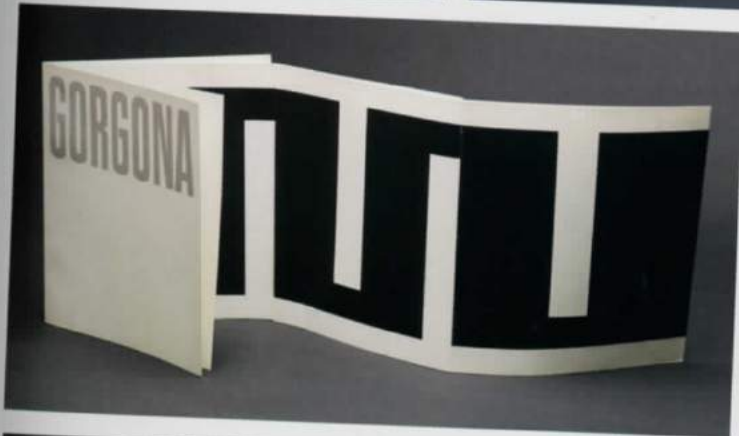
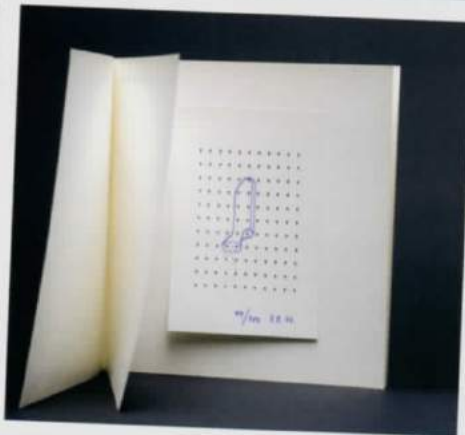
Les moyens de la peinture traditionnelle sont insuffisants.

Un style personnel n'est pas nécessaire.

Ne pas changer la peinture de pot pendant le travail.

Nous sommes terriblement empêtrés dans les formes traditionnelles de travail. Il est certain que l'instinct qui nous excite est primaire, et la réflexion est subsidiaire.

28,5 x 21 cm, 1961-1962, Berislav Vodopija, Zagreb. Dans Stipančić, 2007, p. 24.



3 - Josip Vaništa, *Ligne argentée sur fond blanc*, 1964, huile et sable sur toile, collection et courtesy Musée d'art contemporain de Belgrade 4 - *Anti-magazine Gorgona*, 1961-1966, n° 1: Josip Vaništa, 1961, n° 2: Julije Knifer, 1961, n° 3: Marijan Ješovar, 1962, n° 4: Victor Vasarely, 1961, n° 5: Ivan Kožarić, 1961, n° 6: Josip Vaništa, 1961, n° 7: Miljenko Horvat, 1965, n° 8: Harold Pinter (texte), 1965, n° 9: Dieter Roth, 1966, n° 10: Josip Vaništa, 1966, n° 11: Josip Vaništa, 1966, courtesy Moderna galerija, Ljubljana

L'art de Tomislav Gotovac (né en 1937), qui a récemment fait changer son nom en Antonio Gotovac Lauer, se situe au carrefour des arts visuels, de l'art conceptuel, de la performance et du film.

ses nombreuses séries photographiques (*Monti* au magazine *Elle*, 1962) peuvent être considérés comme les précurseurs d'un nouveau langage

Goran Trbuljak, Hrvoje T
Tout est film. Une conver
Tomislav Gotovac

TOMISLAV GOTOVAC

L'art de Tomislav Gotovac (né en 1937), qui a récemment fait changer son nom en Antonio Gotovac Lauer, se situe au carrefour des arts visuels, de l'art conceptuel, de la performance et du film.

Depuis le début des années 1960, ses premiers films expérimentaux et structuralistes – comme la trilogie *Cavalier bleu* (*Art de Godard*), *Cercle* (*Jutkevitch Conte*) et *Ligne droite* (*Stevens Duke*) en 1964 –, tout comme ses nombreuses séries photographiques (*Montrant le magazine Elle*, 1962) peuvent être considérés comme les précurseurs d'un nouveau langage artistique.

Rapidement, Gotovac a compris le caractère non-métaphorique et anti-narratif des expressions artistiques contemporaines, grâce à son savoir encyclopédique sur le film et à sa fascination pour la culture et la musique populaires. L'artiste a apporté quelques caractéristiques très particulières à la Nouvelle pratique artistique – comme la décision de mettre sa propre personne et son propre corps au centre de la plupart de ses créations, ou celle de réaliser ses actions performatives dans l'espace public afin de souligner la relation quotidienne et vivante avec son environnement, ainsi que l'utilisation de moyens d'enregistrement fondés sur les médias. Le procédé filmique est à la base de tout son travail, des œuvres photographiques jusqu'aux performances, dont il écrit le scénario, qu'il met en scène et joue dans toutes ses œuvres.

Il est l'auteur du premier *happening* en Yougoslavie, *Happ Our – Happening*, réalisé à Zagreb en 1967, ainsi que du premier acte d'exhibitionnisme artistique, qui eut lieu à Belgrade en 1971.

Par ses performances radicales et ses expressions artistiques provocatrices, il a mis à l'épreuve les limites de l'espace public, au sein même du contexte et des mécanismes de l'État communiste, endossant des rôles d'apparence quotidienne : en tant qu'artiste mendiant, nettoyant des espaces urbains et en rasant et coupant les cheveux dans la rue. Le fait de courir nu lors de sa performance *Zagreb, I love you !*, réalisée à Zagreb en 1981, symbolise la confrontation de l'artiste avec le tissu urbain environnant et avec la morale petite-bourgeoise communiste.

Tomislav Gotovac a occupé une position spécifique en développant une stratégie d'auteur personnelle dans la structure de la Nouvelle pratique artistique des années 1970 jusqu'à nos jours. Ses œuvres ont généré des interprétations variées dans lesquelles chaque nouvelle génération peut percevoir un sens et un élan nouveaux.

Ana Janevski

Traduit de l'anglais par Micha Schischke

Goran Trbuljak, Hrvoje Turković, Tout est film. Une conversation avec Tomislav Gotovac

[Tomislav Gotovac] : Je ne le définirais pas comme du film amateur, je dirais plutôt film privé, expérimental, non-conventionnel, clandestin. Nous en savions plus sur les films que ceux qui se proclamaient professionnels. [...]

Le fait est que quand j'ai commencé à travailler, j'ai appelé cela ma première direction ; je faisais cela seulement pour qu'on me laisse tranquille, ainsi je pouvais regarder mon film sans arrêt. C'était une table et du papier, une table et du papier, une table et du papier... Pour moi, c'était tout à fait normal. Un film en soi. Si j'allais voir des films, ce n'était pas pour me divertir, j'y allais pour travailler. Je considérais toutes mes sorties au cinéma comme du travail. Pour moi, le film était la réalité. C'est pourquoi je prends du plaisir à regarder, c'est pourquoi tous mes regards sont un film, dès que j'ouvre les yeux : un film. [...]

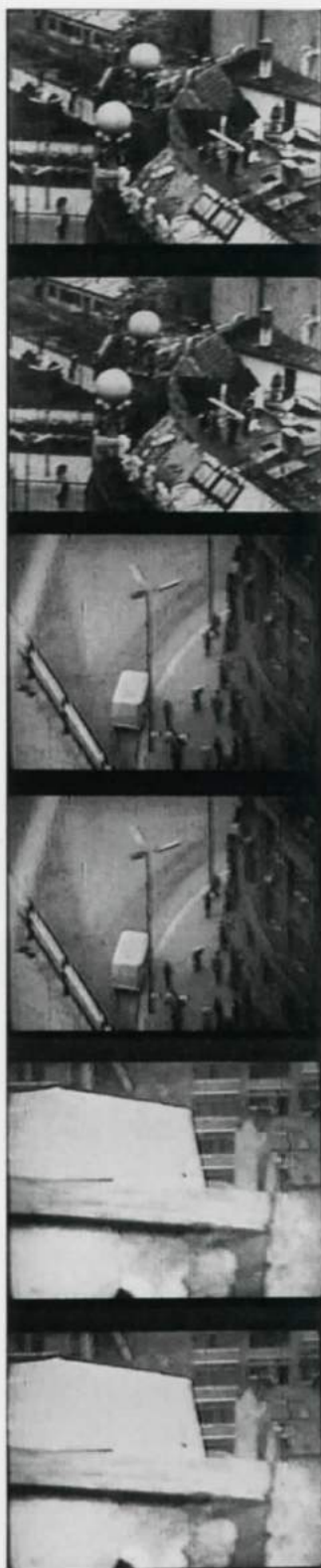
[Hrvoje Turković] : Dans l'une de vos séries de photographies vous courez nu dans Belgrade. Quelles étaient vos motivations pour cette action ?

T. G. : Créer une situation extraordinaire pour moi et pour les autres, une combinaison radicale d'intime et de public.

Dans Ilić, Nenadić, 2003, p. 295, 298 et 299.



1 - Trljanje gol u centru grada (Streaking) [Courant nu dans le centre-ville (exhibitionnisme)] 1971, photographies noir et blanc documentant la performance, courtesy Hrvatski Filmski Savez, Zagreb



Ješa Denegri, La mythologie de Tomislav Gotovac

Gotovac, aux côtés de Radomir Damnjan (1936), était le seul artiste un peu âgé impliqué dans le cercle des artistes soixante-huitards. Venu du domaine du film expérimental non-conventionnel et clandestin (termes qu'il préférait à celui de réalisateur amateur), Gotovac apporta des caractéristiques très particulières dans le cercle. En premier lieu, il avait pris la décision de mettre sa propre figure (tant son visage que son corps) au centre de la plupart de ses actions de l'époque, et particulièrement dans les années qui suivirent. Ensuite, dans le même ordre d'idées, il utilisa différents moyens d'enregistrement, notamment en s'intéressant, en plus du film, à la photographie, ce qui lui permettait de créer des documents sur les actions qu'il menait ; et l'autonomie qu'accorde cette discipline expressive fut pour lui un atout. [...]

Un point essentiel pour l'avenir artistique de Gotovac est l'une des scènes du film dans lequel, complètement nu, il court dans les rues du centre-ville de Belgrade. Pour la première fois (y compris sur un autre support ou chez un autre artiste) Gotovac, sans hésiter, exposa et montra au regard de la multitude son propre corps nu, tel qu'il était. Était-ce une performance complètement assumée au milieu du film d'un artiste autre que lui, ou Gotovac était-il un simple acteur dans le film ? C'est une question qui peut être résolue du point de vue de la stratégie artistique globale de Gotovac. Bien sûr, la première solution est la bonne. Il s'agissait d'une performance de Gotovac, et tout le reste, notamment le contexte du film, représente simplement les circonstances entourant la seule façon qu'il pouvait trouver pour rendre son projet réel. La preuve la plus convaincante de cette affirmation viendra beaucoup plus tard, à la fin des années 1970 et au début des années 1980, quand en l'espace de quelques années, dans une véritable explosion d'envies d'expression individuelle, Gotovac réalisa une série cruciale d'apparitions publiques et d'actions physiques, point culminant de toute sa carrière d'artiste. [...]



3

Son propre corps comme « prêt à l'emploi », cela pourrait résumer la définition fondamentale du langage et du processus artistiques de Gotovac. Il avait déjà fait usage du principe du « prêt à l'emploi » dans ses films, en intégrant des extraits ou de la musique d'autres films dans ses propres créations. Cependant, c'est dans ses actions qu'il utilisait ces principes à leur maximum, traitant son propre corps à la fois comme objet et sujet de l'événement artistique. Il n'avait plus besoin d'aide ni d'intermédiaire, il se suffisait à lui-même, tel qu'il était, comme la nature l'avait fait, avec beaucoup de courage, sans complexe, sans équivoque, il acceptait son apparence et son corps comme un fait incontournable d'existence et il décida donc d'en faire le matériau et la substance de base de son art. [...]

Les actions artistiques dans les lieux publics, en un mot, ses œuvres d'art, servent à Gotovac de couverture, d'alibi, d'appui pour ses actions politiques anarchiques, pour des causes exemplaires et éthiques. Tout se passe de la manière dont lui comprend la part politique et la part éthique à l'intérieur même de ses actions artistiques, et en fin de compte, dans sa conception globale de l'art.

Dans Ilić, Nenadić, 2003, p. 272, 273, 274.



4

ION GRIGORESCU

Le roumain Ion Grigorescu est l'un des artistes les plus influents et les plus expérimentaux de sa génération. Il commence à travailler à la fin des années 1960 avec la performance, la vidéo, la photographie, la peinture, le dessin et l'écriture, à une époque où la peinture réaliste socialiste était le seul langage visuel accepté. Ses sujets controversés (le corps nu) et hermétiques (rituels ésotériques, recherche spirituelle de la vérité intérieure) donnent autant l'impression d'être en avance sur leur temps que hors du temps. L'utilisation qu'il fait de matériaux rudimentaires et bon marché est le signe d'une pauvreté matérielle spécifique de cette époque, n'excluant pas pour autant une richesse spirituelle.

Vivant sous le régime de Ceaușescu dans un climat de peur permanente – l'utilisation d'appareils photographiques, par exemple, est interdite – Grigorescu parvient néanmoins à critiquer le système en confinant sa pratique artistique à un cercle restreint d'amis, et en lui donnant une touche humoristique. Dans la série *Body Art* (1972-78), il se réfugie dans l'intimité de son chez-lui, explorant les parties et les fonctions intimes de son anatomie grâce à son appareil photo. Ces photographies le présentent comme composé de plusieurs personnalités, mélangeant mythologies personnelle et collective, créant des identités archétypiques comme l'artiste chamane, le bouddhiste illuminé ou le tantriste sexuel. À ce travail sont aussi liés ses films en 8 mm des années 1970 qui documentent ses performances sans public, comme *La Boîte* (1977), dans lequel l'artiste se livre à un combat de boxe avec lui-même, ou *Dialogue avec Nicolae Ceaușescu* (1978), dans lequel il endosse aussi bien le rôle de l'opprimeur que de l'opprimé – une œuvre qui aurait pu lui coûter la vie si elle avait été montrée publiquement. L'historienne de l'art américaine Kristine Stiles, spécialiste de la performance en Roumanie, note que le dédoublement et la scission de la personne sont présents dans un grand nombre d'œuvres de Grigorescu et que cela correspond au sentiment de schizophrénie sociale des roumains, dépendants de la dictature tout en la rejetant.

Dans les années 1980, Grigorescu, se demandant s'il ne s'était pas trop isolé de la vie réelle, commença à restaurer des fresques d'églises. Les mystères de la foi orthodoxe ont toujours été présents dans ses photographies, aux côtés de rituels païens antérieurs au christianisme, comme dans le film *Masculin-Féminin* dans laquelle il unit les symboles masculins et féminins dans une cosmologie de l'existence humaine.

Sinziana Ravini

Traduit de l'anglais par Micha Schischke

Piotr Piotrowski, Le corps de l'artiste masculin : identité nationale vs. politique identitaire

Après une courte période de libéralisation à la fin des années 1960, le dictateur roumain Nicolae Ceaușescu, également appelé le « Génie des Carpates », fit, au début des années 1970, un mouvement distinct d'emprise renforcée de la vie sociale, alors que son « élection » en tant que Président de la République socialiste de Roumanie au milieu de la décennie était interprétée comme le début de l'un des régimes les plus autoritaires d'Europe centrale et orientale. Le système de contrôle policier s'exerçait parallèlement à une extrême prudence et à la stabilisation des schémas du comportement sexuel. Par conséquent, jusqu'à nos jours, la Roumanie a disposé des lois les plus répressives criminalisant l'homosexualité. Dans de telles circonstances, l'art de Grigorescu, dévoilant sexe et genre, leurs fonctions et leurs significations, acquit un caractère politique *par excellence*¹. Dans une société conservatrice, l'exposition du corps masculin nu violait la norme en vigueur, tandis que la fusion de la représentation phallique et vaginale visait à remettre en question les fondements de l'ordre social et politique.

1. En français dans le texte.

Dans *ARTmargins*, 1999, UC Santa Barbara, www.artmargins.com.

Ion Grigorescu, Sur l'artiste réaliste

La représentation du « social » ne découle pas nécessairement de « l'historique ». Le social ouvre sur des formes de composition des plus inhabituelles, car il est lié à la communicabilité de l'artiste et, finalement, à sa sociabilité. Le « social » communique avec le présent et dispense un message : c'est une discussion. À la base du problème, il est similaire au discours politique : plein de subtilités et de sens spécifiques liés à la connaissance et à la combinaison simultanée de nombreuses langues, correspondant à des groupes sociaux différents.

L'œuvre sociale doit se frayer son propre chemin, pour être médiatisée autant que possible ; elle peut même être une représentation ou une exposition, une discussion ou un spectacle visuel multiple, un film, un scénario. De ce point de vue, l'art est sorti de ses limites de manière révolutionnaire et complète, et, ce qui est intéressant, c'est que ces formes visuelles nouvelles et divisées communiquent directement avec les spectateurs, bien qu'elles soient peut-être plus sereinement appréciées par des artistes esthéticiens ou des spectateurs qui se sont préparés en lisant des livres sur l'art moderne.

Dans Cârneli, Cios, 1997, p. 141.



1 - *Superposition III*, 1979, négatifs couleurs superposés, courtesy Ion Grigorescu

Ileana Pintilie,

Le corps privé et social. Les artistes roumains avant et après 1989

La disparition de l'espace privé et de l'intimité personnelle, caractéristique de cette période – une étape importante pour la dictature dans la construction de « l'homme nouveau », un hybride effrayé chez qui toute mémoire personnelle et collective a été anéantie – était l'un des thèmes récurrents utilisés [par Ion Grigorescu]. On le retrouve au cours de diverses actions, captées par la lentille photographique. [...]

Cependant, la plupart des actions accomplies devant l'appareil photo était dédiées à l'exploration du « corps interdit », unanimement considéré comme un sujet tabou par la société roumaine. D'une part, Grigorescu s'intéresse à l'enregistrement précis de son corps à un moment donné, comme une expression de la nudité et de l'intimité absolue, souvent en relation avec l'espace (la pièce) dans laquelle il apporte des composants anthropomorphiques. D'autre part, l'expérimentation du « mécanisme d'enregistrement visuel », réalisée en plaçant l'appareil dans les angles et les positions les plus inattendus, donnait parfois l'impression d'une agression sur l'image. [...]

La photographie des années 1970 n'était qu'un seul des nombreux masques d'Ulysse, le héros des identifications d'Ion Grigorescu. L'artiste joua un rôle très important, influençant les jeunes générations d'artistes roumains, particulièrement après 1990. Même si ce type d'expériences visuelles n'était que partiellement connu à l'époque – on les retrouve à présent, mais pas dans leur intégralité – l'importance de cet artiste qui amena une nouvelle vision, une nouvelle façon de penser l'art visuel, est universellement reconnue.

Dans Pintilie, 2004.



Balta Albă
(07'55, couleur, 1979)

Le paysage social et architectural des villes roumaines des années 1970 et 1980 – projection d'un nouvel imaginaire politique qui régulait l'*habitus* de l'espace public – est le sujet de plusieurs séries de films et de photographies d'Ion Grigorescu. C'est par une attitude distante, de type documentaire, que l'artiste révèle le plus clairement le métarécit d'une société détachée de ses racines traditionnelles et forcée de s'impliquer dans « un avenir doré ». En traitant des sujets de ce type, l'artiste fait un usage spécifique du film comme document, comme un témoin assistant à la grande « aventure révolutionnaire » de la destruction des anciens quartiers de la ville et des monuments historiques et de la construction d'un nouvel espace de vie – des immeubles.

La caméra aime « la poésie sauvage de ces endroits », enregistrant les activités et les comportements sociaux quotidiens (les enfants qui jouent devant les immeubles, les gens qui font la queue pour acheter des fruits au marché) de ce quartier nouvellement construit de Bucarest qui donne son titre au film. *Balta Albă* appartient à une série d'œuvres qui s'attaque aux aspects de l'intervention urbaine hégémonique et à l'amnésie sociale, comme les films *Beloved Bucharest* [Bucarest bien-aimée] 1977, *The Road – The Crooked Axes of the Civic Centre* [La Route, les axes brisés du centre civique] 1994. Enfin, la série de photographies des années 1970 sur les quartiers fraîchement construits de l'époque Ceaușescu – Colentina, Berceni, Balta Albă qui capturent la ville « par en dessous » – cible ses ruines contemporaines, leurs périphéries et leurs représentations de la reconstruction.

Alina Șerban, 2009



4



TIBOR HAJAS

Figure majeure de l'art en Hongrie, né en 1946, Tibor Hajas fascine tant par son art que par sa vie. En 1965, il est arrêté dans une manifestation le jour de la commémoration de la Révolution hongroise de 1956, passe un an en prison puis commence à écrire des poèmes lyriques, avant de participer à la grande période de l'action et de la performance. Il réalise des films expérimentaux tout en conservant son goût pour la littérature et s'adonne à la recherche d'une expérience totale et intense. Ses expériences physiques et spirituelles, proches de prises de risque à l'esprit pasolinien, le mènent simultanément à une liberté absolue qui le caractérise et à un profond désir d'annihilation. L'artiste, qui déclara s'intéresser « surtout aux cigares », s'inscrit dans une tendance anti-art d'inspiration Fluxus, typique de la scène underground de Budapest. Au début des années 1970, il débute des actions de rues, enregistrées par la photographie et accompagnées de textes. Dans *Une lettre à mon ami de Paris* (1975), deux panneaux de photographies retranscrivent une action pendant laquelle il a écrit à la craie blanche sur les murs de Budapest une lettre qu'il ne pourra jamais envoyer. *Restauration : Argent II* (1976) consiste quant à elle à détruire puis à restaurer un objet, ici un billet hongrois.

Avec *Auto-défilé de mode* (1976), œuvre qui constitue un tournant dans son travail, chacun devient son propre modèle : Hajas quitte l'action pour un film complexe où les personnages se succèdent rapidement face à une caméra fixe, sur une musique empruntée à Terry Riley. Les années 1976-1980 marque une période de maturité très riche, avec des œuvres fondées sur des textes, des films expérimentaux créés au sein du Béla Balázs Studio, et des photographies transférées sur toile. Il développe un art de la performance dont son propre corps devient le médium en 1978, proche d'un Günter Brus, dans une recherche de la transcendance à la fois théâtrale et ritualiste. Influencé par la lecture des textes bouddhistes tibétains, où l'on apprend que le corps permet à l'âme d'accéder au seul monde réel, Hajas réalise plusieurs performances liées à des concepts bouddhistes, tels que le Chöd ou encore le Bodo post-mortem. En 1978, il écrit le texte *Performance. Le sex-appeal de la mort (Esthétiques de la damnation)*. Le visage blanchi de l'artiste semble se déliter en couches dans les *Surface torture* (1978). Attiré par l'idée plus large de liberté associée à l'amoralité, Hajas poursuit sa recherche de totalité à travers son *Journal pornographique* (1979). Son parcours unique et extrême, ainsi que sa mort brutale dans un accident de voiture en 1980, le propulse en Hongrie au rang d'artiste mythique.

Christine Macel



Tibor Hajas, Autobiographie

Je suis né en 1946, 1968 et 1990 à Budapest, en Europe de l'Est, aux États-Unis d'Europe dans une famille d'intellectuels. Je mesure un mètre soixante-douze, j'ai les yeux et les cheveux marron foncé, un nez droit et il me manque deux dents. J'ai vite interrompu mes études secondaires à l'université car je devais me concentrer sur d'autres choses.

Mon autobiographie à ce jour n'est rien que des réminiscences embryonnaires et par conséquent peu adaptée à l'écrit. À part toute cette activité embarrassante appelée « art », je m'intéresse aujourd'hui principalement aux cigares.

Budapest, 20 août 1976

Dans Baksa-Soós, Úveges, 2005, n. p.

Tibor Hajas, Vers le communisme (I)

Je déclare par la présente renoncer au droit d'usage de mon prénom, Tibor.

Quiconque en aurait besoin peut faire usage des restes de ma propriété.

Cette déclaration est une base de référence dans tout conflit contingent concernant le titre de propriété.

Slogan : « Faites le point sur ce qui est nécessaire et sur ce qui ne l'est pas ! »

Dans Baksa-Soós, Úveges, 2005, p. 10.

László Beke,
Dix ans après

En 1967, à l'âge de vingt et un ans, [Tibor Hajas] publia son premier poème, *Megszületésem adósság* [Ma naissance est une dette]. Dans sa poésie de l'époque, on trouve un sens d'espoir, qui est à la fois puissant et métaphysique.

*Doucement, tremblant, effrayant, affamé de beauté
J'arrive au moment de l'extase*

*Alors que l'intrigue de l'existence s'éclaire
Et la joie dans la paume de ma main parsème
ses étincelles brûlantes*

La joie que je suis,

Et qui peut être sûr que je ne serai pas toujours ?

Simultanément, le côté sombre est aussi présent et le séduira de plus en plus. Le jeune Hajas ne permettait ni à l'école, ni à l'université, ni à ses expériences littéraires de définir sa personnalité. Il était plutôt influencé par de longues périodes passées dans les hôpitaux à cause de différentes maladies, par la vie de gang de rue, par la musique rock et surtout par le temps passé à la prison d'État. [...]

Son troisième collaborateur le plus important fut Tamás Szentjób, poète, avant-gardiste et artiste Fluxus, l'un des organisateurs du premier happening hongrois en 1966, qui habite actuellement en Suisse. Cette amitié fut peut-être la relation la plus importante que Hajas entretint parmi les connaissances qu'il avait dans le groupe des artistes avant-gardistes. À partir de cette période, Hajas participa régulièrement à divers événements plus ou moins autorisés ou interdits par le pouvoir de l'art progressif hongrois : les fameuses expositions de la chapelle de Balatonboglár (qui cessèrent après l'intervention de la police en 1973), les spectacles et les concours organisés par l'association des jeunes artistes à Budapest (jusqu'en 1976), enfin les séries culturelles à l'université de Bercsényi (presque toutes ses performances se tenaient à cet endroit) et dans de nombreux centres publics.

Les toutes premières œuvres visuelles de Hajas étaient des actions provocantes ou leurs photographies et des créations conceptuelles. On pouvait deviner les intentions de protestation et de politisation de 1968, ainsi que la critique délibérée des tabous politiques. Cependant, ceci était compréhensible car même les plus placides avant-gardistes travaillaient à la limite de l'interdiction pendant les années 1970. Pourtant, le contenu non-politique de ces œuvres est plus important pour nous aujourd'hui que le contenu ouvertement politique. [...]

Pendant les années 1970, son intérêt se concentrait sur la photographie et ses positions envers ce support se radicalisèrent. Il continua aussi à écrire de la poésie, mais il écrivait ses textes sur les murs extérieurs de bâtiments et les photographies prises de ses actions devinrent des « photos comic » (*Levél barátomnak Párizsba* [Une lettre à mon ami de Paris], 1975).

Dans High, 1990, p. 10-11.



Not exciting enough.



You aren't forced to say anything
that you'd feel sorry for later on.



You are in control over the image
that's being made of you.

2



3

1 - *Petit déjeuner continental*, portrait noir et blanc de Tibor Hajas à Berlin, 1978, photographie : Janós Vető, courtesy Anna Kis Kovács, Budapest 2 - *Öndívatbemutató* [Auto défilé de mode], 1976, photogrammes du film 35 mm transféré sur 16 mm, 14'10", noir et blanc, son., courtesy Kontakt - The Art Collection of Erste Group, Vienne 3 - *Utóóra a mandánivalóddal* 1. *Levél barátomnak Párizsba* [À la rue avec tes messages 1. Une lettre à mon ami de Paris], 1975, photographies noir et blanc contrecollées sur carton, courtesy Anna Kis Kovács, Budapest



Tibor Hajas,
**Performance : le sex-appeal de la mort
 (esthétique de la damnation)**

La main du peintre fait un mouvement auquel il n'était pas préparé. La façon dont le message lui a traversé la main et le corps est unique. C'est franc. Le corps est le seul support de confiance. Le peintre n'ose plus toucher à l'image maintenant. Quelque chose est né, qui est au-delà de son contrôle et dont les lois lui sont inconnues. Il a fait naître quelque chose, une chose mieux que lui-même et dont il ne peut pas être sûr qu'elle ne se retournera pas contre lui.

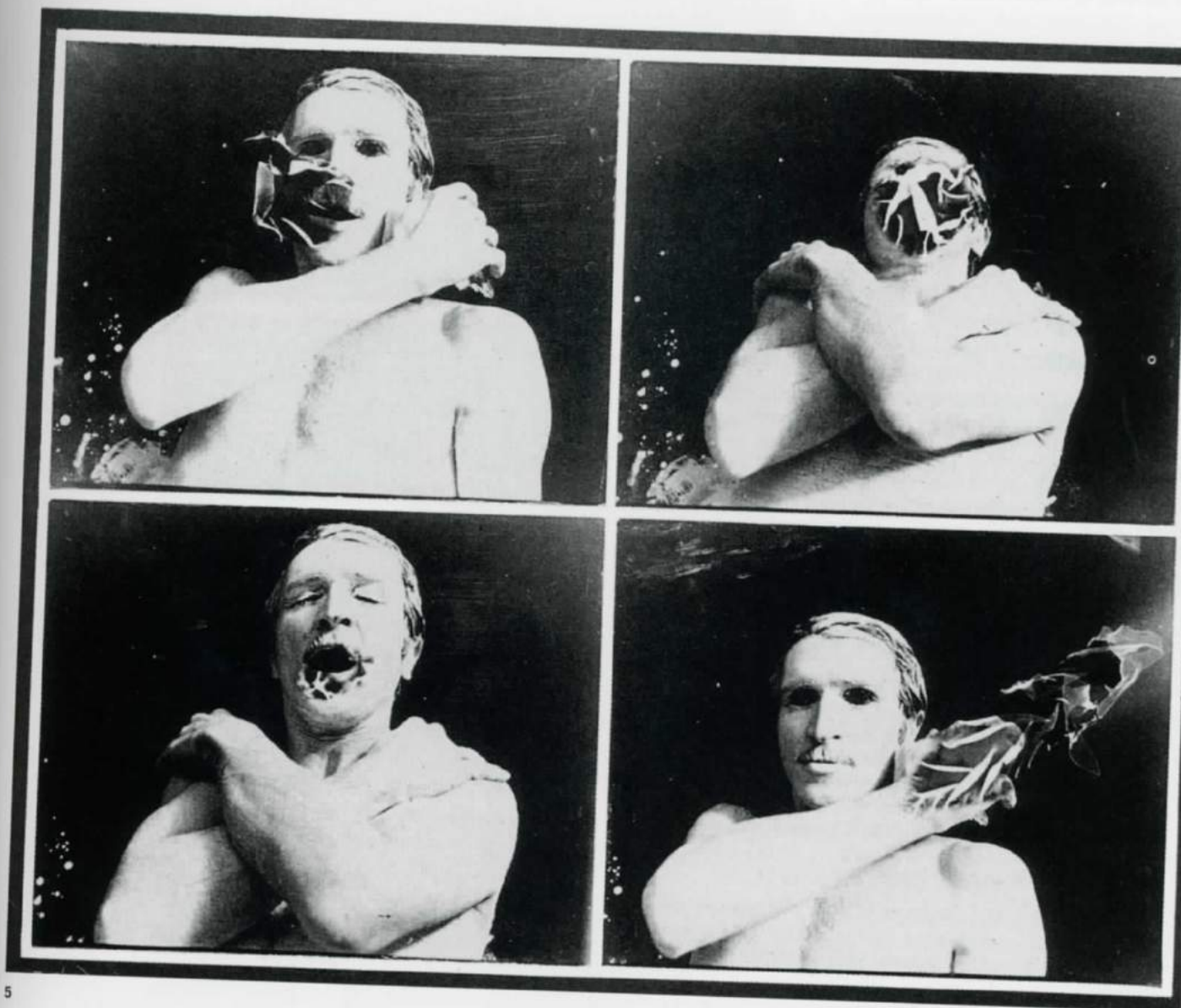
Un artiste doit en quelque sorte être un danger pour lui-même. Mais cela ne suffit pas à le satisfaire. Il aimerait exécuter ou avoir exécuté le même geste salvateur imprévu sur lui-même, un geste qui n'est pas de sa fabrication mais qu'il reçoit comme un acte de grâce, qu'il n'a pas choisi mais par lequel il accepte d'être choisi. Il se force à devenir une œuvre d'art, son propre Golem. [...]

La performance est un geste d'adieu, une tentative impossible de partir dans une situation où il n'y a plus rien à quitter. Tout reste derrière des frontières. Et les frontières séparent les ennemis, les royaumes hostiles les uns aux autres.

Le performeur, qu'il le veuille ou non, est transporté au-delà de l'histoire. Le danger et l'expérience qui l'attendent de l'autre côté, vus d'ici, sont fascinants bien qu'inutiles. Gagner ou perdre, quelle différence ? Les deux sont irréels. La présence physique du performeur agit comme une force sexuelle, en revanche, l'excitation produite émane de l'attrance de la mort, du sex-appeal de la mort.

Le performeur est une marionnette qui au moment de grâce – qui n'est en aucun cas certain mais quand il se produit, le fait juste après ce dernier moment de réalité – se remplit d'esprit et prend vie. Cette vie est différente de tout autre état d'existence : si intense, si brûlante. Et plus elle est intense, plus il ressemble à un mannequin. Un spectacle infernal. Car tout ce qui est différent est suspect, tout ce qui est entier est étranger, bondissant de l'obscurité. Car seuls l'incertitude et l'échec sont humains.

Dans High, 1990, p. 33.



4- *Analízisdetonáció 1-5* [Destruction analytique 1-5], 1976, trois diapositives d'une série de cinq pour caissons lumineux, courtesy Anna Kis Kovács, Budapest 5 - *Felületkinzás 1* (Érzékek) [Torture de surface (les sens)], 1978, photographies noir et blanc (24 x 30 cm chacune) montées sur carton, photographe : Janós Vető, collection de la Galerie nationale hongroise, Budapest, courtesy Anna Kis Kovács, Budapest

SANJA IVEKOVIĆ



Dès les débuts de sa carrière artistique, Sanja Iveković a utilisé un grand nombre de moyens d'expression, destinés à révéler l'urgence sociale et politique de la place des femmes dans la société, particulièrement dans un contexte communiste. Elle est une des premières artistes ouvertement féministes de l'ex-Yougoslavie.

Sanja Iveković a commencé son activité artistique au sein de la Nouvelle pratique artistique dans les années 1970. Ce terme recouvre des formes nombreuses et radicales d'un art nouveau apparu en Yougoslavie après 1968.

Silvia Eiblmayr résume sa pratique ainsi : « Sanja Iveković se sert du potentiel performatif des médias de masse, des magazines et des journaux, de la publicité, de la photographie publique et – par un choix tout à fait conscient – privée, pour mettre en jeu sa propre personne en tant que figure de référence structurelle dans le vaste champ de la représentation¹. »

Dans ses nombreux collages, l'artiste juxtapose des images issues de l'imaginaire de la publicité et de son album personnel (*Double Life*, 1975, *Bitter Life*, 1975-1976). *Diary* est une série de sept images composées de photographies pour des publicités de maquillage et de coton démaquillant ayant servi à l'artiste. Dans la plupart de ses performances, l'artiste analyse la représentation de la féminité et de ses rituels (*Make Up, Make Down*, 1976), tandis que dans ses vidéos elle expose les images des médias comme des visions de la réalité pour analyser la construction de la mémoire collective, rendant visible l'invisible. Dans *Personal Cuts* (1982), elle découpe lentement des trous aux ciseaux dans un bas noir qu'elle a enfilé sur sa tête tandis qu'apparaissent des images de la télévision d'état yougoslave.

Les artistes de sa génération ont commencé à se confronter à l'appareil idéologique dans le contexte de l'espace public. Un des exemples clefs est sa performance *Triangle* (1979), dans laquelle, pendant la visite officielle de Tito à Zagreb, l'artiste simule la masturbation sur son balcon tandis que le cortège présidentiel défile en-dessous. Après dix-huit minutes, un policier du service de sécurité interrompit la performance, contribuant ainsi à l'existence de l'œuvre. En tant que pionnière du féminisme, Iveković s'est confrontée aux barrières séparant public et privé, érotique et idéologique.

1. Catalogue *Kontakt – The Art Collection of Erste Group*, Cologne, Walter Koenig, 2006.

Ana Janevski

Traduit de l'anglais par Micha Schischke

2



3

Antonia Majača, Féminisme, activisme et historicisation. Sanja Iveković parle à Antonia Majača

[Sanja Iveković] : Les artistes [yougoslaves des années 1960 et 1970] ne se positionnaient pas comme des dissidents. Leur critique n'était pas une « lutte contre le sombre totalitarisme communiste », ils étaient plus enclins à voir leur pratique comme une critique d'un gouvernement bureaucratique qui voulait conserver le *statu quo* à tout prix. Donc il est juste de dire que ceux qui étaient actifs sur la contre-scène culturelle à l'époque prenaient le projet socialiste beaucoup plus sérieusement que la cynique élite politique au pouvoir. Les jeunes travailleurs culturels qui écrivaient pour la presse socialiste de la jeunesse réclamaient une « révolution permanente » et les artistes conceptuels demandaient, dans certains de leurs manifestes, « un art révolutionnaire adéquat pour une société révolutionnaire ». La Nouvelle pratique artistique (à laquelle je participais aussi) était réellement nouvelle, dans le sens où elle posait pour la première fois des questions radicales sur la nature et la fonction de l'art lui-même, sur « l'autonomie » des galeries et musées, sur l'influence de la logique de marché, sur la production d'œuvres d'art, etc. Il est vrai que tout ceci était au programme des artistes de l'Ouest, mais il nous semblait que l'idée de dématérialisation de l'œuvre d'art, et généralement d'un art qui délaisse les institutions pour communiquer avec « le peuple », était beaucoup plus proche d'une idée socialiste de la société. Le paradoxe est qu'en tant qu'artistes nous avions de sérieuses intentions de « démocratiser l'art », mais le langage artistique que nous utilisions était si radicalement nouveau, que notre public était très limité. [...]

Les partisans de la Nouvelle pratique artistique dans la Yougoslavie socialiste étaient principalement des artistes masculins. Dans les années 1970, seulement quelques artistes féminines étaient visibles sur la scène artistique. Dans mon travail, je me suis préoccupée très tôt de la question de l'identité des genres et de sa place dans la société. J'ai essayé de faire de ma position en tant que femme dans une culture patriarcale le reflet de cette question, qui était, malgré la politique officiellement égalitaire, toujours vive et présente dans le socialisme. La politique de la représentation de la féminité dans les médias de masse était un thème récurrent de mes premières œuvres. Je me suis présentée publiquement comme une artiste féministe et, dans ce sens, ma position était vraiment spécifique. Comme il n'y avait aucune artiste ou critique féministe sur la scène, les critiques locaux (des hommes bien sûr) comprenaient mon travail (uniquement) comme une attitude autoréférentielle, une analyse de « l'institution de l'artiste », qui était un sujet populaire chez les artistes conceptuels. L'instrument critique qui aurait permis une lecture différente de ces œuvres était simplement inexistant.

Dans Majača, 2009, p. 5-13.

1 - *Diary [Journal]*, 1976, élément issu d'un ensemble de sept collages sous verre, pages de magazine, mouchoirs, coton, papier, traces de maquillage, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris 2 - *Personal Cuts [Coupsures personnelles]*, 1982, photogrammes d'une vidéo Bétacam numérique, PAL, 3'40", coul., son., Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris 3 - Membres de l'association Podroom, le premier espace d'art géré par des artistes en Yougoslavie, fondé par Sanja Iveković et Dalibor Martinis à Zagreb en 1978, courtesy Sanja Iveković



4 - *Triangle*, 1979, photographies noir et blanc, courtesy Kontakt – The Art Collection of Erste Group, Vienne 5 - *Un jour violent*, 1976, photographie noir et blanc illustrant une performance, courtesy Sanja Iveković

Silvia Eiblmayr, Coupures publiques

[Sanja Iveković] est une artiste qui, selon ses propres termes : « pose des questions au lieu de donner des réponses¹ ». Dans sa pratique artistique publique contextuelle (et conceptuelle), elle travaille sur et contre les expulsions publiques avec des thématiques, des procédés et/ou des relations qui perdent leur invisibilité grâce à ses œuvres. Tous ceux-ci relèvent aussi bien de la mémoire collective, de la violence faite aux femmes, de la privatisation de l'espace public, de la relation qu'ont les citoyens avec leur ville que de la politique des mœurs. Puisqu'elle n'est certainement pas la seule artiste contextuelle à tenter de rendre visibles des problèmes sociaux urgents, la question qui se pose est comment elle pénètre l'espace public. Je pense qu'elle le fait en opérant des coupures publiques que je perçois comme des actions lors desquelles elle trouble la « surface calme » de l'espace public, en pointant du doigt son vrai caractère, conflictuel. Chacune des pièces publiques de Sanja Iveković crée une fissure, un ravissement, un glissement à partir d'un point fixe et défini et en ce sens, chaque « coupure publique » constitue en réalité la création d'un nouveau sens ou la re-sémantisation d'un sens préexistant.

1. Entretien avec l'artiste, Berlin, juillet 2006.

Dans Ilić, Rhombert, 2008, p. 232-245.

Branislava Andjelković, Comment « Personnes et objets » sont devenus politiques dans le travail de Sanja Iveković

Les premières recherches de Sanja Iveković s'appuient sur son fragile investissement dans quelques points problématiques de la relation entre privé et public, corporel et idéologique, masculin et féminin, qui oscille entre acceptation et critique. Dans une première œuvre, *Dvostruki život* [Double vie] (1975), Iveković juxtaposait, sous forme de livre illustré, des photographies provenant du monde de la publicité à celles de son album personnel. Une production artistique plus récente montrait la même tentative de faire la critique du rôle manipulateur de la publicité en mettant en relief la nature parasitaire que le discours de la publicité entretient au sein des médias. Cependant l'aspect le plus exceptionnel du projet d'Iveković est sa *perspective*

rétroactive. Les images de femmes qui montrent leur corps ne sont pas copiées ou rééditées, mais catapultées vers les souvenirs personnels contenus dans de vieilles photographies. Paradoxalement, ce projet est une double recherche : non seulement c'est une recherche au cœur des conditions sociales de consumérisme et de son reflet dans un cadre socialiste, mais surtout, c'est une recherche sur son rôle personnel en tant que femme dans la structuration des conditions sociales. Contrairement au projet d'un homme qui s'engagerait dans une tâche similaire, celui d'Iveković n'est pas le point final de quelque activité sociale, mais le résultat de sa propre prédilection à parcourir les magazines de mode et son album personnel de photos. [...]

Contrairement aux premiers travaux de Cindy Sherman, dans *Double vie*, Iveković ne parade pas dans quelques-uns des rôles assignés aux femmes par la culture de masse. Elle ne se dédouble pas dans différentes identités attribuées, mais elle explore sa propre vie comme une série de rôles qui peuvent lui être attribués rétroactivement. En tant que tel, son art n'est ni une critique moralisatrice du consumérisme ni une critique dissidente du socialisme. Contrairement à ses pairs masculins, elle aborde les deux cadres idéologiques avec une grande précaution. Elle est consciente qu'une distance objective est impossible, et qu'en aucun cas une non-implication ou quelque exclusivisme puritain ne peut mener à une critique sensée. [...]

L'une de ses œuvres les plus connues des années 1970, *Trokut* [Triangle] (1979), a pour point de départ le spectacle produit par l'apparition publique du président Tito. Il salue la foule de sa main gantée de blanc, suivi par des hommes en uniforme, et acclamé par la foule rendant hommage à l'État et à ses dirigeants. Iveković est une citoyenne qui observe cette parade depuis son balcon, lieu où elle devrait se soucier de ses affaires privées. Elle décide de participer à l'événement en intégrant sa performance dans la parade et en forçant ainsi certains de ses protagonistes à participer à la réalisation de son œuvre. Un agent de sécurité posté sur le toit d'un bâtiment voisin remarque cette femme à moitié nue sur un balcon à proximité, qui boit de l'alcool et semble se masturber. Quelques minutes plus tard, elle quitte le balcon car on sonne à sa porte : un agent de sécurité est venu lui demander de mettre un terme à ses activités et d'enlever « personnes et objets » du balcon. Assurément, ce scénario met l'accent sur la question de l'exercice masculin du pouvoir, de l'exhibitionnisme militaire, et tous les stéréotypes de la chorégraphie totalitaire : surveillance, terreur et intrusion directe dans la sphère privée. Mais cette performance est en fait un acte d'intériorisation de ce système qu'Iveković comprend et déconstruit. Elle joue sa propre politique d'exposition contre la politique d'exposition de l'État. Les agents de sécurité sont conscients de l'insignifiance objective de sa performance sur le balcon, mais ils font déjà partie du jeu. Ils doivent réagir, où le contrevenant à l'ordre pensera qu'ils ne l'ont pas remarqué. Alors, ils participent.

Cette œuvre, tout comme d'autres réalisées par Iveković sous le régime socialiste, illustre la position particulière de l'artiste non seulement sur la question du privé et du public, mais aussi sa relation au problème de la dissidence politique, qui était principalement narcissique et avec un champ de vision limité. Elle apporte la notion d'intimité dans le jeu, non pas comme un discours dissident prêchant l'intimité, mais jamais lasse de l'analyser (comme Želimer Žilnik l'a si bien analysé). Au contraire, son approche en termes d'implication politique est en dehors du champ de questionnement sur l'injustice politique envers les opposants au socialisme, celui-là même qui a aveuglé les dissidents politiques.

Dans Ilić, Rhombert, 2008, p. 21, 22 et 23.

Bojana Pejić, Motion métonymique

Le caractère politique du travail de Sanja Iveković ne constitue pas simplement un cadre idéologique, communiste ou post-communiste. En tant que femme et en tant qu'artiste formée par l'esprit contestataire de 1968, Sanja Iveković s'est confrontée à un espace masculin – ce qu'elle continue à faire de nos jours. En appréhendant cet espace, elle révèle plus qu'une simple représentation de la politique, mais bien une politique de la représentation qui le régit. Sanja Iveković est consciente que cette politique ne se résume pas à un seul lieu ou à une seule idéologie. Dans les années 1970, l'artiste a travaillé avec deux institutions spécialisées en politique visuelle : la presse et la télévision. En appréhendant ces politiques visuelles de manière critique, c'est-à-dire de manière politique, elle demeure extrêmement sensible à la représentation que ces instruments de pouvoir donnaient, et donnent toujours, aux femmes. Elle est parfaitement consciente que des représentations visuelles, telles que des photographies dans les journaux, la publicité, les films et l'art, sont des constructions culturelles qui se font passer pour des « faits naturels¹ ». À travers toute sa pratique artistique, Sanja Iveković déconstruit la « naturalité » des représentations visuelles, et révèle leur caractère de constructions culturelles.

1. Brian Wallis « What's wrong with this picture? », dans Wallis (dir.), *Art after Modernism. Rethinking Representation*, New York, The New Museum of Contemporary Art/MIT Press, 1984, p. 15.

Dans Eiblmayer, 2001, p. 85-103.

DANIEL KNORR

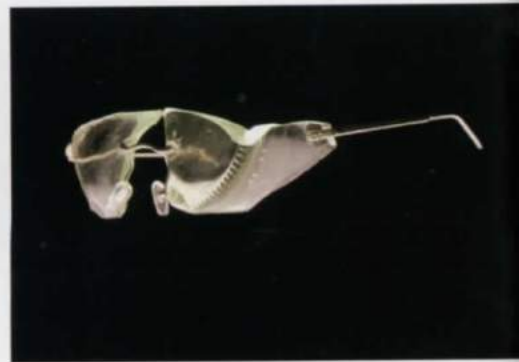


Le travail de déconstruction de Daniel Knorr (né en 1968) initie une réflexion autour de problématiques sociale et politique et s'inscrit dans l'héritage de l'art conceptuel et de la critique institutionnelle des années 1960-1970. Mélange d'installations et d'actions, son œuvre évoque la consommation de drogues et sa répression, l'économie mondiale et ses laissés-pour-compte, l'Europe, la personne privée à l'heure de l'exposition médiatique, l'environnement et le recyclage ou encore l'obsession contemporaine pour la sécurité.

Pour sa sortie des Beaux-Arts de Munich, Knorr réalise une première œuvre à partir de 500 grammes de cocaïne confisquée par la police et exposée au sol, encadrée par deux policiers. Un dessin, réalisé par l'artiste dans la poudre, était placé sous verre, invitant le spectateur à s'arrêter sur une image humoristique et naïve. Du matériel au sujet du travail de la police contre la drogue était exposé aux environs, donnant un contrepoint. Détournant la doxa de l'économie globale, l'œuvre *World Market* (1996) permettait à un vendeur de rue de Brooklyn de vendre à distance 50 kilogrammes de sa marchandise exposée à Copenhague grâce à un système installé sur le World Trade Center de New York, devenu un lieu de contrôle des ventes pour les pauvres. Dans *Klaus, Klaus kommt auch zu Fuss* (2001), Knorr expose une personne anonyme, Klaus Bocking, en chair et en os mais aussi à travers son environnement et ses témoignages, l'invitant à chaque exposition à déambuler quelque temps en ville aux frais du lieu d'exposition.

En 2005, pour le pavillon roumain « European Influenza » à la Biennale de Venise, il laisse l'espace libre, ouvrant une porte d'accès gratuit vers la ville, avec seulement les traces des expositions passées. Un document contenant des textes critiques envers l'Europe et son extension à l'Est était distribué gratuitement au visiteur, alors que la Roumanie proposait sa candidature à l'Union Européenne. Comme pour *Klaus, Klaus...*, c'est l'appareil critique médiatique qui fait exister l'œuvre. En 2008, à la Nationalgalerie de Berlin, Knorr installe sur le bâtiment de Mies Van der Rohe des dizaines de drapeaux colorés évoquant les couleurs des associations estudiantines berlinoises, comme une critique des dérives communautaristes. Au musée Fridericianum de Kassel, il crée lui-même en public des lunettes absurdes à partir du verre recyclé qu'il a fait déverser dans le lieu d'exposition. En 2010 au Centre Pompidou, un tube rappelant l'architecture du bâtiment de Piano et Rogers traverse l'espace des « Promesses du passé » dans la Galerie Sud, enfermant une substance contenant des gaz toxiques (*Capillaire*). Knorr met en place des stratégies de détournement critique toujours renouvelées par le contexte, avec une conscience aigüe des problématiques sociales, oscillant en permanence entre humour et transgression.

Christine Macel



2-3

Vlad Morariu,
Daniel Knorr. Trains et institutions

Knorr a été arrêté pour avoir été un anarchiste caché. [...] Il n'est pas question d'argumenter en faveur [de ses] croyances politiques [...] telles qu'elles sont transposées dans son œuvre ; mais nous devrions voir immédiatement que son geste n'appartient pas à l'ordre de la violence : il n'est ni partial ni injuste, il n'use pas des tactiques du scandale pour obtenir un succès relatif, il ne détruit pas, mais simplement déconstruit, invitant à la réflexion, initiant des débats, transformant l'acquis en questions problématiques.

De retour en Roumanie pour quelques mois, Daniel Knorr comprit l'importance de la configuration institutionnelle pour l'espace public de la Roumanie postcommuniste, placée virtuellement entre Scylla, la poursuite de l'accumulation du capital, et Charybde, le besoin d'un espace minimum de survie. À travers son œuvre, Daniel Knorr avance les principes de l'art conceptuel des années 1960 et 1970, dont la croyance principale était que la société doit être mise en question à travers le prisme de ces points de vue mêmes qui sont considérés comme non-problématiques. L'artiste ne se contenta pas de prendre pour acquis le fait que la population roumaine plaçait sa confiance dans ces mêmes institutions (et non, comme il y paraît, dans des institutions plus importantes pour le processus démocratique, telles que le Parlement ou le gouvernement). Au contraire, il choisit de questionner cet état des choses, en se demandant (même l'artiste est invité à fournir des réponses) à lui-même et à tous ceux qui prendraient part quotidiennement à son intervention : quel est le sens de tout cela ? Le projet comprend un don sans auteur, un geste sans récompense : Daniel Knorr a rendu la police, l'armée, l'Église et la Croix-Rouge au peuple.

Dans Knorr, 2007.



Daniel Knorr,
À propos du projet *Capillaire*, Bâle,
 juillet 2009

Le Centre Pompidou a été construit à l'initiative de l'ancien président français Georges Pompidou. Le rôle du musée, tout comme d'autres musées et institutions d'État dans le monde, est de représenter la société (l'État dans son ensemble) par le biais de sa représentation la plus élevée possible, la culture.

D'un point de vue architectural, l'élément le plus souvent utilisé du bâtiment du Centre Pompidou est le tuyau, qui est utilisé exactement à l'inverse de la fonctionnalité du tuyau, et se trouve près des murs afin d'éviter les colonnes dans l'espace d'exposition intérieur. D'un point de vue fonctionnel, les canalisations et les structures que l'on peut voir partout servent à la ventilation (blanche), aux ascenseurs (rouge), aux lignes électriques (jaune), à la circulation de l'eau (vert), etc. L'installation *Capillaire* est, tant par sa forme que par son contenu, liée à cette architecture : c'est aussi une représentation culturelle. Dans une des salles d'exposition, un verre ou un tube acrylique transparent de 25 cm de diamètre contenant du gaz CS (un gaz lacrymogène) s'étend du sol au plafond et provoque une rupture de l'espace.

Le titre de l'installation fait référence aux vaisseaux du corps humain. Par métaphore, le corps du bâtiment pourrait être vu comme le corps de l'État. Le gaz lacrymogène a été conçu dans les années 1950 comme une arme de contrôle des émeutes et fut utilisé à des fins gouvernementales

dans presque tous les pays et toutes les sociétés du monde. En France, son utilisation débuta à la fin des années 1960 quand le gouvernement gaulliste, devant faire face au mouvement contestataire de 1968, utilisait le gaz lacrymogène pour contenir les manifestations. C'est Georges Pompidou, alors premier ministre, qui mena les discussions avec les étudiants et les ouvriers. Aujourd'hui, le gaz lacrymogène est encore utilisé par les forces de l'ordre pour endiguer des manifestations sociales ou politiques, par exemple les émeutes dans les banlieues en 2005 ou lors des rassemblements suite au résultat du premier tour de l'élection présidentielle en 2007.

Les causes de la présence de poison dans un organisme sont diverses. Cela peut être un anticorps qui renforce le système immunitaire et détruit les corps étrangers comme les virus ou les bactéries pathogènes. D'un autre côté, le poison peut être dangereux pour l'organisme si sa concentration est trop forte. Pour filer la métaphore de l'État, si le poison peut permettre de maintenir l'ordre au sein de la société, hors de contrôle, il peut aussi être dangereux. Le poison – ici le gaz – représente les éléments gangrénés et délétères de l'État, comme les terroristes, et les structures non-gouvernementales, le vaccin.

Dans Knorr, 2009.



5

1, 2 et 3 - *Scherben bringen Glück* [Les bris de verre portent chance], 2008, photographies couleur documentant la performance de Daniel Knorr à la Kunsthalle Fridericianum de Kassel. Dans cette action, l'artiste a fait vider des containers de recyclage de bouteilles en verre dans l'espace du Museum Fridericianum, et a utilisé les tessons pour en faire des lunettes. Photographie : Sebastian Heise, courtesy Daniel Knorr 4 - *Capillaire*, 2009, photomontage préparatoire pour l'installation créée pour l'exposition « Les Promesses du passé » au Centre Pompidou, courtesy Daniel Knorr et Galleria Fonti, Naples 5 - *Pulver* [Poudre], 1994, photographie couleur documentant la performance, courtesy Daniel Knorr

JÚLIUS KOLLER

L'humour mâtiné d'absurde, l'utilisation d'objets réels et de la vie quotidienne dans d'innombrables constructions de vies alternatives possibles, sont les caractéristiques du plus intrigant des artistes conceptuels slovaques, Július Koller (1939-2008). Se qualifiant lui-même d'anti-artiste, son travail fait écho de son intérêt pour le dadaïsme, le Pop Art, l'Internationale situationniste et Fluxus. Il a combiné ces influences en réaction à la réalité géopolitique dans laquelle il vivait (le Printemps de Prague et son écrasement) et à la prévalence du modernisme dans les cercles académiques. Après avoir achevé ses études de peinture de paysage à l'Académie des beaux-arts de Bratislava en 1965, Koller écrit un manifeste introduisant le terme d'*anti-happening*. Celui-ci constitue plutôt « une invitation à une idée¹ » qu'une action : des diagrammes dessinés sur des cartes postales envoyées à des amis, et avec lesquels il voulait attirer l'attention sur des faits qu'il trouvait intéressants (comme l'illusionnisme, les mystifications permanentes, etc.). L'autre média anti-art utilisé par Július Koller était la peinture ; il réalisait des tableaux avec de la peinture au latex blanche qu'il appliquait sur des toiles en carton, ou des cadres de tissu à motif, qu'il complétait avec des ornements ou des slogans comme « Liberté » ou encore « Socialisme démocratique ».

En 1970, Július Koller a réalisé la première de ses *Universal-cultural Futurological Operations (UFO)* [Opération futurologique universaloculturelle (OVNI)], aussi appelées situations culturelles, dans lesquelles il s'amusait à chercher des nouvelles significations pour l'abréviation UFO ; ses recherches étaient mises en scènes dans un autoportrait photographique qu'il réalisa chaque année jusqu'à sa mort, créant le personnage de l'UFO-naute. L'occupation politico-militaire de la Tchécoslovaquie amena l'artiste à agrémenter son personnage d'un emblème, le point d'interrogation, en tant que symbole universel du questionnement sur « la relation de l'homme à l'espace » et « la relation de l'individu au collectif² ». L'expression « situation culturelle » fait référence à des situations susceptibles de générer des formes de communications alternatives dans différents contextes sociaux, comme par exemple lors de sa longue implication auprès d'artistes amateurs dans les années 1970-1980. De même, la fondation de la galerie Ganek UFO et les activités imaginaires (1971-1989) de cette galerie fictive située sur une cime du Haut Tatras constituent « un symbole, une connexion entre le terrestre et l'extra-terrestre³ ». Pour assurer la programmation de la galerie, il avait réuni un comité de direction, comprenant des alpinistes, des théoriciens et des artistes. Cette activité peut être perçue comme une tentative d'auto-institutionnalisation aussi utilisée par de nombreux artistes d'Europe de l'Est (Tamás Szentjób, Neue Slowenische Kunst et le groupe Irwin).

L'héritage de Július Koller demeure palpable au sein de la jeune et moyenne génération d'artistes conceptuels émanant de l'ancienne Europe de l'Est, en particulier à travers l'œuvre de Roman Ondák.

1. Georg Schöllhammer, « Engagement instead of Arrangement. Julius Koller's Erratic Work on the Re-Conception of Aesthetic Space 1960ff », dans Rhombert, 2003, p. 128.

2. « Conversation between Július Koller and Roman Ondák », dans Rhombert, 2003, p. 136.

3. *Ibid.*, p. 135-141.

Nataša Petrešin-Bachelez

Traduit de l'anglais par Micha Schischke



Conversation entre Július Koller et Roman Ondák

[Július Koller] : Oui, je pense qu'il est juste de dire que j'ai effectivement commencé ces opérations à cette période, mais c'était aussi la continuité de mon projet d'une culture cosmo-humaniste de 1969. J'ai essayé d'exprimer, au travers de communiqués textuels, ma vision du monde, ma *Weltanschauung*, qui se tient dans un principe non-anthropocentrique de compréhension de l'homme à l'état naturel, dans le cosmos. En plus, en 1969, je réagissais à la situation culturelle sociale et sociopolitique en Tchécoslovaquie. C'était un an après l'événement politique bien connu de l'occupation politico-militaire de la Tchécoslovaquie, au moment où le paysage et les possibilités culturelles et d'expression artistique commençaient à changer. C'est ce qui m'a amené à choisir comme symbole le point d'interrogation, qui questionne en général non seulement la relation de l'homme avec le cosmos, que j'utilisais alors sous le nom de « UFO-naute », mais aussi la relation de l'individuel avec le collectif ou la situation sociale. J'ai fait du point d'interrogation un symbole à plusieurs niveaux, en le posant sur différents matériaux et dans différents endroits : dans la campagne, dans l'environnement urbain, et même partout dans le monde où je pouvais me rendre à l'époque. En ce sens, il a beaucoup à voir aussi avec le problème de l'UFO-naute. [...]

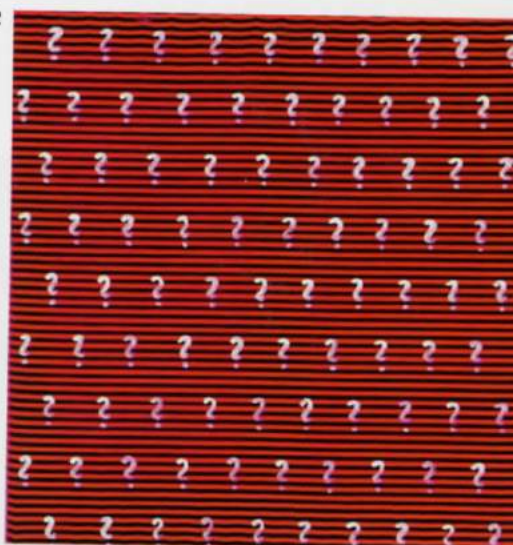
[Roman Ondák] : Donc, dans les années 1970, si j'ai correctement suivi le développement de ces thèmes sportifs, vous vous êtes déplacé à l'extérieur – par exemple lors de votre travail avec le « Universal Futurological Observatory » [Observatoire Futurologique Universel] – mais les gens ne s'intégraient plus à cet espace. Je sais que vous avez souvent réalisé des projets dans lesquels vous installiez des terrains de sport prêts pour le jeu – des espaces ouverts pour des rencontres communicatives – mais aucun spectateur n'est venu. Vous n'aviez à la place qu'une allusion à l'anticipation d'un partenaire qui serait venu du cosmos. Il y avait un lien tendu vers l'avenir, une certaine espérance.

J. K. : Oui, en tant qu'UFO-naute je recherchais ce partenaire de plus en plus dans ce grand espace qu'est notre cosmos, car cette communication libre a vraiment cessé de fonctionner ici, et en vérité ces terrains de sports symbolisaient mon intention de préparer un tel espace de la façon dont les préparations sont traditionnellement faites sur les cours de tennis au printemps, quand on enlève l'ancienne surface et qu'on fait des réparations pour que la nouvelle saison puisse commencer. De la même manière, j'ai préparé le terrain pour le jeu, ou pour l'arrivée ou l'anticipation de quelque chose qui pouvait venir, par exemple du cosmos, de quelques extra-terrestres qui auraient pu devenir nos partenaires – peut-être de manière plus communicative que nos partenaires terrestres, notre société de l'époque. [...]

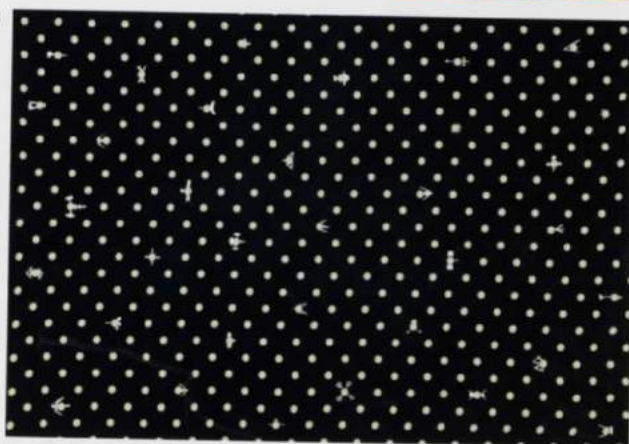
R. O. : À travers ces activités sportives ou cette question de jeu et de recherche d'un partenaire, vous avez tenté de communiquer avec l'univers, ou attendu quelqu'un dans l'univers capable d'avoir un dialogue avec vous. En cela vous vous êtes en quelque sorte séparé de la masse de la population, mais le plus intéressant c'est que vous y êtes revenu par la sphère de l'art, en communiquant avec des amateurs. Cette collaboration a duré plusieurs années. Cela vous a-t-il donné une sorte de nouvelle impulsion dans ce vide que vous connaissiez ?

J. K. : Même si je me nommais, ou me changeais en UFO-naute, cela ne veut pas dire que je n'ai jamais été séparé ou distant de la vie civique, de tous les jours, car le sens ou le point de vue civique dans mon travail en entier a toujours été présent et l'est encore, et donc la relation avec la pratique amateur a évolué de telle sorte que j'y suis devenu l'un des organisateurs et professeurs, et ainsi j'ai été en contact non seulement avec des artistes amateurs de Bratislava, mais de toute la Slovaquie. J'étais membre d'un jury et prenais part à l'organisation de diverses expositions dans lesquelles on faisait une espèce de pied de nez aux expositions professionnelles officielles. Les peintres professionnels parmi nous – et nous étions peu nombreux – essayaient de produire une sorte de preuve qu'un art meilleur était possible, arrivant par la porte de service, plus intéressant et plus libre, même si celui-ci aussi était surveillé et censuré. Dans la mesure où nous parvenions parfois à contourner ou à duper en quelque sorte cette censure, ces expositions se trouvaient être meilleures que les expositions professionnelles, officielles. Cet art amateur est donc devenu notre nouveau partenaire, un partenaire dans la vie civile, qui nous offrait certaines possibilités, en commençant par l'information et l'éducation : l'établissement d'une communication. Du moins c'était le cas de l'art moderne comme nous le percevions ces années-là et qui, plus tôt, avait été détaché comme une partie de l'art officiel.

2



3



4

JÚLIUS KOLLER ČSSR 1972

IDEA KONCEPCIA:
SOCIALISTICKÝ
OBRAZ

PERMANENTNÁ AKTIVITA

R. O. : Je sais que chaque fois que vous pensiez qu'un courant dans la situation culturelle, ou que vos contemporains allaient dans une certaine direction, vous réagissiez soit avec une position « anti », comme dans les *anti-happenings*, soit, quand vous n'étiez pas en mesure d'exposer de façon professionnelle, vous vous investissiez avec les amateurs. Doit-on voir dans cela une envie de chercher une nouvelle énergie ?

J. K. : De fait, il s'agit d'une forme d'anti-académisme. Je dirais que dès que je sentais que quelque chose était trop rigide ou trop académique dans la culture qui est la nôtre, je cherchais toujours un moyen d'en sortir. Et c'était d'ailleurs l'une des voies les plus importantes à l'époque. Peu à peu on a évolué vers une autre position et aujourd'hui ce n'est plus si intéressant... Nous verrons...

Dans Rhomberg, Koller, 2003, p. 136-137, 138, 140-141.

1 - *U.F.O. – NAUT J.K.A. (U.F.O.)* [Ovni-naute J.K.A. (ovni)], 1970, photographie noir et blanc, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris 2 - *Dekorekcia (Antiobraz)* [Dé-corrrection (anti-peinture)], 1969, latex sur toile, courtesy Auction House Soga, Bratislava 3 - *Rozvoj Kozmonautiky (Antiobraz)* [Progrès en astronautique (anti-peinture)], 1973, latex sur toile, courtesy Auction House Soga, Bratislava 4 - *Idea Konceptia, Socialistický Obraz (Antiobraz)* [Idée conceptuelle : œuvre socialiste (anti-peinture)], 1972, latex sur toile, courtesy Auction House Soga, Bratislava

Aurel Hrabušický,
Július Koller. Sondes

Július Koller vient d'une génération artistique qui s'efforçait pendant les années 1960 de surmonter les séquelles d'une longue période d'isolation culturelle due à la guerre puis aux années d'expérience socialiste qui suivirent, dans une volonté d'inclure notre art dans le contexte européen en cours. Les premières œuvres de Koller montrent un croisement des stimuli du dadaïsme, du Pop Art, de la poésie visuelle et les tendances de groupes comme le Nouveau réalisme et le Fluxus. L'avenir montra que le plus important était un esprit *total* de dadaïsme, un « esprit d'appropriation », car « le monde entier est à notre disposition et doit être transformé en œuvre d'art » selon Ben Vautier. Ce principe par lequel l'artiste s'approprie tout comme objet de création qu'il choisit et nomme, car « l'art est tout, même le rien » (Ben), mène inévitablement au « non-art », à une créativité diffusée dans l'anonymat et la vie de tous les jours. [...]

Le *happening* de Koller aussi fut imaginé et, comme il le dit lui-même, « *civilistický*¹ ». Par son anti-énonciation il était en fait, pour lui, la répétition d'une question ou d'un doute à propos de ce qui lui arrivait. Par ce concept et par le manifeste correspondant, il définit son programme d'une « transformation progressive, systématique et active de la réalité, comprise comme prête à l'emploi » en une nouvelle réalité culturelle. Il était préoccupé par « la création immédiate de la vie culturelle » dans laquelle sa propre production artistique se superposait aux intérêts particuliers et à l'activité éducative. Koller considère l'étude des sciences, de l'histoire, de l'art théorique, mais aussi des sports avec des artistes non-professionnels comme un « jeu culturel », conception qui diffère de celle de Ben, d'un « art total » tout en discrétion et totalement ordinaire. [...]



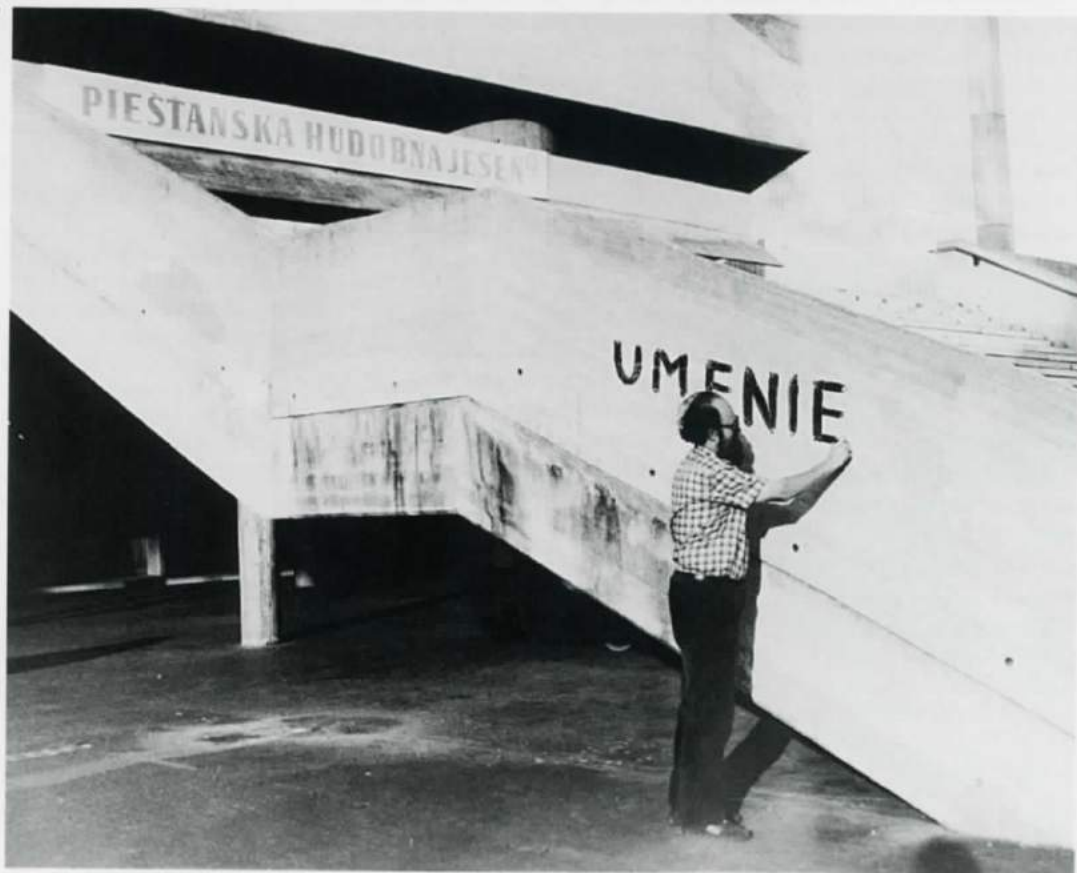
La constance de Koller dans le questionnement lui permit aussi à l'évidence de neutraliser les contradictions de l'époque quand, d'un côté, l'espace pour l'activité des artistes devenait considérablement réduit, mais d'un autre côté, celui de l'activité humaine s'étendait. C'était une époque intoxiquée par les succès du cosmos, un époque de spéculations concernant les contacts avec les civilisations extra-terrestres. L'avenir incertain et inconnu de notre société correspondait de manière étrange avec l'inconnu qui nous poursuivait d'ailleurs, même du cosmos. Cet inconnu intéressait Koller de manière très large, « depuis l'arnaque médiatique jusqu'à la métaphysique » disait-il. Ses réponses correspondaient à ses questions. Il transformait les motifs stéréotypés imprimés sur les tissus de ses anti-tableaux en objets cosmiques fantastiques.

1. Néologisme de l'artiste que l'on peut traduire par « civilistique ».

6



7



5 - *Meditation (U.F.O.)* [Méditation (ovni)], 1983, photographie noir et blanc, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris 6 - *Flying Cultural Situation (U.F.O.)* [Situation culturelle volante (ovni)], 1983, photographie noir et blanc, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris 7 - *Conceptual Cultural Situation (U.F.O.)* [Situation culturelle conceptuelle (ovni)], 1988, photographie noir et blanc, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris. Le mot *umenie* que l'artiste écrit sur le mur signifie « art » en slovaque.

JIRÍ KOVANDA



Né à Prague en 1953, Jiří Kovanda est l'un des artistes conceptuels les plus importants de la scène tchèque. Fasciné par les possibilités qu'offre le travail en extérieur, sans véritables matériaux et sans aucune maîtrise des techniques artistiques classiques, Kovanda a réalisé ses premières performances dans les espaces publics de Prague au milieu des années 1970. Ses actions minimales, méticuleusement scénarisées, ont toutes été documentées sous forme d'une (ou d'une série de) photographie(s) en noir et blanc, et d'un texte explicatif tapé à la machine – qui donne aussi son titre à chaque œuvre – le tout collé sur une feuille de papier. Ces documents constituent l'œuvre d'art aux yeux de l'artiste, pour qui ces actions furtives (comme lorsqu'il effleure des passants en marchant dans la rue), intrigantes (quand il se retourne sur un escalator pour fixer le regard de la personne derrière lui), ou absurdes (quand il est accoudé devant un téléphone dans l'espoir qu'un ami l'appelle), ne trouvent leur finalité que dans les traces que l'on en garde. Les actions performatives de Kovanda sont humbles et discrètes : il y exécute des gestes quotidiens et légèrement décalés. C'est dans la combinaison de cette simplicité apparente et du décalage que se manifeste l'individu et la réalité humaine, dans une société sous surveillance.

Après sa dernière performance en 1978, Kovanda a réalisé des interventions minimales, poétiques, toujours documentées avec une photographie et un texte. Dans la continuité de ses performances quasi invisibles, l'artiste disparaît entièrement de ses interventions, tournant elles aussi autour de la notion de trace, traces infimes qu'il a laissées dans le site et l'arrangement des objets. Ces tableaux composés semblent presque émaner du hasard : Kovanda assemble quelques feuilles mortes, arrange des bouquets devant des benches ou enveloppe la rambarde d'un escalier public d'un manteau de feutre.

Dans les années 1980, Kovanda se tourne vers la peinture, avant d'abandonner sa pratique artistique. Son travail a été redécouvert récemment, et, après quelques doutes sur la validité de son engagement artistique dans le monde actuel, Kovanda a recommencé à créer des installations, à peindre des tableaux et à réaliser des performances – toujours aussi discrètes et poétiques, à travers lesquelles il poursuit sa recherche de la beauté du quotidien et de l'espace où l'individu peut exister.

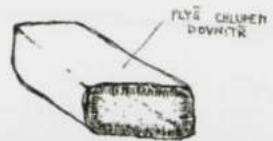
—
Micha Schischke

JEDNA KRABÍČKA PLEKÁ SUŠEÝCH KVĚTÍ RHOZODENDRONU,
 DRUHÁ KRABÍČKA PLEKÁ SUŠEÝCH KVĚTÍ BÍLÉHO RHOZODENDRONU
 Jaro, léto 1981
 Praha, Vinohrady



KOŠIČ /podle L.H./

zima 1982
 Praha, Střelecký ostrov



4

Ján Mančuška, Conversation avec Jiří Kovanda

[Jiří Kovanda] : La question est de savoir à quel moment s'installe la communication. Je pense que c'est quand la chose est désignée comme art. Cela veut dire que si une action a un public, elle se met en place immédiatement. Si aucun spectateur n'a été invité, en revanche, je pense que l'œuvre n'est reçue que plus tard dans la sphère artistique, en d'autres termes, soit lors d'une exposition, soit dans la presse, peu importe. En résumé, une fois qu'elle est présentée comme de l'art. [...]

Je ne suis pas d'accord avec une telle distinction entre art d'Europe de l'Est et art de l'Ouest. Le contact avec l'Ouest était certes extrêmement restreint, mais il y avait des interactions, même si ce n'était pas de façon directe. À mon avis, on ne peut pas penser à l'art de l'Est sans penser à celui de l'Ouest. L'art européen de l'Est est l'art européen.

Dans Mančuška, 2008, p. 146 et 147.

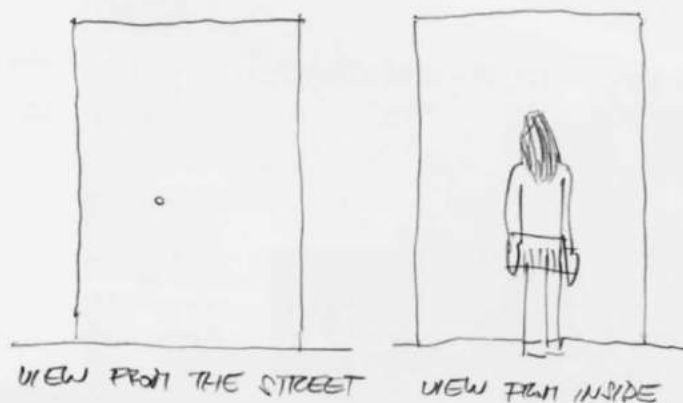
"LISTY"

26. března 1976
 Praha, Grébovka



1 - *Kissing through glass*, 10th of March 2007 [Embrasser à travers la vitre, 10 mars 2007], documentation d'une performance à la Tate Modern de Londres, 2007, photographe : Ivo Gormley, courtesy Tate Gallery, Londres, gb Agency, Paris et Galerie Krobath, Vienne 2 - *Une petite boîte pleine de fleurs de rhododendrons séchées rouges, une autre pleine de fleurs de rhododendrons séchées blanches*, printemps-été 1981, Prague (Vinohrady), 1981, photographie noir et blanc et texte tapé à la machine collés sur papier, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris 3 - *Fouurrure/Selon L.H.*, hiver 1982, Prague (Ile Střelecký), 1982, photographies noir et blanc, crayon sur papier et texte tapé à la machine collés sur papier, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris 4 - *Lettres*, Prague, Octobre 1976, 1976, deux photographies noir et blanc et texte collés sur papier, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris

KONTAK



VIEW FROM THE STREET

VIEW FROM INSIDE



bouillon au plateau

PLACE FOR THE OBJECT/REFERENCE

street

Vit Havránek,
« Conversation III : l'ordinaire est invisible » avec les commentaires par mail de Pawel Polit et Igor Zabel

[Igor Zabel :] Il est bien connu que les artistes conceptuels d'Europe de l'Est ont été déçus et en colère du fait que leurs confrères de l'Ouest soient entrés dans les structures institutionnelles et le marché de l'art. Pour eux, il s'agissait d'une trahison des aspects politiques et moraux les plus fondamentaux de l'art conceptuel.

[Vit Havránek :] Comme Kovanda le fait remarquer lui-même, ses œuvres étaient perçues par les théoriciens et les conservateurs de l'Ouest essentiellement dans l'esprit du déterminisme historique et d'une interprétation légendaire, comme des gestes politiques visant à regagner un micro-contrôle sur un espace public réglementé par les autorités politiques. Kovanda, tout comme d'autres performeurs tchèques tels que Mlěoch, Štembera et Miler, se heurtait régulièrement à cette interprétation et la rejetait comme une simplification partielle. Dans les années 1970, Mlěoch et Štembera contestèrent même leur introduction dans la section de la Biennale de Venise dévouée à l'art dissident. Ils l'ont fait non pas parce qu'ils craignaient la réaction des autorités de l'époque, qui punissait les protestataires, mais parce qu'ils n'étaient pas d'accord avec une interprétation essentiellement politique de leurs activités. [...]

V. Le corps comme signe

V. H. : Kovanda ne travaillait pas avec son corps comme un symbole social, même si ses vêtements et sa coiffure étaient représentatifs de cet aspect. Dans les actions des artistes tchèques Jan Mlěoch et Petr Štembera, le corps était une extension matérielle de la dimension spirituelle. Ils voyaient leur corps connecté à une série absurde d'activités quotidiennes ; le corps vivait mécaniquement et il assistait à ses besoins et les expérimentait machinalement, pendant que sa vie spirituelle était clairement insatisfaisante. [...]

VIII. Actions : relations – passants, amis

V. H. : On peut distinguer deux types de silhouettes dans les photographies des actions de Kovanda. Les premières sont des passants, des piétons anonymes. Au niveau de l'expérience personnelle, ils étaient pour Kovanda le thème de certaines de ses actions. Mais même pour lui, ils ne perdaient pas leur anonymat de la rue. Ils étaient « utilisés » pour cet anonymat et leur caractère dé-subjectif. L'indifférence impliquée dans la relation avec des passants était thématisée de façon plus frappante dans l'action intitulée *Kontakt*, dans laquelle il touchait des passants au hasard, d'un frôlement délicat. Cette activité déplaçait le point d'intérêt sur la silhouette fortuite, familière des œuvres de rue d'Acconci. Dans ses *Following Piece* (1969) par exemple, Acconci suivait un passant, choisi au hasard, jusqu'à ce qu'il rentre dans un espace privé (une maison, un bureau).

Kovanda se plaçait différemment par rapport au groupe d'amis et de connaissances qu'il invitait dans ses actions. Ce groupe savait que quelque chose allait arriver. Ils avaient été invités, mais comme la foule anonyme, ils n'avaient pas la moindre idée de ce qui allait se passer. Comme les passants, ils faisaient aussi partie du script (« J'ai invité quelques amis à... », « J'ai invité quelques amis à me regarder... », « J'avais prévu de retrouver des amis à 19h40... », « J'ai prévu de rencontrer quelques amis... »). [...]

Le centre autour duquel les actions de Kovanda tournaient était la découverte des relations alternatives que l'artiste pouvait avoir avec les deux types de groupes. Son but était la convergence de ses relations avec eux. On associe souvent les amis à un espace intime, et c'est particulièrement vrai si on se souvient de ce qu'on disait avant à propos des espaces privés sous le socialisme (qu'il y avait un flux libre d'informations et une discussion interactive entre eux). Néanmoins, les actions avec les amis se passaient dans des espaces publics. Kovanda voulait donc combattre la nature fermée de l'espace intime ; il exposait les relations personnelles et privées au monde extérieur (par exemple, les actions dans les parcs, l'action datée du 18 novembre 1976, *Dans l'attente que quelqu'un m'appelle*, etc.). Au contraire, il réévaluait à un niveau personnel sa relation aux passants, et, dans ses dernières installations, sa relation à l'espace public « étranger ». [...]

Dans Havránek, 2006, n. p.

x x x

3. září 1977
Praha, Václavské náměstí

Na eskalátoru... otočen, hledím do očí člověku,
který stojí za mnou...



x x x

19. listopadu 1976
Praha, Václavské náměstí



8-9

DIVADLO

listopad 1976
Praha, Václavské náměstí

Chovám se přesně podle ořechů nassaného sovědře.
Pesta a pohyby jsou voleny tak, aby nikdo z kolemjdoucích
netušil, že sleduje "představení".



x x x

23. ledna 1978
Praha, Staroměstské náměstí

Uhl jsem si přes a několika přáteli... stáli jsme v hloučku
na náměstí a hovořili... náhle jsem se rozběhl, utíkal jsem
oheť náměstí a zmizel v nejbližší ulici...



6 - XXX. Sur un escalator... Je me retourne, je regarde dans les yeux la personne derrière moi... 3 septembre 1977, Václavské náměstí, Prague, 1977, photographie noir et blanc et texte tapé à la machine collé sur papier, courtesy Kontakt - The Art Collection of Erste Bank Group, Vienne 7 - XXX, 19 novembre 1976, Václavské náměstí, Prague, 1976, photographie noir et blanc et texte tapé à la machine collés sur papier, courtesy Kontakt - The Art Collection of Erste Bank Group, Vienne 8 - « Théâtre », je suis à la lettre un scénario écrit plus tôt. Les gestes et les mouvements ont été sélectionnés afin que les passants ne se doutent pas qu'ils sont en train de regarder une « performance ». Novembre 1976, Václavské náměstí, Prague, 1976, deux photographies noir et blanc et texte tapé à la machine collés sur papier, courtesy Kontakt - The Art Collection of Erste Bank Group, Vienne 9 - XXX, 23 janvier 1978, j'ai arrangé une rencontre avec quelques amis... Nous formons un petit groupe sur la place, nous parlons... Tout à coup, je me mets à courir et je m'engouffre dans la rue Melantrich, Staroměstské náměstí, Prague, 1978, photographie noir et blanc et texte tapé à la machine collés sur papier, courtesy Kontakt - The Art Collection of Erste Bank Group, Vienne

Pawel Polit,
Le tic-tac du cadran solaire

Le regard se frayant un chemin à l'horizontal impliqué dans l'observation de ce type d'œuvre, pourrait être associé à l'opération de la ligne bleue que Krasinski initiera beaucoup plus tard dans ses *Interventions*. Guidant le regard du spectateur le long des murs environnants, se déplaçant par-dessus les représentations qui se trouvent là, que ce soient des reproductions de peintures ou des photographies, et pénétrant la profondeur des intérieurs présentés dans les peintures axonométriques, la ligne bleue efface les différences entre l'espace réel et l'espace fictif. On peut également être frappé par l'autoréférence de la ligne comme moyen artistique ; elle semble délibérément célébrer sa propre réalité au prix de la neutralisation de la dimension actuelle de l'espace environnant. En 1977, Krasinski publiait la déclaration suivante : « C'est une ligne bleue de ruban adhésif, large de 19 mm. Collée en largeur sur le mur de la galerie (et pas seulement) à une hauteur de 130 cm. ELLE intervient DANS et révèle TOUT. ELLE existe. J'ai confiance en ELLE. »

La nature évidente de cette description de la ligne est très significative. L'artiste utilise des lettres capitales pour écrire les mots qui désignent la ligne elle-même, la direction de son action et le contexte de son opération. En linguistique, on appelle cela des « embrayeurs » : leur référent ne peut pas être défini sans le contexte d'énonciation dans lequel ils sont utilisés. La nature purement formelle de cette définition peut suggérer que Krasinski attribue à la ligne bleue le statut d'une entité théorique, alors que la formule elle-même lui semble être un algorithme pour des opérations mises en pratique de manière différente à chaque fois, en fonction des paramètres de l'environnement. [...]

Krasinski rend active la ligne qu'il dessine : elle refuse de se soumettre à l'espace architectonique, de la même manière qu'elle refuse d'être confinée à l'intérieur des limites du cadre photographique. L'aspect performatif de la ligne est souligné dans les photographies de Kossakowski, pour lequel Krasinski est en interaction directe avec ses œuvres. Les images qui illustrent l'installation extérieure de *La Lance* (1963-1964), tout comme celles réalisées pendant les sessions photographiques intitulées *J'ai perdu la fin !!!!* (1969) et *Dévidoir* (1970), ne fonctionnent plus comme des documentaires ; elles semblent être le résultat d'une mise en scène et d'une chorégraphie soigneusement planifiées. Ces photographies attribuent à Krasinski le rôle ambigu d'initiateur de la course ininterrompue de la ligne et, en même temps, par analogie avec le diagramme du geste suicidaire, décrit plus haut, lui accordent le statut d'une figure inscrite dans la course même de la ligne. L'opération d'intervention nécessite une figure active [...].

Au lieu de décrire l'espace en catégories générales, il confirme les formes d'objets de manière tautologique, en suivant le motif de la nature sinueuse et complexe des environnements immédiats. Cette sorte d'autoréférence porte les *Interventions* de Krasinski au-delà de l'abstraction moderniste ; tout en maintenant son statut autonome, la ligne bleue contredit le modèle moderniste de l'œuvre, s'ouvrant à l'interaction avec son contexte immédiat. Dans la mesure où l'œuvre moderniste constituait le résultat d'efforts pour simplement inverser la hiérarchie entre le texte et l'image, accordant un rôle dominant à cette dernière, Krasinski fait tout pour neutraliser cette opposition, en dotant la ligne qu'il dessine de la nature de l'écriture.

1. Edward Krasinski, communiqué publié dans *Interventions*, cat. exp., Galeria Sztuki Współczesnej Zapiecek, Warsaw, 1977.

Dans Polit, 2008, p. 55, 60, 63.



1 - Edward Krasinski installant une de ses œuvres dans un champ à Zalesie, Pologne, vers 1963-1964, photographie noir et blanc d'Eustache Kossakowski, courtesy Anka Ptaszowska, Paris et Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Varsovie 2 - *J'ai perdu la fin !!!!*, 1969, photographie noir et blanc issue d'une série de douze, initialement publiées dans un fascicule par la Galerie Foksal PSP, Varsovie, en avril 1969, courtesy Foksal Gallery Foundation, Varsovie 3 - *Objekt w przestrzeni* [Objet dans l'espace], 1964-1965, huit éléments de bois peint, courtesy Paulina Krasinska, Zalesie et Foksal Gallery Foundation, Varsovie



Edward Krasiński,
**Drôle d'interview. Conversation avec
 Eulalia Domanowska, Stanisław
 Cichowicz et Andrzej Mitan**

[Eulalia Domanowska] : Peut-on dire que l'œuvre est moins importante que l'action artistique ?

[Edward Krasiński] : L'action est importante, mais quand elle est terminée, seuls les résultats restent. Je n'aime pas l'expression action artistique. Le nom suggère quelque chose de mauvais, comme la performance, par exemple. Je déteste l'exhibitionnisme. Il y a des mots qui me déplaisent vraiment.

[Stanisław Cichowicz] : À Paris, vous avez apposé sur différentes architectures de la ville du ruban adhésif bleu. Ici, vous voulez le coller sur la Gruba Kaška. Est-ce une action [artistique] ou non ?

E. K. : Demandez à la ligne. C'est une action déconcertante. Quoi qu'il en soit, je préfère l'expression *happening*. En 1970, j'ai été déconcerté en 1970 en fixant le ruban sur les murs de la cour du Musée d'art moderne de la Ville de Paris. J'ai fait pareil avec les arbres dans les rues. Et puis je suis allé marquer toutes les galeries de la rive gauche. J'en ai assez de tout cela. Ce n'était pas une performance !

S. C. : Il faut du public pour une performance...

E. K. : Il y avait un monde fou au musée ! Mais personne n'a assisté à l'action elle-même. C'était la guérilla. Rue de Seine, les vieux propriétaires de la galerie me criaient dessus et m'accusaient de profaner un site d'art, et ils ont appelé la police. Ce n'était pas une action artistique. Il fallait que je trouve un endroit extérieur pour poser ma ligne. Il était trop évident que les bâtiments de la galerie étaient les objets les plus appropriés. Je ne les ai pas profanés, je les ai révélés. [...]

E. K. : J'aime placer le ruban adhésif dans des endroits différents qui ne sont pas faits pour une exposition d'art, des lieux non tabous. Un musée est un lieu dans lequel on est censé trouver la beauté. Et ce ruban n'a pas besoin d'être beau – il ne doit pas l'être. Je hais la beauté ! Le ruban doit apparaître quelque part et doit trouver les circonstances pour le faire. Un musée n'est pas le lieu approprié pour accomplir ceci, mais la galerie Foksal l'est. C'est un endroit où je peux faire tout ce que je veux avec le ruban bleu. [...]

E. D. : Pourquoi ces objets ont-ils été construits ?

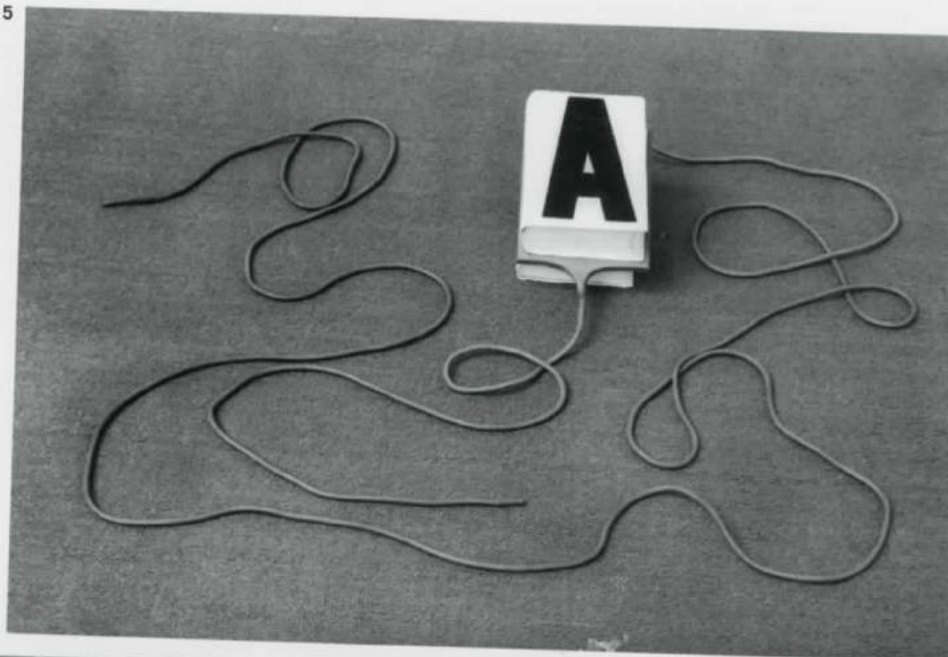
E. K. : Ils ont été créés pour que le ruban « entre » dans quelque chose d'illusoire. Ils lui ont donné une nouvelle opportunité. Il n'y a pas de raison particulière pour laquelle c'est arrivé de cette façon ou d'une autre. Tout est conséquence. Je pourrais concevoir une philosophie à ce sujet, mais c'est vraiment très simple et il est inutile de compliquer les choses.

E. D. : Pour ma part, le contexte du ruban ne me paraît pas si simple que cela.

E. K. : Le ruban entre et sort de l'image. La seule chose déconcertante est le clou sur lequel l'image est fixée. C'est encore pire quand elle pend sur des câbles dans les musées. Une situation d'exposition est créée et moi j'essaie d'éviter cela. Je rêve de construire ces images dans le mur. Alors un seul ensemble surgirait. C'est pour cela que je recouvre mes images de peinture murale, la même que les murs autour d'elles. Cela devrait vraiment être construit dans les murs comme une épitaphe dans une église.

Dans Breitwieser, 2006, p. 30, 32, 33.

5



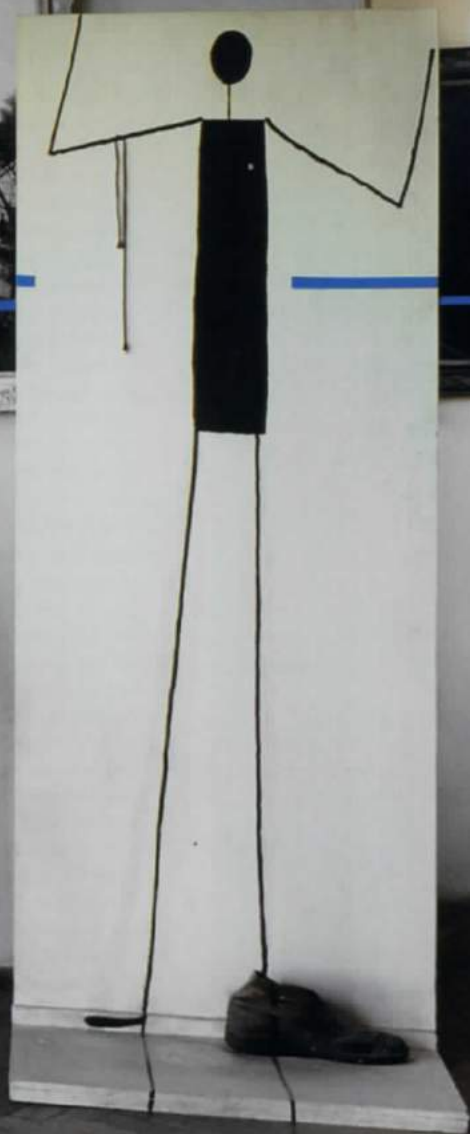
6



7

4 - *Intervention*, 1969. L'artiste a apposé une bande de ruban adhésif bleu sur le mur de sa maison ainsi que sur le corps de sa fille Paulina devant ce mur, photographie noir et blanc d'Eustache Kossakowski, courtesy Anka Ptaszkowska et Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Varsovie 5 - *Kompozycja z książką* [Composition avec livre], livres, bois, câbles en caoutchouc peint, collection du Muzeum Narodowe, Poznań, courtesy Foksal Gallery Foundation, Varsovie 6 - *Intervention*, 1975, acrylique sur bois, ruban adhésif bleu, courtesy Anka Ptaszkowska, Paris et Foksal Gallery Foundation, Varsovie 7 - *K 3*, 1968, acrylique sur toile, câble en plastique, métal, bois, collection Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź, courtesy Foksal Gallery Foundation, Varsovie
 Double page suivante - Atelier d'Edward Krasiński à Varsovie, 2004, photographie couleur, photographes : Aneta Grzeszykowska et Jan Smaga, courtesy Foksal Gallery Foundation, Varsovie





DAVID VOJIN MALJKOVIĆ & BAKIĆ

L'artiste David Maljković est né en Croatie en 1973 et travaille principalement à Zagreb et à Berlin. Son sujet de prédilection sont les vestiges architecturaux des temps utopistes – ruines modernes qui doivent être réactivées et recontextualisées pour les générations présentes et futures. Pour parvenir à cela, Maljković étudie les relations entre le passé, le présent et le futur tout en appliquant ses mythologies, ses peurs et ses espoirs à l'inconscient collectif de la société croate. Il réussit à injecter du « temps vécu » dans le « temps objectif » de l'Histoire, en laissant les personnes interagir avec des lieux et des bâtiments vidés de leur sens. Son travail peut être considéré tout entier comme un « procédé donneur de sens » continu ; procédé qui porte le deuil autant qu'il est constructif.

Maljković soulève aussi la question de la supposée autonomie de l'architecture moderne. Dans la trilogie *Scenes for a New Heritage* (2004-2006), il met en scène un monde futur qui aurait perdu tout lien avec son héritage culturel. Dans ces trois films accompagnés de dessins et collages, situés en l'an 2045, l'artiste a placé trois différentes manières d'appréhender et de visiter un lieu historique lié à sa mémoire, obligé de le visiter, lorsqu'il était enfant, sous le régime communiste. Le monument auquel les personnes des vidéos sont confrontées est celui de Petrova Gora. Il fut construit par le sculpteur moderne Vojin Bakić, qui cherchait alors à s'échapper du réalisme socialiste grâce à des formes abstraites et constructivistes. Appartenant à la scène clandestine à ses débuts, Bakić finira par être intégré au système et devenir un ami personnel de Tito. Le monument était un lieu de pèlerinage obligatoire pour les jeunes pionniers de tout le pays, relique d'une époque pleine d'espoir. Devenu symbole de désillusion, il fut presque oublié.

Dans son film couleur sépia *Retired Form* (2009), Maljković évoque un complexe de monuments publics de Bakić, situé dans le parc-mémorial de Dotrščina, autour duquel des visiteurs âgés se tiennent silencieusement. La caméra tourne autour de l'ensemble de manière syncopée, éliminant tout indice de lieu ou de temps.

À la différence des tentatives futuristes du modernisme utopique qui voulait tout réaliser dans l'immédiat, le travail de Maljković a une qualité anticipative, suspendant le temps et le sujet, transportant graduellement les protagonistes dans une autre dimension.

—
Sinziana Ravini

Traduit de l'anglais par Micha Schischke



Nataša Ilić,
Pas un point, mais une virgule

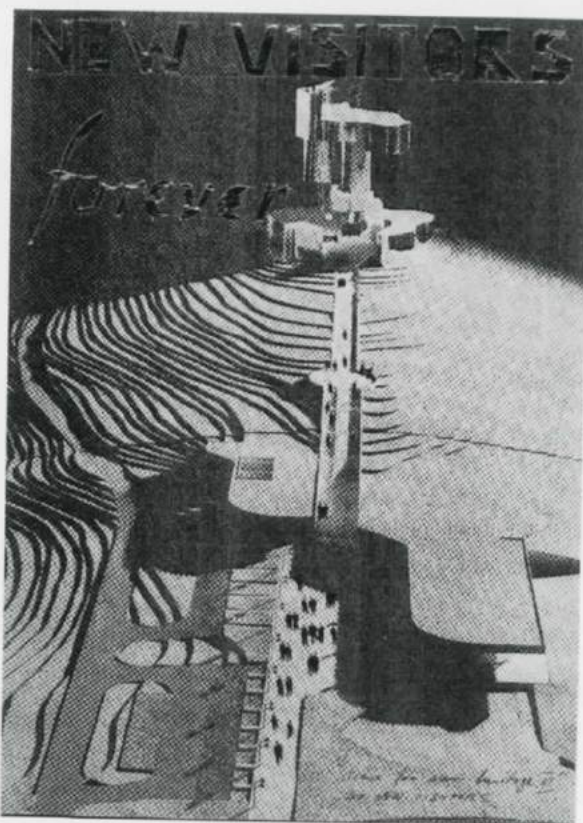
L'épisode le plus important de ce processus est peut-être la commande publique pour le monument de Marx et Engels, situé sur la place éponyme à Belgrade, la capitale, en 1953. La proposition de Vojin Bakić, bien que rejetée par le jury composé des écrivains Milan Bogdanović de Serbie, Miroslav Krleža de Croatie, et Josip Vidmar de Slovénie, joua tout de même un rôle crucial dans le processus de libération de la sculpture monumentale du réalisme académique. Le rejet de cette sculpture plutôt anodine, qui s'appuyait modérément sur les solutions formelles du cubisme, créa un scandale, au cours duquel les jeunes critiques prirent le parti de la défense. L'importance de cet événement ne tient pas tant dans les qualités artistiques inhérentes à la sculpture de Bakić, mais dans le fait que, pour commémorer les pères du marxisme, c'est le répertoire formel du mouvement artistique qu'on cessait tout juste de stigmatiser pour sa décadence bourgeoise qui a été choisi.

Dans cette histoire, Bakić est perçu comme le propagateur de l'abstraction qui se bat pour la liberté de l'expression artistique, et son utilisation de formes abstraites propres est interprétée comme une victoire de l'art, non seulement sur le dogme socialiste, mais également sur l'idéologie en général. Ce qu'une telle interprétation peine à saisir est que le modernisme n'est ni une construction monolithique ni un vide idéologique ; les notions de liberté et d'autonomie artistique de l'art ne sont déconnectées qu'en apparence de l'idéologie et de la politique. La neutralisation de l'art comme moyen de critique sociale, réalisée par démission de l'avant-garde, et la possibilité d'introduire des messages idéologiques dans la forme autoréférentielle du haut modernisme, sans « programme d'intervention » direct au nom des centres du pouvoir politique et sans violation évidente de l'institution de l'art autonome, étaient politiquement pertinentes à la fois à l'Ouest et dans l'ex-Yougoslavie. [...]

La vision révisionniste actuelle s'inscrit dans l'abstraction de la Yougoslavie d'après guerre une tendance à la « restauration de l'appartenance au cercle culturel de l'Europe de l'Ouest » et comprend le modernisme comme une certaine continuité de la culture « bourgeoise », ne pouvant saisir que justement cette culture bourgeoise traditionaliste, encline à l'académisme, résistant fortement aux tendances modernistes. Le modernisme se positionne pour les changements sociaux, et idéologiquement il est plus proche du projet socialiste que de la culture bourgeoise. Cela ne veut pas dire que les artistes modernistes étaient nécessairement des hommes du parti. Il ne s'agit pas de simple manipulation et instrumentalisation des tendances modernistes pour les besoins politiques liés à la séparation de la Yougoslavie du bloc soviétique. Dans l'abstraction moderniste, la conscience communiste éclairée vit la proximité de l'universalisme de la politique émancipatrice moderne. Ce n'est pas parce qu'ils suivaient la ligne du parti communiste que ces artistes étaient modernistes, mais en tant que modernistes, ils étaient nécessairement gauchistes, anti-fascistes, socialistes et communistes.

Dans Ilić, 2008, p. 3-5.

2



3



4

What, How & for Whom, Ensemble, en rien accidentel

Depuis le tout début de la nouvelle fondation de l'état de la République Fédérale socialiste de Yougoslavie, les idées d'un progrès moderniste universel étaient liées à la compréhension spécifique du socialisme comme concept potentiellement radical et expérimental, moderniste par excellence. La Yougoslavie était un espace culturel particulièrement intéressant, dans lequel une partie de l'élite communiste, politique et culturelle, reconnaissait des correspondances entre l'universalisme de l'art moderniste et l'universalisme de l'émancipation socialiste. Une articulation du modèle spécifique du progrès moderniste était créée afin de convenir aux nouvelles conditions historiques dans lesquelles la société humaniste harmonieuse n'était pas seulement une projection utopique, mais l'objectif numéro un du socialisme yougoslave.

Dans WHW, 2008, p. 23.

5



Interview de David Maljković par Charles Esche

[David Maljković :] Il y a autre chose que j'ai créé plus tard dans l'œuvre *Scenes for a New Heritage*. J'ai soulevé ici la question de ce que devient l'héritage lorsqu'il n'est plus d'actualité. Cette question s'applique aussi à la création d'un certain héritage personnel dans l'avenir, sachant que tout le monde en a un. C'est aussi quelque chose que je considère comme une possibilité d'avenir intéressante. [...]

Ces collages sont importants, autant que la vidéo, mais ils ont une qualité différente. La vidéo concerne plus le voyage, l'amnésie collective et ce qui aurait pu arriver. Les collages concernent de nouvelles possibilités. On se demande ce qui est arrivé au monument ou ce qui pourrait se passer si ce n'était plus un objet important. Aujourd'hui, période postcommuniste, c'est simplement un objet vide au milieu de nulle part. J'ai utilisé le collage pour explorer des possibilités et des fonctions nouvelles pour ce monument. Certains sont plus humains, comme la plate-forme pour un nouveau musée, mais il y en a d'autres, plus commerciaux comme un supermarché ou un hôtel. Il ne s'agit que de possibilités : comment cet espace pourrait être utilisé, et qu'est-ce qui est arrivé à l'héritage qui n'est plus d'actualité. [...] La Yougoslavie fait partie de mon histoire personnelle. Elle est ancrée dans mon subconscient. J'ai passé mon enfance en Yougoslavie, je me souviens de ses odeurs. Je me souviens que nous n'avions que du chocolat yougoslave, ou croate si vous voulez. On se rendait à Trieste pour acheter des trucs étrangers comme le Nutella, ou Nestlé, ou autre. Je me souviens de cela, et en même temps je pense pouvoir être objectif. Maintenant je comprends ces problèmes. Mon grand-père était haut gradé dans l'armée yougoslave et ma famille n'a jamais eu de problème. Cependant, je sais que beaucoup d'autres en avaient. Tous ceux qui ne pensaient ou n'agissaient pas en accord avec l'idéologie dirigeante avaient des problèmes. En revanche, je ne peux pas dire que je sois compétent pour faire un commentaire, il est toujours difficile de dire ce qui est vrai et ce qui ne l'est pas. Dans l'ensemble, ce n'était pas un bon modèle social, mais aujourd'hui je pense qu'il existe toujours, dans une sorte de nostalgie ou de souvenir à plusieurs facettes. J'éprouve énormément d'émotions à ce sujet.



[Charles Esche] : Je comprends très bien. Mais je trouve intéressant que vous traitiez de cet héritage, de cette histoire d'une manière très particulière, en essayant de créer quelque chose de nouveau.

D. M. : Oui. C'est parce que seul l'aspect communiste est visible là-bas. On ne peut pas discerner l'histoire antérieure de cet endroit. Pourtant, on a donné le nom du dernier roi croate à cette localité, Petar Svačić, c'est très contradictoire. Mon travail porte donc sur l'avenir, sur l'amnésie collective, sur ce qui va arriver et si les gens créent un nouvel héritage pour eux-mêmes. Mes dessins expriment une pensée claire : votre moment est votre héritage. J'aimerais créer une amnésie collective complète, qui ouvrirait de nouvelles possibilités pour le musée, tel un musée de rien, dans lequel chacun pourrait apporter tout ce qu'il veut.

Dans Gamulin, Maljković, 2005, p. 114, 120 et 121-122.

4 - Photographie couleur prise pendant le tournage du film *Retired Monument* de David Maljković, 2008, photographe : David Maljković, courtesy Galerie Annet Gelink, Amsterdam
5 - David Maljković, *Scenes for a New Heritage III* [Scènes pour un nouvel héritage III], 2006, collage issu d'une série de treize, papier aluminium, crayon et fusain sur papier, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris 6 - Photographie couleur issue du projet *Frustrated Painter or something about painting* [Peintre frustré ou quelque chose sur la peinture], 2003, portrait de David Maljković

MANGELLOS

Le célèbre historien de l'art et commissaire d'exposition Dimitrije Bašičević, né en Yougoslavie en 1921, a travaillé en tant qu'artiste sous le pseudonyme Mangelos pendant plus de quarante ans et est mort en 1987 comme il l'avait prédit. Mangelos n'était pas seulement fasciné par sa propre mort, mais par celle de l'art en général. Dans son *Manifeste de Moscou* de 1977 il déclare : « L'art est mort, tout comme l'ancienne pensée naïve ». La négation de toute détermination était le moteur de la pratique de Mangelos. En tant que membre du groupe Gorgona – un groupe d'avant-garde préconceptuel qui avait créé un antimagazine éponyme (voir p. 80) – il a développé une philosophie hautement iconoclaste et antilogocentrique appelée « anti-art », dont le but est de nier la matérialité des objets, leur symbolique et leur valeur d'échange.

Mangelos a tenté de symboliser le vide par la simple présence d'un cadre, comme dans l'œuvre *Antipeinture*, ou de visualiser le « grand néant » grâce à des tableaux noirs comme le *Paysage de la Mort* ou les *Tabulae Rasae*. Ces globes monochromes recouverts de manifestes écrits en calligraphie rouge, noire ou blanche, sont parmi ses œuvres les plus célèbres ; ils unissent la forme soumise de la calligraphie au contenu rebelle du manifeste. En peignant des manifestes, Mangelos explorait deux procédés artistiques, la transformation et la réduction : la transformation géométrique de lettres lisibles en des formes abstraites et inintelligibles, et la réduction de textes philosophiques complexes en de simples phrases humoristiques.

Son utilisation de matériel scolaire comme les livres, les tableaux et les globes démontre l'importance du renouvellement après l'effacement des traces des histoires passées, le texte écrit sur le tableau noir s'opposant au texte imprimé.

Les manifestes de Mangelos pourraient être perçus comme des véhicules de l'apprentissage autant que du désapprentissage. Il tente à travers eux de donner naissance à une forme d'art qui relierait la philosophie et l'art, l'art et l'anti-art, le textuel et le visuel, tout autant que l'hermétisme et le pédagogique. En opposition aux pratiques modernistes célébrant l'arrivée de la machine, Mangelos percevait la révolution technologique comme un ennemi potentiel de l'art.

Sinziana Ravini

Traduit de l'anglais
par Micha Schischke



Laura Hoptman, Rien ne vaut le présent. Le noart de Mangelos, hier et aujourd'hui

La force emblématique de la noirceur mise à part, ces premières incursions monochromes indiquent aussi une lutte pour en finir avec la notion de représentation, en faveur de l'objet non-référentiel. Comme à la fin des années 1950, les expériences de Piero Manzoni avec une surface sans couleur ou « achrome » qui pouvait être traduite sur tous les supports (du canevas à la peau de lapin, des boules de coton aux miches de pain), et rester dénuée de métaphore, la zone de non-contenu de Mangelos pourrait coller à n'importe quoi dans le monde, et même au monde lui-même, comme dans la série des mondes miniatures, ou globes, qu'il transformait dans les dernières décennies de sa vie. Avec leurs inscriptions entièrement oblitérées par des couches de noir, blanc, rouge ou or, les globes servaient de supports pour les manifestes de Mangelos, de la même manière que les pages de livres et les gravures, les panneaux de bois et les canevas effacés. [...]

Tout comme le code ultime de la communication doit être le plus illisible, la forme ultime doit être celle qui ne peut pas être construite. Pour Mangelos, la rationalité prise à son apothéose peut très bien être l'absurde, qui sert à « ouvrir » la « question de sens », non pas par la description (métaphorique ou formelle) mais par une sorte de non-description, créant finalement une sorte de « nomeaning », distinct du terme « non-sens » ; de la même façon, on distingue le « noart » de Mangelos de l'absence totale d'art. « Nomeaning », comme « noart », implique une dissolution des idées reçues, un questionnement des définitions, des hiérarchies et enfin, des valeurs. En dépit de sa fonction en tant que négation, il existe comme entité, représenté peut-être par le projet tout entier de Mangelos, qui, pris dans son ensemble, est la représentation ordonnée de la fragmentation de toute la structure philosophique du XX^e siècle.

Dans Stipančić, 2003, p. 36, 40.



Mangelos, Manifeste de l'intuition

Pratiquement tous les concepts logiques de propriété peuvent s'avérer fonctionner logiquement.

Il y a certains concepts de propriété, en revanche, qui ne fonctionnent pas vraiment même si leurs concepts fonctionnent grâce à la logique.

C'est la catégorie des propriétés inventées et leurs concepts fonctionnent seulement en philosophie dans la pensée formelle pour ainsi dire.

Parmi elles, une place préminente appartient à l'intuition, une propriété inventée de la pensée et aussi l'un des instruments de la pensée naïve.

L'intuition comme concept fonctionne en philosophie de Platon et Descartes à Bergson et Husserl.

Elle fonctionne en changeant son contenu bien qu'adhérant au formalisme naïf c'est-à-dire présentant toujours une autre version de la propriété d'un organisme qui n'existe ni comme propriété cognitive ni comme organe.

Le concept d'intuition dérive du complexe des sens et le terme populaire en est « le sixième sens » ou la prémonition.

En effet, la portée du contenu du concept d'intuition est hors de la catégorie de la pensée même et à l'intérieur du sensuel en se penchant vers l'instinct, en fait une sorte de cognition instinctive qui n'existe pas.

Dans Stipančić, 2003, p. 213.

Mangelos, Explication du noart

l'explication la plus philosophique
et la plus théorique
du noart

est
noart

Dans Stipančić, 2003, p. 217.



Mangelos, Manifeste de Šid

On parle souvent de « deux » Marx « trois » Van Gogh « plusieurs » Picasso, etc. mettant ainsi l'accent sur les différences entre les premières et dernières périodes des artistes.

Les premières et les dernières périodes diffèrent considérablement.

Au point d'être diamétralement opposées comme si elles étaient faites par différents individus l'explication est simple.

Il y a plusieurs personnes dans un simple individu.

La structure matérielle pour différentes personnes est la transformation des cellules dans l'organisme.

Les cellules se renouvellent tous les sept ans.

En supposant que les données physiologiques qu'on m'a apprises à l'école à Šid soient vraies il devrait y avoir neuf Mangelos et demi.

Mangelos n° 1... 1921-1928

Mangelos n° 2... 1928-1935

Mangelos n° 3... 1935-1942

Mangelos n° 4... 1942-1949

Mangelos n° 5... 1949-1956

Mangelos n° 6... 1956-1963

Mangelos n° 7... 1963-1970

Mangelos n° 8... 1970-1977

Mangelos n° 9... 1977-1984

Mangelos n° 9 ½ ... 1984-1987

Dans Stipančić, 2003, p. 214.

Mangelos, Manifeste du manifeste

Chers amis chers amis

ce n'est pas une affirmation manifeste que les expériences menées au fil des ans étaient totalement réussies car elles ne l'étaient pas mais qu'une autre route a été découverte au lieu de suivre la ligne de la signification le processus de pensée se poursuit le long de la ligne de fonction qui correspond à d'autres processus de la vie. Voici la structure de mes manifestes.

Le monde non seulement change mais a changé.

Nous sommes dans le second siècle de la seconde civilisation. Celle de la machine.

L'utilisation sociale de la machine a mis fin à la civilisation du travail manuel et à tous les phénomènes sociaux ancrés dans le travail manuel.

En changeant le caractère du travail le monde change sa façon de penser.

La révolution de la pensée a le caractère d'une évolution de longue durée.

Au cours de ce processus la pensée artistique ou naïve antérieure s'est intégrée au processus d'application avec une autre basée sur les principes de travail mécanique.

La civilisation évolue concrètement vers une organisation culturelle de type interplanétaire avec une production mécanique uniforme.

Et par conséquent avec des superstructures sociales de styles uniformes basés sur le principe de fonctionnalité sociale.

Au lieu d'unités structurées émotionnellement un style d'unité sociale est formé qui pense fonctionnellement.

Dans Stipančić, 2003, p. 207.

Mangelos, Introduction au noart

Le triomphe de la guerre

La guerre triompha dans les vestiges de ce qui pourrait être appelé une série, avec une piètre période ou un ensemble de peintures noires. *Paysage de la guerre*¹. Ensuite vinrent simplement des paysages qui en langage « professionnel » pourraient être appelés « paysages purs » et puis « paysages variés ».

Si l'art ne provient pas d'un concept mais d'un état, alors l'état dans lequel ces métamorphoses de mort furent créées pourrait être vu comme un certain relâchement de la pression dû au triomphe de la guerre. Depuis le vide du désespoir, quelque chose comme des pensées commencèrent à émerger. [...]

Régler mes comptes avec moi-même

Il y a des règlements de comptes incomplets. Par exemple, le règlement de compte continué avec des comportements antérieurs. Cela continue toujours, et ne finit jamais... Malheureusement c'est inconsistant dans les détails. Et dans les segments. Former certaines opinions privées, des attitudes privées, revient au même que d'avoir une collection privée d'illusions privées. Ce qui est une pseudo théorie, si ce n'est un amusement personnel, en particulier si cela n'est pas rendu public, mais gardé sous silence. Il s'agit d'un paradoxe stupide d'une existence non-existante. La même chose s'applique à la qualité « non-commode » des œuvres, aux tentatives de trouver une sphère non-commerciale pour ces types d'œuvres. La « non-marchandise » ou l'anti-marchandise reste profondément enfouie dans la sphère du privé, tout comme ces phases de l'anti-peinture, la négation de la peinture, ou par exemple les no-stories etc. Bien qu'il soit possible qu'elles soient simplement inadéquates. Au point qu'elles n'ont pas pu éveiller la moindre curiosité.

1. En français dans le texte.

Dans Stipančić, 2003, p. 189-191.

5



Branka Stipančić,
Dimitrije Bašičević dit Mangelos

Le rapport de plus en plus proche entre l'art et la philosophie à l'âge du conceptualisme fut un support pour les efforts de Mangelos. L'écriture devint identique à l'activité artistique et n'était plus bizarre, même à ses yeux. Il apporta un cadre à son art/théorie qui se passe de peinture, et qui introduit la parole et la pensée : « la seule approche cultivée du monde est la pensée parlante, les autres ont été épuisées¹. [...] »

Le *noart* de Mangelos est probablement iconoclaste, mais d'une façon très discrète et personnelle. Plutôt que de la provocation, se débarrassant de la poésie ancienne ou de la forte négation de « mauvaises » idées, c'est une recherche lente et longue d'un système propre. Le *noart* contient une infinie négation, mais aussi « une tentative de penser dans un mode nouveau », « un effort pour concevoir un programme »².

1. Une note de M. Bašičević sur le *noart*, non publiée.

2. *Ibid.*

Dans Stipančić, 1990, p. 18.

6



CIPRIAN MUREȘAN

Dans son travail, constitué principalement de dessins, de photographies et de vidéos, Ciprian Mureșan (né à Dej en Roumanie en 1977) aborde des sujets reflétant les changements survenus dans son pays depuis la chute du communisme, et brosse un portrait minutieux d'une société dans laquelle l'individu a du mal à trouver sa place, abordant des problématiques qui dépassent leur cadre local.

Pour procéder à cette étude sociétale, il n'hésite pas à se réapproprier des œuvres d'autres artistes : dans *Leap Into the Void – After Three Seconds Later* (2004), il présente dans une photographie en noir et blanc la scène qui aurait eu lieu trois secondes après le *Saut dans le vide* (1960) d'Yves Klein. Transposé de Fontenay-aux-Roses à une ruelle d'un village roumain, l'artiste gît, étalé de tout son long, face contre terre – le cycliste ayant déjà presque disparu au bout du chemin. Mureșan illustre ici, en opposition directe au geste sublime de l'artiste français, le désarroi de la scène artistique roumaine au début du XXI^e siècle, époque où le combat opposant les reliquats institutionnels de l'ancien régime et la jeune scène déabusée fait rage.

Dans une critique similaire, avec *The End of the Five-year Plan* (2004), l'artiste retranscrit une autre œuvre célèbre, *La Nona Ora* (1999) de Maurizio Cattelan, dans un contexte roumain. Cette fois-ci, la météorite s'est abattue sur le patriarche de l'Église orthodoxe roumaine, geste avec lequel Mureșan cherche à illustrer la collusion entre le pouvoir spirituel et le pouvoir communiste jusqu'à la chute de ce dernier, sans que l'institution ecclésiastique n'ait jamais purgé ses rangs ou remis en question ses actions passées.

De la même façon, *Communism Never Happened* (2006), installation composée de lettres (formant la phrase « le communisme n'a jamais eu lieu ») découpées dans des disques vinyles de chants populaires roumains, renvoie à une inquiétante tendance qu'il perçoit dans son pays de vouloir faire table rase du passé et de ne tirer aucune leçon des pages sombres de l'histoire de ces soixante-dix dernières années. *Auto-da-fe* (2008), une série de diapositives projetées en boucle, représente une nouvelle direction dans les préoccupations de l'artiste. Les diapositives montrent des graffitis et des slogans apposés sur les murs dans différentes villes roumaines, illustrant la force des mots et de la subjectivité dans le contexte déshumanisé de l'espace urbain.

—
Micha Schischke



Mihnea Mircan, Travail communautaire. Un compte rendu

En plus de jouer avec la mémoire culturelle en plongeant dans une mare de données ou en trouvant des connexions ou des difficultés, Ciprian [Mureșan] a une réflexion sur l'accumulation et la dégradation du savoir : le projet semble avoir été un prétexte à l'exploration des anachronismes, des déplacements et des paradoxes au sein de la perspective de l'héritage culturel qui ne cesse de rétrécir. Les laps de temps durant lesquels on considère qu'une chose mérite d'être conservée deviennent de plus en plus courts, et la durée d'attention réduite est le résultat de l'expansion de collections toujours plus grandes, toujours plus étendues, de tout, doublée d'une culture « statistique » qui devient une accumulation de souvenirs. Ciprian met le doigt sur la difficulté qui existe de se sortir de cette fausse confusion des richesses, à travers un conflit reconceptualisé entre l'original et le plagiat, et à travers un espace narratif produit par l'extension sans accroc de deux types d'espace filmique l'un dans l'autre.

—
Dans Faria, 2005.

Communism
never
happened

Dan Perjovschi,
*Leap Into the Void – After Three
 Seconds, 2007*

La première fois que j'ai posé les yeux sur l'image j'ai dit « C'est ça ! » Une seule image pour condenser une référence à l'histoire de l'art (celle d'Yves Klein) jamais évoquée en Roumanie et un avis parfaitement juste sur la scène artistique roumaine de l'époque (2004). C'était un vent de changement mais il soufflait dans le vide...

Les artistes n'étaient plus « dans le vent », ils étaient déprimés, sans argent, sans avenir, sans intérêt. J'avais beaucoup d'admiration pour cette œuvre (j'aurais aimé l'avoir faite moi-même) alors je me la suis appropriée comme j'ai pu : je l'ai utilisée dans presque toutes mes conférences cette année-là (et j'aime parler)...

C'était un final magnifique à chaque fois que je voulais expliquer ce qui se passait dans mon pays. Je n'ai aucune idée de ce que cherchait l'artiste en créant cette œuvre mais, étant jeune et ne vivant pas dans la capitale d'une région provinciale, je pouvais seulement deviner une sorte de frustration ambiante.

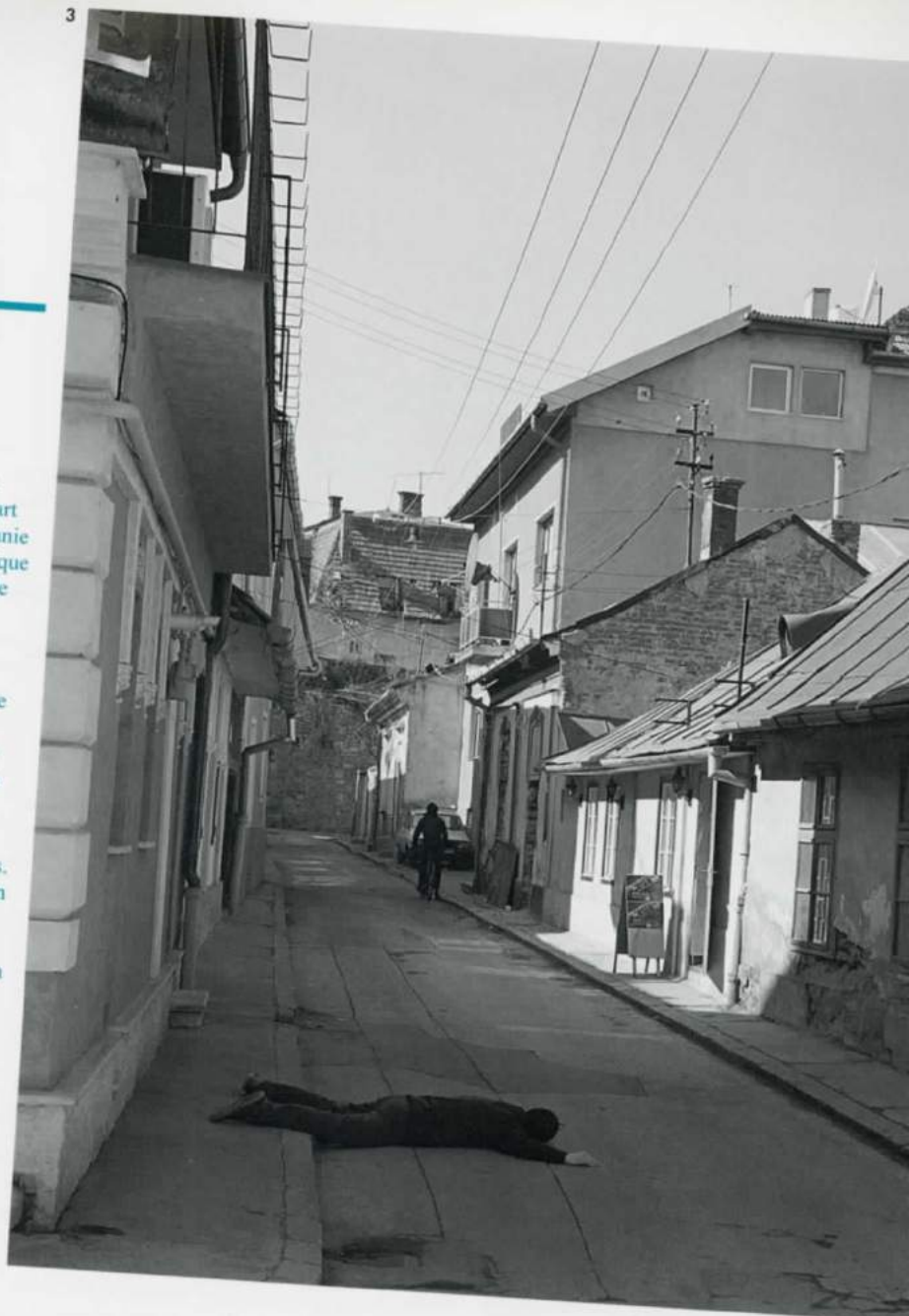
Tout s'est bien passé pendant un temps.

Maintenant, après trois ans, les choses ont changé : il n'y a plus de frustration ni de tension d'une scène artistique incompétente, il ne manque plus d'institutions artistiques, il n'y a plus de sans avenir ou de sans intérêt. Non, maintenant, c'est presque le contraire : trop d'intérêt, trop d'argent et de trop grosses institutions.

Alors, si j'étais cet artiste, je retournerais l'œuvre à l'envers pour que l'homme vole et s'écrase au plafond...

P.S. : Je n'ai pas porté assez d'attention au second personnage dans l'image, celui qui s'éloigne à vélo. D'abord, j'ai pensé qu'il appartenait au plan de composition. Aujourd'hui, je sais : celui qu'on voit fuir la scène de crime, c'est le conservateur ou le directeur culturel...

Dans Mureșan, 2009.



Mihnea Mircan,
Notice de Communism Never Happened

L'abrupte assertion de *Communism Never Happened* [Le communisme n'a pas eu lieu] peut être comprise à la fois comme l'expression d'une volonté « d'oublier et d'aller de l'avant », et de faire de l'art qui ne reflète plus le trauma ni n'analyse, à la *Zenon*¹, la marginalité géographique ou historique ; ou encore comme une intervention dans les disputes sur la gauche après la chute des régimes communistes et l'évidence de leurs atrocités. Il y a aussi une troisième interprétation, qui fait appel à la qualité manifeste/contre-manifeste de cette affirmation :

elle serait un slogan en marge des disputes politiques et des histoires personnelles, mêlant les deux peut-être. Si plus de personnes conviennent que « Le communisme n'a jamais existé », la possibilité d'une communauté peut naître discrètement.

1. En français dans le texte.

Dans Schmidt, 2008.

1 - Portrait de Ciprian Mureșan issu de la série *Images inédites d'artistes roumains en pleine crise*, 2009, photographe : Cristian Rusu, courtesy Ciprian Mureșan 2 - *Communism Never Happened* [Le communisme n'a pas eu lieu], 2006, lettres découpées dans des disques vinyle, courtesy Galerie Plan B, Cluj, Berlin 3 - *Leap Into The Void – After Three Seconds* [Saut dans le vide – Après trois secondes], 2004, photographie noir et blanc, courtesy Galerie Plan B, Cluj, Berlin et Nicodim Gallery, Los Angeles

ROMAN ONDÁK

Roman Ondák, né en 1966, vit et travaille à Bratislava. Il s'intéresse particulièrement au déplacement humoristique, et souvent mystérieux, des objets, des personnes et du sens. Tout son travail évolue autour de l'éthique et de l'esthétique de la recontextualisation, avec laquelle il recherche une nouvelle économie du temps, et trouve ses sujets dans les rituels sociaux de la vie quotidienne. Ses réalisations dans l'espace urbain sont souvent si discrètes qu'il est possible de passer à côté ou de les prendre pour quelque chose d'autre que de l'art.

Pour sa participation à l'exposition « Ausgeträumt » (2001) à la Sécession (Vienne), il a demandé à ses amis de conduire des Škodas depuis Bratislava, de les garer et de les laisser pendant plusieurs semaines dans la cour du bâtiment. La vue d'un groupe de Škodas avec des plaques minéralogiques slovaques au milieu de la ville était sensé donner l'impression qu'une action clandestine était en cours.

Pour une exposition en 2003, il a organisé d'énormes queues de « visiteurs » qui patientaient pendant une demi-heure devant l'entrée du Kunstverein de Cologne. Alors que faire la queue est plutôt associé, en Occident, à des phénomènes festifs, tels que les concerts, ou à la possibilité de faire des bonnes affaires, la connotation est plus négative en Europe de l'Est, rappelant les moments de disettes pendant la Guerre froide. À cette époque, faire la queue était parfois aussi l'occasion d'un moment de résistance, car beaucoup de personnes y critiquaient ouvertement le système, risquant d'être dénoncées et de se faire arrêter par la police secrète qui infiltrait souvent ces queues. Le titre de cette œuvre, *De bons sentiments à une bonne époque*, renvoie de manière douce-amère aux mauvaises périodes de cette époque.

L'œuvre la plus connue d'Ondák est peut-être *Measuring the Universe* (2007) : un travail interactif dans lequel les agents du musée doivent noter la taille et le nom des visiteurs, ainsi que la date de leur visite, à même les cimaises du lieu d'exposition. Le portrait de groupe imaginaire ainsi créé peut aussi être lu comme la synthèse entre le monumental et le relationnel, le fixe et le fluide.

Sinziana Ravini

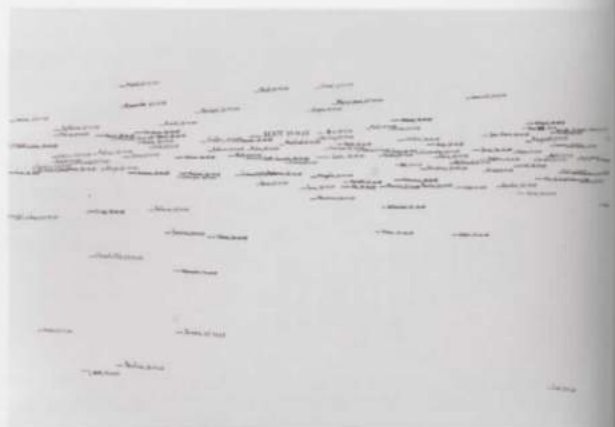
Traduit de l'anglais par Micha Schischke



Description de la performance *Crowd [foule]* à Kölnischer Kunstverein, Cologne, 2004

La performance eut lieu à l'inauguration de l'exposition. Ondák contacta des amis des membres du Kunstverein qui ne s'étaient pas intéressés à l'art auparavant et qui, donc, n'avaient pas l'habitude de venir aux inaugurations d'expositions. Dix-huit personnes acceptèrent de venir au Kunstverein une demi-heure avant l'inauguration, mais sans savoir exactement à quoi s'attendre. Ces invités inhabituels arrivèrent par l'entrée latérale du bâtiment Kunstverein où on les fit attendre une demi-heure dans les bureaux, qui ne sont d'habitude pas accessibles aux visiteurs. Ils arrivèrent dans le foyer comme une vague par les escaliers tandis que les visiteurs de l'inauguration attendaient dans le foyer et écoutaient le discours d'inauguration du président.

Dans Ondák, Rhomberg, 2004, p. 206.



Jessica Morgan,
In-situ et ex-situ

L'œuvre de Roman Ondák, tout en développant la compréhension critique de ce que l'art conceptuel et la question du lieu spécifique pourraient ou devraient être, propose aussi de manière divertissante une analyse aiguë des développements similaires à l'Est et l'Ouest, en explorant le sens des connotations doubles de ces lignes séparées mais apparentées.

En raison de son engagement dans le passé, un sentiment de déjà vu accompagne souvent l'œuvre de l'artiste. Familier dans ses stratégies artistiques et pourtant tout à fait de son temps, son œuvre peut donner l'impression d'une lecture légèrement fautive de l'histoire de l'art conceptuel. C'est comme s'il avait découvert cet héritage uniquement au travers de reproductions, sans les informations contextuelles primordiales, ce qui en donne une interprétation littérale et bizarrement candide. Cette apparence, en réalité, masque un savoir et un stratagème remarquables d'efficacité pour entraîner le public dans des idées et un travail qui pourrait se révéler autrement déroutant ou complexe.

La trajectoire de cette stratégie dont le résultat est incontestable, n'est pas sans intérêt, elle qui donne l'impression de prendre ses racines dans l'ignorance et la méconnaissance de l'art conceptuel de l'Europe de l'Est. [...]

Le manque de lieux publics pour les expositions, qui forçait la production d'œuvres à se passer dans des lieux privés ou intimes, l'inexistence ou la forme sévèrement sous-développée d'un marché de l'art, ajoutés au désir (et dans certains cas à la nécessité) d'opérer en dehors de tout système artistique institutionnel, furent tous des facteurs de l'émergence d'un art conceptuel orienté et particulier au contexte des différents pays de l'Est. Les œuvres permanentes ou éphémères créées pour des lieux spécifiques, produites dans des ateliers d'artistes, des espaces collectifs ou dans le domaine public dans l'ancien bloc de l'Est, avaient nécessairement des fondations structurelles et conceptuelles assez différentes de celles produites à l'Ouest, malgré de nombreuses similarités de forme et d'élaboration. L'œuvre d'Ondák s'appuie sur cette histoire du développement parallèle dans des périodes parallèles, nous informant sur les mondes présent et passé et mettant en évidence



3

la signification de ce dualisme dans un contexte social plus large. Au travers du procédé, subtil et souvent d'une simplicité désarmante, de déplacement, de représentation ou de duplication de lieu ou d'événement, Ondák explore la notion de divergence contextuelle pour les riches questions politiques et esthétiques qu'elle soulève. [...]

Tout en possédant une indéniable vision critique aiguë, Ondák accomplit ses observations non pas depuis la perspective de l'initié au monde de l'art, mais en articulant son travail du point de vue d'un intrus : une personne potentiellement inconsciente des roublardises de la production artistique des dernières décennies, mais tout à fait capable de comprendre beaucoup des témoignages auxquels une telle œuvre critique aspire. Exposant les habitudes artificielles ou acquises du monde de l'art, l'œuvre d'Ondák est aussi fermement située dans le contexte de la vie et des événements quotidiens, en se juxtaposant aux règles ou à l'ordre ordinaire, non seulement pour le déconstruire et en faire une satire, mais aussi pour révéler le lien avec d'autres modes de vie et de travail. En réalisant un procédé ou une action qui peut souvent être rapprochée d'un geste ou d'un milieu artistique historiquement reconnaissable, l'œuvre d'Ondák diffère fondamentalement de ce qu'il paraîtrait être en occupant sa position en dehors du contexte artistique.

Dans Eiblmayr, 2007, p. 19-21.



4

1 - Portrait de Roman Ondák sur un tournage, 2008, photographe : Francisco Barsallo, courtesy Roman Ondák 2 - *Measuring the Universe* [Mesurer l'univers], 2007, photographies couleur documentant la performance à la Pinakothek der Moderne, Munich, photographe : Haydar Koyupinar, MoMA, New York et Pinakothek der Moderne, Munich, courtesy gb agency, Paris 3 - *Common Trip* [Un voyage ensemble], 2000, installation composée de cent vingt-huit éléments (dessins encadrés et non-encadrés, objets et maquettes), vue partielle, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris, courtesy gb agency, Paris 4 - *Good Feelings in Good Times* [Des bons sentiments à une bonne époque], 2003, photographies couleur documentant la performance réactivée en divers lieux, Tate Modern, Londres, courtesy gb agency, Paris

NEŠA PARIPOVIĆ

L'artiste serbe Neša Paripović, né en 1942 à Belgrade, est issu de la mouvance conceptuelle des années 1970 active notamment au Centre culturel des étudiants de Belgrade (SCC Gallery) fondé en 1971. Il fait alors partie d'un groupe d'artistes : Marina Abramović, Zoran Popović, Raša Todosijević, etc. Entre 1975 et 1980, Paripović s'associe avec le Groupe 143 dont l'activité se centre sur les investigations linguistiques et sémiotiques de l'art.

Paripović est représentatif de la tendance à la déconstruction. Après une activité de peintre de formes géométriques colorées en 1970, il s'attache, entre 1973 et 1980, à déconstruire l'identité du peintre. Paripović se représente ainsi à travers photographies, films, vidéos et textes, en tant qu'artiste. *Sans titre* (1975) le montre contemplatif, à sa table de travail, face à une feuille blanche, dans une sorte de scénario pré-écrit, parodie absurde de l'artiste, proche d'un Mladen Stilinović. Il apparaît plutôt comme un intellectuel introverti, qui n'a plus besoin de produire, ainsi délesté des objets voués à la consommation.

Vers le milieu des années 1970, Paripović réalise trois films au titre générique *NP* (ses initiales), interrogeant les notions d'identité et de quotidien. Dans le second film de la série, *NP 1977*, en couleur, sans son, tourné grâce à une Super-huit avec Jovan Ćekić, la caméra suit l'artiste dans une déambulation à travers la ville de Belgrade. Cinq séquences ont été tournées et montées à la suite montrant Paripović marchant dans Belgrade comme s'il suivait une ligne droite tracée aléatoirement. On voit ainsi l'artiste, en costume deux-pièces, prendre le temps de s'allumer une cigarette, désinvolte, marchant à grandes enjambées, sautant d'un toit à l'autre, escaladant des murs. Miško Šuvaković, dans ses *Essais sur Neša Paripović* (1996), livre une brillante analyse de ce film en évoquant quatre problématiques : la mythologie de l'artiste qui s'autoreprésente, la transformation de l'activité ordinaire en acte exceptionnel, la réduction du film à l'action des mécaniques du mouvement, déconstruisant la narration traditionnelle, et la spéculation à travers le discours filmique sur les questions de l'agir et du produire. Une ironie empreinte de dandysme intellectuel se dégage d'ailleurs par rapport aux films d'action.

NP 1977 constitue le film le plus cinématographique de Paripović en raison du rythme des images et de l'aspect plastique du corps en mouvement. S'adonnant à un éclectisme postmoderne dans les années 1980, Paripović retourne à un modernisme d'après le modernisme dans les années 1990, s'attachant à déconstruire le corps, tout comme la peinture, le son ou encore l'architecture.

Christine Macel



1



2

1 - Neša Paripović dans une série de photographies noir et blanc *Sans titre*, 1975, courtesy Neša Paripović et Musée d'art contemporain de Belgrade 2 - Neša Paripović sur le tournage du film *NP 1978*, 1978, photographe : Nebojša Ćanković, courtesy Neša Paripović et Musée d'art contemporain de Belgrade

**Neša Paripović from Group 143
– Unity, Belgrade, « Pratique de l'art
nouveau en Yougoslavie »**

Il arrive que certains artistes, dont l'exploration porte sur la nature autant que sur l'être social, ne parviennent pas à réaliser une unité de présentation et, petit à petit, leur recherche mène à trop d'emphase sur l'idée, au risque de négliger le thème en faveur de résultats métaphysiques privés. D'autres, par contre, sont complètement à l'abri de cela, grâce au fait qu'ils rejettent l'objectif même de l'idée.

Le fameux art nouveau étant dans une situation critique (les expositions archéologiques des traces de l'art nouveau deviennent de plus en plus fréquentes) ou du moins ses beaux jours étant terminés, la question qui se pose maintenant est de savoir si les raisons qui le feront disparaître seront les mêmes que celles qui ont marqué la fin de mouvements similaires dans le passé. La lassitude naturelle et la productivité relative actuelles atteignent leurs limites extrêmes et l'on cherche les solutions dans des innovations (documentarisme stéréotypé, emphase exagérée sur le phénomène de particularité, recherche d'éléments déplaisants, investissement social de l'artiste, etc.). Cependant, bien qu'il ait peu de similarités avec d'autres mouvements, le nouvel art, ayant fait usage des éléments psychologiques et sociaux, entre maintenant sur les eaux calmes de l'affirmation individuelle de soi. Une situation apparaît donc dans laquelle on donne trop d'importance à la thèse, tandis que le principe de documentarisme est appliqué avec trop de consistance, avec le désir caché de trouver l'esthétique même dans les choses les plus élémentaires, ce qui réduit le problème d'existence à une structure très étroite et qui cherche des solutions en « accusant la société » et en se délectant à des investigations ultra-spécialisées sur la nature de l'art.

Par une analyse systématique de ce qui existe il devient apparent que l'existant n'existe plus. En regardant la fonction et la signification du phénomène artistique dans l'ordre actuel, les conclusions tirées dans les catalogues finissent par devenir complètement séparées de l'idée originale et par se changer en un bien social accepté, servant le plus souvent de moyen de domination par l'intermédiaire d'un corps social qui nous donne la liberté de voir les choses comme elles devraient être.

Dans Bek, Susovski, 1978, p. 72.

**Miško Šuvaković,
Propos sur le film *Hiatus of Hiatus*.
Hypothèse initiale pour l'analyse
des films de Neša Paripović**

Le film est en couleur, muet et dure environ vingt-cinq minutes. Le film a été tourné par plusieurs cameramen. Le film est le résultat du montage de plusieurs séquences courtes. Le film montre l'artiste « déambuler » dans la ville. Pendant sa marche Paripović rencontre différents obstacles et les surmonte : il saute par-dessus une barrière, escalade un mur de la forteresse de Kalemegdan, etc.

On a remarqué quatre problèmes dans le film. Premier problème. Le film est sur un artiste. L'artiste est un représentant de l'art, et non une œuvre (par ex : les peintures). C'est un moment à la Duchamp qui redéfinit l'art comme un cadre pour la présentation de l'institution d'artiste. La vie de l'artiste est la source d'une nouvelle mythologie : la « mythologie de l'artiste ». Deuxième problème. Le film parle de la vie quotidienne. Une activité ordinaire, « déambuler dans la ville », est traitée comme un « objet exceptionnel » digne d'être présenté dans le film. Le rôle de l'obstacle est l'opérateur sémiotique (l'indice) qui transforme une promenade banale en acte exceptionnel (acte mythique, acte héroïque). Mais les « actes mythiques » ou les « actes héroïques » de Paripović sont « bizarres » car ils n'ont pas un but ou un objectif clairement défini. L'un des *Point de Caption* « du film visuel spéculatif » de Paripović est exactement à l'opposé du banal et de l'exceptionnel. Troisième problème. La répétition des mouvements dans de nouveaux lieux, la maîtrise des obstacles, le changement rapide des prises, le montage de différentes séquences et le dynamisme du corps qui marche, saute, enjambe ou court, soulignent la « nature du film » comme « un système d'images en mouvement qui conjure le mouvement du corps par l'illusion ». Dans le film, Paripović confronte le temps réel de l'événement au temps filmique (condensé) de l'événement, ainsi qu'aux indices sémantiques d'un film d'action. Il est possible de suivre le développement qui part du film d'action (des classiques thrillers américains à *Point Blank* [Le Point de non-retour]) vers leur déconstruction avec Godard et la nouvelle vague (*Pierrot le fou*, *Vivre sa vie*). Paripović rejette la narration et « la logique de la continuité narrative », nous confrontant à la mécanique (la phénoménologie) des mouvements. C'est un film très « filmique ». L'œuvre de Paripović est la déconstruction du film narratif par la réduction de « l'action » en mécanique du mouvement. Il s'agit d'un débat sur le mouvement (marcher, courir, sauter, enjambrer, grimper) dans un film d'art. Quatrième problème. Chaque cadre du film est la composition structurelle d'un tableau, exprimée par le discours visuel du film. Une photographie « extraite » du film a le même

poids sémantique que le film lui-même. Chaque photographie est un portrait de l'artiste en plein air. L'herméneutique est l'enseignement des règles de l'exégèse. L'exégèse est comprise comme l'interprétation personnelle de certains textes ou tableaux historiques. Le film de Paripović est un « film herméneutique » car il est un « discours visuel » sur les règles d'exégèse, et il est compris comme l'interprétation individuelle (de photographie en photographie, de film en film) du « statut de l'artistique » (le peintre et la peinture). « L'explication » est en même temps une interprétation fondée sur le fait de donner des images de second degré toujours plus neuves, en relation avec l'artiste lui-même et avec l'hypothétique image (mentale) de tableau.

Le film comporte une connotation ironique. L'artiste n'est pas un artiste dans le sens où il produit une œuvre (un tableau), mais il n'est pas non plus un sujet passif qui renonce à l'acte. Paripović met en contraste l'acte exceptionnel, mais inutile (sauter, qui est dangereux) et l'acte qu'est la production de l'objet. Paripović paraît exprimer du mépris envers la production artisanale d'une œuvre « d'art » dans un atelier et semble tenter le destin avec le « saut ». Mais il n'est pas le genre d'artiste qui abandonnerait « le monde de la peinture » au nom, par exemple, du *happening*, de l'art corporel, ou de la performance. Il est plus préoccupé par le questionnement sur le monde de l'art « au travers du discours filmique » qu'il ne l'est par sa résolution (rejet de la peinture). La réflexion sur le discours filmique est une réflexion conduite grâce aux discours filmiques eux-mêmes. Questionner le domaine des différences entre « l'acte » et la « production » nous mène au centre des problèmes complexes de la philosophie de l'action : « Nous voyons que le premier, qui était de caractère épistémologique représentait la connaissance (la conscience rationnelle) de ce que quelqu'un fait, et que celui-ci est devenu connaissance de ce que quelqu'un fabrique ». Avec « l'utilisation du discours visuel du film » Paripović souhaite construire une fois de plus la différence entre faire et créer, et la réalisation de CETTE différence entraîne des différences épistémologiques. Note : tout l'art n'est pas constitué de la même manière au niveau épistémologique. C'est pourquoi le travail avec les différences de « potentiel épistémologique de l'art » mène à des distinctions sur la « nature de l'art » (l'art n'a pas qu'un seul « sexe »).

Dans Šuvaković, 1996, p. 141-142.



3

AWA PARTUM

Artiste polonaise féministe née en 1945, Ewa Partum a bâti une œuvre autour de quatre pratiques : poésie, Mail Art, performances (photos, vidéos et films) et installations. Dès ses débuts d'étudiante à Łódź en 1965, Partum a utilisé dans son travail son corps au sein de l'espace public, le transférant à échelle un sur toile grâce à un contour peint, caractéristique de son premier travail des années 1970. Actrice de la poésie concrète comme forme visuelle, elle disperse des lettres de ses propres textes dans l'espace public, revendiquant l'introduction de la réalité dans l'art. En 1971, elle dispose plusieurs panneaux de signalisation sur la place de la Liberté à Łódź, avec des indications absurdes comme « Prohibition interdite » ou « Autorisation prohibée » – cette installation dut être surveillée par la police locale. Dans les années 1970, elle développe une intense activité de Mail Art, seule possibilité d'entretenir un lien avec les artistes de l'Ouest et de les exposer. Elle ouvre ainsi sa propre galerie d'obédience conceptuelle, la galerie Adres [une adresse] à Łódź. À la différence d'un Joseph Kosuth, l'art conceptuel de Partum s'attache à mettre en relief l'ambivalence du signe et la liberté de jouer avec lui. En 1971, elle réalise ainsi ses fameux *Poems by Ewa* avec des empreintes de rouge à lèvres. Une de ses performances les plus célèbres, *Change* (1974), marque un tournant vers la question féministe dans l'art : elle se présenta à la galerie Adres le visage à moitié grîmé en vieille femme, et reçut un accueil mitigé du public – elle poursuivit ce projet sur tout son corps en 1979. Partum introduit pour la première fois la télévision dans ses performances et réalise en 1978 *Drawing TV*, en peignant des lignes et des silhouettes sur l'écran jusqu'à le recouvrir totalement. En 1980, elle crée l'une de ses œuvres les plus commentées, *Auto-identification*, composée tout d'abord d'un ensemble de photomontages de l'artiste apparaissant nue dans divers lieux de Varsovie, puis de tentatives interrompues par la police. Critiquant le rôle de la femme imposé par le patriarcat, elle n'est enfin autorisée à publier son catalogue *Auto-identification* qu'en 1981, grâce à l'arrivée du *Solidarność* au pouvoir. En 1982, elle obtient la permission de sortir pour la première fois de Pologne et s'installe finalement à Berlin où elle poursuit son travail, toujours provocant et engagé. Elle écrit ainsi sur le mur d'une galerie en 2000 : « La politique est temporaire, l'art demeure ».

Christine Macel



Ewa Partum, Auto-identification

Cette série de photographies fournit des informations sur l'existence d'une relation particulière entre les événements et ce qu'ils représentent. Les indicateurs de vie sociale, une certaine série de modèles de fonctionnement pour l'individu dans ses rôles sociaux et culturels (dans ce cas, le rôle de la FEMME) par lesquels le concept même du rôle (exister en tant que femme, mère, épouse, faire carrière, être membre d'un groupe social réel) est compris comme un parangon, le modèle qui constitue et renforce la tradition et l'ancre ainsi profondément dans l'inconscient de la société d'aujourd'hui comme le paradigme de « FEMME » en général – tout ceci est exposé ici. Ces modèles sont le produit direct de la vie culturelle patriarcale. Plus encore, ils sont ratifiés par les normes d'interaction entre les individus. Ils avilissent la femme par leur apparent respect simultané. Les résultats (les produits) – constatés au travers de ma propre intervention – épuisent à peine la problématique, ils sont simplement conçus comme des signaux et des esquisses.

Dans Stepken, 2001, p. 20.

Andrzej Kostolowski,
Un ensemble d'analyses.
 Premiers travaux d'Ewa Partum

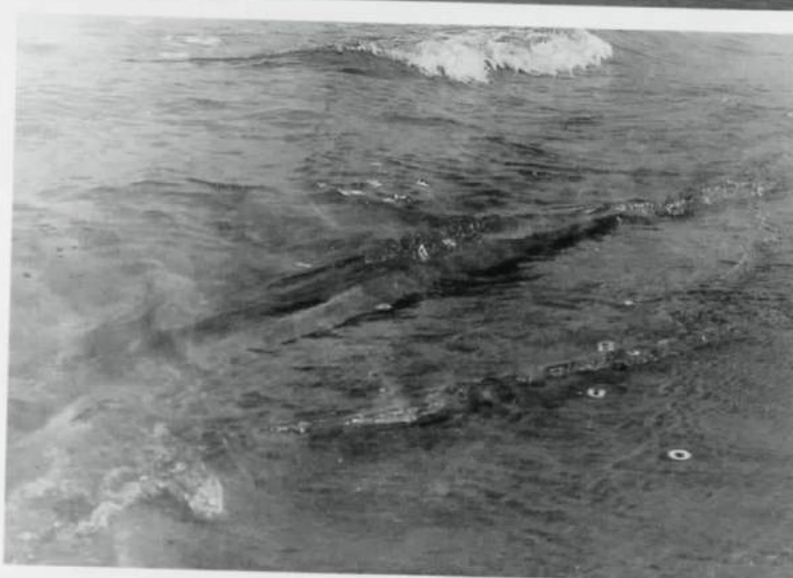
Le public était toujours ému, et parfois même scandalisé. Les performances de Partum voulant contraster avec la Pologne de l'époque, dépressive sous la répression, elles étaient interdites par la censure, même si certaines étaient tolérées en tant que « qu'événements privés ». L'État procédait ainsi avec toutes les autres formes d'activités créatives dans ces années-là : ne voulant pas éradiquer les dernières enclaves restantes de liberté, il les ignorait simplement. Cependant, les jeunes gens qui assistaient aux performances les interprétaient tout à fait différemment, en prenant bonne note de leur message pour le transmettre à d'autres...

En effet, les analogies entre l'analyse par l'artiste des confins culturels de son propre sexe et la critique pratique des définitions de la poésie (ou de l'art en général) sont à la portée du domaine de la performance. [...]

Au moins deux aspects semblent rapprocher les premières œuvres de Partum, que ce soient ses gestes élémentaires, ses travaux autour du Mail Art, ses installations ou ses performances. D'abord, la représentation de sa méfiance envers les définitions restreintes de l'art, de la poésie et de l'autorité culturelle. Ensuite, la tentative de communication de ce scepticisme par les moyens les plus adéquats et les plus simples. Dans ses « déconstructions » radicales, le corps même de l'artiste fonctionne comme un exemple logique de réduction autocritique extrême. On doit mentionner que l'œuvre d'Ewa Partum transcende le superficiel : elle utilise des caractéristiques extérieures selon ses besoins respectifs. Correspondant, dans une certaine mesure, à la célèbre grille de Rosalind Krauss, l'art de Partum comprend des documents de série et des variations qui peuvent même apparaître quelque peu réservés. Pourtant, en y regardant de plus près, on remarque que son art est intensément chargé de la présence intime de l'artiste, que ce soit dans ses lettres portant les traces de ses lèvres ou l'exhibition de son corps nu.

Dans Stepien, 2001, p. 153.

2





3

Gislind Nabakowski,
**Appréhension et mascarade. Le trajet
 d'Ewa Partum de la poésie conceptuelle
 à la théorie du genre féminin**

Le projet d'Ewa Partum est décidément matière à controverse : il dévoile les mythes prédominants de la chute de la beauté féminine représentée de manière subliminale dans la culture de l'image par les tendances spécifiques des deux sexes. Partum reste résolue à défier précisément de telles caractéristiques limitées au genre. Les approches existentielles, esthétiques, psychosociales et émotionnelles de ces deux artistes [l'artiste française Orlan] sont donc polémiques et variées. Les performances et l'art corporel de Partum tournent autour de stéréotypes mythologiques et culturels selon lesquels les femmes – contre leur volonté – sont sujettes aux traditions picturales historiques séculaires. Elle cherche à révéler le danger latent qui existe à représenter les femmes de manière ambiguë, comme des non-identités, en limitant sa propre production artistique personnelle, ou en tentant de la bouleverser tout entière. Par conséquent, le culturel et le social s'entrecroisent dans le corps même de l'artiste, qu'elle emploie à son tour comme matériau fondamental de ses démonstrations. Le corps nu est le lieu physique et le contexte transitoire dans lesquels l'opposition féministe prend symboliquement sa place.

Les armes de Partum contre le monde patriarcal de l'art et contre les hommes sont : la provocation, la mélancolie, les explications (ambivalentes) sur le statut social des femmes dans les sociétés compétitives qui dépendent de la définition diamétrale du genre, le conceptualisme sobre et le courage (la nudité). Dans ses performances, le visage de la jeune femme nue était si clair et si dédaigneux, ses mots si secs et sans équivoque, que Partum n'est jamais passée pour une victime ou une coupable, mais apparaissait plutôt comme une rebelle, une figure au recul critique dans la plus grande opposition possible. Quand Partum lit ses textes, nue devant le public, elle frappe par sa position disciplinée rappelant celle d'un danseur. [...]

En 1980, [Ewa Partum] exposa la série de photomontages intitulée *Auto-identification*, précurseur de sa présence dénudée dans les lieux publics et de la performance organisée devant le bureau de l'état civil, où elle fit irruption au milieu d'une fête de mariage, pour éviter d'être arrêtée par la police et retourner à la galerie Mala toute proche avant d'avoir pu intervenir dans la cérémonie. Cette série comportait aussi le photomontage provocant qui donna son nom à la série, *Auto-identification* (1980), représentant Partum nue devant le bâtiment du parlement communiste de Varsovie. Elle se tient debout près d'une statue commémorative dressée devant le bâtiment en 1965 représentant Józef Poniatowski, le héros national de la période napoléonienne ayant combattu comme général aux côtés de l'Empereur. Le photomontage suggérant la présence d'une femme dénudée dans un lieu symbolique du pouvoir, était bien entendu une provocation à l'égard du gouvernement. De toute la série, c'est cette image qui posa le plus de problèmes. Oser se montrer nue devant un mémorial socialiste – avec tout ce que cela comporte comme sous-entendus symboliques – révèle la stratégie politique de Partum. D'ailleurs, en 1980, elle craignait particulièrement d'exposer cette œuvre. Partum n'avait pas non plus la permission de la reproduire dans le catalogue de *Auto-identification*.

Dans Stepken, 2001, p. 134, 137.



3 - Photographie noir et blanc documentant la performance *Samoidentyfikacja* [Auto-identification] à Varsovie, 1980, courtesy Ewa Partum 4 - *Samoidentyfikacja* [Auto-identification], 1980, deux collages photographiques noir et blanc issus d'une série de quatorze, courtesy Ewa Partum

DAN PERJOVSCHI

Dan Perjovschi (né en 1961) est l'un des artistes roumains les plus reconnus à l'international. Ses dessins humoristiques sont synonymes de commentaires sur les événements politiques. Il est devenu une figure importante dans les années 1990 après la chute du rideau de fer, reconnu dans différentes disciplines, incluant aussi bien l'installation que la performance. Il est aussi connu pour sa manière de travailler en fonction du lieu et de l'époque, faisant des allers-retours entre les problèmes locaux et mondiaux, comme l'entrée de la Roumanie dans l'Union européenne, ou le rôle exotique de l'art d'Europe de l'Est dans ses échanges culturels avec l'Ouest. Comme il le dit dans l'un de ses dessins : « Je ne suis pas exotique, je suis exténué ».

Perjovschi a aussi travaillé en tant que dessinateur et caricaturiste sous le régime politique de Ceaușescu. Il a réalisé des centaines d'observations drôles et mordantes pour des journaux politiques comme *Contrapunct* ou 22 (jour du renversement de Ceaușescu), une réalisation du groupe du dialogue social, un *think tank* d'écrivains, d'artistes et de penseurs dissidents qui soutenaient la liberté d'expression et les droits de l'homme. La déconstruction humoristique que réalise Perjovschi des structures du pouvoir prend ses racines dans le mouvement dada.

L'artiste fait aussi de l'activisme en écrivant et en participant à des débats, tentant toujours d'échapper au déterminisme culturel et aux tentatives curatoriales d'exotisme. Il a réalisé la performance *Romania* en 1993, dans laquelle il s'est fait tatouer le mot « Roumanie » sur son épaule gauche. Ce tatouage ridiculise la notion qu'un artiste est esthétiquement déterminé par son lieu de naissance ou de résidence. En 2003, à lieu sa performance *Erased Romania*, au cours de laquelle son tatouage lui est ôté pendant une exposition de René Block, « In the Gorges of the Balkans ». Une fois le tatouage enlevé, Perjovschi se déclara « guéri » de la Roumanie. Ce moment coïncida avec celui à partir duquel sa femme, Lia Perjovschi, et lui-même commencèrent à se faire appeler des « dizzydents » de « dizzy Romania¹ », une déclaration qui faisait suite à une série de conflits dans lesquels les deux artistes s'étaient opposés à un grand nombre d'artistes et de commissaires d'expositions roumains sur la proposition de l'installation du premier Musée national d'art contemporain (le MNAC) de Roumanie dans le Palais du Parlement – le sordide palais de Ceaușescu.

1. « Dizzy » en anglais signifie « avoir le tourni ».

Sinziana Ravini

Traduit de l'anglais
par Micha Schischke



Roxana Marcoci, Que nous est-il arrivé ? Conversation avec Dan Perjovschi

[Dan Perjovschi :] Si vous pensiez être plus fûté que le communisme ou être libre, vous finissez par renforcer le système. L'autocensure faisait loi. Les valeurs corrompues étaient d'abord établies, puis imposées. Nous nous conformions. C'était un gros mensonge. C'est pourquoi Lia et moi nous sommes réfugiés dans notre appartement. Nous pouvions faire ce que nous voulions parce qu'on nous le faisait simplement pour nous-mêmes et quelques amis (dans le cas de Lia, j'étais l'unique témoin de ses performances). Je recouvrais l'appartement de papier et je dessinais partout. C'était comme si je vivais dans mon dessin. Je réalisais quelque chose de poétique pour compenser la vie grise et ennuyeuse de l'extérieur. [...]

D'un côté, nous vivions dans un angle mort. Nous faisons comme si le système répressif n'existait pas, en nous tournant vers la culture comme vers un refuge contre la réalité. D'un autre côté, faire quelque chose dans une société gelée était en soi un acte radical. Tous les dix jours nous organisons une exposition. Il ne s'agissait ni de carrière, ni d'argent, ni de reconnaissance. Nous étions engagés dans la pratique artistique car l'art était un moyen de se sentir vivant. Mais nous sacrifions la vérité. C'était une grosse erreur. [...]

Me faire tatouer le mot « Roumanie » sur le bras était un acte politique. Cela s'est fait dans le contexte de « Europe Zone Est », le premier festival national de performances, organisé par Ileana Pintilie à Timișoara, la ville où la révolution anticommuniste roumaine a commencé. Vivant en Roumanie, je me sentais comme du bétail, marqué et appartenant à quelqu'un au-delà de ma portée. Je devais m'engager dans l'action. De plus, défier la définition canonique de performance comme événement basé sur le temps m'intéressait. Je pensais que la performance devait durer aussi longtemps que vivait son auteur. Cependant, dix ans plus tard, le contexte changea. Moi aussi je changeais d'idée et je décidais d'enlever mon tatouage. C'était un acte politique dans le contexte international des Balkans. Vous voyez, en 1995 j'exposais dans des expositions d'Europe du Centre Est, à la fin des années 1990 dans des expositions d'Europe de l'Est, au début des années 2000 dans des expositions d'Europe du Sud-Est, et par la suite dans les Balkans. Pourtant, je n'ai jamais déménagé de Bucarest. Cette situation géopolitique m'obligea à enlever le tatouage. Parfois, je plaisante en disant qu'effacer le mot « Roumanie » de mon épaule a marqué le moment où je suis devenu un artiste international.

Dans Stiles, 2007, p. 152 et 166-167.



1 - *Sans titre*, 2007, courtesy Dan Perjovschi et Galerie Gregor Podnar, Ljubljana, Berlin 2 - *Romania*, 1993-2003, photogramme de la vidéo *Béta SP*, 7'50'', noir et blanc, son, tournée en 1993, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris 3 - *Romania*, 1993-2003, photographies couleur et noir et blanc prises en 2003, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris

MARJETICA POTRČ



L'artiste et architecte Marjetica Potrč (née à Ljubljana en 1953) est connue pour ses recherches anthropologiques sur la participation et la créativité humaines au sein de la société et de l'espace urbain, sur l'autosuffisance ainsi que sur l'urbanisme et le phénomène rural dans les villes contemporaines. Pour elle, « les villes se lisent comme des livres ouverts¹ », et elle voit les bidonvilles et les *gated communities* comme les formes d'habitat urbain les plus réussies, privilégiant l'espace privé par rapport à l'espace public. Elle installe des études de cas dans l'espace d'exposition, qui sont des habitations hybrides constituées de fragments architecturaux provenant de ses recherches entreprises dans différents lieux. Depuis quelques années, elle réalise aussi des projets *in situ* destinés à améliorer les conditions sociales de l'endroit auquel elle s'intéresse. L'un de ces projets, *Toilettes sèches* (2003), a été réalisé avec l'architecte Liyat Esakov, dans l'un des bidonvilles de Caracas, situé en altitude, le *barrio* La Vega – un quartier qui n'est pas raccordé au réseau de distribution d'eau. Un de ses projets les plus récents consiste en un jardin et une cuisine communautaires dans un quartier d'Amsterdam (réalisé en collaboration avec Wilde Westen en 2009). Ce projet est un exemple de sa « pratique redirective² » dans laquelle des individus issus de différentes disciplines et d'origines diverses travaillent ensemble pour trouver de nouvelles façons de construire une communauté partagée.

Ces études de cas sont accompagnées de dessins et de collages qui mettent en avant les théories et les positions de l'artiste. La série de dessins *Pattern Protects* (2007) est issue de l'exploration par l'artiste de l'ouest des Balkans, qu'elle a thématisée dans plusieurs séries et installations. Les motifs consistent à marquer et à imposer un registre visuel, une distinction et une frontière, tout en étant protecteurs, comme le prétend Marjetica Potrč. Dans ces dessins, on peut suivre ses idées sur la manière dont le modernisme du xx^e siècle a été remplacé par une série de processus de territorialisation de l'architecture, de l'organisation de la vie quotidienne et de l'établissement de nouvelles formes de citoyenneté. Ce processus s'interrompt aux frontières ultimes que sont le corps humain, les mécanismes et les prolongations physiques de ses abris.

1. Nataša Petrešin, « The Dynamic Balkans: A Working Model for the EU? Interview with Kyong Park and Marjetica Potrč », dans *Sarai Reader: Turbulence*, Sarai Programme, Centre for the Study of Developing Societies, Delhi, 2006, p. 324.

2. Marjetica Potrč, « The Cook, the Farmer, His Wife and Their Neighbour », <http://www.potrč.org/project2.htm>

Nataša Petrešin-Bachelez

Traduit de l'anglais par Micha Schischke

Carlos Basualdo, Solutions informelles. Notes sur le travail de Marjetica Potrč

Depuis le début, l'œuvre de Potrč semble avoir consisté en un questionnement sur les relations entre subjectivité et pratique constructive. Il ne s'agit pas tant de s'interroger sur la relation possible entre l'architecture et le corps que d'entrer de manière inquisitrice dans le fossé qui existe entre les deux. Le corps, comme sujet particulier de recherche esthétique potentielle, ne semble pas l'intéresser. Elle n'explore pas non plus la relation entre une manière spécifique de penser l'espace matérialisé dans une série de bâtiments et les gens qui y habitent. En résumé, le travail de Potrč n'inclut pas un effort pour établir la relation dialoguée entre d'une part le corps en tant que système psychobiologique et d'autre part les connotations idéologiques et les caractéristiques physiques d'un environnement construit. Potrč n'explique pas les systèmes préexistants et définis. Elle explore les multiples façons par lesquelles un sujet particulier ou un groupe de sujets se constitue en tant que tel, dans et par l'acte de matérialité de modification de son environnement.

Dans Rush, 2004, p. 53.

Marjetica Potrč, Le pouvoir de la frontière. Corps humains, façades de bâtiments et territoires fragmentés

L'effondrement du modernisme du xx^e siècle a été suivi d'une fragmentation des territoires et de la diminution des communautés résidentielles. Cette fragmentation s'arrête seulement aux frontières du corps humain et des structures qui l'abritent, qui sont au cœur des inquiétudes de la société contemporaine. Les façades des bâtiments deviennent des substituts de peau pour ceux qui y vivent, avec des motifs voyants qui envisagent la construction d'une nouvelle citoyenneté et servent de couverture protectrice pour une société née de l'échec du modernisme. [...]

Les maisons se trouvent le plus souvent sur des parcelles de terrain closes, avec un drapeau marquant fièrement le territoire. Elles montrent le pouvoir du plus petit fragment de la société, le citoyen, ainsi que la fragilité de ce citoyen dans une société où la force centrifuge de la balkanisation a brisé l'unité du projet moderniste.

Dans Potrč, 2008, p. 50, 67.

voir
ions
ll
tion

sé
sujet
lle,
as
ifique
ie de
amé,
ar
t le
e et
et les
ment

iples
un
dans
de son

PATTERN MARKS MY TERRITORY!



"GRAFFITI MARKS MY TEMPORARY TERRITORY IN THE CITY. HERE, MY BODY IS THE ULTIMATE FRONTIER. THIS IS WHY I TATTOO MYSELF, TO MARK PERMANENCY."
GRAFFITI INVADER

~GRAFFITI FAÇADES, SÃO PAULO~

PATTERN CELEBRATES MY EXISTENCE!



"THE FAÇADE OF MY HOUSE EXPRESSES MY PERSONAL STYLE. IT IS MY SHIELD."
ŠUTKA RESIDENT

~FAMILY HOUSE, ROMA NEIGHBORHOOD SKOPJE~

PATTERN PROTECTS!



"I WANT PATTERN ON A SPHERE, THE LANE HAS I WANT PATTERN ON MY FACE, TO PROTECT MYSELF AND MY CULTURE."
ALAMANDA, INDIA
~SCHOOL, RANGHOLA & TERRITORY, BHARATLAKH~

PATTERN CELEBRATES NEW CITIZENSHIP!



"FAÇADES ARE NOT DROPPED OR LOST. THEY ARE DRAGONS."
ED, BAHIA
~PRINTED FAÇADES, TIRANNA~

PATTERN IS A NETWORK!



"HOW CAN WE PROTECT OUR CULTURE FROM THE INFLUENCE OF THE WEST?"
LEBAN BILAL
"NEW CELLS GENERATE NEW CONNECTIONS."
TIRANNA RESIDENT
~PRINTED FAÇADES, TIRANNA~

IT HAS HAPPENED BEFORE, WHY IS SIMON IN TIRANNA TODAY NOT ALSO BECAUSE HE EARLY MODERNIST INTERIOR.



"LET'S PERSONALIZE MODERNISM!"
LE CORBUSIER ON HIS WALLS IN SOREN GRAY'S E-1027
~PRINTED INTERIOR, E-1027~

PATTERN IS A SIGN OF INTEREST LOSS?



"IT'S NOT ABOUT MODERNISM, IT'S ABOUT US!"
TIRANNA RESIDENT
"I WANT MYSELF DIFFERENT FROM BY SHOWING PATTERN ON MY FACE."
ALAMANDA, INDIA
~FASHIONABLES MEET THEIR NEIGHBOUR ALLIES~

e a
et de
es.

qui
de la
ments
qui y
ent la
servent
ée de

eau
ent
té.

niste.

1 - Toilettes sèches, 2003, matériaux de construction et infrastructure à La Fila, quartier de La Vega, Caracas soutenu par les habitants de ce quartier, le Projet Caracas, la Kulturstiftung des Bundes (R.F.A.) et le Ministère de l'Environnement vénézuélien, courtesy Lijal Esakov et Marjetica Potrč 2 - Pattern Protects [Le motif protège], 2007, série de sept dessins, feutre sur papier, courtesy Marjetica Potrč et Galerie Nordenhake Berlin, Stockholm

DIMITRI PRIGOV

Dimitri Prigov (1940-2007) est une des figures clefs les plus complexes de la scène artistique russe. Écrivain, poète et théoricien, il est l'un des premiers à expérimenter la poésie sonore et à collaborer avec le Sots Art dès ses débuts. Peu de temps après, il participa au groupe conceptuel moscovite Actions collectives (actif des années 1960 à la fin des années 1980), aux côtés d'Ilya Kabakov, Erik Bulatov et Andréi Monastirsky. Pour ce groupe, une des manières d'échapper au système était de déconstruire les signes de la culture populaire et de la propagande. Prigov participa également aux expositions « Apt-Art » qui permettaient aux artistes d'exposer de l'art illicite dans l'espace protégé d'appartements privés. Ce qui différençait ces actions de celles des artistes conceptuels de l'Ouest était leur perception quasi spirituelle du langage. Leur but principal était d'ouvrir les portes de l'inconscient collectif et de créer un chemin entre la cuisine et l'espace artistique, ou entre l'espace artistique et la forêt.

Prigov devint rapidement une figure culte de la scène clandestine grâce à ses caricatures téméraires de l'Union soviétique – de la terre stalinienne à la Perestroïka de Gorbatchev – et à son jeu tautologique avec les stéréotypes culturels et les célébrités. Il était autodidacte, suivant toujours des règles qu'il s'imposait à lui-même comme : « pas de pause, pas d'alcool, pas de fête ». Il s'était mis en tête d'écrire vingt mille poèmes – au final, il en composa plus de trente-cinq mille. Son cycle de poèmes *Millizonär* fut l'un des plus lus et les plus commentés de son époque.

La performance était tout aussi importante pour Prigov. Toute sa pratique tournait autour des aspects formels, spirituels, conceptuels et acoustiques du langage. Il appelait « performances religieuses » ses récitations extatiques, proche de mantras.

Il réalisait ses dessins énigmatiques en noir, rouge et blanc, les couleurs traditionnelles tant de l'avant-garde que de la peinture d'icônes russe, dans lesquelles le cercle symbolise la providence et la perfection. Ses *Scotch Tape Drawings* (1999-2002), qui mystifient des scènes funèbres de la Première Guerre mondiale en créant une aura spectrale lumineuse à l'aide de morceaux de scotch collés sur des photographies de personnes décédées, révèlent la formule secrète du travail de Prigov : la fusion spéculative du spiritisme et de l'humour.

Sinziana Ravini

Traduit de l'anglais par Micha Schischke



Philip Metres, La(les) fin(s) de la poésie russe. Conversation avec Dimitri Prigov, 1996

[Philip Metres :] J'ai lu quelque part que vous disiez travailler avec « des images ». Quelle est l'origine de ce mot – ce n'est bien sûr pas un mot qui sonne russe – et que voulez-vous dire par là ?

[Dimitri Prigov :] « Image » se dit en général « obraz », mais dès que vous utilisez « obraz » en russe, c'est lié de trop près aux études littéraires académiques, comme dans « l'image d'Onéguine ». « Image » est un terme qui convient mieux à l'ère des médias. Il représente une façon d'agir dans la situation présente. Car la culture russe, surtout la poésie, est très fixe et hyperdéterminée, marquée par des définitions – il y a des poètes sociaux, des poètes lyriques, des poètes avant-gardistes, des femmes poètes. Il est donc très facile de travailler avec des images. Dans quel sens je travaille sur les images ? Je prends une certaine image d'écriture et la confronte à une autre image. Et, grâce à cette technique, on peut supporter certains types de problèmes d'écriture, car chaque morceau d'écriture est très antisocial, totalitaire. Chaque discours, chaque façon de parler, est potentiellement totalitaire. Le discours essaie de prendre possession du monde entier – et s'il essaie de posséder le monde entier, alors il essaie certainement de capturer l'homme complètement, en se présentant comme la vérité. Certains grands discours comme le marxisme ou le freudisme, ayant grandi dans une petite sphère d'activité – la psyché, ou l'économie – essaient alors de décimer le monde entier avec leur terminologie et de le saisir dans sa pénombre. Et ensuite les gens, plus particulièrement les jeunes générations, le considèrent non pas comme un discours mais comme la vérité absolue.

Mon but est simplement de déconstruire tout discours, tout morceau d'écriture comme langage. J'ai commencé à travailler avec le discours soviétique, qui se présentait comme la vérité divine, mais maintenant j'essaie de revenir aux signes du langage, aux discours, en essayant de révéler tout « langage totalitaire » et de lui redonner un sentiment de langage vivant, naturel, facile. Enfin, voilà la stratégie, qui ne se limite pas forcément au langage soviétique, et deuxièmement, pas nécessairement à une méthode d'ironie. Il y a différentes méthodes, car j'utilise beaucoup de méthodes pour des images différentes. J'ai écrit comme une femme poète ou un poète homosexuel, qui manquent absolument d'ironie. [...]

Behind the Lines blog,
<http://behindthelinespoetry.blogspot.com>, 18 juillet 2007.

Boris Groys, Dimitri Prigov,
Dialogue

[Boris Groys :] Ton installation archétypale, par laquelle tout a commencé, je crois – archétypale également au sens où elle se composait justement de plusieurs installations, de toute une série d'installations et de projets –, où intervient un homme ou une femme qui s'agenouille devant une « Pravda » pleurant des larmes de sang et sur laquelle s'étaient des mots comme « épouvante » ou « angoisse ». Je pense qu'il s'agit en réalité d'une icône parce que *pravda* signifie en fait « vérité ». Et l'œil de Dieu qui pleure des larmes de sang, cela signifie qu'il s'agit sans nul doute de l'image de la fin de l'espace soviétique sacré et, si l'on veut, de la fin de ton âme qui s'agenouille terrifiée devant un mystère, la ruine d'un temple ou la fin d'un espace sacré sur lequel s'étaient ces terribles inscriptions luisantes et noires qui proclament que tout se meurt. C'est une vision apocalyptique. Bien entendu, il s'agit de ta réaction à ce que nous appelons « Perestroïka » ?

[Dimitri Prigov] : Oui, bien sûr. Mais la Perestroïka n'est que le mécanisme qui a entraîné un certain vécu. Le sentiment d'apocalypse et de cataclysme est de toute façon profondément ancré dans la conscience russe et c'est pourquoi il n'y a rien de plus facile que de l'actualiser. Et puis il faut bien dire que l'effondrement du système soviétique – je pense que nous ne nous en rendons pas encore bien compte – est l'effondrement de toute une ère qui se termine bien évidemment dans le sang et les larmes et par le changement radical du décor. Il ne s'agit pas seulement de la fin de la période soviétique. Il s'agit, à mon sens, de la fin de la Russie chrétienne. Et cette fin historique coïncide avec la fin de toute la tradition historique de la civilisation européenne. La Russie est comme une mèche – elle a tant et si bien mis le feu aux poudres que tout explose en même temps. Je pense que c'est justement cet événement qui constitue en Union Soviétique la mèche reliée à un gigantesque tonneau de poudre.

B. G. : Tu crois... Mais qu'est-ce qui a disparu en Russie ? C'est la foi qui a disparu, la foi qui a d'abord été russe orthodoxe puis communiste.

D. P. : Toutes ces prophéties de fin du monde sont fausses sur le plan historique, mais vu sous un certain angle, cela n'a strictement aucune importance. Au fond, elles sont exactes.

B. G. : D'un point de vue spirituel. Les personnages à genoux de tes installations s'inclinent pour ainsi dire devant tous ces horizons possibles qui disparaissent. On a l'impression que l'homme qui se trouve devant la fin, tente sans cesse de comprendre et d'interpréter en quoi cette fin consiste et ce qui a pris fin. [...]

Dans Uelsberg, Néray, Ceysson, 1995, p. 82-83.



2

Günter Hirt, Sascha Wonders,
Dimitri Prigov. Manipulateur textuel

Banni des chaînes soviétiques officielles d'édition et des publications écrites qu'elles monopolisaient, Dimitri Prigov changea ses manuscrits et ses textes dactylographiés en objets d'art. Le tirage de ses textes était mesuré avec le nombre de copies carbone. Ils existaient au-delà des limites de la publication soviétique, comme samizdat. Livres non-publiés réunis par l'auteur lui-même, ils transformaient l'interdiction sur la production en conditions de production. Une multitude d'objets graphiques apparurent comme le résultat d'une imitation exagérée des pratiques d'impression officielles et une manipulation des designs graphiques de leurs produits. [...]

L'attitude de Prigov face au matériel graphique peut être perçue de deux façons. En tant qu'artiste, il produit des livres et, inversement, en tant que poète, il change ses livres en objets d'art. Ni une séparation puriste de différents environnements artistiques, image et texte (et les genres d'art correspondants) ni une « transgression des frontières » indifférente ne faisait partie du programme esthétique de Prigov. Au contraire, la frontière même de ces deux environnements, image et texte, était pour lui un véritable défi esthétique : « C'est-à-dire, plus simplement,

je veux dire qu'au cours des événements historiques je me suis trouvé dans la position d'un travailleur, d'un ouvrier, pour ainsi dire (si cette expression peut être utilisée pour une occupation si éphémère, telle que la contemplation du logo du langage – j'expliquerai plus tard ce que j'entends par là) à la fois dans le domaine littéraire et dans l'art visuel, sur la frontière entre les deux (et, en comparaison, comme opposée aux frontières nationales, cette frontière ne devrait pas être sous clé, mais facilement et complètement franchissable en tout point ; mon travail consiste donc à augmenter les possibilités de franchissement de cette frontière, mais en même temps, je dois faire attention à ce qu'elle ne s'effrite pas complètement, sinon la tension de mon activité se dissiperait). C'est-à-dire, encore plus simplement, il se trouve que je suis devenu poète et artiste, et dans mes œuvres j'essaie d'unir ces deux domaines. Cela ne peut pas être dit plus simplement. Et il n'y a pas lieu de le faire. »

Dans Degot, 2008, p. 142.

3



4



3 - *Girl and Soldiers* [Fille et soldats], 2003, ruban adhésif sur photographie noir et blanc, courtesy Stella A. Ahlers, Zurich 4 - *Couple*, 2003, ruban adhésif sur photographie noir et blanc, courtesy Michael et Micaela Kemmer, Thessalonique et Galerie Sandmann, Berlin

KATEŘINA ŠEDÁ

Née à Lišeň (République Tchèque) en 1977, Kateřina Šedá effectue, à travers ses performances, une recherche anthropologique, sociale mais aussi personnelle, revenant fréquemment dans son village d'origine ou mettant en scène sa propre famille dans ses actions performatives avec lesquelles elle essaie d'appréhender l'« invisible » (le quotidien, les habitudes, les normes sociales, la communauté).

Dans *There is Nothing There* (2003), elle a demandé à tous les habitants d'un village de sa Moravie natale d'accomplir les mêmes gestes, de manger les mêmes plats et de se rendre dans les mêmes lieux au même moment pendant une journée entière. Son but était, après avoir tenté de découvrir ce qui faisait la normalité de la vie quotidienne, de montrer aux habitants que celle-ci pouvait être bénéfique et qu'elle pouvait créer du lien social dans une société ayant perdu une partie de ses repères après les événements de 1989. Ce désir de revenir à une époque de plus grande cohésion sociale et à un sentiment d'appartenance communautaire plus fort transcende une grande partie des œuvres de Šedá. Dans *Over and Over* (2008), elle illustre la tendance au repli sur soi et à l'isolation individualiste inhérente aux sociétés capitalistes à travers l'exemple de la multiplication des clôtures de jardin. Elle a fait reproduire un certain nombre de celles érigées par les habitants de son village d'origine, et a invité quarante des habitants du village à visiter son installation à Berlin, afin qu'ils apprennent à mieux se connaître.

Pour la performance *Raising Children* (2004), l'artiste a tout d'abord imité chaque geste de son père, puis de sa mère pendant vingt-quatre heures. Ensuite, ses parents ont imité toutes ses actions à elle l'espace d'une journée. Documentée à l'aide d'un système complexe de caméras aux points de vue multiples, cette œuvre explore la notion de différenciation entre l'enfant et ses parents, et l'apparition de l'individu indépendant.

It doesn't matter (2005-2007) a pour origine l'intérêt qu'a Šedá pour ses origines et pour l'imposition de systèmes organisés. Dans cette œuvre, elle a demandé à sa grand-mère, en profonde dépression depuis son veuvage, de se rappeler et de dessiner tous les articles qu'elle vendait à l'époque où elle tenait une quincaillerie. En parallèle, elle lui a fait remplir un grand nombre de questionnaires qui lui ont permis de compiler toutes sortes de souvenirs et de répertorier ainsi les différentes strates de la mémoire de son ancêtre.

Micha Schischke

how the transplants reacted to the postcard

Daily Regime

Saturday, May 24, 2003, Ponětovice

- 7.00 Shopping
- 9.00 Opening windows
- 10.00 Sweeping
- 10.30 Riding bikes around the village
(children and teens)
- 12.00 Lunch *we ask that senior citizens refrain from acting like children and from cruising around the town on their bikes*
- 17.00 Meeting for a beer
(everyone gathers at the benches)
- 19.15 News
- 22.00 Lights out – please turn your lights off.

And if you don't we'll make an example out of you!



Kateřina Šedá, Manifeste pour l'œuvre *There is Nothing There*

Une chose étrange s'est passée que tout le monde a confirmée. Les gens m'ont dit qu'ils faisaient tout cela seulement pour moi. Les enfants disaient que tout avait été « planifié à l'avance ». Le village entier est allé faire les courses, a ouvert ses fenêtres, a balayé devant sa porte, a servi des plats à la sauce tomate pour le déjeuner, simplement parce que je le voulais. Mais leurs réactions positives montrent que le projet était extraordinaire pour eux aussi (il n'existait la ville). On peut dire que, ce samedi-là, le « rien » dont ils avaient toujours parlé leur était révélé. Même environnement, mêmes personnes, mêmes activités, tout comme cela avait toujours été, et cependant quelque chose s'est passé ce samedi: une sorte d'espionnage public.

Régime du jour

Samedi 24 mai 2003, Ponětovice

7.00 Faire les courses

9.00 Ouvrir les fenêtres

10.00 Balayer

10.30 Faire du vélo dans le village (*enfants et adolescents*)

Nous demandons aux personnes âgées de s'abstenir de faire comme les enfants et de ne pas se promener dans la ville en vélo

12.00 Déjeuner

17.00 Rencontre autour d'une bière (*tout le monde se retrouve sur les bancs*)

19.15 Les informations

22.00 Extinction des feux – S'il-vous-plait, éteignez les lumières.

Et si vous ne le faites pas vous serez punis!

Dans Šedá, 2005, n. p.

Roberto Pinto,
Kateřina Šedá. Mécanisme de révélation

L'étrange impression de voir tout le monde sortir exactement à la même heure pour acheter exactement la même chose doit être vraiment fantastique (et la vidéo le montre bien). Je pense que [ces personnes] avaient toutes un peu le sentiment de jouer leur propre vie et pas seulement de la vivre. En même temps, je pense qu'il y avait un sentiment mutuel d'appartenir à une communauté et de voir ses propres actions et sentiments refléter ceux des autres. Je suis convaincu que cette étrange opération déclencha aussi des sensations d'inconfort, plaçant les personnes dans une gigantesque structure évoquant *The Big Brother* ou *The Truman Show*, grâce au simple mécanisme de synchronisation des vies pour faire ressortir les parallèles, et, dans un sens, mettant ainsi à jour le système qui les contrôle. Il est difficile de ne pas regarder en arrière avec le souvenir d'une possible coercition imposée par la dictature communiste, mais, en même temps, il est clair qu'un travail de ce type révèle aussi les doutes raisonnables face aux nouvelles coercitions – moins apparentes mais non moins rigides – imposées par l'accomplissement de la démocratie occidentale. La normalité uniformisée du *Daily Regime* [Régime du jour] de Kateřina Šedá tourne comme un gigantesque court-circuit révélateur.

Dans Collectif, 2006, p. 56.

Amanda Church,
Art thérapie. À propos de la grand-mère de l'artiste tchèque Kateřina Šedá

[Kateřina Šedá] : Je considère tous mes projets comme une sorte de thérapie. Je ne cherche pas à inventer une nouvelle forme d'art ; le plus important pour moi est que ce que je fais fonctionne dans la vie réelle, que ce soit, comme on dit, « fait pour servir ». J'ai toujours senti que mes projets avaient un public limité – les réels participants.

Dans Church, 2007, p. 26.



1 - Kateřina Šedá et sa grand-mère, photographie couleur prise pendant la performance *It Doesn't Matter* [Cela n'a pas d'importance], 2008, photographe : Hana Šedá, courtesy Kateřina Šedá et Galerie Arratia Beer, Berlin 2 - Affiche produite pour la performance *There is Nothing There* [Il n'y a rien là-bas], 2003, courtesy Kateřina Šedá et Galerie Arratia Beer, Berlin 3 - *There is Nothing There* [Il n'y a rien là-bas], 2003, photogrammes de la vidéo Béta numérique documentant la performance, 30', coul., son., courtesy Kateřina Šedá et Galerie Arratia Beer, Berlin

MLADEN STILINOVIĆ

Figure centrale des Balkans dans la seconde moitié du xx^e siècle, Mladen Stilinović, né à Belgrade en 1947 puis installé à Zagreb, a développé une œuvre liée aux expériences quotidiennes, empreinte d'humour et d'absurde. Basée sur une critique du pouvoir à travers les notions de travail, de commerce et d'argent, de pauvreté, de nourriture et de faim, ou encore de propagande à travers des slogans, son œuvre utilise des objets, des images et des textes pour créer des combinaisons poétiques. Développant des narrations rhizomatiques dans l'espace, le travail de Stilinović se situe à la rencontre du poétique et du politique. Conjuguant les couleurs symbolisant la douleur ou la mort (rouge ou noir), il y oppose le blanc, représentant le vide qui demeure au-delà du pouvoir.

Après des expérimentations dans le domaine du film dès les années 1960, il rejoint le Groupe des six de Zagreb à partir de 1975 jusqu'en 1985 réalisant des « expositions-actions » dans une mouvance postconceptuelle. Stilinović prêche la paresse avec sa série *Artiste au travail* (1973-1983), revendiquant le parrainage de Marcel Duchamp. Dans les *Room series*, d'abord exposées dans son appartement, il réarrange et réinterprète ses propres œuvres – notamment les mots, slogans et proverbes peints – marquées par l'influence de la poésie visuelle ainsi que les dessins et les photographies retouchées. Sa fameuse chambre rouge-rose (*Hear the talk about the death of art, the death of art is the death of artist, someone wants to kill me, help!*, 1977) tisse un discours lié à des questions de pouvoir et d'idéologie, du communisme totalitaire à la protestation contre le pouvoir.

Marqué par la vue d'un homme vendant sa valise vide dans un marché aux puces à Zagreb, Stilinović explore le thème de la douleur à partir de 1977. Son *Pain Game* (1977), à mi-chemin entre l'art conceptuel et la poésie expressionniste, mélange de cynisme et de douceur, se compose d'un dé dont toutes les faces tombent sur le mot douleur (« Bol »). Son obsession métaphysique le rapproche de Mangelos dont il a organisé la rétrospective en 1987. À l'opposé d'une tendance fondée sur le corps (telle que la pratique de Tomislav Gotovac), proche des pratiques d'un Roman Opalka ou d'un Julije Knifer, Stilinović interroge la notion d'absence et explore de manière obsessionnelle le thème de la douleur jusqu'à son *Dictionary Pain* (2000-2003), qui se développe sur plus de 500 pages réalisées *a tempera*. Avec sa vidéo *Potatoes* (2001), et la série de photographies des *bag-people* du marché aux puces Jakusevac de Zagreb (*Cynisme du pauvre*, 2001), il poursuit ses obsessions empreintes de causticité et de souffrance envers les laissés-pour-compte du postcommunisme.

Christine Macel



Mladen Stilinović, Vlado Martek, Éloge de la paresse, 1993

Lu pour la première fois à la Gallery Opus Operandi, Gand, le 2 mai 1993.

En tant qu'artiste, j'ai autant appris de l'Est (du socialisme) que de l'Ouest (du capitalisme). Bien sûr, maintenant que les frontières et les systèmes politiques ont changé, une telle expérience n'est plus possible. Mais je garde toujours en moi ce que j'ai appris de ce dialogue. Mon observation et ma connaissance de l'art occidental m'ont finalement mené à la conclusion que l'art ne peut plus exister à l'Ouest. Cela ne veut pas dire qu'il n'y en a pas. Pourquoi est-ce qu'il ne peut plus exister à l'Ouest ? La réponse est simple. Les artistes de l'Ouest ne sont pas paresseux. Les artistes de l'Est sont paresseux ; qu'ils le restent ou non maintenant qu'ils ne sont plus des artistes de l'Est demeure en suspens.

La paresse est l'absence de mouvement et de pensée, un temps muet – une amnésie totale. C'est aussi de l'indifférence, fixer son regard sur rien, la non-activité, l'impotence. C'est de la simple bêtise, un temps de douleur, une concentration futile. Ces vertus de la paresse sont d'importants facteurs en art. Connaître la paresse n'est pas suffisant, on doit la pratiquer et la perfectionner.

Les artistes de l'Ouest ne sont pas paresseux et donc ne sont plus des artistes mais des producteurs de quelque chose... Leur implication dans des problèmes sans importance, comme la production, la promotion, les réseaux de galeries, les réseaux de musées, le système de compétition (en premier lieu), leur préoccupation pour des objets, tout ceci les éloigne de la paresse, de l'art. Tout comme l'argent n'est que du papier, une galerie n'est qu'une pièce.



2

Les artistes de l'Est étaient paresseux et pauvres parce que ce système complet de facteurs inutiles n'existait pas. Par conséquent, ils avaient assez de temps pour se concentrer sur l'art et la paresse. Même quand ils produisaient de l'art, ils savaient que c'était en vain, que ce n'était rien.

Les artistes de l'Ouest auraient pu apprendre la paresse, mais ils ne l'ont pas fait. Deux artistes majeurs du *xx^e* siècle ont traité la question de paresse, en termes pratique et théorique : Duchamp et Malevitch. Duchamp n'a jamais vraiment parlé de paresse mais plutôt d'indifférence et de non-travail. Quand Pierre Cabanne lui demande ce qui lui a procuré le plus de plaisir dans la vie, Duchamp répond : « D'abord, d'avoir été chanceux. Car en gros je n'ai jamais travaillé pour gagner ma vie. Je trouve que travailler pour gagner sa vie est légèrement imbécile du point de vue économique. J'espère qu'un jour on pourra vivre sans être obligé de travailler. Grâce à ma chance, j'ai pu réussir sans me mouiller. »

Malevitch écrit en 1921 un texte intitulé *La paresse comme vérité affective de l'homme*², où il critiquait le capitalisme, qui ne permettait qu'à un petit nombre de capitalistes d'être paresseux, mais aussi le socialisme, car le mouvement tout entier était fondé sur le travail au lieu de la paresse. Je cite : « Les gens ont peur de la paresse et persécutent ceux qui l'acceptent, et cela arrive toujours parce que personne ne réalise que la paresse est la vérité ; elle a été placardée comme la mère de tous les vices, mais elle est en fait la mère de la vie. Le socialisme amène la libération dans l'inconscient, il méprise la paresse sans se rendre compte que c'est elle qui l'a fait naître ; dans sa folie, le fils méprise sa mère comme la mère de tous les vices et n'efface pas le stigmate. Dans cette courte note je veux effacer le stigmate de la honte sur la paresse et la déclarer non pas la mère de tous les vices, mais la mère de la perfection. »

Enfin, pour être paresseux et conclure : il n'y a pas d'art sans paresse.

1. Pierre Cabanne, Marcel Duchamp, *Souvenirs de Marcel Duchamp : entretiens avec Pierre Cabanne*, Paris, Somogy, 1995.

2. Kazimir Malevitch, *La paresse comme vérité affective de l'homme*, Paris, Allia, [1921], 1995.

Dans Nikitović, 1998, p. 29.



**Branka Stipančić, Mladen Stilinović,
Vivre signifie ne jamais atteindre
le tribunal**

[Branka Stipančić] : Pourquoi avez-vous utilisé autant de symboles communistes ?

[Mladen Stilinović] : À cause de l'époque que nous avons vécue. Ils étaient tout autour de moi et je devais y faire référence. Les thèmes que j'aborde proviennent de ce que je rencontre. Je n'ai jamais fait d'art abstrait, mais toujours ma vie au travers de l'art.

B. S. : Certains de vos dessins rouges ressemblent à des nécrologies. Pourquoi ce lien entre le rouge et la mort ?

M. S. : J'ai peint un tableau qui ressemblait à une nécrologie. N'oubliez pas que le rouge était la couleur de la mort dans le communisme depuis la mort de Lénine. Le rouge est la couleur de la révolution, du sang et de la vie, alors comment peut-il être la couleur de la mort ? Mais après la révolution tout devait changer, même la couleur de la mort. Et donc deux couleurs l'ont symbolisée – les communistes morts étaient rouges, les autres noirs. [...] J'ai réalisé plusieurs combinaisons de « vendre-acheter », c'étaient des vœux utopiques. *Acheter du courage, de la détermination, un esprit combatif, la sécurité. Vendre la peur et vendre l'autocensure* – je vends des choses qui sont totalement indésirables.

Je vends des œuvres, j'achète une devise étrangère datant des années 1980 quand tout était estimé en devise étrangère. D'autre part, j'avais des slogans sur le travail, le premier était *Le travail ne peut pas ne pas exister*, et puis *Le travail est une maladie* (K. Marx), *Le travail est un mot*, et d'autres.

Les slogans sont d'origine socialiste, et quand vous détournez la tradition, vous obtenez de nombreuses significations. En plus des slogans, j'ai écrit des textes qui jouaient avec différentes choses possibles et impossibles. J'utilisais des phrases sorties de contextes officiels comme « Une attaque contre XY est une attaque contre le socialisme et le progrès » et j'inversais les rôles : « Une attaque contre mon art est une attaque contre le socialisme et le progrès ». De tels pièges de langage existent encore aujourd'hui. J'ai vu cela dans le journal – une attaque contre un politicien est une attaque contre Bush et sa politique. [...]

D'un point de vue social, c'est inutile et absurde. Bien sûr la culture est un phénomène spirituel, mais elle devrait être accessible. Cela n'a jamais été le cas ici, dans le socialisme ou de nos jours. L'art du xx^e siècle n'est pas enseigné sérieusement à l'école et à l'université, il n'y a pas de magazines artistiques sérieux, et les médias glorifient tout ce qui est kitsch comme de l'art. Mon travail n'a jamais été traité avec sérieux. Il existe des catalogues de vente, mais au Musée d'art contemporain on peut toujours acheter des catalogues des années 1970.

Je peux être dans tous les journaux pour quelque raison, par exemple, pour la Biennale de Venise, mais ils écriront sur l'importance de l'événement et non sur mon travail. Cela ne va jamais au-delà. Vous n'avez pas quinze minutes, mais plutôt une seconde de notoriété. Mon travail est connu d'environ cent personnes dans toute la Croatie. J'ai souvent écrit « L'art n'est rien ». L'art du xx^e siècle n'a aucune fonction sociale, spirituelle ou cognitive car il n'atteint pas les gens. Les critiques s'accordent à dire que l'artiste le plus important du xx^e siècle est Marcel Duchamp, mais quatre-vingt dix neuf pour cent n'ont aucune idée de qui il est et ne se souviennent que de l'urinoir et de la moustache. Ils ne savent rien du reste et ne veulent pas savoir. Ils ne comprennent pas de quoi il s'agit.

L'art est absurde pour moi aussi, mais j'aime l'absurde. Il me fait agir. Il n'est pas idéologique, il ouvre différentes sphères et ne vous accable pas. Cela peut sembler bizarre. Je suis une sorte de nihiliste absurde, mais pas pessimiste.

Dans Gregorič, Stipančić, 2005, p. 31, 33, 37.



4

- 3 - *An Artist who Cannot Speak English is No Artist* [Un artiste ne sachant pas parler anglais n'est pas un artiste], 1992, acrylique sur soie artificielle, courtesy Mladen Stilinović, Zagreb
- 4 - Vue de l'installation *Words and Slogans* [Paroles et Slogans] de Mladen Stilinović au Studio Ljudevita Posavskog 9, Zagreb, 2004, courtesy Mladen Stilinović, Zagreb

ALINA SZAPOCZNIKOW

Avant son installation définitive à Paris en 1963, Alina Szapocznikow (1926-1973) avait déjà rencontré le succès en Pologne grâce à ses sculptures commémoratives monumentales, empreintes de ses expériences avec des formes de sculpture abstraites et figuratives. Ses sculptures et ses dessins plus tardifs représentent une fusion tout à fait nouvelle de fragments et de vestiges du corps féminin, souvent érotisé. Le moulage et l'empreinte devinrent des éléments importants de sa pratique. Son interprétation innovante des matériaux permettait au hasard et à la nature non finie des formes de se déployer librement. L'artiste distillait de l'humour d'inspiration Pop dans son exploration du corps féminin, transformant le sujet sculptural en un élément décoratif. Sa série de *Lampes-Bouches*, commencée en 1966, est constituée de moulages en résine de polyester de bouches maquillées, dont elle voulait faire des objets produits en masse, afin que l'intimité d'une œuvre d'art puisse exister dans une utilisation quotidienne.

Ses différentes méthodes pour former et construire consciemment son image apparaissent clairement dans son *Autoportrait* de 1966. Ces dernières pièces, plus directement liées à la question de mémoire, sont des formes sculpturales « éphémères », ne survivant que sous forme de photographie. La série *Cendrier de célibataire* (1972), réalisée un an avant sa mort, inclut un moulage de deux seins ainsi que des photographies de mégots de cigarettes écrasés dans une plaquette de beurre. Choissant des objets consommables – chewing-gum, beurre, cigarettes – comme matériaux de sculpture, Szapocznikow élargit sa recherche de la corporalité en s'ouvrant à des substances qui passent à travers le corps humain et l'altèrent formellement.

Ses représentations du corps féminin sont complexes et souvent troublantes, découlant de sa condition de déportée durant la Seconde Guerre mondiale et du cancer qui l'a beaucoup affaiblie avant de l'emporter. Son art n'en demeure pas moins une manifestation de l'immense admiration qu'elle affirme pour la vie, comportant « cette indéfinissable qualité d'un humour détaché, cette étrange sérénité de l'érotisme », comme le disait Pierre Restany. Alina Szapocznikow n'est reconnue internationalement que depuis peu de temps, et comparée à d'autres artistes de sa génération, comme Eva Hesse ou Louise Bourgeois.

Ana Janevski

Traduit de l'anglais par Micha Schischke



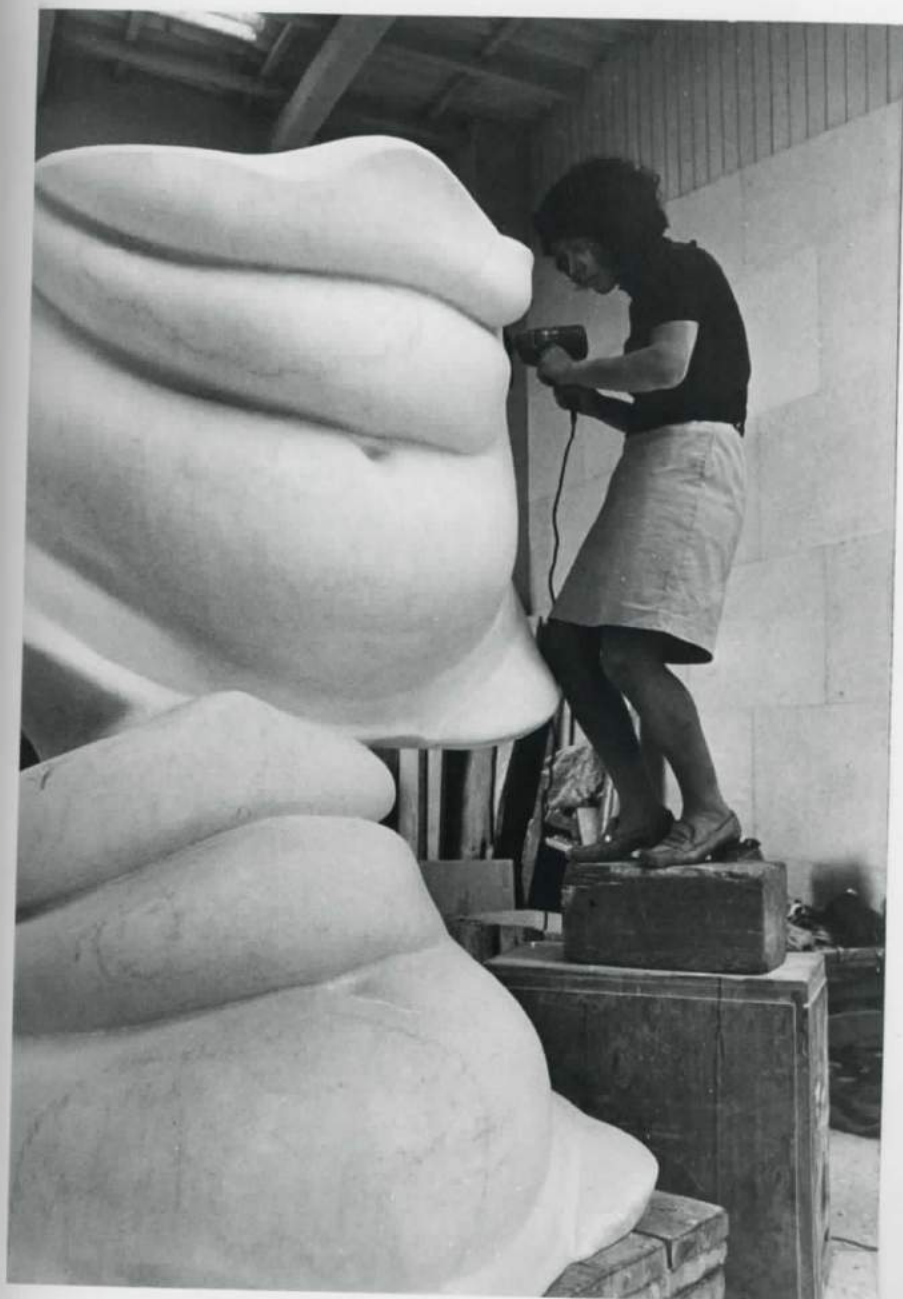
Urszula Czartoryska, Transgression. Le message de l'art d'Alina Szapocznikow

Les œuvres que l'artiste elle-même présente comme des fétiches sont un lien de la chaîne qui place l'érotisme dans la perspective de l'anthropologie. [...]

Dans l'œuvre d'Alina Szapocznikow, la *Lampe* est un fétiche qui comprend la forme des lèvres et de la poitrine. Quelques lampes (certaines en forme de pénis) rappellent les lampes éternelles – des articles de dévotion ornés de symboles religieux. Parmi la série des *Lampes*, on trouve aussi des visages-cendriers incrustés de mégots de cigarettes en résine transparente : il y a des culottes et des bas remplis de coton qui transgressent les normes généralement acceptées de la décence. [...]

La bouche sur une tige flexible se veut tentante et, non seulement elle promet un jeu érotique, mais donne aussi l'envie de l'arracher de la tige, de la mordre, comme une pomme au paradis. Ce n'est pas seulement un jeu érotique, et l'expérience de la chaleur d'une peau d'animal, qui serait le plus grand acte de liberté dans ce contexte, mais d'abord le fait de se débarrasser du tabou et de nous prier : de ne pas toucher avec les dents, de ne pas avaler, de ne pas sucer le sang du tissu humain.

Dans Horzela, Jankowska-Cieślak, Wolańska, 2004, p. 73, 74



2

Pierre Restany,
**Alina Szapocznikow. L'éternel langage
 du corps**

Son séjour à Paris, de 1947 à 1951, joua un rôle vital dans le développement du langage de l'artiste. À l'époque où les premiers fruits de l'Action Painting, fondée sur le langage libre et « informel » de gestes, émergeaient à Paris et à New York, Alina pratiquait « la sculpture action ». Cela lui permettait d'assumer, dans la substance du plâtre, du ciment et du bronze, le souvenir du drame de l'histoire vécue et la tentation sensuelle d'une joie présente de vivre : de *Monsters I* et *II* (1957) à *Bellissima* (1959). De son retour de Prague en 1951, elle vécut en Pologne jusqu'en 1963. Les vicissitudes idéologiques et sociopolitiques de son pays durant ces vingt années lui donnèrent toute l'opportunité de jouer sur deux registres dans son art : l'angoisse existentielle et les tensions érotiques. [...]

Après une série de sculptures en terre cuite (1965), ses tendances vers l'objectivation se précisèrent. L'artiste fit des empreintes de différentes parties de son corps : poitrine, bouche, mollet, jambe. En même temps les formes « porteuses » de la base devinrent plus légères et plus schématiques. Alors que la sculpture était humanisée sous l'influence de références directement anatomiques, elle perdait simultanément son expressivité poignante et dramatique, pour atteindre cette qualité indescriptible d'humour détaché, cette étrange sérénité d'érotisme. Entre 1965 et 1968, Alina sembla se libérer du long tourment du souvenir et s'éveiller au plaisir délicat de la conscience objective du monde. Et cette conscience sereine ne pouvait s'exprimer que dans les signes clairs d'une sensualité libre et révélée.

Dans Horzela, Jankowska-Cieslik, Wolańska, 2004, p. 118-119, 121.



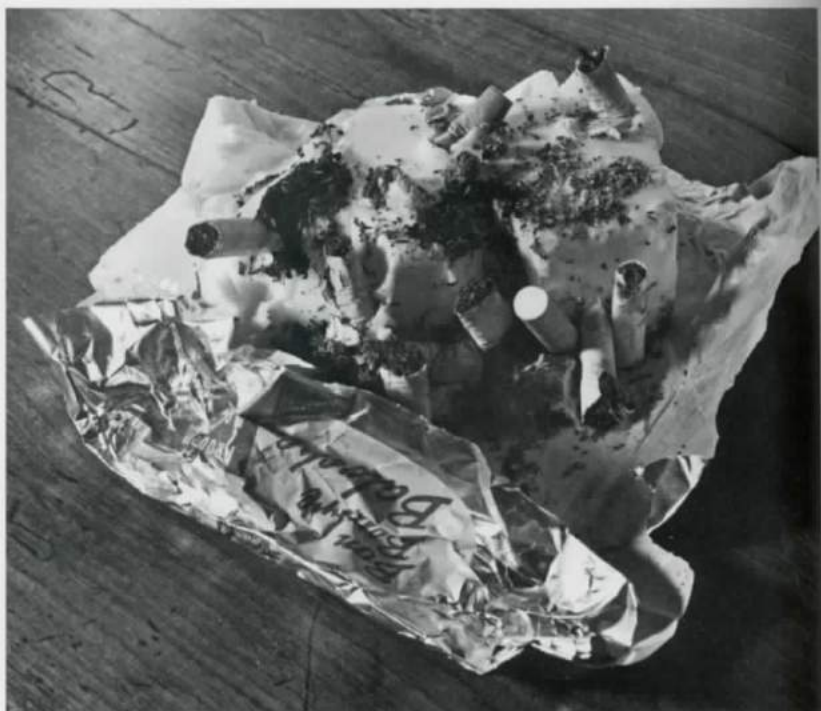
3

Griselda Pollock,
**Trop tôt et trop tard. Fondre les
 matières solides et les codages
 traumatiques dans les dissolutions
 sculpturales d'Alina Szapocznikow**

Il n'est pas d'artiste du xx^e siècle qui dans ses œuvres ne nous confronte si profondément au paradoxe de l'érotisme et de la mortalité que celles d'Alina Szapocznikow. Elle n'est pas la seule à oser mêler le sexe et la mort et nous devrions même dire que ce fut la problématique centrale de tout les aspects les plus importants du xx^e siècle : l'héritage de la psychanalyse mêlée à la capacité de destruction des guerres mondiales industrialisées et aux génocides totalitaires, et aux ravages de nos maladies modernes, la première étant le cancer. Comment le projet surréaliste est-il altéré par la différence sexuelle, elle-même altérée par la rencontre féminine avec le génocide et la survie ? Ainsi, l'affirmation du critique français Pierre Restany, suite à sa rencontre avec l'artiste, est typiquement française et très masculine : « Alina aimait la vie tout entière, sans restriction mentale. Elle l'aimait avec l'esprit et avec le cœur, dans la plénitude de son corps, un corps de femme. » [...]

Je souhaite comprendre le parcours imaginaire et intellectuel d'Alina Szapocznikow, qui commença vers 1945 avec les sculptures, moulées ou taillées, de silhouettes humaines, et finit dans les années 1970 avec des œuvres qui ressemblaient à des reliques durcies de peaux détachées. Ce n'est pas une téléologie progressive formée seulement par le décalage des cultures artistiques de Prague, Varsovie et Paris.

4



Je suggère plutôt qu'il soit lu comme le codage d'un traumatisme dont la structure est celle d'un événement qui ne peut être connu. En effet, on a survécu à l'événement traumatisant (*Erlebnis*), mais il n'a jamais été expérimenté (*Erfahrung*). Une chose bouleversante s'est passée mais elle est tombée en latence pour être ressuscitée indirectement par des événements secondaires, associés, qui héritent du halo indépendant d'affects et d'images hallucinatoires provenant du traumatisme d'origine. Ce halo hante, ou plutôt habite, la forme de l'événement secondaire, qui paradoxalement devient ce que la psychanalyse appelle une répétition originelle. Il y a tant de lignes de recherche fascinantes sur cette artiste se déplaçant à travers l'Europe d'après guerre et ses histoires diverses et déliées, histoires qui coïncident avec l'émergence jusqu'à présent inexplicable de nouveaux mouvements sociaux et de leurs auto-articulations esthétiques, notamment de femmes en tant que femmes.

Lecture à la conférence « Alina Szapocznikow. Documents. Works. Interpretations », Museum of Modern Art, Varsovie, 15-16 mai 2009.

Alina Szapocznikow,
« L'autre samedi »

Un dimanche, en plein soleil, fatiguée de plusieurs heures à polir ma Rolls-Royce taillée dans du marbre rose du Portugal, je me suis assise pour réfléchir et je me suis mise à mordiller mon chewing-gum mécaniquement. Ressortant de drôles de formes de ma bouche j'ai soudain réalisé quelle collection extraordinaire de sculptures abstraites traversait mes dents. Il suffit de photographier et d'agrandir mes découvertes mâchées pour confronter le fait de la création d'un sculpteur. Mâchez bien et regardez autour de vous. L'art véritable se trouve entre le rêve et les événements de la vie quotidienne.

Malakoff, 22 juin 1971

Dans Horzela, Jankowska-Ciešlik, Wolariska, 2004, p. 37.



Alina Szapocznikow,
avril 1972

Mon œuvre puise ses racines dans le métier de la sculpture.

Pendant des années je me suis livrée à fond à l'étude des problèmes d'équilibre, de volume et d'espace, d'ombre et de lumière.

Pour en arriver à ce que je suis aujourd'hui : rien d'autre qu'un sculpteur qui assiste à la faillite d'une vocation contrariée.

Car j'ai assumé la prise de conscience de notre temps.

J'ai fait appel à mes connaissances du métier, à mon intuition et à mon intelligence pour constater avec une lucidité accrue la misère de mes moyens par rapport à la technique moderne.

J'ai été vaincue par le héros-miracle de notre époque, la machine.

À elle la beauté, les révélations, les témoignages, l'enregistrement de l'histoire.

À elle enfin les rêves vrais et la demande du public.

Moi je produis des objets maladroits.

Cette manie absurde et convulsive prouve l'existence d'une glande inconnue et secrète, nécessaire à notre vie.

D'accord, cette manie peut se réduire à un seul geste, à la portée de nous tous.

Mais ce geste suffit à lui-même, il est la confirmation de notre présence humaine.

Mon geste s'adresse au corps humain, « cette zone érogène totale », à ses sensations les plus vagues et les plus éphémères.

Exalter l'éphémère, dans les replis de notre corps, dans les fracas de notre passage.

À travers les empreintes du corps j'essaie de fixer dans le polyester transparent les moments fugitifs de la vie, ses paradoxes et son absurde.

Mais la sensation éprouvée de façon immédiate est diffuse, souvent rebelle à l'identification.

Souvent tout est embrouillé, la situation est ambiguë, les limites sensorielles sont effacées.

Malgré tout je persiste à tenter de fixer dans la résine les empreintes de notre corps : je suis convaincue que de toutes les manifestations de l'éphémère, le corps humain est le plus vulnérable, l'unique source de notre joie, de toute souffrance et de toute vérité, à cause de son essentiel dénuement, aussi inéluctable qu'inadmissible au niveau de la conscience.

Dans Collectif, 1973, n. p.

3 - *Cendrier de célibataire I*, 1972, résine de polyester, mégots de cigarette, courtesy Estate Alina Szapocznikow/Piotr Stanislawski, Paris et Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Varsovie

4 - *Cendrier de célibataire III*, 1972, photographie noir et blanc, courtesy Estate Alina Szapocznikow/Piotr Stanislawski, Paris et Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Varsovie

5 - *Photosculptures*, 1971, série de vingt photographies noir et blanc, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris 6 - *Lampes Bouches I*, 1966, série de douze lampes, résine de polyester, ampoule, fils électriques, métal, courtesy Estate Alina Szapocznikow/Piotr Stanislawski, Paris et Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Varsovie

TAMÁS SZENTJÓBY

Tamás Szentjóbý (né en 1944 et aussi connu sous les noms de Tamás St.Auby, Stjauby, Emmy (Emily) Grant, St. Aubsky, T. Taub) représente, d'un point de vue tant conceptuel que politique, l'une des positions les plus radicales au sein de la néo-avant-garde hongroise. Dans les années 1960, il s'est détourné de la poésie métaphysique et a commencé à traduire des textes liés au mouvement Fluxus, réalisant les premiers *happenings* Fluxus dans l'histoire de l'art conceptuel hongrois, avant de réaliser des actions dans des lieux d'art et dans l'espace public à Budapest. En 1966, il réalise, avec l'aide de son ami artiste Gábor Altorjay et sur les conseils de Miklós Erdély, le premier *happening* intitulé *Le Déjeuner (in memoriam Batu Khán)* dans la cave de l'architecte István Szenes à Budapest. C'est aussi à cette époque qu'il devint un membre actif du mouvement Mail Art.

En 1968, Szentjóbý a fondé l'Union internationale parallèle de télécommunications (IPUT) sous couvert de laquelle il mène depuis, en sa qualité de gérant, une partie de sa production artistique sous la devise « Tout ce qui est interdit est art. Soyez interdits ! ». Au début des années 1970, il développa l'idée de grève d'artiste (qui a gagné en notoriété en 1979 grâce à l'artiste serbe Goran Đorđević et sa tentative d'organiser une grève d'artistes à un niveau international), qui donna forme à un projet impliquant la « méthode du troisième type¹ », inspirée par la résistance civile, s'opposant aux actions militaires pendant la période communiste. Ainsi, il transformait ou interrompait des situations, donnant naissance à des objets et des projets relevant de l'idée du *do-it-yourself*. Il a réalisé *Radio Tchécoslovaque 1968* (1969) par solidarité avec la Tchécoslovaquie envahie. Cette œuvre incluait quiconque voulait bien suivre les instructions transmises à la manière de Fluxus : « Écoutez une brique, enroulée dans du papier journal, dans la rue ! ». Constituant une mutation d'objets existants, son œuvre *Tranchée portable pour trois personnes* (1969) associe une tranchée à une civière dans une combinaison dans laquelle on ne peut distinguer l'origine des différents composants. La grève en tant que décision créative fut la réponse de l'artiste aux autorités qui le censuraient fortement : il fut arrêté en 1974 à cause de sa participation à un mouvement de *samizdat* littéraire, puis forcé de quitter la Hongrie un an plus tard. Rentré à Budapest dans les années 1990, il occupa un poste d'enseignant à l'Académie des beaux-arts où il eut une influence prépondérante sur la scène artistique émergente. En 2003, Szentjóbý explora, avec ses collaborateurs, les archives de la scène artistique clandestine de 1956 à 1976, encore peu étudiées alors, et les documenta dans le cadre du *Musée transportable pour l'augmentation de l'intelligence*.

1. Maja et Reuben Fowkes, « Interview with Tamás Szentjóbý », dans M. et R. Fowkes (dir.), *Revolution I Love You. 1968 in Art, Politics and Philosophy*, Manchester/Thessaloniki/Budapest, MIRIAD Manchester Metropolitan University/CACT/Trafó – House of Contemporary Arts, 2008, p. 160.

Nataša Petrešin-Bachelez

Traduit de l'anglais par Micha Schischke



IPUT [Tamás Szentjóbý], Fluxus – Art – Vie – Politique

En 1966, sans aucune information concrète et crédible sur les *happenings* à l'étranger, nous avons organisé le premier *happening* hongrois avec Gábor Altorjay, Miklós Erdély et Miklós Jankovics. La bureaucratie militaire n'en croyait pas ses yeux. Ils pensaient que nous étions abstraits, et là, ils voyaient que nous étions concrets : leurs zoologistes n'étaient pas prêts pour un tel changement. Ils nous ont arrêtés et ont essayé de faire de nous de la purée de patates douces.

À dire vrai, nous aussi avons été surpris quand, quelques semaines plus tard, nous avons reçu le livre de Wolf Vostell et Jürgen Becker intitulé *Happenings, Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme*, et que nous avons vu que nous étions les membres spontanés d'un réseau *Zeitgeist* transparent, même si George Maciunas ne savait pas nécessairement quels singes des villes nettoyaient les patates douces à l'eau salée à 4 000 km de là.

Dans Stegmann, 2007, p. 103.



Maja et Reuben Fowkes,
Conversation avec Tamás Szentjóby

[Tamás Szentjóby] : Le 21 août 1968, n'étant pas encore au courant de l'invasion de la Tchécoslovaquie à l'aube par les armées du pacte de Varsovie, Anastasia (qui signifie en grec « résurrection »), ma petite amie – fille d'un partisan communiste grec expulsé vers la Hongrie par le Kremlin pendant la guerre civile en Grèce – et moi prenions ensemble un bain de soleil au lac Balaton, espérant que le Kremlin n'oserait pas détruire le système néo-socialiste. Nous avions une radio portative avec nous – et soudain nous avons entendu les informations qui rapportaient cet acte inconsidéré, fou et criminel. Sautant sur nos pieds, nous sommes rentrés à Budapest en auto-stop, puis nous avons couru au café Hungaria pour retrouver mes amis, et nous y avons vu de vieux renégats communistes pleurer sur leurs petites tables de marbre.

Malgré soixante-douze civils tchèques et slovaques tués, et des centaines blessés par les armées des « pays socialistes amis » pendant l'invasion, le peuple ne résista pas avec des armes de la « seconde méthode » mais inventèrent de multiples « méthodes du troisième type » pour perturber les actions militaires. Par exemple, changer le sens des panneaux pour désorienter les troupes ou échanger le nom des rues et les numéros des maisons pour entraver les arrestations, etc. Quand le décret militaire interdit au peuple d'écouter la radio, une parade fut inventée, et comme elle ne nécessitait ni talent, ni capacités, ni connaissances, ni maîtrise, ni virtuosité, etc., tout le monde pouvait y arriver à la façon Fluxus. Beaucoup de gens la mirent en œuvre : « Écoutez une brique enroulée dans du papier journal dans la rue ! » Les soldats confisquèrent donc des milliers de ces pièces de non-art partout dans le pays.



La *Radio tchécoslovaque 1968* fut créée en 1969 après que la forme originale glissa légèrement vers un acte commémoratif, et portatif, contre la guerre, en hommage à l'inventivité naturelle du peuple : « Écoutez une brique recouverte de soufre dans la rue ! » C'est un multiple illimité. À l'occasion, j'en ai fait plusieurs les années suivantes (je ne sais pas si d'autres personnes en ont fait aussi plus tard). Un autre aspect important de ce procédé est que, même si ces types de non-art ont inévitablement des réalisations formelles différentes par des personnes différentes et en différentes occasions (à l'instar d'un plat réalisé à partir d'une recette), les objets sont fondamentalement les mêmes par rapport à leur origine, leur fonction et leur but premiers. Autre point important : ils représentent la mutation de l'art, et plus précisément la mutation du réalisme socialiste en réalisme néo-socialiste : « l'art non-art pour et par tous ».

Dans Fowkes, 2008, p. 160.



4

William F. Robinson,
Un nouveau coup contre les non-conformistes hongrois

RADIO FREE EUROPE RECHERCHES

Ce matériel a été préparé à l'usage des éditeurs et du personnel politique de Radio Free Europe.

HONGRIE/14
 6 novembre 1974

Un nouveau coup contre les non-conformistes hongrois

Par William F. Robinson

Collection RFE/RL – Rapport préalable

L'arrestation et la détention temporaire de trois intellectuels Hongrois fin octobre soulèvent certaines questions en ce qui concerne la tendance et la teneur de la politique culturelle actuelle en Hongrie. Les trois hommes impliqués – le poète Tamás Szentjóbby, le sociologue Iván Szelényi et l'écrivain et sociologue György Konrád – ont été dépeints par la presse occidentale comme les membres de la nouvelle gauche de l'opposition gauchiste, et leur lignée intellectuelle établie depuis « l'École des sociologues de Budapest » dont le fondateur spirituel serait le philosophe marxiste György Lukács. De plus, on rappelle au public occidental que cette action récente des autorités judiciaires doit être considérée à la lumière de précédents mouvements contre les membres de la communauté culturelle et académique de Hongrie, à savoir : la détention du critique Perenc Fehér en juillet pour tentative d'exportation clandestine de manuscrits à l'étranger ; la sentence de huit mois de prison avec sursis infligée au poète radical de gauche Miklós Haraszti en janvier pour « provocation contre des institutions d'État » ; et enfin, l'exclusion du parti du sociologue András Hegedüs en mai 1973 pour avoir exprimé « des

avis idéologique et politique [...] opposés au marxisme-léninisme et à la politique du HSWP.

Il y a une grande pertinence dans la supposition de ces observateurs extérieurs, puisqu'on sait que Szentjóbby et Haraszti (qui, par ailleurs, sont amis) sont attirés par les pensées de figures telles que Che Guevara, Hô Chi Minh et Mao Zedong [...].

D'un autre côté, Szentjóbby et Haraszti s'approchent au plus près des points de vue nihiliste et anarchique et méritent probablement, plus que tout autre, les étiquettes de « révolutionnaires ascétiques » ou « romantiques ».

S'il y a des différences nettes et importantes entre ces personnes, il est raisonnable de se demander pourquoi ils semblaient être considérés comme une cible commune pour les autorités. La réponse la plus plausible est d'une part leur désaccord dans certains domaines du parti fondamental et sur la politique du gouvernement, et d'autre part leurs réserves sérieuses concernant la définition officielle d'une société socialiste. Tous paraissent avoir critiqué les inégalités dans la vie hongroise portant sur le statut et la santé, et avoir établi des accusations, implicites ou explicites, condamnant la négligence des intérêts des travailleurs dans un état prétendument prolétarien. Tous, d'une façon ou d'une autre, ont aussi comparé différents aspects de la réalité de la vie hongroise dans la société « capitaliste » et ont émis des doutes sur l'infailibilité du parti et la validité d'au moins quelques parcelles de l'idéologie courante.

1. *Hungarian Socialist Workers' Party* : parti socialiste des travailleurs de Hongrie. (NDT)

Radio Free Europe Recherches. Hongrie/14, 6 novembre 1974. http://www.osaarchivum.org/files/holdings/3008/3/text_da/35-5-287.shtml

5



6



BÁLINT SZOMBATHY

Depuis la fin des années 1960, Bálint Szombathy (né en 1950) a utilisé dans son travail des stratégies dramatiques et diverses de l'avant-garde, de la néo-avant-garde, de l'art conceptuel et de la post-avant-garde, en servant toujours du *langage artistique* de la politique actuelle pour réagir aux technologies biopolitiques de régulation et de dérégulation instaurées par les gouvernements – depuis l'autosuffisance communiste, en passant par le communisme tardif et le postcommunisme, jusqu'à la transition vers la mondialisation actuellement en cours. Szombathy a exploré de manière critique les productions artistiques qui ont suivi la peinture : un des éléments les plus marquants dans sa pratique est qu'il n'a jamais peint. Comme les artistes de l'Arte povera italien, il est nomade, n'est pas déterminé par une seule technique, mais opère avec un grand nombre d'entre elles. C'est aussi un artiste politique, qui n'a jamais participé à (ou été au service de) la politique – il s'est servi d'elle, petite ou grande, personnelle, locale ou internationale, comme d'un instrument pour ses combats artistiques et personnels. Ses œuvres des années 1980 à nos jours représentent souvent le pouvoir de l'art dans la confrontation avec la machine du pouvoir sociétal. Son travail se rapproche de celui du groupe slovène NSK, des artistes post-soviétiques Sots Art et Perestroïka Art. Aujourd'hui encore, après plus de quarante ans, sa pratique artistique demeure provocante, tant dans sa relation à l'art que dans celle à la politique du monde qui change *devant* nous et *avec* nous.

L'œuvre de ses débuts *Lénine à Budapest* (1972) est une performance photographique anonyme. Dans les pays communistes, les affiches à l'effigie de Vladimir Ilitch Lénine étaient des icônes, symboles de l'attitude révolutionnaire mise en avant lors des congrès du Parti, des rallyes de masse et des parades organisées par l'État, aux côtés des figures locales du Parti et des penseurs du marxisme, Marx et Engels. Szombathy s'est promené dans les rues de Budapest, brandissant une affiche de Lénine comme s'il s'agissait d'une pancarte publicitaire ou politique. Il privait ainsi ce portrait de son côté iconique : l'image du leader était placée au cœur de la trivialité de la vie des sociétés communistes. Qui plus est, le portrait de Lénine était parodié par son aspect proche de celui d'un produit de grande consommation. Szombathy était le citoyen d'un pays communiste à qui l'on avait refusé le droit de brandir une image du leader de la Révolution. Hors du cadre du Parti, ce symbole représentait une défiance vis-à-vis du système bureaucratique, semblant refléter l'impact de la Nouvelle Gauche venue d'Occident ou une esquivance inspirée par l'anti-progressisme.

Miško Šuvaković

Traduit de l'anglais par Micha Schischke



3



1 - À Paris avec Bálint Szombathy 25 septembre 1974, 1974, performance-action réalisée avec Ida Biard, photographie noir et blanc, courtesy Bálint Szombathy 2 - Lénine à Budapest, 1972, photographie noir et blanc issue d'une série de treize documentant la performance, courtesy Bálint Szombathy 3 - Lénine à Budapest, 1972, photographie noir et blanc issue d'une série de treize documentant la performance, courtesy Bálint Szombathy



Nebojša Milenković,
Esthétique ou politique de la liberté.
À travers l'art de Bálint Szombathy
1969-2005

C'était un acte engagé, un geste chargé d'une forte ironie qui, dans le milieu de la performance, provoqua toutes sortes de réactions et eut pour résultat une implication directe (physique et mentale) du public dans le processus d'exécution de l'œuvre. À l'époque, Budapest était encore tout à fait consciente des conséquences de la Révolution Hongroise de 1956, des représailles et de l'interventionnisme soviétique, et malgré cela, des efforts consécutifs pour déstaliniser la société d'Europe de l'Est, qui visaient finalement à atteindre l'idéal d'un « socialisme à visage humain », comme le disaient les révolutionnaires de Prague en 1968. L'époque était caractérisée par un totalitarisme souple accompagné d'une libéralisation progressive de la société hongroise qui se reflétait principalement dans une attitude tolérante envers les institutions culturelles et sociales alternatives. Dans ce contexte, dès le début des années 1970, l'activité artistique de Bálint Szombathy fonctionnait comme un réexamen du langage des politiques. Les intentions de Szombathy pourraient être décrites par les mots de Mladen Stilinović, artiste croate, qui écrivait : « Le sujet de mon travail est le langage des politiques, ou la manière dont le langage se reflète dans la vie courante... Il s'agit de savoir comment manipuler celui qui, de façon si évidente, si impertinente, vous manipule. » Dans l'une de ses notes, écrites à cette période, Szombathy disait que, dans le cas de *Lénine à Budapest*, son intention était « d'explorer de possibles situations sémantiques de l'image de V.I. Lénine et le milieu en question où les sens de divers messages autoritaires apparaissent (ex : les affiches). »



De même, on peut trouver des parallèles entre ce travail de Szombathy et le geste de Braco Dimitrijević de 1971 : des photographies surdimensionnées de passants ordinaires des rues de Zagreb sont placées par l'artiste dans des panneaux spécialement réservés jusqu'alors au Président Tito ou à des figures de haut rang du Parti Communiste. Cependant, alors que le geste de Dimitrijević est ostensiblement dépourvu de personnalisation, Szombathy – dans son effort pour révéler les structures du pouvoir – utilise la stratégie du *discours à la première personne*, exploitant son propre corps, qui dans nombre de situations se change en objet d'art, un support par lequel une idée prend une articulation visuelle, c'est-à-dire une forme. En ce sens, la pratique artistique se transforme en une pratique d'autoreprésentation, où le corps de l'artiste prend le caractère d'objet, de sujet et de support artistiques, tout à la fois.

Dans Milenković, 2006, p. 17.

ENDRE TÓT

« Dans une zone immatérielle de sensibilité nullifiée, Endre Tót : l'Yves Klein du Mail Art, un monochrome postal¹. »

Endre Tót (né à Sümeg, Hongrie, en 1937) a suivi une formation artistique classique au sein de l'Académie des beaux-arts de Budapest, se consacrant principalement à la peinture. Dans les années 1960, en réaction aux rares œuvres de la scène contemporaine occidentale qu'il voit, il commence à changer de style (passant du figuratif à l'expressionnisme abstrait), puis à envoyer des lettres à des artistes ou des institutions de l'autre côté du rideau de fer, commençant son activité de Mail Art. À cette même époque, il réalise ses premières performances, et une nouvelle dimension apparaît dans son travail : la notion de néant et d'absence signifiée par le zéro, que ce soit sous forme de chiffre « 0 » ou en toutes lettres. En réaction à la censure omniprésente, il l'utilise partout : il l'imprime à l'infini sur des banderoles qu'il place dans l'espace publique à l'Ouest comme à l'Est (*Zero Banner*, 1972-1993), il crée ses premiers tampons comportant ce chiffre ou encore le photocopie. Il tape aléatoirement une succession de « 0 » à la machine, sur des lettres ou des cartes postales, comme lors de son *Zero Typing Action* (1975). En 1970, il abandonne la peinture. Dans sa série *Blackout Paintings* (débutée en 1972), il recouvre de noir des reproductions de tableaux, sur des journaux, des photographies, des catalogues, et mêmes sur des cadres exposés. L'œuvre disparaît, comme dans son livre d'artistes *My Unpainted Canvases* (1971), dans lequel des dimensions très précises sont données pour des œuvres qu'il n'a jamais réalisées, présentées sous forme de cadres vides.

En parallèle, il se met en scène, ainsi que d'autres personnes, avec des panneaux indiquant « Je ne cherche personne », « Je ne vais nulle part » ou encore « Je suis heureux de pouvoir ne rien faire ». L'expression du bonheur de l'artiste s'ajoute à celle de l'absence. Non sans ironie, il réalise des performances, envoie des lettres, tamponne et écrit ses *Gladness Writings* et *TÓTal JOYS – Je suis heureux d'avoir été ici, Je suis heureux de tamponner* (1976), *Je suis heureux si vous ne me voyez pas* (2004). Il écrit sur le mur de Berlin (côté Ouest) : *Je serais heureux de pouvoir écrire quelque chose de l'autre côté du mur* (1978). À la croisée de l'art conceptuel, du Mail Art et de la performance, Tót explore et exprime avec humour trois facettes de la liberté : l'absence, le néant, puis la joie.

1. Pierre Restany, dans un questionnaire distribué par l'artiste lors d'une exposition à la Galerie A, Amsterdam, 1978.

Micha Schischke



Alfred M. Fischer, Absent et toujours présent. Une introduction à l'œuvre d'Endre Tót

Les aspects caractéristiques des œuvres qu'il envoie à l'Ouest – l'angle conceptuel, l'esprit spirituel, la tendance à improviser et la nullité tautologique du sens – déterminent la direction de son œuvre future. Par-dessus tout, ses activités de Mail Art le mènent vers de nouveaux sentiers d'expression artistique. Dès 1976, lors de ses visites à l'Ouest, Tót réalise des actions sur des places publiques, accentue ses propres faits et gestes d'artiste (*I am glad if I can photograph my shadow* [Je serai content si je pouvais photographier mon ombre], 1974). Il conçoit et colle des affiches, écrit sur les murs de galeries, mais aussi sur des bâtiments, des poubelles ou sur le mur de Berlin, toujours debout à cette époque (*I would be glad if I could write something on the other side of the wall* [Je serais heureux de pouvoir écrire quelque chose de l'autre côté du mur], 1978). Il les appela plus tard ses *Messages pour des milliers (ou pour personne)*. L'aspect ironique toujours présent dans les œuvres de Tót résonne rarement aussi effrontément que dans ses propres mots sur l'origine des ses actions : « Quand je vivais dans un régime dictatorial au début des années 1970, les actions de rue naissaient dans mon esprit. Si quelqu'un m'avait demandé pourquoi je ne réalisais pas ces idées, j'aurais répondu que j'avais peur. La peur m'a sauvé, je ne suis pas devenu un héros. Plus tard, lorsqu'il n'y avait plus de raison d'avoir peur, j'ai donc réalisé des actions dans les rues pour dire des choses aux gens, mais ils s'éloignaient sans un mot. Leur passivité m'a sauvé, je ne suis pas devenu un héros. »

Dans Fischer, Tót, 1999, p. 18.





3

1 - *Ich würde mich freuen, wenn ich etwas auf die andere Seite der Mauer schreiben dürfte* [Je serais heureux si je pouvais écrire quelque chose de l'autre côté du mur], 1978, photographie noir et blanc, courtesy Endre Tót 2 - *Une visite au musée (Cabinet des Blackout Paintings)*, 1972, encre sur photographie noir et blanc, courtesy Endre Tót 3 - *Zero Demo, Viersen*, 1980, photographie noir et blanc documentant la performance, courtesy Endre Tót



Géza Perneczky,
Endre Tót et la monochromie mentale

Le rôle de Tót [...] semble désormais avoir été de toujours passer du tout – ou du « quelque chose » – au même rien monotone, au présent vide et dépourvu de sens. L'éternel présent est l'expérience temporelle que l'on retrouve dans les cultures primitives et enfantines. Mais le temps de Tót n'est pas archaïque ni enfantin. Il ne peut pas non plus être qualifié d'éternel. Tót reste ancré dans le présent car il a fermé devant lui les barrières du temps, futures et passées. Pourquoi ? Probablement parce qu'il sentait qu'elles avaient été épuisées. Les œuvres de Tót ne font que rechercher la compagnie du rien, comme si les matériaux autour d'elles n'avaient aucune dimension intelligible du point de vue humain.

Cette inintelligibilité permet par conséquent de marquer les monochromes de Tót comme monochromes mentaux (ou monochromes « postaux », comme les appelait Pierre Restany, qui sont tout au plus l'une des nombreuses variations de cette grande famille). [...]

[Les démonstrations *Zéro*] étaient en fait des démonstrations de rue habituelles, à l'exception du fait que les personnes impliquées tenaient à bout de bras des affiches représentant des zéros. À l'évidence, Tót a emprunté le genre à la politique. Le seul sens spécifique que ces démonstrations assumaient probablement résidait dans le fait que les slogans étaient, y compris politiquement, absolument vides et inintelligibles, tout comme les autres actions *Zéro* étaient des protestations du fait de leur vide sémantique.

En quoi les démonstrations de rue étaient si provocantes aux yeux des spectateurs ? Tót m'a raconté qu'après des actions de la sorte à Genève et à Berlin, il organisa en 1979 une *Démonstration Zéro* à Viersen dans la Rhénanie-du-Nord-Westphalie, impliquant des élèves du lycée local. Le directeur d'école, cependant, interdit aux élèves de participer car il considérait qu'une protestation sous le signe du zéro était immorale et nihiliste. Bien sûr, la démonstration eut lieu – avec des participants illégaux. Il arriva en diverses occasions, aussi, que la police intervienne lors de ces démonstrations, peut-être parce qu'elles n'avaient pas de licence préliminaire, ou peut-être parce que les autorités étaient mal à l'aise face à ces forêts de zéros. [...]

Endre Tót : [...] Mes *Joies* furent les reflets de l'état totalitaire des années 1970. Avec l'absurde euphorie des *Joies* je répondais à la censure, l'isolement, l'oppression sentie dans tous les aspects de la vie, même si celle-ci fonctionnait par les moyens les plus subtils, difficilement visibles. Ma première œuvre de *Joie* date de 1971 : « Je suis content de pouvoir imprimer cette phrase ». Elle fut imprimée sur un morceau de carton de manière illégale, en douce, la nuit, dans une imprimerie de Pest. Comme on le sait, à l'époque on devait avoir une autorisation pour tout ce qu'on voulait imprimer. Même chose avec les tampons en caoutchouc. Quand les imprimeurs refusaient l'un de mes croquis pour tampon, je le faisais faire à Zurich : « Je suis content de pouvoir tamponner » (les mots étaient accompagnés de l'image d'un visage joyeux).



Il n'était pas simple d'obtenir l'accès à une machine Xerox. Puis, à Belgrade, lors du « Festival nouveaux médias », j'ai pu céder à la joie de photocopier. J'ai fait plusieurs milliers de copies sur la machine Xerox qui se tenait au milieu de la galerie : « Je suis content si je peux xerocquer » ; quelques idées pour mes films : « Je suis content si je peux faire un pas ». Cela parle de soi. Ou : « Je suis content si je peux aller et venir » (entre deux murs proches). Ou l'idée d'une photo avec le commentaire : « Je suis content si je peux me tenir à côté de toi » (à côté de la statue de Lénine sur la place Felvonulási à Budapest). J'ai écrit sur le mur de Berlin en 1978 : « Je serais heureux de pouvoir écrire de l'autre côté du mur » (bien sûr l'inscription était du côté Ouest). Depuis, la statue de Lénine a disparu, et le mur de Berlin a été détruit [...].

Pourtant, je n'étais pas ce qu'on appelle un artiste engagé politiquement. Je réagissais assez indirectement à l'époque dans laquelle je vivais. Avec humour et facilité, et un peu de philosophie, j'évitais systématiquement les tons sombres et le drame dans mes œuvres. Je ne tiens pas compte des effets suffocants de l'idéologie de l'époque. Mes *Joies* étaient aussi celles de la solitude et de l'isolement. C'est quelque chose qu'on peut ressentir sous l'oppression comme dans la plus grande liberté.

Dans Tót, 1995, p. 30-32.



6



7



8



4 - Endre Töt en compagnie d'Alan Kaprow à New York, 1982, photographie noir et blanc, courtesy Endre Töt 5 - Gladness Demonstration, Paris, Avenue des Champs Elysées [Manifestation de bonheur, Paris, Avenue des Champs Elysées], 1979, photographie couleur documentant la performance, courtesy Endre Töt 6 - Total Joys, I am glad if I can read the newspaper [Joies totales, je suis heureux de pouvoir lire le journal], 1973-1975, photographie couleur d'Endre Töt lisant le journal, courtesy Endre Töt 7 - I am glad if I can stamp (stamping on Casey Fanni Tutti's knickers), 1976, London [Je suis heureux de pouvoir tamponner (tamponnant sur la culotte de Cozey Fanni Tutti), 1976, Londres], 1976, photographie noir et blanc documentant la performance, courtesy de Endre Töt 8 - Zero Pillows [Coussins Zéro], 1973-1992, coussins d'un ensemble de quatre, peinture au pochoir sur textile, courtesy Endre Töt

GORAN TRBULJAK

L'artiste Goran Trbuljak, né en 1948 et basé à Zagreb, est actif depuis la fin des années 1960 dans le contexte de ce que l'on appelle la Nouvelle pratique artistique. En recherchant dès ses débuts des moyens alternatifs pour produire et représenter l'œuvre d'art, Goran Trbuljak a redéfini le contexte du statut artistique, en posant des questions radicales concernant l'autonomie du système des musées et des galeries, ainsi que sur les mécanismes qui font l'acceptation de l'œuvre d'art. Il a utilisé l'accidentel comme moment clef du mécanisme de la création artistique et a organisé des expositions dans la rue et dans des lieux de passage. Pour lui, un geste simple pouvait représenter la critique des systèmes artistique et social. Dans ses actions spontanées de 1969, Goran Trbuljak « montre de temps en temps son petit doigt, sans que l'administration ne soit au courant » dans le trou d'une porte de la Moderna galerija de Zagreb.

La Nouvelle pratique artistique des années 1970 avaient surtout lieu en dehors de l'espace d'exposition, dans des galeries dépendant des centres culturels estudiantins, mais parfois aussi dans certains musées nationaux dont le programme présentait les avant-gardes locales et internationales, comme la Moderna galerija de Zagreb. En 1971, l'artiste expose seulement une affiche, sur laquelle est écrit « Je ne veux plus rien montrer de nouveau ou d'original » à la galerie du centre culturel estudiantin de Zagreb.

Dans un même esprit, il a opté pour le moyen le plus démocratique pour savoir s'il était oui ou non un artiste, organisant un *Référendum* en 1972 dans lequel il demandait aux passants de trancher sur la question. Dans le questionnaire qu'il a distribué dans les galeries et les institutions artistiques de « l'Ouest » quelques années plus tard, il demandait si celles-ci seraient prêtes à exposer son travail. Dans cette série intitulée *Artiste anonyme/Goran Trbuljak (1972-1974)*, il souligne son intérêt pour les questions d'auteur et d'anonymat, confrontant la critique institutionnelle, approfondissant sa recherche sur le fonctionnement du système des musées et des galeries, se penchant sur leurs contextes économique et politique et sur le marché. Dans cette recherche, on continue de percevoir des traces de l'humour et de l'ironie typiques du travail de Trbuljak.

Ana Janevski

Traduit de l'anglais par Micha Schischke



2



Ješa Denegri

Cette décision de questionner le caractère même de son propre travail et de son propre rôle en tant qu'artiste donne au scepticisme actif de Trbuljak une marque de sérieux inhabituelle. En effet, on peut voir par de nombreux éléments de son œuvre qu'il ne considère pas la forme artistique qu'il traite simplement comme un modèle idiomatique nouveau, qui comme tout autre, a ses limites et ses bornes ; mais comme une façon presque inévitable de se comporter qui se reflète directement sur certains de ses principes de vie. Sans souhaiter s'adonner à l'art comme certains s'adonnent à une profession, du point de vue de l'expérience acquise par la pratique, Trbuljak voit le monde qui l'entoure avec un œil nouveau et des impressions vives. Cependant, grâce à l'approche stricte et radicale de ses motifs personnels pour une telle orientation, il tente, par son œuvre, d'apporter une sorte d'harmonie entre la terminologie d'un langage nouvellement défini et la mentalité basique que ce nouveau langage implique nécessairement.

Dans Denegri, Bek, 1973, n. p.



1 - Tomislav Gotovac et Goran Trbuljak à Zagreb, 1979, photographie et courtesy Mio Vesović 2 - *Referendum*, 1972, photographie noir et blanc documentant la performance, l'artiste tient une urne dans les rues de Zagreb, courtesy Moderna galerija, Ljubljana 3 - *Sunday Painting* [Tableau du dimanche], 1974, huile sur plaque de verre, courtesy Galerija Gregor Podnar, Ljubljana, Berlin 4 - *Sunday Painting* [Tableau du dimanche], 1974, série de photographies noir et blanc documentant la réalisation de l'œuvre, courtesy Goran Trbuljak

Piotr Piotrowski,
**Dans l'ombre de Yalta. Art et avant-
 garde en Europe de l'est, 1945-1989**

Ses projets qui prenaient la forme de référendum étaient particulièrement intéressants. Par exemple, en 1972, l'artiste distribua aux passants un questionnaire ne contenant qu'une question : « Un artiste est quiconque a l'opportunité d'en être un. Goran Trbuljak est-il un artiste ou non ? Oui/Non [sic] ». Plus tard, lors de ses visites des galeries parisiennes (Bama, Yvon Lambert, Sonnabend, Daniel Templon et autres), il interrogea leurs propriétaires : « Aimeriez-vous voir cette œuvre exposée dans votre galerie ? 1. oui, 2. non, 3. peut-être ». La question était accompagnée d'une photographie de la façade du bâtiment dans lequel se trouvait la galerie.

Au début, Trbuljak ne se considérait pas comme un artiste et ne donnait pas son nom de famille ; mais il changea par la suite de stratégie. Seul Yvon Lambert accepta sa « proposition ». Ceci, pourtant, est sans importance. Ce qui est significatif ce sont les problèmes soulevés par les affirmations et les interrogations de l'artiste. Trbuljak les utilisait tout d'abord pour critiquer les principes de base et les valeurs du modernisme : le culte de l'auteur, la compréhension de l'originalité de l'œuvre par l'expérience sensorielle et visuelle et la notion d'esthétique. Ensuite il soumit à la critique le système institutionnel des galeries et des expositions qui constituait l'œuvre d'art, révélant leurs critères imprécis et douteux de sélection ou de rejet. Selon l'artiste, ce système créait, plutôt qu'il ne les « révélait », les valeurs que l'œuvre d'art était censée posséder objectivement. Cette critique radicale, produite dans le langage de l'art conceptuel, ne posait pas seulement des questions épistémologiques (« Qu'est-ce qu'une œuvre d'art ? », « Qu'est-ce qu'un artiste ? », « Qu'est-ce qu'une galerie ou une exposition ? »), mais aussi, et surtout peut-être, éthiques : « Que signifie la pratique artistique dans un contexte où les valeurs artistiques se révèlent être une illusion et, simultanément, des produits du système ? » Même si le radicalisme de l'art conceptuel de Trbuljak était dirigé contre la culture artistique comme telle, dans le contexte de la Yougoslavie et de son modernisme socialiste, il acquit un caractère spécifiquement politique. Il est bon de noter que d'autres artistes conceptuels croates situés dans la pratique artistique conceptuelle « classique », à savoir fondées sur la linguistique, tels que Boris Bučan, Boris Demur, Vlado Martek, Željko Jerman, et Josip Stošić, se sont engagés dans la déconstruction du langage artistique du modernisme, mais sans soumettre le système artistique tout entier à une critique aussi radicale et éthique.

Dans Piotrowski, 2009, p. 328.



Pero Kvesić,
Entretien avec Goran Trbuljak

[Pero Kvesić :] Le fait est qu'à travers vos actions, vous niez consciemment votre individualité. Par exemple, vos photographies de trous dans l'asphalte ne portent même pas la signature de l'auteur. Comment vous positionnez-vous par rapport à cette question d'individualité ?

[Goran Trbuljak :] C'est vraiment une question très intéressante, il y a de nombreuses discussions à ce sujet. Un grand nombre des peintres modernes considère que c'est justement cette exagération de l'individualisme qui a amené l'art dans une sorte d'impasse. C'est ce qui a provoqué d'une certaine façon la prostitution de l'art, surtout dans les milieux bourgeois où la finalité d'un tableau est d'être bien vendu. On a commencé à comprendre que ce n'est pas le « nom » qui est important mais bien l'œuvre. C'est elle qui doit représenter la qualité.

Mais il y a encore un facteur important concernant cette question et auquel je réfléchis souvent : à cause d'une interconnexion incroyable des idées humaines dans le monde, l'individualité est en train de se perdre. Aujourd'hui, les choses évoluent au niveau des idées, au niveau rationnel. Beaucoup de gens réfléchissent de manière intensive et c'est comme cela qu'il arrive qu'un nombre incroyable de personnes pense la même chose en même temps. Je pensais avant que c'était un défaut. Maintenant, je me rends compte que c'est un avantage, que c'est une confirmation de l'idée.

Dans Kvesić, 1971.

6



LE 25.1.1973 JE SUIS ENTRÉ DANS LA GALERIE STADLER 51 RUE DE LA
SEINE PARIS ET SANS M'IDENTIFIER (NON-FRANC-PROFESSION-DOCUMENTATION)
J'AI POSÉ LA QUESTION SUIVANTE, EN PRIANT DE ME RÉPONDRE PAR OUI ou
NON ou FAUT-ÊTRE:

VOULEZ-VOUS EXPOSER CE TRAVAIL DANS VOTRE GALERIE ?

1. OUI
2. NON
3. FAUT-ÊTRE

DIRECTEUR DE LA GALERIE

ARTISTE ANONYME

Claude Tuellet.

7-8



LE 27.X.1972 JE SUIS ENTRÉ DANS LA GALERIE DANIEL TEMPLON
30 RUE BRAUNBOURG PARIS ET SANS M'IDENTIFIER (NON-FRANC-
PROFESSION-DOCUMENTATION) J'AI POSÉ LA QUESTION SUIVANTE
EN PRIANT DE ME RÉPONDRE PAR OUI ou NON ou FAUT-ÊTRE:
VOULEZ-VOUS EXPOSER CE TRAVAIL DANS VOTRE GALERIE ?

1. OUI
2. NON
3. FAUT-ÊTRE

DIRECTEUR DE LA GALERIE

ARTISTE ANONYME

daniel templon



LE 7.2.1974, JE SUIS ENTRÉ DANS LA GALERIE DES LOCATAIRES, 5 RUE
PAUL FORT, PARIS ET EN M'IDENTIFIANT (nom: Trbuljak, prénom: Goran,
profession: artiste, documentation: a exposé les 10 travaux de la
même série à: La Galerie des locataires, Paris 1972, Galerie 6,
Paris 1973, Biennale des Jeunes, Paris 1973; certains travaux de
cette série ont été publiés par: Flash art, Milano novembre 1972,
Publication de la Galerie des locataires, Paris avril 1973,
Catalogue de l'exposition dans la Galerie d'art contemporain, Za-
greb mai 1973, Catalogue de la Biennale des Jeunes, Paris septembre
1973.) et j'ai posé la question suivante, en demandant de me
répondre avec OUI ou NON ou FAUT-ÊTRE:

VOULEZ-VOUS EXPOSER CE TRAVAIL DANS VOTRE GALERIE ?

1. OUI
2. NON
3. FAUT-ÊTRE

*la Boutique
de Stoukaux de la Galerie
Ida Bänd*

GORAN TRBULJAK
1. TRBULJAK

ALEXANDER UGAY



Alexander Ugay (né en 1978 à Kyzylorda, au Kazakhstan) appartient à la génération d'artistes formés à l'époque postsoviétique. Cette génération a pris ses distances par rapport aux expériences traumatiques de la période transnationale, caractérisée par « des narrations mythologico-poétiques [...] sur les archétypes nationaux et ethniques, comme le nomadisme, les traditions soufies, les rituels païens¹ » et illustre la recherche d'une identité individuelle ou nationale. Ayant achevé ses études à Bichkek au Kirghizistan, où la jeune scène artistique était très active à la fin des années 1990, Ugay (qui signait alors ses œuvres Alexander U) fonda le groupe Bronepoezd (« le train blindé ») avec les artistes kirghizes Roman Maskalev et Ira Dekker. Travaillant en réaction à la norme conservatrice de l'Académie des beaux-arts, le groupe acquit rapidement une certaine notoriété sur la scène artistique et développa sa marque de fabrique en réalisant de courts films expérimentaux et des performances avec du matériel 16 mm de l'époque soviétique. Cette technologie surannée exigeait un développement et un montage spécifiques et la qualité du résultat était souvent inégale. Le film en trois parties *Mourning* fut réalisé par le groupe en 2004, et il offre un hommage sincère et romantique au cinéma soviétique avec lequel les artistes avaient grandi, jouant avec un contenu nostalgique, un langage visuel chargé de références et de nombreux genres musicaux qui constituent la base de la bande-son.

Ayant déménagé à Almaty au Kazakhstan en 2002, Alexander Ugay a commencé à travailler sur ses propres photographies, tableaux numériques et films tout en continuant à explorer les notions de mémoire et de nostalgie en lien avec l'héritage légué par l'Union soviétique à son pays natal. Néanmoins, l'artiste dénonce le portrait apparemment romantique de certains aspects caractéristiques de la région (comme les mythes, les coutumes, la nature ou la documentation de la vie des différentes classes sociales dans les régions urbaines et rurales du pays) à travers l'ironie, qui traduit ses doutes sur la construction d'une identité post-transnationale à une époque de mondialisation généralisée.

1. Victor Misiano, *Art from Central Asia. A Contemporary Archive*, document de presse du Pavillon d'Asie centrale de la 51^e Biennale de Venise, juillet 2005.

Nataša Petrešin-Bachelez

Traduit de l'anglais par Micha Schischke

Yuliya Sorokina,
Alexander Ugay

Mourning

Le vidéo-roman *Mourning* [Deuil] s'articule en trois parties.

La nostalgie romantique pour les films sentimentaux soviétiques dans la première partie du film intitulée « Universal Sadness » [Tristesse universelle] qui montre en continu une mariée passant à vélo devant un cimetière morne, est mêlée à une parodie de jeu de bagarre d'enfants dans la deuxième partie intitulée « Death of a Hero » [Mort d'un héros]. Ces deux parties s'achèvent par une ironie noire lors de la scène de pendaison du génie – un personnage de la troisième partie intitulée « Love to Eternity » [Amour pour l'éternité]. L'éclectisme justifié dans cette œuvre d'art est présenté par la concordance de ces trois parties enregistrées par la même caméra 16 mm, et des scènes brèves du paysage lugubre de la ville.

L'éclectisme délibéré de *Mourning* est amplifié par l'imprévisibilité du son. « Universal Sadness » est accompagnée par une musique folk jouée par des violonistes péruviens, et dans « Death of a Hero », en plus des sons du tournage, la musique d'un groupe finlandais avec un chant guttural a été utilisée. Un blues sur l'amour pour l'éternité, composé par Alexander Ugay, sonne comme un dernier accord dans la troisième partie, « Love to Eternity ». Le film est présenté comme une œuvre stylisée et accessible au niveau de la perception, et il provoque simultanément le sourire, la surprise, la tristesse et l'excitation. *Mourning* peut être regardé comme un échantillon d'identité des artistes qui ont été élevés dans l'environnement multiculturel des Républiques d'Asie Centrale durant la période postsoviétique – l'identité d'une génération cosmopolite pour qui le contexte global postsoviétique importe plus que la réflexion autochtone.

Texte publié sur le site du Van Abbemuseum à l'occasion de l'exposition « Plug In # 02 », Eindhoven, Van Abbemuseum, 2007.





3

Anna Harding.
Un entretien avec Alexander Ugay

[Alexander Ugay] : Nous trouvons notre propre identité postsoviétique. Et nous construisons notre nouvelle capitale, Astana. Cette identité est déjà construite en Angleterre. Notre paysage à nous est encore plat. Les architectes du monde entier s'en occupent.

Dans Collins, Krimko, 2007, p. 137.



4

À TIRANA

OLAFUR ELIASSON

LIAM GILLICK

DOMINIQUE GONZALEZ-FOERSTER

ALBAN HAJDINAJ

CARSTEN HÖLLER

EDI RAMA

ANRI SALA

GENTIAN SHKURTI

RIRKRIT TIRAVANIJA

LA RÉINVENTION DE LA ROUE

Quand les couleurs deviennent politique

Autour de l'an 2000, des échafaudages apparurent sur la façade d'un immeuble de l'avenue Rruga e Durrësit à Tirana. Un certain nombre de bâtiments publics du centre-ville, monuments de l'architecture rationaliste et par conséquent d'un intérêt architectural certain, avaient déjà été rénovés auparavant. Ceux-ci avaient tous été construits par l'occupant italien dans les années 1930, mais leurs façades s'étaient dégradées, oubliées au fil des ans et supportant des ajouts sporadiques de « style libre », sans aucun lien avec les couleurs d'origine des bâtiments. Le reste de la ville demeurait triste et gris, dominé par l'architecture rouillée de l'époque communiste, le mortier s'effritant, les fenêtres et les balcons changeant au gré du désir et des possibilités des habitants.

Les échafaudages furent retirés au bout de quelques semaines, révélant un motif de carrés peints en couleurs vives et lumineuses. C'était là le premier bâtiment repeint à la demande d'Edi Rama, le maire de Tirana récemment élu, qui annonçait ainsi le début de son projet de transformer les façades en ruines de la ville en de fascinants tableaux. Parallèlement à la peinture des façades, l'on vit apparaître dans les mois suivants les premiers lampadaires publics, causant des sensations nouvelles durant les toutes premières nuits suivant leur installation, car aucune partie de la ville n'avait jusqu'alors été éclairée de nuit.

De l'autre côté de la ville s'accumulaient peu à peu, jusqu'à former un tas immense, les débris des nombreux kiosques et baraques sauvages qui avaient envahi tous les espaces verts de la ville, détruits sur ordre du maire. L'espace dégagé par l'éradication de cette ville informelle, où s'épanouissait des trafics en tout genre, fut occupé par un tapis de verdure.

Lorsqu'est posée la question de comment le fait de repeindre des façades peut apporter un changement social, il faut sortir du champ esthétique de la couleur et des formes, et se rappeler que l'un des principaux problèmes de la société albanaise postcommuniste est la perte de responsabilité vis-à-vis des espaces publics partagés. La propriété privée triomphait car chacun était devenu très individualiste, n'assumant aucune responsabilité pour tout ce qui se passait hors de son chez-soi. L'espace public était considéré comme une zone entièrement dédiée au profit personnel.

Dès les premières compositions colorées apposées sur les façades, les réactions fusèrent. Certains n'appréciaient guère ces changements, d'autres au contraire les plébiscitaient, tandis que la majorité de la population demeurait hésitante et commença à débattre du phénomène. Pour la première fois, l'on percevait un sens d'espace public commun, et le sentiment de responsabilité collective réapparut depuis l'abysse historique auquel les Albanais l'avaient condamné. En plus des habituels hommes en vestes de cuir fumant des cigarettes *slim*, des femmes et des enfants, des personnes âgées et de jeunes couples commencèrent lentement à reconquérir l'espace qui leur était auparavant refusé. Le soleil semblait briller différemment dans le reflet des façades colorées et depuis l'herbe verte. Tirana commençait à changer.

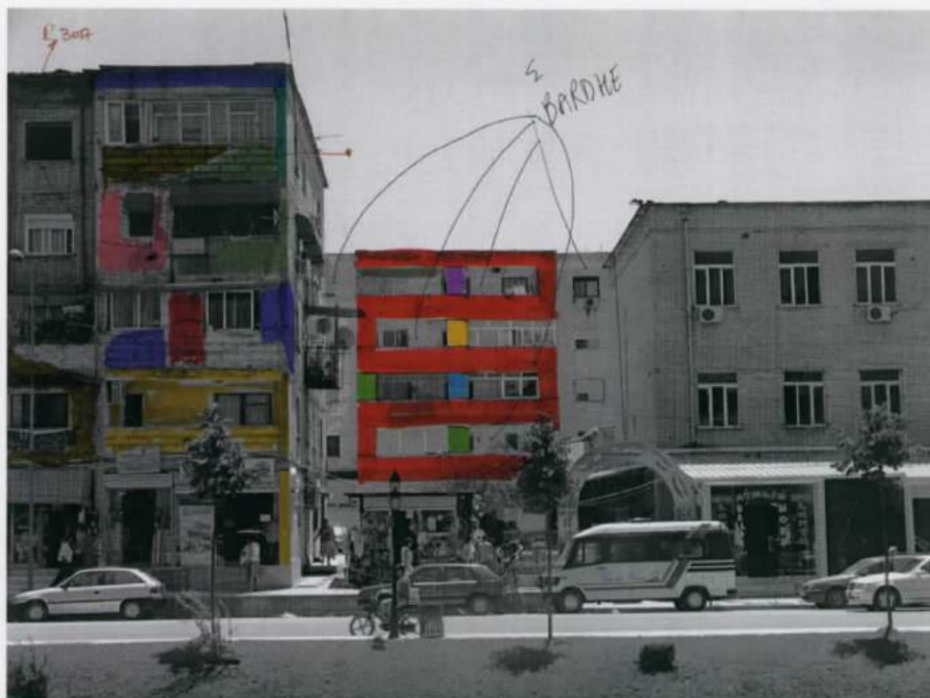
Un miroir du changement

Il n'y a pas si longtemps de cela, l'Albanie était perçue comme un pays anarchique de voleurs, de prostituées et de guerre civile. Ce n'est qu'au début du second mandat d'Edi Rama en tant que maire de Tirana que de plus en plus de journalistes commencèrent à visiter le pays, d'abord attirés, puis fascinés, par la peinture des façades et la réhabilitation des espaces verts, qui faisaient plus que de simplement surprendre le regard des visiteurs occidentaux, mais les aidait aussi à percevoir la réalité avec les yeux des Albanais. Après tout, il ne s'agissait pas d'un simple geste esthétique, mais bien d'un acte politique, signalant un départ du passé vers l'espoir, un reflet de la poussée énergétique d'un pays en quête d'un futur meilleur. Le projet matérialisait aussi la croissance économique du pays. Après le scepticisme initial, les habitants, mais aussi les entreprises et les commerces implantés dans les bâtiments repeints, décidèrent de contribuer au repavement des chaussées et à l'amélioration de l'infrastructure publique de la ville. (Suite p. 178)



1

1 - Edi Rama, 13.11.2006. *The Fading Dream* [13.11.2006. Le rêve fuyant], 2006, feutre sur papier, post-it, œuvre réalisée sur son agenda par l'artiste-maire de Tirana Edi Rama, courtesy Edi Rama



2

Hans Ulrich Obrist, Anri Sala, Interview

[Hans Ulrich Obrist] : En tant que maire, Edi [Rama] a l'incroyable possibilité de définir la notion de musée du XXI^e siècle... Après l'idée de l'expansion du musée, il y a eu le rétrécissement du musée, mais réellement, ce ne sont que des variations d'un seul modèle du musée. Il y a tant d'autres modèles qui seraient possibles.

[Anri Sala] : Quand Edi vivait à Paris, il connaissait en tant qu'artiste des moments d'incertitude durant lesquels il ne savait pas ce qu'il faisait de sa vie, ce qu'il faisait là-bas, pourquoi il peignait, ou même si la peinture avait un sens. Quand il occupa le fauteuil de maire, ces questions n'avaient plus besoin de réponses. En tant que maire il s'intéresse aussi à ce qui est au-delà de la surface – où les couleurs qui couvrent les façades influent sur l'intérieur. Son impact fonctionne au niveau mental... Il espère que le projet en cours pourra atteindre une forme d'harmonie – non en termes de couleurs, mais en termes de relations entre l'extérieur et l'intérieur, afin qu'à l'avenir on ne s'en souvienne pas comme une ville de couleurs mais plutôt comme une ville de signaux, où les couleurs n'existeront pas comme revêtements mais comme organes.

Dans Qëndro, Muka, 2003, p. 63.

Svetlana Boym, Modernités hors-cadres. L'art délicat d'Anri Sala

« Off-modern » est un crochet par les potentiels inexplorés du projet moderniste¹. Il recouvre les antécédents et les aventures imprévus, dans les contre-allées de l'histoire moderne aux limites de l'erreur, de récits philosophiques, économiques, et technologiques majeurs de la modernisation et du progrès. Off-modern suit une conception non-linéaire de l'évolution culturelle... L'art off-modern suggère une compréhension alternative de la relation entre esthétique et politique et une étiquette artistique quelque peu différente. [...]

Pour [Edi] Rama, la relation entre le maire et son peuple est similaire à celle entre l'artiste et son public. Il ne s'agit pas d'une « esthétisation de la politique » mais plutôt d'une pratique artistique transformative qui ne vise pas à créer un spectacle sans heurts. Rama définit son projet comme « l'avant-gardisme de la démocratisation ». La corrélation des deux mots est cruciale, bien que prêtant à controverse. Démocratiser va avec « rendre artistique », tandis que l'avant-gardisme engage le débat. En ce sens, le projet de Rama est une curieuse inversion de l'art de la propagande monumentale qui commença juste après la Révolution russe. Le projet des couleurs peut être appelé « l'art de l'anti-propagande post-monumentale », et pourtant il est très lié à beaucoup de rêves « latéraux » non réalisés de l'avant-gardisme, sans en totaliser les espérances. Pour le maire, « artistique » devient presque synonyme de « public » ; il aspire à donner à sa ville une nouvelle agora et un domaine public esthétique. Son projet peut être comparé à celui d'un autre maire artiste d'une ville d'une

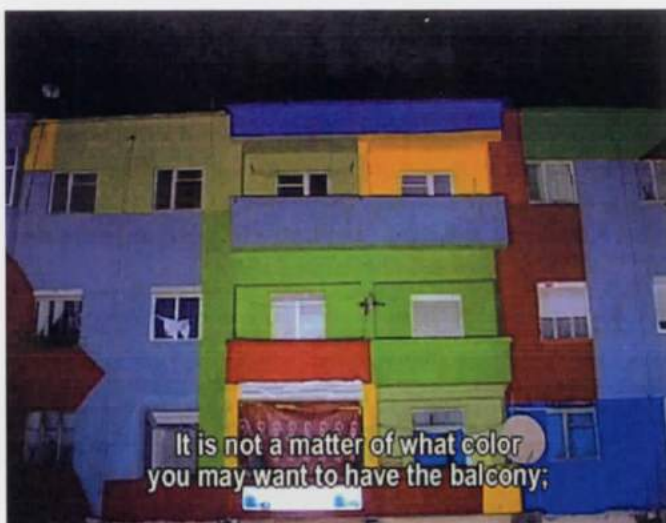
3

modernité excentrique, cette fois en Amérique latine. Je pense à Antanas Mockus, le maire de Bogotá, qui utilisa l'art et la performance pour unifier et transformer la ville, en contournant l'application de la loi en une sorte de jeu urbain. Mockus était un philosophe qui s'intéressait à l'avant-gardisme et en particulier à l'œuvre de Victor Shklovsky et sa théorie de la rupture. [...] Le projet de Rama peut apparaître comme l'utopie d'une démocratisation... Le projet de Rama n'est pas celui d'une nostalgie restauratrice ; il n'efface pas l'héritage moderne de la ville mais reflète les promesses non tenues de l'architecture et de l'art moderne qui peuvent encore affecter la vie en apportant de l'émotion, du plaisir, et prendre soin du monde commun et des individus. En bref, c'est un rêve plus modeste qu'une utopie collective de grande envergure, mais un rêve qui méritait d'être fait. [...]

L'utopie est un concept impossible, mais Rama et Sala l'utilisent tous les deux. Sala et (dans une certaine mesure) Rama renvoient l'utopie à ses origines – dans l'art et non dans la vie. Sala n'éprouve aucun embarras pour les choses esthétiques comme c'est le cas de certains artistes contemporains (et de conservateurs), car son esthétique est une large « exploration du sensible » et une forme particulière de connaissance artistique et d'interaction des sens. Sala s'intéresse peu aux problèmes des « doctrines » ou critiques institutionnelles artistiques qui préoccupent de nombreux artistes conceptuels occidentaux ; au contraire il s'implique dans la reformulation de la pratique esthétique au sens large et dans l'ouverture des espaces inhabités du langage.

1. Sur le concept du « off-moderne » voir Svetlana Boym, « Off-Modern Manifesto » sur www.svetlanaboym.com et *The Architecture of the Off-Modern*, New York, Columbia Buell Center/Princeton Architectural Press, 2008 et catalogue p. 216.

Dans *Artmargins*, UC Santa Barbara, January 2009.
http://www.artmargins.com/index.php?option=com_content&view=article&id=177:modernities-out-of-sync-the-tactful-art-of-anri-sala&catid=111:articles&Itemid=68
 Une autre version de cet essai est publiée dans *Purchase Not by Moonlight*, cat. exp., North Miami, Museum of Contemporary Art, 2009, p. 39-53.





4



5



6

Dominique Gonzalez-Foerster,
**Email envoyé aux conservateurs de l'un
 des projets de la Biennale de Tirana,
 2003**

Cher Edi, Cher Anri, Cher Huo,

Comme promis, voici le projet pour la façade.
 C'est très simple ! C'est un bâtiment de milliers
 de lignes de couleurs.

C'est fondé sur un type de tapis que nous avons
 en France depuis les années 1920 appelé mille-
 raies, qui est fait de toutes les chutes assemblées
 d'autres tapis, donc il y a beaucoup de petites
 lignes les unes à côté des autres, toutes de
 différentes couleurs.

L'idée est d'employer de la même façon le
 reste des peintures utilisées pour les autres
 bâtiments, pour avoir autant de lignes de couleurs
 différentes que possible et pour peindre des lignes
 horizontales de la taille de la brosse ou du rouleau
 dont on s'est servi tout autour du bâtiment :
 donc si l'outil fait vingt cm de large, les lignes
 feront vingt cm. Si c'est plus gros ou plus petit
 ça va, et les lignes n'ont pas besoin d'être tracées
 au préalable et d'être super droites. C'est bien
 si c'est un peu irrégulier à cause des reliefs ou
 d'accidents (voir photo)

Si possible, la même couleur ne doit être réutilisée
 que toutes les dix lignes et les couleurs ne doivent
 pas apparaître dans le même ordre.

J'ai essayé de penser à quelque chose de pas
 trop difficile et qui permet un peu de jeu et
 d'interprétation. J'ai hâte de voir le résultat.

Dites-moi si vous avez besoin d'autres
 informations concernant certains aspects.

Dans Qëndro, Muka, 2003.

Srdjan Jovanović Weiss,
L'architecture au-delà de la provocation

La culture peut finalement avoir son expression
 dans l'urbanisme de la ville. La culture Turbo
 Folk, et par conséquent l'architecture Turbo
 sont déjà bien connues pour marquer l'espace
 provocant de l'Ouest des Balkans en une
 image. L'architecture Turbo, née dans l'Ouest
 des Balkans est maintenant considérée à la
 fois comme une architecture de la crise et une
 architecture qui fournit une voie pour sortir de
 la crise passée. Les principales « qualités » de
 l'architecture Turbo étaient l'urgence, le pouvoir
 de l'illégalité et la vitesse de concrétisation
 dans l'espace. Ces trois aspects sont à beaucoup
 d'égards une façon de regarder au-delà des
 terrains moraux et des études critiques de la
 politique de l'Ouest des Balkans. Cependant,
 regarder au-delà nous donne l'opportunité
 d'établir une continuité du résultat postmoderniste
 fastueux de l'architecture et de la ville avec les
 origines du socialisme libéral d'ex-Yougoslavie.

Cette continuité, spécialement, peut être évoquée
 pour l'ancienne politique de Yougoslavie de « dés-
 étatisation » [procédé de dissolution de l'État
 national en territoires multinationaux] qui donna
 des pouvoirs créatifs aux unités sociales locales
 face à la direction unitariste de la capitale. [...]

C'est la nature insaisissable, sinon illusoire, de
 la balkanisation, ainsi que les pouvoirs de la
 culture Turbo, que nous devrions remercier pour
 cet océan de petites variations architecturales
 inventives et drôles – les nouvelles villas
 hilarantes de styles aléatoires qui font la parade
 des maisons de rêve-devenu-réalité, les villes
 fragmentées, les frontières créatives et autres
 innovations à la légalité incertaine.

Dans Vöckler, 2008.

7-8



Erzen Shkololli, Ville en couleurs

Je me souviens de Tirana lors de ma visite en 1999. C'était la première fois que je voyais Tirana. Je peux dire que même pour moi qui arrivais juste du Kosovo d'après-guerre, le visage urbain de la ville à l'époque était consternant. Depuis lors, j'y suis allé très souvent et à chaque fois j'ai été frappé par les changements dans la ville de Tirana. J'ai souvent discuté de l'intervention d'Edi Rama avec des collègues, des artistes, des conservateurs, et du fait que ce processus ne s'arrête pas au simple niveau de « reconstruction urbaine ». C'est devenu une préoccupation significative dans le monde de l'art et de nombreux conservateurs ont été si intrigués qu'ils ont inclus la ville de Tirana comme projet artistique dans leurs expositions... Mais ce qui m'intéresse, c'est qu'au-delà de cela, le phénomène a aussi été à l'origine d'un certain nombre d'œuvres d'autres artistes albanais. Nous pouvons ici parler de *Dammi i Colori* d'Anri Sala, de *Eye to Eye* d'Alban Hajdinaj, ou de *Color Blind* de Gentian Shkurti. Nous pouvons déduire de ces œuvres les différentes positions de ces artistes : la perspective documentaire du processus chez Anri Sala et les deux tendances critiques dans les œuvres d'Alban et de Gentian. Toutes ces œuvres concernent les couleurs dans la ville, leur impact, leur influence, ainsi que leurs connotations sociopolitiques.

Dans Soban, 2006, n. p.



9



Here you don't lose much,
because it's colourless



It's in violet, red, orange, yellow, black, pink
and grey

U-topos et la Biennale de Tirana

« La question-clé est de savoir comment les couleurs, entre autres choses, aident à changer le contact qu'ont les habitants avec leur ville ; comment on peut changer la ville et faire d'un lieu où les gens sont condamnés à vivre par le destin, un lieu choisi¹. »

Dans le même temps, l'art contemporain commençait à prendre une place de plus en plus importante à Tirana. En 2003, la deuxième Biennale de Tirana eut lieu, conçue avec la collaboration d'un certain nombre de commissaires étrangers, incluait les œuvres de plus de cent-vingt artistes internationaux. Il était inévitable que la ville repeinte attirerait l'attention des collaborateurs invités. Ainsi, une section entière de la Biennale, sous le commissariat de Hans Ulrich Obrist et de l'artiste albanais Anri Sala, fut dédiée à la poursuite du projet de repeindre les façades des bâtiments de la ville.

Inspirés par la force de changement qu'avait générée le projet, les deux commissaires décidèrent de transférer celui-ci des mains d'Edi Rama à quelques artistes reconnus internationalement, dont la pratique exprimait l'ambition de changement social précisément au travers de la construction d'expériences visuelles ou environnementales. Selon les mots de l'artiste Carsten Höller : « L'impact politique de ce projet réside dans la visualisation des signes du changements... Induisant la transformation, le milieu social change grâce à la "colorification". Le signe peut, à lui seul, être le déclencheur. »

Ainsi, Liam Gillick, Dominique Gonzalez-Foerster, Olafur Eliasson, Rirkrit Tiravanija et Carsten Höller ont transformé des immeubles de logements du centre de Tirana en œuvres d'art contemporain. Ce projet attira une grande partie de l'attention de la scène artistique internationale, ainsi que celle d'un nombre croissant d'artistes locaux, tels Alban Hajdinaj et Gentian Shkurti, entre autres, qui commencèrent à réagir et à créer des œuvres influencées par les phénomènes sociaux provoqués par les couleurs, ou les commentant.

Dorénavant, Tirana est une source d'inspiration libre pour l'art contemporain, offrant une interaction unique entre les artistes et le public, attirant un nombre sans cesse croissant de visiteurs et de touristes. Tandis que la ville continue son chemin vers le futur, le spectacle des couleurs devenues un investissement politique de développement s'étale ouvertement et ne demande qu'à être continué. Un grand nombre d'artistes tant albanais qu'internationaux seront invités à transformer des immeubles en œuvres d'art. De nouvelles façons de travailler avec les différents acteurs locaux et de les intégrer au processus sont en préparation.

1. Extrait de l'interview d'Anri Sala par Hans Ulrich Obrist, dans Qëndro, Muka, 2003.

Edi Muka

Traduit de l'anglais par Micha Schischke

Alban Hajdinaj, *Eye to Eye* (2003)

La vidéo *Eye to Eye* montre une femme assise près d'une fenêtre donnant sur un immeuble coloré, et raconte ses difficultés à retrouver ses marques face à un paysage urbain qu'elle ne reconnaît plus. Une situation visuelle qui fait bien sûr écho à l'histoire politique de l'Albanie, qui a plongé la population dans un état anarchique à la suite de la mort du dictateur Enver Hoxha, détruisant tous les repères idéologiques. Incapable de se réapproprier et de prendre pied dans le présent qui l'entoure, la femme s' imagine alors être à l'intérieur d'une immense toile peinte par une main invisible. Une fable métaphysique qui met en évidence les sentiments de manipulation et de dépossession vécus par les Albanais à travers cet épisode symptomatique d'un état général. Assise à sa table, immobile dans le noir, la femme s'enfoncé dans le fatalisme, semblant résignée à ne plus avoir de prise sur le réel.

Mathilde Roman

Marjetica Potrč,

Le pouvoir de la frontière : corps humains, façades de bâtiments et territoires fragmentés

À Tirana, en Albanie, après la chute du régime communiste, le maire Edi Rama mit en place un projet de grande envergure qui avait pour objectif de peindre les façades des bâtiments modernistes situés le long des principales rues de la ville. Aujourd'hui ces bâtiments sont décorés de motifs chamarrés qui, loin de les accentuer, prennent le contre-pied de leurs structures sous-jacentes. Rama expliqua combien les façades peintes étaient une bonne chose car elles changeaient une ville grise et maussade en une ville lumineuse et gaie ; de plus, elles peuvent s'adapter aisément aussi bien aux agrandissements imprévisibles opérés par les résidents que s'accommoder d'agrandissements futurs. Plus récemment, en 2003, il fit cette déclaration remarquable lors d'un entretien : « Les façades ne sont ni du rouge à lèvres, ni une robe. Elles sont des organes¹. » En d'autres termes, les façades ne sont pas seulement des décorations ; les surfaces peuvent être actives et vivantes.

Les façades peintes de Tirana montrent qu'il est possible de trouver de nouveaux usages au modernisme sans le détruire. Nul besoin de démolir des bâtiments : peignez-les, par exemple de zigzags, un motif qui masque de façon métaphorique le langage moderniste mais permet à la structure, alors « balkanisée », de survivre.

Les motifs sur les façades de Tirana évoquent un réseau vibrant et abstrait, avec sa logique propre. Métaphoriquement, ce réseau représente une société contemporaine dynamique dans laquelle les citoyens sont mutuellement connectés. Mais cela nous renvoie aussi au langage prémoderne de l'architecture – du tissage (les abris primitifs de branches tressées) à la maçonnerie (encore aujourd'hui dans les Balkans de l'Ouest, les bâtiments sont construits brique par brique, comme une sorte de réseau). Ici le motif évoque l'histoire, la connaissance locale partagée et la pratique archétypale. C'est aussi une affirmation contre le modernisme, pour lequel l'ornement et la décoration étaient anathèmes.



Durant la période socialiste, les façades modernistes, neutres, représentaient l'égalité et l'uniformité, mais les façades peintes du Tirana d'aujourd'hui sont l'illustration d'une société nouvelle, diverse et dynamique, née de l'effondrement du modernisme. Un des bâtiments porte cette déclaration en grosses lettres : « Voici ce pour quoi nous nous battons. » Et en effet, ces façades sûres d'elles sont bien plus qu'un phénomène de mode : elles célèbrent une nouvelle citoyenneté, un nouveau contrat social local. Quand Edi Rama lança un référendum pour savoir s'il fallait continuer ce projet, les citoyens votèrent oui : ils comprenaient la nouvelle citoyenneté que cela représentait. C'est sans surprise que les promoteurs de Tirana se sont approprié le style.

1. On peut retrouver cette interview dans la vidéo d'Anri Sala *Dammi i Colori*, 2003.

Dans Potrč, 2008.



CATALOGUE
« SOURCES, ARCHIVES,
DOCUMENTS, FILMS »
(ESPACE 315)

Textes de Nataša Petrešin-Bachelez. Traduit de l'anglais par Micha Schischke.

Un document historique accompagnant une œuvre d'art procure un accès visuel amplifié et une représentation effective de celle-ci, étant parfois la seule trace qui en demeure. Le « besoin de documenter¹ » et le désir de voir, d'être convaincu par la réalité que révèle le document, sont depuis peu au centre d'un nombre croissant de théories, d'expositions et d'études muséologiques. Celles-ci n'émanent plus exclusivement de l'utilisation par certains artistes de méthodes de classification et de présentation proches de l'archivage², dont le résultat est souvent une « politique de la vérité³ », mais la notion que l'explication du contexte et la possibilité d'étudier des éléments d'archives peuvent être des outils pédagogiques s'observe de plus en plus dans de nombreux musées et institutions culturelles progressistes. Différentes « living archives » complètent la présentation des collections muséales ou d'expositions temporaires, engageant des interactions dynamiques et intéressantes avec les éléments exposés⁴. C'est l'observation de ce parti pris curatoriale qui a amené la décision de réunir des « indices documentaires » et des « objets d'archives⁵ » – œuvres d'art, sources, lettres, articles et documentation de performances (films et vidéos) – dans la partie contextuelle de l'exposition « Les Promesses du passé », installée dans la réalisation architecturale conçue par Tobias Putrih.

Le fil d'Ariane qui relie les œuvres d'art du groupe Irwin et de Deimantas Narkevičius, les archives de la Galerie 1-37 et de la Galerie des Locataires (toutes deux basées à Paris), les archives de Pierre Restany et de la Biennale de Paris⁶, ainsi que la documentation film ou vidéo de performances des artistes présentés dans l'exposition « Les Promesses du passé », est la question de la possibilité de la transmission d'une expérience éphémère par la reproduction ou par le document.

Cette présentation aspire aussi à donner un aperçu des relations possibles entre les artistes empreints d'une conscience politique et sociale qui vivaient dans les pays communistes. Une grande partie de l'histoire de l'art et de la conservation portant sur l'art à l'époque communiste et postcommuniste en dialogue avec l'Occident (aussi sous forme de publications, de symposiums et d'expositions), illustre le peu d'information qui émanait du bloc de l'Est. Néanmoins, lors de la recherche effectuée pour cette exposition, qui s'est concentrée sur la très active et multiculturelle scène parisienne du début des années 1970, nous avons rencontré quelques personnalités hors du commun (des artistes, des critiques, des galeristes et des proto-commissaires d'expositions) de France et d'Europe de l'Est. Par leur générosité, leur intérêt et parfois au risque de se faire traiter de dissidents et d'ennemis publics, ils ont été les piliers des échanges précieux de l'actualité des idées et des pratiques. Ainsi, Ida Biard, Anka Ptaszkowska et Pierre Restany méritent notre plus grande attention, et leur travail sera présenté plus loin dans ces pages.

Par ailleurs, il faut noter que les cercles intellectuels, les artistes et les institutions d'Europe de l'Ouest étaient en contact avec leurs collègues des pays communistes par différents moyens de communication. Sachant que, dans la

plupart de ces pays, la circulation des artistes était libre, mais surveillée, et que leurs mouvements étaient souvent utilisés comme prétexte par la police pour les réprimer, le Mail Art constituait une des activités les plus pragmatiques pour contourner ces difficultés de communication⁷. Un document de l'époque qui illustre pleinement ce modèle de communication entre les deux parties de l'Europe est l'ouvrage *Aktuelle Kunst in Osteuropa* [Art actuel d'Europe de l'Est] (1972)⁸ réalisé par l'artiste Mail Art allemand Klaus Groh. Groh y publie la documentation qu'il avait récoltée sur des œuvres envoyées par courrier par de nombreux artistes en dehors du système officiel, issus de Tchécoslovaquie, de Pologne, de Roumanie, de Yougoslavie, de Hongrie et de l'Union Soviétique, et qui n'avaient que peu de contacts entre eux. Dans son prologue, il relate comment ses quelques connaissances en Europe de l'Est lui ont fourni contact après contact, ce qui lui a permis de collecter et de présenter autant de témoignages d'une créativité entièrement inconnue de la vaste majorité du public occidental, mais aussi très peu diffusée à l'Est⁹.

La communication était aussi possible pendant les rares biennales de l'époque : celle de Venise, qui ne sera pas étudiée plus avant ici, mais qui restait alors le principal champ de bataille des forces politiques communistes ; celle de Paris, fondée par André Malraux en 1959, qui se tint tous les deux ans jusqu'en 1985, et qui présentait une vue d'ensemble plus ou moins efficace de la jeune créativité dans différents champs artistiques, et dont les archives constituent un des points majeurs de l'exposition dans l'Espace 315.

Il existait en Europe de l'Est, pendant les années 1970, un réseau informel d'événements annuels ou occasionnels, peu soutenus par les autorités politiques¹⁰. Des centres culturels estudiantins parvenaient à promouvoir un mouvement conceptuel fort dans tous les états fédérés de l'ancienne Yougoslavie, à travers des expositions, des réunions et des événements qui réunissaient non seulement des artistes tchécoslovaques, hongrois ou polonais, mais aussi des personnalités telles que Walter De Maria (qui rendit visite au groupe OHO à Ljubljana), Gina Pane, Joseph Beuys (lors des *April Meetings* à Belgrade¹¹) ou encore Daniel Buren (qui se rendit à Zagreb sur invitation d'Ida Biard). Le même Daniel Buren, grâce au soutien et à l'organisation d'Anka Ptaszkowska, rendit visite et travailla avec deux personnalités majeures de l'art polonais : Edward Krasiński et Henryk Stazewski. La galerie Foksal de Varsovie a été créée en 1966 par un groupe de critiques — Wiesław Borowski, Anka Ptaszkowska, Mariusz Tchorek et d'artistes : Henryk Stazewski, Edward Krasiński, Zbigniew Gostomski ; peu de temps après Tadeusz Kantor, Maria Stangret et Jerzy Beres ont joint le groupe. Elle organisa une exposition des artistes les plus importants de la néo-avant-garde hongroise. En Hongrie, enfin, le lieu d'exposition et studio indépendant de la chapelle Balatonboglár fut un lieu clef pour l'activité artistique non-officielle et les échanges occasionnels entre artistes vivants dans différents pays communistes. Les archives de ces événements et de ces lieux sont devenues, de nos jours, des références importantes pour l'écriture de l'histoire de l'art contemporain en Europe¹².

1. Bettina Steinbrügge, Sabine Schaschl-Cooper (dir.), *The Need to Document*, Zurich, JRP|Ringier, 2005 ; Maria Lind, Hito Steyerl (dir.), *The Greenroom Reconsidering the Documentary and Contemporary Art #1*, Berlin-New York/Annandale-on-Hudson, Sternberg Press/CCS Bard, 2008.
2. Charles Merewether (dir.), *The Archive*, Londres/Cambridge (Mass), Whitechapel/MIT Press, 2006 ; Okwui Enwezor (dir.), *Archive Fever. Uses of the Document in Contemporary Art*, New York, Steidl, 2008 ; Zdenka Badovinac, Tamara Soban (dir.), *Interrupted Histories*, Ljubljana, Moderna galerija, 2006 ; Sven Spieker, *The Big Archive. Art from Bureaucracy*, Cambridge (Mass), MIT Press, 2008.
3. Hito Steyerl décrit comment des modes de production artistique basés sur les archives et le document journalistique ont permis aux artistes d'approcher la réalité au travers de la critique sociale. Voir Hito Steyerl, « The Politics of Truth. Documentarism in the Art Field », dans *The Need to Document*, op. cit.
4. « Living Archive » au Van Abbemuseum, Eindhoven, est une série en cours d'expositions documentaires basées sur les archives de musées. Dans ses deux conférences tenues à Paris en 2009 (organisées par le séminaire « Something You Should Know » de l'Ehess et par le Centre Pompidou), Manuel Borja-Villel, directeur du Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, a parlé du rôle de plus en plus important des archives dans les expositions monographiques ou de groupe. Nombre d'expositions ont réactivé le rôle de la documentation et des archives, tel que « Working Title. Archive » au Muzeum Sztuki de Łódź (2009), « Invisible History of Exhibitions. Parallel Chronologies », organisé par tranzit.hu à Budapest (2009) dont les principaux éléments furent les expositions documentaires, « The Case of Student's Cultural Centre in the 1970s » par le collectif Prelom de Belgrade et « Media Ontology. Mapping of Social and Art History of Novi Sad » par kuda.org de Novi Sad.
5. Okwui Enwezor, « Archive Fever. Photography Between History and the Monument », *Archive Fever. Uses of the Document in Contemporary Art*, op. cit., p. 11.
6. Les archives de Pierre Restany et une partie de celles de la Biennale de Paris sont conservées aux Archives de la critique d'art, Châteaugiron. L'autre partie est conservée à la Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou, Paris.
7. Pour plus d'informations sur le Mail Art et le mouvement Fluxus en Europe de l'Est, voir le catalogue d'exposition : Petra Stegmann (dir.), *Fluxus East. Fluxus-Netzwerke in Mitteleuropa/ Fluxus Networks in Central Eastern Europe*, Berlin, Künstlerhaus Bethanien, 2007.
8. Klaus Groh (dir.), *Aktuelle Kunst in Osteuropa. ČSSR, Jugoslawien, Polen, Rumänien, UdSSR, Ungarn*, Cologne, DuMont Schauberg, 1972.
9. La maison d'édition allemande DuMont a publié en même temps un ouvrage consacré à l'art de l'Allemagne de l'Est. Les éditeurs étaient en contact avec les institutions artistiques officielles. L'ouvrage de Groh devint un problème politique, puisqu'il montrait des artistes « alternatifs », qui n'avaient rien à voir avec les institutions officielles de leurs pays respectifs. La distribution de cette publication fut donc interrompue après quelques mois.
10. La Biennale des arts graphiques de Ljubljana, fondée en 1955 et ayant lieu tous les deux ans depuis, constitue une exception. Y étaient principalement présentés des artistes officiels du monde entier, ce qui préservait l'image d'une certaine ouverture de la Yougoslavie, un rôle que jouait le pays à l'époque communiste.
11. « April Meetings – A Festival of Expanded Media » était une série de festivals organisée par le Centre culturel estudiantin de Belgrade entre 1972 et 1977 et qui mettait en avant la notion d'interdisciplinarité dans les arts visuels en invitant des personnes artistiques majeures de l'époque. Gina Pane (en 1972), Joseph Beuys (en 1974), John Baldessari, Hans Haacke ou encore Katharina Sieverding ont participé à ces festivals.
12. Un bon exemple est l'Artpool Art Research Center de Budapest, une institution d'art alternative à but non-lucratif, fondée par György Galántai et Julia Klanczay en 1979. Ses archives contiennent la documentation sur les événements décrits ici à la chapelle de Balatonboglár, le Mail Art et la néo-avant-garde hongroise en général.



IRWIN

Le groupe slovène Irwin¹³ s'est attelé à un projet spécifique depuis le début des années 2000, projet qui fait d'ailleurs partie intégrante de la pratique artistique du groupe depuis sa création en 1983, lorsqu'il appartenait au collectif Neue Slowenische Kunst¹⁴. Fortement relié au désir du groupe d'expliquer ses propres démarches et de se positionner dans un contexte, désir qu'il partage d'ailleurs avec d'autres artistes issus de l'ancienne Europe de l'Est (Tamás Szentjóbby, Lia Perjovschi, Zofia Kulik), son projet évolutif *East Art Map* se présente sous forme d'une compilation continue et donc croissante d'œuvres d'art cruciales de l'ancienne Europe de l'Est et des liens qui existent entre les artistes de cette région depuis 1945. Leurs publications¹⁵ et installations interactives se basent sur un savoir encyclopédique de l'histoire de l'art de chacun des pays étudiés, réunis par des critiques et des commissaires d'exposition invités à contribuer à la réalisation de cette « carte de l'art de l'Est ».

Ayant produit une iconographie variée ainsi que des écrits accompagnant des traités théoriques et des manifestes, Irwin est aussi connu pour sa stratégie de résistance face au regard ignorant du monde de l'art occidental. Dans l'optique de démasquer la construction subjective de cette histoire de l'art qui imposait ses canons et sa domination sur les autres parties du (deuxième et tiers) monde, Irwin, en collaboration avec l'auteur Eda Čufer, a écrit le manifeste *The Ear Behind the Painting* (1990), dans lequel on peut lire : « Pendant la Guerre froide, de nombreux artistes ont émigré à l'Ouest, et la croyance erronée que l'art moderne, qu'il soit de l'Est ou de l'Ouest, est si universel qu'il pouvait se résumer à une désignation commune, celle du -isme actuel, était très en vogue... Avec la temporalité orientale préservant le passé, et celle de l'Occident arrêtée dans le présent, le mouvement moderne avait perdu sa force vive – le futur... Le nom de l'art

de l'Est est modernisme de l'Est. Le nom de sa technique est le retrogardisme¹⁶. » Irwin se réfère ainsi au célèbre *Diagramme de l'évolution stylistique de 1890 à 1935* qu'Alfred H. Barr (fondateur et directeur du MoMA de New York) a développé en 1936 en tant qu'arbre généalogique des avant-gardes européennes comme précurseurs de l'art abstrait du mouvement moderne. Ainsi, Irwin, en collaboration avec la philosophe Marina Gržinić, « avec une arrogance similaire... transfère ce schéma sur la Yougoslavie, mais ici sous la forme d'une généalogie inversée, la "rétroavantgarde", qui va de la néo-avant-garde du présent en remontant vers la période de l'avant-garde historique. L'installation *Retroavantgarde* (1997-2005) est autant une œuvre d'art qu'un instrument cartographique pragmatique... En émettant le postulat de l'existence d'une rétro-avant-garde fictive en Yougoslavie, Irwin (re)construit et établit un modernisme intrinsèquement est-européen. Ce "modernisme de l'Est" se révèle néanmoins aussi approximatif, fictif et artificiel que son pendant occidental¹⁷. » Dans ce tableau, et, plus tard, dans l'installation qui comprend des œuvres originales d'artistes comme Mangelos, Mladen Stilinović, Braco Dimitrijević, Kasimir Malevitch¹⁸ et Irwin, le groupe a incorporé ses héros et ses influences dans un système organisé. Par ailleurs, l'Europe de l'Est était normalement perçue par les historiens de l'art occidentaux comme une région où les influences tardives de l'Ouest formaient la base de l'histoire de l'art locale, et où l'on voyait plus souvent des copies ou des reproductions de chefs-d'œuvre que les originaux. Irwin a aussi produit un tirage numérique de l'installation comprenant les œuvres originales (exposé dans l'Espace 315), qui positionne cette œuvre d'art au cœur du débat sur les questions d'original, de reproduction et de documentation – autant sur un niveau matériel qu'historiographique.

13. Irwin est constitué de Dušan Mandić, Miran Mohar, Andrej Savski, Roman Uranjek et Borut Vogenik.

14. Le collectif Neue Slowenische Kunst s'est formé à Ljubljana en 1984. Ses membres fondateurs étaient le groupe multimédia Laibach, Irwin, ainsi que le groupe Scipion Nasice Sisters' Theatre. En 1991, le NSK est passé du statut d'organisation à celui d'état temporel. Voir Inke Arns (dir.), *Irwin. Retroprincip, 1983-2003*, Francfort, Revolver – Archiv für aktuelle Kunst, 2003 ; Alexei Monroe, *Interrogation Machine. Laibach and NSK*, Cambridge (Mass), MIT Press, 2005.

15. *East Art Map*, *New Moment magazine*, n° 20, 2003. *East Art Map – Contemporary Art and Eastern Europe*, London/Cambridge (Mass), MIT Press, 2006. Marina Gržinić, Günther Heeg, Veronika Darian (dir.), *Mind the Map! History is Not Given. A critical anthology based on the Symposium*, Francfort, Revolver – Archiv für aktuelle Kunst, 2006.

16. Inke Arns (dir.), *Irwin. Retroprincip, 1983-2003*, Francfort, Revolver – Archiv für aktuelle Kunst, 2003, p. 233.

17. Inke Arns, « Irwin Navigator. Retroprincip 1983-2003 », dans *Irwin. Retroprincip, 1983-2003*, op.cit., p. 14.

18. *Kasimir Malevitch* fait partie de ces projets anonymes originaires de l'Europe du Sud-Est, que l'on rencontre depuis les années 1980. Parmi ces projets, on trouve *Salon de Fleurus, New York*, une performance de Walter Benjamin à Ljubljana en 1986, le Musée d'art américain de Berlin, etc. Comme l'écrit Marina Gržinić : « Dans les projets de copie des années 1980 en ex-Yougoslavie, la signature réelle de l'artiste disparaît et certains des faits "historiques" sont altérés (lieux, dates). De mon point de vue, la production de copies et la reconstruction de projets issus de la période de l'avant-garde à l'époque postcommuniste ont eu un effet direct sur la perception de l'art en tant qu'"institution" à l'encontre de l'"histoire", qui était (et est encore ?) entièrement totalisée dans le postcommunisme ». M. Gržinić, « The Retro-Avant Garde Movement In The Ex-Yugoslav Territory Or Mapping Post-Socialism », dans *Irwin. Retroprincip, 1983-2003*, op.cit., p. 220.

1 - Irwin, *Retroavantgarde*, 1997-2005, impression Lambda, Kontakt – The Art Collection of Erste Group, Vienne, courtesy Irwin et Galerija Gregor Podnar, Ljubljana, Berlin

DEIMANTAS NARKEVIČIUS

Le réalisateur et artiste visuel lituanien Deimantas Narkevičius s'intéresse au pouvoir des subtiles histoires intimes de révéler des faits géopolitiques ou historiques, ainsi que l'imagination collective. Utilisant des formats et des narrations mêlant documentaire et fiction, matériel d'archive et reconstructions filmées, se servant de différents supports d'enregistrement et accordant une attention toute particulière au son dans ses films, Narkevičius est connu pour son exploration du passé soviétique de la Lituanie, le langage visuel et symbolique de celui-ci et de leurs mutations dans le présent. Pour Boris Buden, ses films relèvent de la mémoire ou de la commémoration du modernisme : « Il insiste sur l'utilisation de matériel filmique suranné et d'équipements techniques vieillots, caméras, projecteurs, etc., typiques de l'industrie du film et des médias modernistes. Le rôle de ceux-ci n'est pas de produire un effet nostalgique bas de gamme [...] mais ils rappellent plutôt la visualité moderniste passée, qui a structuré notre mémorisation, c'est-à-dire, la forme générale par laquelle nous établissons notre relation au passé, quel que soit le nom dont nous l'affublons, le communisme ou l'enfance, [...] le regard de la mémoire a évolué avec le temps. Ceci explique la chose dont Narkevičius désire que nous soyons bien conscients : pas le passé tel qu'il fut vraiment, mais le passé tel qu'il vieillit, en même temps, justement, que la visualité qui tente désespérément de nous le faire garder en mémoire¹⁹. » Ainsi, dans *Once in the XXth Century* (2004), une de ses vidéos les plus célèbres, un moment historique se déroule devant les yeux du spectateur ; seulement, il se déroule à l'envers. La foule y célèbre la réinstallation d'une statue de Lénine sur le socle d'où elle avait été déboulonnée. Ce geste menaçant, digne de la science-fiction, a été rendu possible en grande partie grâce à la manière documentaire dont l'événement original du démontage de la statue dans un parc lituanien avait été filmé.

The Disappearance of a Tribe (2005) prend comme point de départ des archives et leur performativité. Une succession de portraits photographiques en noir et blanc issus des archives personnelles de l'artiste (contenant principalement des images de la vie de son père) relie chronologiquement entre elles les vies d'un groupe de personnes ayant vécu sous le communisme, à partir des années 1950. Leur jeunesse, leurs postures et leurs sourires évoquent la soumission innocente à l'endoctrinement idéologique des idéaux communistes et à leur pouvoir utopique sur l'individu. Il n'y a pas de narration verbale, c'est uniquement un son ambiant qui accompagne ces photographies d'amis dans des paysages champêtres et de leur socialisation progressive lorsqu'ils deviennent soldats, nonnes ou époux. Pour la bande-son, l'artiste a utilisé des enregistrements faits dans les environs des endroits où ces photographies ont été prises. Néanmoins, le montage et les derniers plans des funérailles du père de l'artiste révèlent l'erreur du spectateur pensant être confronté à un documentaire authentique montrant des faits réels : « certains personnages apparaissent à de nombreuses reprises, et il s'agit clairement d'un



montage. En révélant le fait qu'il s'agit d'une imitation, l'authenticité des images vues dans les albums est mise en doute. Toutes ces images intimes semblent avoir été codées et mises en scène. D'un autre côté, une dimension imaginaire est ouverte par l'aspect performatif, augmentant l'intensité du film sur un plan émotionnel²⁰. »

19. Boris Buden, « In Memory of Utopia or In the Utopia of Memory. An art that interpellates subjects as individuals », dans Deimantas Narkevičius, *La vida unanime/Unanimous Life*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2009, p. 82-83.
20. Christa Blümlinger, « Film as the Art of Ruins », dans *La vida unanime/Unanimous Life*, op. cit., p. 32-33.



1, 2 et 3 - Deimantas Narkevičius, *Disappearance of a Tribe* [Disparition d'une tribu], 2005, photographies noir et blanc scannées sur vidéo Betacam SP gravée sur DVD, 10', noir et blanc, son, photogrammes de la vidéo, courtesy gb agency, Paris, Jan Mot, Bruxelles et Barbara Weiss, Berlin

ARCHIVES ET SOURCES

À travers l'étude de la Galerie 1-37, la Galerie des Locataires, le travail de Pierre Restany en ancienne Europe de l'Est et la Biennale de Paris, on obtient un point de vue fragmenté mais intéressant du rôle qu'a joué Paris en tant que nœud des échanges entre l'Est et l'Ouest dans le champ artistique. De nombreux jeunes artistes essayèrent de visiter cette ville et même d'y vivre ; elle devint un centre de résidence temporaire pour de nombreux artistes est-européens à partir de la fin des années 1950, grâce notamment aux bourses (qui permirent par exemple à Tadeusz Kantor et à Miklós Erdély de la visiter à la fin des années 1940 et 1960 respectivement, Goran Trbuljak y vécut pendant un an en 1972, tandis qu'Alex Mlynářík vivait entre Paris et la Slovaquie), et une résidence permanente pour Braco Dimitrijević, Sarkis, Alina Szapocznikow, André Cadere et Julije Knifer. Par ailleurs, certains des magazines culturels de la capitale française osaient s'aventurer de l'autre côté du rideau de fer. Parmi ceux-ci, *Opus International* a publié, dans différents numéros, des dossiers spéciaux sur les artistes de l'Union Soviétique (1967), la Pologne (1968), la Tchécoslovaquie (1968) et de la Yougoslavie (1970), et disposait d'un réseau de correspondants à Varsovie et Prague entre autres, tandis que *Les Lettres françaises*, subventionné par le Parti communiste français, occupait une place de choix parmi les lectures des artistes et des critiques de la néo-avant-garde polonaise, observateurs attentifs de la scène française.

Ces éléments ont persuadé les commissaires de l'exposition « Les Promesses du passé » qu'il était judicieux de mettre en avant certains des acteurs de cette période d'échanges géopolitiques intenses. Un roulement des éléments exposés pendant la durée de l'exposition, ainsi qu'un programme bimensuel de projections de performances dans l'auditorium de l'Espace 315 dessiné par Tobias Putrih auront lieu pour rendre compte de ces activités passées, mais aussi présentes, en explorant leur ré-actualisation. La Galerie des Locataires et la Galerie 38 seront présentées par leurs fondateurs, Ida Biard, Anka Ptaszowska et Michel Claura, afin de rendre compte de l'aspect actuel de leurs activités.

1. Archives de la Galerie 1-37 Anka Ptaszowska et Michel Claura (p. 186-189)

Au début des années 1970, la critique d'art et co-fondatrice de la légendaire Galerie Foksal de Varsovie, Anka Ptaszowska (née en 1935) et son partenaire, Eustache Kossakowski, se sont installés à Paris, après la rupture intervenue entre Anka et la galerie. Peu de temps après avoir rencontré Daniel Buren et Michel Claura, l'idée de fonder une galerie fit son chemin, avec Daniel Buren en tant que consultant (qui lui donna ce conseil précieux : « il ne faut pas travailler pour les artistes, mais contre les artistes²¹ »), Michel Claura faisant figure de co-directeur et de co-auteur. La galerie fut inaugurée en 1972 dans la cave d'un appartement, et chacun de ses événements donna son nom à la discussion ou l'exposition : Galerie 1, Galerie 2, etc. Pour Galerie 6 et Galerie 7, l'exposition à proprement parler suivait un système mathématique (voir page 188), changeant de contenu quotidiennement, avec des artistes comme Goran Trbuljak, André Cadere, Claude Rutault et d'autres, présentant chacun dix nouvelles œuvres. Après ce moment charnière de la galerie, Anka Ptaszowska y entama une activité commerciale. Elle fut la première à montrer des films de Dan Graham à Paris et organisa des expositions monographiques de deux des plus éminents artistes de l'avant-garde polonaise, Henryk Stażewski et Edward Krasinski. Après avoir conclu un marché avec le collectionneur d'art d'extrême gauche Isi Fiszman d'Anvers, les œuvres de Carl Andre, Joseph Beuys et d'autres de sa collection furent vendues à la galerie. En 1976, lorsque la carrière des artistes avec lesquels Anka Ptaszowska travaillait commença à s'affirmer, elle conclut l'activité de la galerie avec une ultime exposition, pour laquelle chacun des artistes occupa un étage d'un bâtiment loué.

2. Archives de la Galerie des Locataires Ida Biard (p. 190-193)

En 1972, le petit monde de l'art parisien prit connaissance de l'existence d'un autre projet unique en son genre à travers l'œuvre *Artiste anonyme* de l'intrigant artiste croate Goran Trbuljak, qui vivait alors à Paris. Dans cette œuvre, il pria des galeristes et des institutions, dont la Galerie des Locataires, de remplir un questionnaire anonyme dans lequel il posait la question : « Voulez-vous exposer mon travail dans votre galerie ? 1) oui 2) non 3) peut-être ». Dans le premier communiqué de la Galerie des Locataires, on peut lire : « La Galerie des Locataires existe là où elle veut être. Elle n'a ni murs, ni décrets. Elle n'est pas impossible ; sa raison d'exister : l'artiste est celui à qui il faut donner une raison d'exister²². » Sa fondatrice, Ida Biard, historienne de l'art croate et « proto-commissaire d'exposition », vivait à Paris et affirmait que la Galerie des Locataires avait un état d'esprit critique, et que c'était le lieu alternatif pour la production d'art, fonctionnant indépendamment du marché de l'art de l'époque, instable mais croissant. Étant plus qu'un espace d'exposition détaché de toute implantation géographique fixe, et produisant des œuvres d'art par des artistes qui lui déléguaient parfois ce travail, Ida Biard ouvrit des comptes de postes restantes à Paris, Düsseldorf, Milan et Zagreb où les projets artistiques pouvaient soit être distribués, soit envoyés et exposés. Parmi les artistes ayant participé aux activités de la Galerie des Locataires, on trouve André Cadere, Daniel Buren, Christian Boltanski, Annette Messager, Goran Trbuljak, Sarkis et Bálint Szombathy.

Durant les années 1980, la Galerie des Locataires organisa des projets publics tels que *Taxis avant minuit* – qui dura une nuit et pour lequel des artistes organisèrent des itinéraires en taxi, et placèrent leurs œuvres dans l'espace public (Paris, 1987), ou encore *Simplon Express* – pour lequel Ida Biard invita des artistes à un voyage de Paris à Zagreb en 1989, lors duquel elle installa des œuvres dans les compartiments du train. Pendant la Guerre de Yougoslavie, elle emmena une cafétéria typiquement bosniaque au Japon et demanda à des artistes de lui dire ce qu'elle devait faire avec. Le résultat de ce projet est le magnifique film *Ailleurs*, qui, comme d'autres projets récents, témoigne du fait que la Galerie des Locataires demeure active à ce jour.

21. Entretien de l'auteur avec Anka Ptaszowska, « *Ohm*, un petit journal de l'art contemporain », Caen, 2003, p. 30.

22. Béatrice Parent, « La Galerie des Locataires », dans *La Galerie des Locataires, 1972-....*, Rome, Edizioni Carte Segrete, 1989, p. 5.

GALERIE 38

Anka Ptaszkowska et Michel Claura

PRESENTATION DES GALERIES 1-37

avril 2010



galerie 1

reproduite ci-contre

galerie 2

8, rue dareau, paris 14 Kassel

projet d'exposition

nous aimerions savoir si les artistes participant

à DOCUMENTA V sont satisfaits de leur participation le 28.6.72

galerie 3

8, rue dareau, paris 14

prochaine galerie : 11 octobre 1972

galerie 4

8, rue dareau, paris 14 le 11.10.1972

Communiqué

Sollicité comme d'autres galeries, j'ai accepté en mai 1972 à titre personnel d'organiser une exposition à l'occasion du Festival d'Automne à Paris.

Il se trouve que certains artistes que j'ai personnellement invités refusent catégoriquement d'être mêlés de quelque façon que ce soit à ce Festival. Il ne peut être question un instant que cette exposition que j'ai entièrement conçue et financée se fasse sans eux. Surtout restant fidèle à une attitude que j'ai toujours eue, je me dois de suivre la volonté exprimée par ceux-là même qui font que ma Galerie existe, ayant toujours fait passer l'intérêt des artistes que je défends avant mes propres intérêts.

C'est pourquoi je dois maintenant et ici faire savoir que l'Exposition projetée n'aura pas lieu comme initialement prévu et qu'afin d'éviter définitivement toute confusion possible, j'ai décidé de retarder l'exposition « Actualité d'un bilan ».

Je tiens également, et à titre strictement personnel, à remercier Monsieur Michel GUY de la confiance qu'il m'a faite en m'invitant au Festival et de la compréhension dont il a fait preuve devant cette résolution intransigente.

Yvon LAMBERT

À Paris, le 3 octobre 1972

P.S. – Les dates et lieu de l'exposition « Actualité d'un bilan » seront communiqués en temps opportun.

Parce que le communiqué ci-dessus représente une position totalement nouvelle de la part d'une galerie, parce qu'il pourrait être le signe de démarcation entre la fatalité des affairistes avides de pouvoir et la possibilité de francs-tireurs soucieux de rigueur, nous avons voulu, ce jour, communiquer ce communiqué.

galerie 5

8, rue dareau, paris 14

invitation

mercredi 14 mars 1973 à 19 heures

17, rue campagne première, paris 14

présentation de galerie 6

galerie 6

17 rue campagne première, paris 14

EXPOSITION

Participants :

TRBULJAK - CHARLIER - RUTAULT - ROQUET - DE BOECK -
YOKOYAMA - SAUERWEIN - CLEMENT - GUINOCHET - CADERE

Du 15 mars 1973 au 20 avril 1973

Ouvert tous les jours de 15 heures à 19 heures

Etant donné le caractère de l'exposition il serait important de s'y rendre
chaque jour.Davantage de précisions seront données lors de la présentation organisée par
Galerie 5 et à laquelle vous êtes convié par ailleurs.

2

**Texte lu le 14 mars 1973, lors de la présentation de Galerie 6
organisée par Galerie 5**Mesdames et Messieurs, mercredi, 14 mars 1973

Détrompez-vous !

Cette exposition n'est pas différente des autres, mais exactement pareille.

Il y a dix artistes qui participent - Cadere, Jacques Charlier, Alain Clément, Robert de Boeck, François Guinochet, Alain Rocquet, Claude Rutault, Alain Sauerwein, Goran Trbuljak, Hiroshi Yokoyama - chacun avec dix travaux. Selon le système proposé, chaque jour, un artiste suivant l'ordre alphabétique de la « légende » introduit une nouvelle pièce, et au bout de trois jours, enlève la première, jusqu'à la disparition de la dernière des dix pièces du dernier artiste de la liste. L'exposition dure alors 37 jours et chaque jour chaque pièce exposée se trouve dans le contexte différent.

Je répète, cette exposition n'est pas différente des autres, avec la seule différence que les artistes sont avertis, qu'ils sont invités à se défendre et à apporter leur réponse à ce système.

Pour des raisons évidentes, il serait souhaitable de se rendre à l'exposition tous les jours.

Anka Ptaszkowska

galerie 6

reproduite ci-dessus

galerie 7

affiche « tableau de l'exposition » reproduite page suivante

galerie 8

17, rue campagne première, paris 14

PETER DOWNSBROUGH

07-28 mai 1973

galerie 9

8, rue dareau, paris 14

PETER DOWNSBROUGH

publication « two lines n°1 six sections »

23 mai 1973

galerie 10

17, rue campagne première, paris 14

VINCENT D'ARISTA

04-12 juin 1973

galerie 11

17, rue campagne première, paris 14

GIUSEPPE CHIARI

musique

13 juin 1973 à 20 heures

galerie 12

8, rue dareau, paris 14 belgrade

présentation des galeries 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11

1

bifet information 73

07-22 septembre 1973

galerija SKC, 11000 beograd, maršala tita 48

galerie 13

17, rue campagne première, paris 14

biennale de paris, festival d'automne à paris, une exposition de peinture réunissant certains peintres qui mettraient la peinture en question, prospectus à düsseldorf, kunstmarkt à cologne, iki à düsseldorf, congrès de l'abbaye de la cambre (bruxelles), colloque de berlin pour atelier international d'expérimental.

à propos de ces événements, une discussion aura lieu le 19 novembre à

galerie 14

17, rue campagne première, paris 14

BERND LOHAUS

20.11-10.12 1973

galerie 15

17, rue campagne première, paris 14

galerie 15 annonce, pour le mois de février 1974, une exposition d'œuvres récentes de HENRYK STAZEWSKI, accompagnée d'une documentation sur et autour de ce dernier...

galerie 16

17, rue campagne première, paris 14

HENRYK STAZEWSKI

28.01- 28.02 1974

en association avec le Groupe Art et Peinture International

galerie 17

17, rue campagne première, paris 14

DAN GRAHAM

Textes

11-30.03.1974

galerie 18

17, rue campagne première, paris 14

documents professionnels provenant du service technique provincial de Liège et ayant fonctionné en tant qu'informations nécessaires à l'élaboration de projets d'amélioration de voirie, d'égouttage, de normalisation de cours d'eau, d'implantation de zonings industriels, etc., photographies réalisées pour l'amicale de S.T.P. (fêtes, mise à la retraite, excursions, etc., documents/souvenirs à propos des plaisanteries collectives, œuvres réalisées par des employés, collection de feuilles de signatures (entrées et sorties) apposées journallement.

présentation : J.CHARLIER, employé au S.T.P.

22.04-11.05 1974

signalé par galerie 19

PETER DOWNSBOROUGH

5.50/2.10 m. 173, av. de Dhuys, Bagnolet

5.50/2.90 m. Routes D 27, D 149, Longvilliers 78

5.50/1/13 m. café de la Terrasse, Orée de la Forêt, Poissy
fait en avril 1974**galerie 20**

17, rue campagne première, paris 14

DAN GRAHAM

Films

11 juin, 1974 à 20 h

galerie 7

17, rue campagne première paris 14

tableau de l'exposition

organisée par galerie 6

10 séries de 10 travaux présentées par 10 artistes
comme suit :

15 mars 1973...	A(1)
16 mars 1973...	A(1,2)
17 mars 1973...	A(1→3)
18 mars 1973...	A(1→4) + B(1)
19 mars 1973...	A(1→5) + B(1,2)
20 mars 1973...	A(1→6) + B(1→3)
21 mars 1973...	A(1→7) + B(1→4) + C(1)
22 mars 1973...	A(1→8) + B(1→5) + C(1,2)
23 mars 1973...	A(1→9) + B(1→6) + C(1→3)
24 mars 1973...	A(1→10) + B(1→7) + C(1→4) + D(1)
25 mars 1973...	B(1→8) + C(1→5) + D(1,2)
26 mars 1973...	B(1→9) + C(1→6) + D(1→3)
27 mars 1973...	B(1→10) + C(1→7) + D(1→4) + E(1)
28 mars 1973...	C(1→8) + D(1→5) + E(1,2)
29 mars 1973...	C(1→9) + D(1→6) + E(1→3)
30 mars 1973...	C(1→10) + D(1→7) + E(1→4) + F(1)
31 mars 1973...	D(1→8) + E(1→5) + F(1,2)
1 avril 1973...	D(1→9) + E(1→6) + F(1→3)
2 avril 1973...	D(1→10) + E(1→7) + F(1→4) + G(1)
3 avril 1973...	E(1→8) + F(1→5) + G(1,2)
4 avril 1973...	E(1→9) + F(1→6) + G(1→3)
5 avril 1973...	E(1→10) + F(1→7) + G(1→4) + H(1)
6 avril 1973...	F(1→8) + G(1→5) + H(1,2)
7 avril 1973...	F(1→9) + G(1→6) + H(1→3)
8 avril 1973...	F(1→10) + G(1→7) + H(1→4) + I(1)
9 avril 1973...	G(1→8) + H(1→5) + I(1,2)
10 avril 1973...	G(1→9) + H(1→6) + I(1→3)
11 avril 1973...	G(1→10) + H(1→7) + I(1→4) + J(1)
12 avril 1973...	H(1→8) + I(1→5) + J(1,2)
13 avril 1973...	H(1→9) + I(1→6) + J(1→3)
14 avril 1973...	H(1→10) + I(1→7) + J(1→4)
15 avril 1973...	I(1→8) + J(1→5)
16 avril 1973...	I(1→9) + J(1→6)
17 avril 1973...	I(1→10) + J(1→7)
18 avril 1973...	J(1→8)
19 avril 1973...	J(1→9)
20 avril 1973...	J(1→10)

Légende :

1 = TRIBULIAK
2 = CHARLIER
3 = RUTAUULT
4 = ROQUET
5 = DE BOECK
6 = YOKOYAMA
7 = SAUERWEIN
8 = CLEMENT
9 = GUENOCHET
10 = CADERE

A = 1ère série de travaux

B = 2ème " "
C = 3ème " "
D = 4ème " "
E = 5ème " "
F = 6ème " "
G = 7ème " "
H = 8ème " "
I = 9ème " "
J = 10ème " "

ouvert de 15 heures à 19 heures.

projet non-réalisé de Galerie 8

17, rue campagne première, paris 14

Lorsque nous avons vu le Tableau de l'exposition organisée par Galerie 6, présenté par Galerie 7, nous avons bien pensé que ce tableau ressemblait à un cimetière militaire, mais nous ne pensions pas que l'exposition ressemblerait à son tableau.

Michel Claura, le 20 avril 1973

galerie 36

108, bd Sébastopol, 75003 Paris
5^e étage

BERTRAND WICQUART

4 murs, 10 tableaux

vernissage le vendredi 5 mars à 18 heures
exposition ouverte jusqu'au 2 avril 1976
de 15 à 18 h 30 (sauf lundi et fêtes)

galerie 21

17, rue campagne première, paris 14
papiers cellophane rayés de bandes verticales blanches
espacées de 8,7 cm et de 8,7 cm de largeur chacune
collés par DANIEL BUREN chez HENRYK STAZEWSKI
Varsovie, Pologne, ul. Swierczewskiego 64 m.118
et visible à partir du 10.09.1974

galerie 22

17, rue campagne première, 75014 paris
CLAUDE RUTAULT
exposition de quatre peinture sur toile, gris foncé
26.09-19.10. 1974

galerie 23

17, rue campagne première, 75014 paris
TAKA IIMURA
projection : film « A loop Seen as a line »
exposition : film sur papier « 400 Frames », « Timing Pieces », « 1 to 100 &
to 60 sec.3 »
30.10-13.11.1974
« Models » (16 min) le 30 octobre à 19h

galerie 24

17, rue campagne première, 75014 paris
HIROSHI YOKOYAMA
noir-blanc, négatif – positif, implicite – explicite
25.11-21.12 1974

galerie 25

17, rue campagne première, 75014 paris
BERTRAND WICQUART
4 séries, 169 tableaux
6.01 - 24.01.1975

galerie 26

17, rue campagne première, 75014 paris
STEPHEN ANTONAKOS
incomplete red neon circles
15.02 – 22.03 1975

galerie 27

17, rue campagne première, 75014 paris
PHILIPPE VAN SNICK
11.04 – 30.04 1975

galerie 28

17, rue campagne première, 75014 paris
GORAN TRBULJAK
vernissage 13.05 1975

galerie 29

17, rue campagne première, 75014 paris
CLAUDE RUTAULT
une toile tendue sur châssis, peinte de la même couleur
que le mûr sur lequel elle est accrochée
galerie henri benezit
20, rue de miromesnil, 75008 paris
galerie mony calatchi
182, bld saint-germain, 75006 paris
galerie du luxembourg
98, rue saint-denis, 75001 paris
galerie hervé odermatt
85 bis, rue du fg saint-honoré, 75008 paris
20.05-31.05 1975

galerie 30

17, rue campagne première, 75014 paris
EDWARD KRASIŃSKI
vernissage 16.06 1975 à 19 h

galerie 31

17, rue campagne première, 75014 paris
DANIEL BUREN
intervention
1^{re} partie – 13.10. 1975
2^e partie – 15.10. 1975
3^e partie – 17.10 1975

galerie 32

PETER DOWNSBROUGH
place again – replacement
28.10 – 20.11 1975

galerie 33

17, rue campagne première, 75014 paris
TANIA MOURAUD
25.11- 20.12 1975

galerie 34

17, rue campagne première, 75014 paris
CARL ANDRE
2 – segment hexagon
3 – segment hexagon
4 – segment hexagon
Bruxelles 1974
9.01 – 30.01 1976

galerie 35

108, bd sébastopol, 75003 paris
HIROSHI YOKOYAMA
écran vide A
écran vide B
écran vide C
5.03 – 2.04 1976

galerie 36

108, bd sébastopol, 75003 paris
BERTRAND WICQUART
5.03 - 2.04. 1976

galerie 37

galerie hôtel, école des beaux-arts
83, rue de geöl, 14000 caen
février 2004

LA GALERIE DES LOCATAIRES UNE EXPÉRIENCE D'ÉCHANGE ARTISTIQUE FRANCO-YOUGOSLAVE

MARIJAN SUSOVSKI

En choisissant de publier ce texte ici, Ida Biard rend hommage à l'homme et historien d'art Marijan Susovski (1943-2003).

Pour comprendre le rôle de la Galerie des Locataires et de sa directrice Ida Biard dans le contexte des activités des galeries et des artistes, à Zagreb et à Paris, au début des années 1970, cela nécessite la considération de la situation dans ces deux villes, dans le climat artistique soixante-huitard et conceptuel de l'époque.

Ayant fait ses études à Paris (diplômée en 1969 de la Sorbonne), avec de très bonnes connaissances de l'art français, de la situation actuelle dans l'art, et des courants post-1968 et spécialement de l'activité de nombreux jeunes artistes, Ida Biard met sur pied sa propre vision, ses idées sur l'art et le concept de sa présentation. Elle fait un court séjour à Zagreb où elle se familiarise avec les courants de la jeune génération d'artistes et ceux d'avant-garde et les prises de position envers l'art.

Après le retour d'Ida Biard à Paris en 1972, c'est le début de son activité intensive dans ses deux villes, ainsi que dans d'autres villes d'Europe.

L'activité de la Galerie des Locataires se situe dans la période la plus intense des années 1970, au moment où les innovations sur le plan artistique étaient déterminées par de nouveaux rapports vis-à-vis de la culture, la morale, la réalité socio-politique, dans son milieu à elle et dans des dimensions plus larges, voire mondiales. « Les années 1970 étaient économiquement une décennie expansive. On n'a jamais autant écrit sur l'utopie. On a fait une demande pour un ordre social qui avait abouti en tant qu'utopie concrète dans les mouvements d'étudiants de 1968. Il est vrai qu'il n'y a pas eu de nouvel ordre social, mais de nouvelles prises de conscience qui ont porté leurs fruits. Par de nombreux mouvements autonomes et alternatifs, dont l'existence et l'activité ont laissé une forte empreinte à toute une génération » disait Jean-Christophe Ammann en expliquant la différence entre les années 1960 et 1970 dans le monde. Les années 1970 ont commencé par une forte prise de conscience politique des artistes, qui ont ressenti les tensions sociales et politiques ouvertes et cachées. L'art des années 1970 était pratiquement « subversif », et, comme un poule, il tâta les anomalies et les erreurs dans le domaine social, culturel et politique. « C'est la lutte de l'avant-garde des années 1970 contre les conventions sociales et les compromis de l'art bourgeois correspondant à ces conventions sociales » disait Jean-Christophe Ammann. La prise de conscience de l'artiste en tant qu'individu, qui dans la structure de la société ne veut pas être marginal, avait abouti à sa réaction au système artistique dans lequel il était obligé de fonctionner, c'est-à-dire les galeries et le marché de l'art.

Les artistes ont composé leur rôle dans un contexte social plus large, et non plus seulement dans le système artistique. Durant cette période

Pour exprimer son désaccord avec le comportement des artistes/dits contestataires et d'avant-garde dans le système actuel du marché de l'art

LA GALERIES DES LOCATAIRES en grève

ne communiquera aucun travail/dit artistique
depuis le 7 mars 1976.

de dénonciation de la réalité, et à cause de l'impossibilité que celle-ci soit vraiment changée, de nouvelles formes culturelles ont été conçues avec une base anti-conventionnelle et anti-traditionnelle, apparaissant surtout dans les recherches de langages alternatifs, les médias, les magazines d'art, et les espaces d'exposition. Ida Biard avait développé deux sortes d'activité « d'exposition » alternatives : la French Window et la Galerie des Locataires.

Il faut prendre au conditionnel l'activité de « galerie » d'Ida Biard. La Galerie des Locataires part du point de vue que le marché choisit l'art qui sera exposé dans les galeries. Cette désinformation créée autour de l'artiste dans la société (causée par les rapports économique-marchands) se caractérise plus par une mise à l'écart ou par une longue attente dans les antichambres de galeries des jeunes artistes. C'est pourquoi la Galerie des Locataires avait réuni et exposé les travaux de jeunes ou d'artistes inconnus, c'est-à-dire ceux auxquels « le système du marché de l'art » ne s'intéresse pas, afin d'exprimer son désaccord avec la politique officielle des galeries. Son activité consistait à envoyer des invitations ou de passer une annonce dans la presse : les travaux d'artistes arrivaient à son adresse ou poste restante à Milan, Düsseldorf, Paris, Zagreb, New York... Ensuite, Ida Biard se chargeait de les faire connaître en les exposant sur son French Window, dans son appartement ou dans d'autres endroits.

Par exemple, à Zagreb, elle utilisait la vitrine de la société touristique Gornji Grad dans le Tomočeva Ulica, tandis que les projections de diapositives se passaient dans la salle de cinéma Balkan au cours de la séquence publicitaire avant le film.

Elle a organisé aussi des actions de parasitage artistique comme l'exposition du travail de Cadere pendant le vernissage d'Adami à la Galerie Maeght. Elle réalisait des projets artistiques d'après leurs indications dans les villes où elle passait, comme par exemple le travail de Daniel Buren à Budapest. Il s'agissait toujours de travaux sortant des moyens d'expression traditionnels comme elle l'a fait savoir par

l'intermédiaire du magazine Art Vivant en 1973 : « les artistes dont les œuvres dépassent le cadre de l'esthétique et qui se trouvent dans l'éthique, sont informés de l'existence du French Window ». Ce n'était pas seulement une protestation contre les conceptions de valeurs bourgeoises sur les œuvres d'art, mais aussi une tentative pour trouver des possibilités de communication de l'œuvre d'art qui ne soit pas de nature mercantile (dans le sens où le marché d'art des galeries l'entend). Par son attitude radicale vis-à-vis du comportement des artistes et des galeries aussi bien pour les rapports qui existent entre eux, avec une volonté de laisser librement circuler l'œuvre d'art, la Galerie des Locataires avait proposé aux artistes un contrat moral selon lequel « le participant dans l'activité de la Galerie des Locataires promettait d'analyser le rapport qui existe entre le lieu d'exposition et son travail et d'expliquer les buts de sa présentation dans certains espaces où il expose. La Galerie des Locataires, de son côté, s'engage à rester un champ libre de communication ».

La situation à Zagreb, à la fin des années 1960 et au début des 1970, est caractérisée par le début de l'activité de la « nouvelle expérience artistique » où l'action de la Galerie des Locataires trouve son contexte naturel. En fait, cette période, les années 1960 avec l'activité du groupe Gorgona, groupe d'orientation anti-conformiste, anti-consommation, anti-establishment, la fin des années 1960, le début des années 1960 avec l'apparition d'une nouvelle génération d'artistes qui avaient tendance à démystifier l'art, par une activité dans les lieux anti-commerciaux et des endroits publics, multipliant les espaces d'exposition en sortant dans la rue avec une activité artistique sans intermédiaires, est une période de l'art en tant que segment de la vie socioculturelle très important. L'art était vécu comme une importante et indispensable part des changements sociaux et économiques, comme une part du rapport artiste-œuvre-société. Il s'agissait d'une toute nouvelle compréhension des principes de l'art qui, en révolutionnant sa propre raison d'être, veut révolutionner tout un système artistique dans lequel il existe, ainsi



2



3



1 - La Galerie des Locataires en grève, 7 mars 1976, carton d'invitation, courtesy Archives de la Galerie des Locataires, Paris 2 - Christian Boltanski, *Ombres*, 1987, installation réalisée boulevard des Invalides pour *Taxis avant minuit*, Paris, courtesy Archives de la Galerie des Locataires 3 - Slavko Matković, *Subotica*, 1974, réalisation la Galerie des Locataires, photographie (à gauche) et carte postale (à droite), courtesy Archive de la Galerie des Locataires, Paris

que tout le système social qu'il veut servir. Tant le milieu zagrébois que le climat spirituel de cette période et la principale direction politique de la société, avec l'idée de l'autogestion qui devait admettre une différente compréhension des principes d'œuvre d'art et du rôle d'artiste, formaient une situation propice à un développement d'idées et de concepts qui devait dépasser les concepts traditionnels de l'artiste, de l'œuvre et du marché. Autant qu'aujourd'hui, ces efforts semblent utopiques et romantiques, ils ont été une profonde expression du besoin de changement de situation dans les rapports sociaux et dans les rapports à l'intérieur du système artistique. Cette période de mouvements alternatifs est caractérisée par la formation de groupes artistiques. Ces groupes apparaissaient surtout par la fréquentation spontanée de quelques artistes qui travaillaient autour de la même problématique. Le travail de groupe était souvent conditionné par le manque d'espace de travail, ou tout simplement par l'incapacité de s'intégrer dans les autres structures du système artistique existant principalement la mauvaise situation économique, le manque de moyens de travail. Une des raisons de rassemblement et de recherches d'espaces d'activité alternative était aussi le fait que pour les langages et les médias de communication qu'ils utilisaient le système des galeries n'était pas nécessaire, puisque leurs messages étaient plus efficaces, passés à des endroits non-conventionnels, des endroits de contact quotidiens avec un public vierge de toute notion de valorisation des œuvres d'art.

Toutes les œuvres exposées dans les espaces alternatifs à Zagreb ou à Paris et qui recherchaient de nouvelles formes de communication et des contacts avec le public, avaient une double signification : la première était linguistique, l'art en tant que langue, une recherche d'éléments de syntaxe d'expression artistique ou une recherche des concordances entre la sémantique et la syntaxe, qui aboutissait à des opérations méta-linguistiques à l'aide des moyens utilisés par les artistes. La deuxième signification est de caractère social, et elle découle de la première signification, la remise en question du langage artistique, c'est le refus d'employer l'inventaire du langage artistique périmé qui est d'habitude accepté en tant qu'inchangeable. Les prédispositions artistiques de base sont un caractère problématique de l'œuvre d'art et langage artistique, c'est le discours artistique. L'activité de la Galerie des Locataires a concentré son énergie justement à l'extériorisation maximale de cette double signification de l'œuvre d'art. Elle choisissait les œuvres et les artistes qui analysaient et testaient les valeurs linguistiques et sociales de leurs œuvres et actions.

Ida Biard avait choisi cette activité de « galerie » qui, en fait, s'abolissait elle-même puisqu'elle la rejetait en tant que « directrice de galerie », intermédiaire entre l'artiste et le public, en éliminant ainsi le facteur du marché et toutes sortes de manipulations dont les intermédiaires et le marché forment le « système artistique ». Dans ce triangle classique de communication, auteur-intermédiaire-public, qui dans le système artistique correspond à l'artiste-galerie-public, la galerie par son mécanisme devient inutile. L'artiste communique avec le public sans

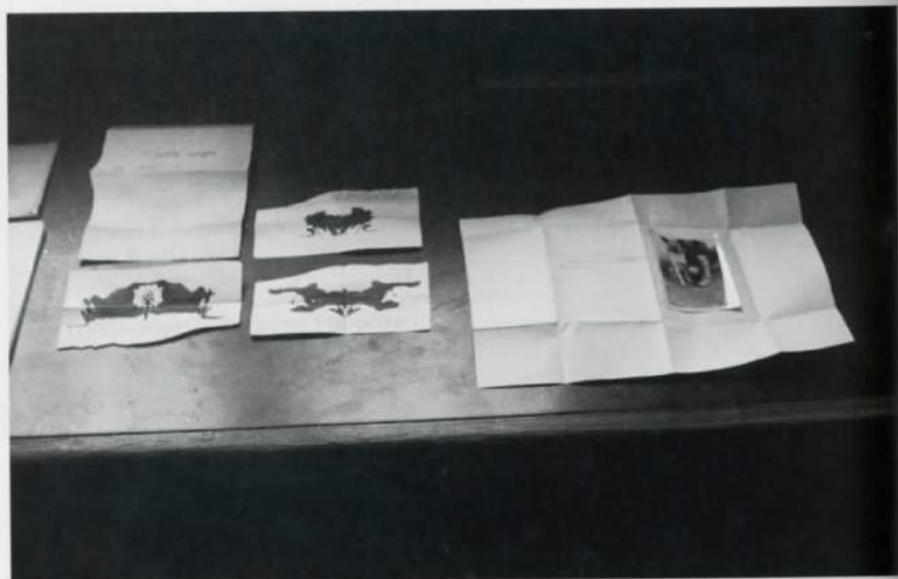


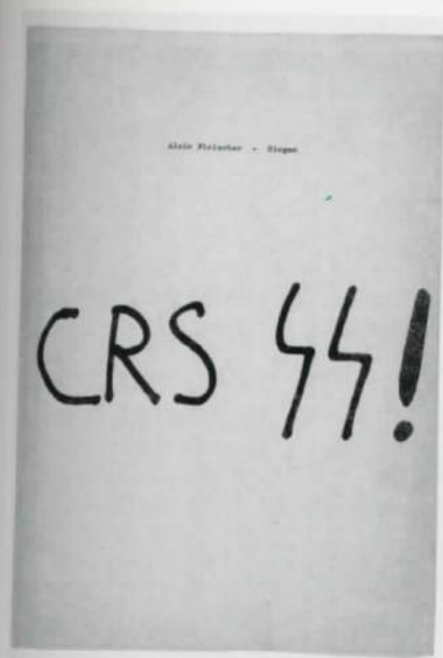
l'intermédiaire et l'utilisation d'espace de galerie, il est là où est le public, où la vie prend son cours et où la communication est directe. L'art de l'auteur, présenté par l'activité de la Galerie des Locataires, apparaissait en tant que résultat d'attitudes socio-culturelles des auteurs, et elle était distribuée et servie au public à de tels endroits où leur origine socio-culturelle avait le plus d'effet (devantures de magasins, appartements, banques, bureaux de poste, gares, rues, marchés, cinémas, métros, cafés).

C'est pourquoi la Galerie des Locataires n'expose pas et ne présente pas des travaux d'artistes mais elle les communique, les réalise et les exécute à la place de l'artiste. Le terme communication de l'œuvre d'art correspond le mieux au travail d'Ida Biard. Elle était simplement le canal qui permettait à l'œuvre de trouver la meilleure communication possible de son contenu. Cette communication est discrète, sa manipulation ou traitement (de l'œuvre) par laquelle on aurait pu avoir une influence sur sa valeur, sa signification, son sens ou son importance.

Donc, toute l'activité de la Galerie des Locataires est basée sur une attitude qui est fortement

éthique et morale, le rejet du commercial et l'opposition à son mécanisme, médiation dans les actions dépourvues de mystifications, de douteuses interprétations et de glorifications de l'œuvre d'art. Les œuvres communiquées sont un résultat de la prise de position de l'artiste face à l'environnement et à la société, sa réaction directe à ceux-ci. De plus, l'œuvre est un produit de l'environnement, de l'ambiance, de la situation, du contexte psychique ou physique dans lequel l'artiste se trouve et auquel il réagit. Il est l'intervention de l'énergie spirituelle de l'auteur par son rapport à une situation donnée par laquelle on exprime, on indique, on signale ou on découvre quelque chose. La Galerie des Locataires a fonctionné en dehors du « monde artistique » (art world) à propos duquel nous savons qu'il réunit les producteurs du « grand art », le cercle étroit du public et ceux qui soutiennent un tel art (galeries, magazines, gens qui les dirigent) comme l'avait défini Martha Rosler. Entre eux s'effectuent des transactions dont la base est l'argent. Dans un tel monde artistique, le système des galeries est la base de son existence. Le système des galeries s'intéresse seulement à l'art et la galerie





6

est le seul endroit où elle se sécularise. C'est pourquoi les communications d'œuvres d'art par l'intermédiaire de la Galerie des Locataires étaient une réaction à ce système.

Les artistes, qu'Ida Biard « communiquait », avaient une attitude spécifique par rapport à l'art et à la vie. Il s'agit en grande partie de personnes dont leur propre vie est profondément liée à chaque geste ou à l'action artistique. La plupart des auteurs (Daniel Buren, Alain Fleischer, Maurice Roquet, Christian Boltanski, Goran Trbuljak, Sarkis...) participent aux actions de la Galerie des Locataires. Les rapports de la Galerie des Locataires et ces artistes sont aussi très intéressants par leurs influences réciproques. Ida Biard avait élargi son activité entre Zagreb et Paris, elle avait créé un pont spirituel actif entre ces deux villes. À ses côtés, l'artiste Goran Trbuljak (un des premiers et des plus originaux artistes conceptuels) tient une place importante dans le maintien des contacts. La Galerie des Locataires arrête son activité en 1976, déçue par « le comportement des artistes vis-à-vis du marché de l'art ». Les raisons économiques étaient plus fortes que les raisons morales, éthiques. Les procédés d'intégration ont absorbé peu à peu et totalement toute avant-garde et ont entraîné les artistes dans le système du marché contre lequel ils combattaient.

7

Conclusions : la Galerie des Locataires s'était servie d'une liberté nouvelle de l'utilisation des moyens et d'une nouvelle production artistique pour aider le développement d'un art ouvert et flexible qui mettait au premier plan l'individualité de l'artiste et de ses besoins pour les amener le plus près possible de la réalité sociale et de ses problèmes. Libéré de l'objet façonné et peint, l'artiste s'est tourné vers les problèmes, les phénomènes, les nouveaux matériaux et les nouvelles interprétations de l'œuvre d'art, ses suppositions, les conditions, les possibilités, les frontières et les résultats, avec de nouveaux rapports à la culture, la société et la morale. Ida Biard, son French Window et la Galerie des Locataires, faisaient partie d'un projet de changement du système artistique.

Même si le système n'a pas changé, l'art n'est quand même pas resté le même. Pour les artistes, le rapport éthique envers l'art et l'attitude morale envers la profession sont la base de l'action et le sens de leur existence. Le cercle d'artistes autour d'Ida Biard et de la Galerie des Locataires se présentent de nouveau. En collaborant avec elle, ils permettent la communication d'œuvres artistiques dans les endroits les plus singuliers.

Publié dans Laurent Gerveriau, Yves Tomić (dir.), *De l'unification à l'éclatement. L'espace yougoslave, un siècle d'histoire*, Nanterre, Musée d'histoire contemporaine, Bibliothèque de documentation internationale contemporaine, 1998.

GALERIE DES LOCATAIRES

CADRE

OD 7. DO 22.9.1973, SLIJEBOI JE TEKST DIVULJEN I LJAPLJEN NA NEKIM SIDOVIMA U BEOGRADU: DU 7 AU 22.9.1973, LE TEXTE SUIVANT A BEE DISTRIBUE ET COLLE SUR CERTAINS MURS DE BEOGRAD:

LE PAPIER SUR LEQUEL EST IMPRIME CE TEXTE EST A JETER, LE TEXTE, QUANT A LUI, EST A OUBLIER. CEPENDANT, IL RESTE LE FAIT QUE VOUS AVEZ LU CE TEXTE, VU CE PAPIER

VOUS NE POUVEZ RIEN ATTENDRE DE CELA, CELA NE VOUS APPORTE RIEN ET, NE DEPENDANT EN RIEN DE VOUS, CELA MARQUE LA LIMITE DE VOTRE POUVOIR

PAPIR NA KOME JE STAMPAN OVAJ TEKST JE ZA BACITI, STO SE TEKSTA TICE ON JE ZA ZABORAVITI. IPAK OSTAJE CINJENICA DA SEM VI PROČITALI TEKST, VIDJELI PAPIR

VI NIŠTO NE OD TOGA NIŠTA OČEKIVATI, OD TOGA NIŠTA NIŠTA, NE OVIŠTO O VAMA U NIŠTU TO OZNAČUJE GRANICU VAŠE MOĆI

GALERIE DES LOCATAIRES, POSTE-RESTANTE BEOGRAD

ARCHIVES DE PIERRE RESTANY

Par sa curiosité insatiable et grâce aux nombreuses rencontres qu'il avait faites à travers l'Association internationale de critiques d'art (AICA), le fameux et incorrigiblement généreux Pierre Restany a su ouvrir et maintenir un point de vue actuel sur l'art de l'Europe de l'Est de son époque. Il a aussi cultivé l'aperçu qu'il avait de cette scène par une correspondance active avec des critiques d'art, conservateurs de musée et artistes en Tchécoslovaquie, Hongrie, Pologne et en Yougoslavie. Dans son article « De Varsovie, Žilina, Prague, avec amour²³ » dans lequel il dévoile son témoignage personnel sur cette région à la fin des années 1950, Restany met en avant des pensées visionnaires : « Contrairement à certains observateurs occidentaux qui en sont demeurés à leur première et superficielle expérience, j'ai fini par dépersonnaliser le problème et par objectiver la situation. Pour en rendre compte il est vain de parler de processus de libéralisation ou de normalisation, d'évolution progressiste ou de retour en arrière. Chaque moment considéré dans l'espace et le temps n'est qu'un point de relative "ouverture" sur la courbe sinusoïdale de l'histoire, caractérisée par des hauts et des bas²⁴. » Ses amis artistes du cercle des nouveaux réalistes lui ont souvent demandé d'organiser des expositions pour eux, ou de participer à des sessions de jury lors de divers événements (principalement à Prague et Bratislava), et il s'est lié d'une amitié particulièrement forte avec l'un des plus importants artistes conceptuels slovaques, Alex Mlynářčik²⁵, qu'il a rencontré à Paris en 1964. Il a collaboré avec celui-ci à trois expositions de la Galerie Lara Vincy à Paris, (1972, 1977 et 1994), et a créé avec lui et Liliane Vincy le royaume *Argillia* en 1977. Il a par ailleurs correspondu avec le célèbre critique d'art tchèque Jindřich Chaloupecký – avec lequel il a mené des conversations très inspirées, ainsi que les artistes Endre Tót, Stano Filko et Alina Szapocznikow, aux catalogues de laquelle Pierre Restany a contribué avec de nombreux essais.

23. Publié dans la revue *Domus*, n° 518, janvier 1973.

24. Pierre Restany, « De Varsovie, Žilina, Prague, avec amour », *Domus*, n° 518, janvier 1973, p. 50.

25. Alex Mlynářčik a exposé à la Biennale de Paris en 1967, 1969 et en 1971, à la Biennale de Venise en 1972, ainsi qu'à de nombreuses autres expositions internationales. Il professait une fusion complète entre l'art et la vie, basée sur l'appropriation de la réalité, et est le co-auteur, avec Stano Filko et Zita Kostrová, du manifeste séminal et des actions/happenings *Happsoc* (1965)

1

Cher Pierre !
 Ô combien cher !
 Avant hier nous sommes revenus de
 plages et hier mes hommes sont
 parti à Paris.
 Ton lettre américain sent aril
 et moi aussi je suis en exil et
 nous étions en exil ^{on voit du Belgique} avec nos amis
 avec lesquelles on a perdu la langue
 commune. Moralité : On est
 cher soi, avec les gens que on aime
 et on se rencontre pour période de
 la compréhension.
 Demain je part pour E.S.R.
 Mon adresse la bas : A.S. Symposium
 socharii Vyšne Ružbaduy okres Poppad
^{Chateau Fovary}
 J'immense les doueurs de la part
 (en diolate et c.) pour Ludmila.
 Quelques sculptures sont vendues
 malgré que les lampes ne sont
 pas arrivés.

La reste j'espère te
 raconter bientôt en buvant
 ensemble le vodka des
 Tabrus qui est déjà dans
 ma valise... mais encore
 devant la frontiere

baissers

Alina

DIALOGUE PIERRE RESTANT / JINDŘICH
CHALUPECKÝ

Q.: Depuis 1960 j'ai eu l'occasion de faire plusieurs séjours en Tchécoslovaquie et notamment à Prague. J'ai retiré l'impression qu'à la suite d'un moment d'effervescence et de "points" d'ambiance, que l'on peut situer autour des années 1965-68, la vie artistique pragoise s'est retirée aux dimensions d'un faisceau d'aventures individuelles. En tant que protagoniste de cette situation, notamment lorsque ~~vous étiez~~ le conseiller artistique de la galerie Špála, qu'en pensez-vous?

R.: Ce que tu dis est précis, mais est-ce qu'est vraiment un retournement? Il y avait un temps où on ne pouvait discerner aisément dans l'art tchèque et slovaque quelques grands courants; mais au fur et à mesure du vieillissement de l'œuvre des artistes, dont le destin de l'art tchécoslovaque aujourd'hui dépend, ces tendances collectives se dissipent. Pour la première orientation il reste toujours utile de discerner ces grands courants qui sont les mêmes partout dans le monde d'aujourd'hui; mais si l'on les observe de près, on découvre que chaque un des artistes qui les créent, est plus au moins hérétique - les happenings de Enfišák sont aux confins de l'art conceptuel, le néoconstructivisme de Malich ou de Cigler freine le land art, l'expressionnisme de Beran a des traits surréalistes, et comment ranger l'art d'une Kasantová, d'un Kopecký, et d'une Kučerová? Et ce qui est le plus important: beaucoup plus que ce n'est dans les autres pays, les artistes chez nous se sont accoutumés à vivre chaque un son aventure spirituelle et plastique à son compte, de ses propres forces et des raisons qui sont profondément liés à son destin personnel.

pour ne pas parler d'autres

Q.: Dans une ambiance où la vie artistiques collective, les manifestations et les échanges sont pratiquement nuls, - comment conçoit-tu l'activité du critique d'art?

- peut-on parler de courant artistique dominant dans la Tchécoslovaquie d'aujourd'hui?

R.: Qui sommes nous, Pierre? Des hommes sévères institués par on ne sait qui pour juger publiquement le travail des artistes? des littérateurs ratés qui par manque de génie parasitent sur les artistes? des mélanges impropres des savants douteux et des journalistes illisibles? Mais peut-être l'activité publique de celui qu'on appelle critique d'art est secondaire. Ce qui importe, ce sont ses

contacts suivis avec les artistes, sa participation à leur vie et à leur travail. C'est lui qui vient souvent le premier dans le studio et voit des œuvres nouvelles, même inachevées; et si son esprit reste assez ouvert, il peut encourager l'artiste au moment où il n'est pas encore sûr de lui-même, il peut ouvrir pour son travail ~~certains~~ d'abord irréflectés des horizons intellectuelles, il peut et doit dans ce monde de l'art et des artistes ~~essayer de~~ assister à créer une ambiance vivante, stimulante, toujours ouverte aux possibilités inattendues.

Q.: Malgré les difficultés de la situation, sur laquelle beaucoup d'intellectuels tchèques s'étant avec une certaine compassion, beaucoup d'artistes ne concevraient pas de pouvoir travailler hors de leur pays. Ils refusent d'emblée l'émigration. Enfišák m'a confirmé ce point de vue, qui est aussi le ~~vôtre~~. Comment pouvez-vous définir cette dimension culturelle spécifique?

R.: Autrefois, je voulais aussi émigrer; c'était en 1934, dans la pleine crise économique, j'étais à Paris, mais n'ayant pas la carte d'identité, il m'était impossible d'obtenir l'emploi même le plus modeste. Dans ces temps-là, ~~Paris~~ ne me tenait dans mon pays; quoique aujourd'hui on aime idéologiquement la situation artistique à Prague pendant cette époque d'entre deux guerres, elle était à mes yeux futile et peu féconde. Mais aujourd'hui? La génération qui a commencé sa carrière artistique dans les années cinquante et soixante, a complètement changé la situation. Les morts précoces et la résistance très faible des survivants de la génération des pères à l'esthétique officiellement décriée a coupé presque complètement la continuité; il restait aux jeunes de commencer de nouveau et de ses propres forces; et ils sont réussis. Ce sont eux qui ont créé cette atmosphère dans laquelle vit l'art de mon pays: une atmosphère du dévouement absolu au destin de l'artiste dans le monde moderne. Généralement on est différent aux grâces et disgrâces de la fortune; ils peuvent venir des situations matériellement peu agréables, mais on en est accoutumé. On dirait que ce n'est qu'un paradoxe - mais c'est peut-être la situation la plus favorable pour l'art vraiment moderne.

Q.: Tu as assisté avec moi au "Jeu vital" de Elynařák, le Mariage d'Eve, à Milina. Durant cette manifestation tu as à plusieurs reprises souligné le caractère exotique que revêt la Slovaquie à tes yeux. Comment cette différence /avec la Bohême/ se manifeste-t-elle sur le plan de l'art contemporain?

AGENCE ARGILLIA-PRESSE GALERIE LARA VINCY 47 RUE DE SEINE 75006 PARIS 326 72 51

Intervention sur les mass-medias

Conception et organisation Alex Mlynárčik Pierre Restany Liliane Vincy

Avec la participation de

ACCARDI ACCONCI ADZAK AESHBACHER AGNETTI AGULLO ALOCCO ASNAGHI BAVIERA
 BEJAR BEN BERTINI BERTRAND BIANCO BONGARD BONORA BOTAS BRECHT BRICE
 BROMBIN BRUS BRUSSE CALIA CARMÍ CESAR CHIARI CIAM GIESLEWICZ CONTENOTTE
 CORPORA DANIL DECOCK DEMONTAUT DIETMAN DITAN DUFRENE ENGEL FARHI FISCHER
 FOREST FREGNAC FRIEDMAN GERARD GERZ GILLI HAINS HALBERT HEIDSIECK HERSHMAN
 T+M HENRICKSON HUBERT HUTCHINSON ISGRO JEANCIOS JEANNET JOURNIAC KALMAR
 KAPERA KARAHALIOS KIRBY KLAUKE KNOWLES KOTIK KOTSIER KUBISCH KUDO LANZA
 LAVIER LINDE LUBLIN DE LUIGI LUSCHER MAGNE MALER MARANGONI MARCHEGIANI
 MARIANI MAROCCO MASSARI MAURI MEERSON MICCINI MINKOFF MIRALDA MOULIN
 NAGGAR NANUCCI NEIMAN NOBLET NOEL OLDENBOURG OLESEN MERET OPPENHEIM ORLAN
 OTTH OURSLER PALM PANE PANSECA PARISI PARISOT PATELLA PERRAULT PIETRANTONI
 PIGNOTTI PINEAU PISANI PLESSI POLACCI QUENTIN RABASCALL RAYNAUD ROMANO
 DE ROMANS ROSSELL ROTELLA SANEIOUAND SANTARELLA SCHMIDT SETTANI STEFANONI
 SUMMA THENOT TILLIER A+M TIROUFLET TOBAS SANTORO TOUZENIS TSOGLIS UHART
 ULRICHS URBASEK VAN TIEGHEM VEDOVA VERDET VIGO DA VINC WATTS WOLMAN
 XENAKIS XERRA XIFRA CARUSO JANICOT LES LEVINE

INAUGURATION LE MARDI 20 SEPTEMBRE A 18 HEURES

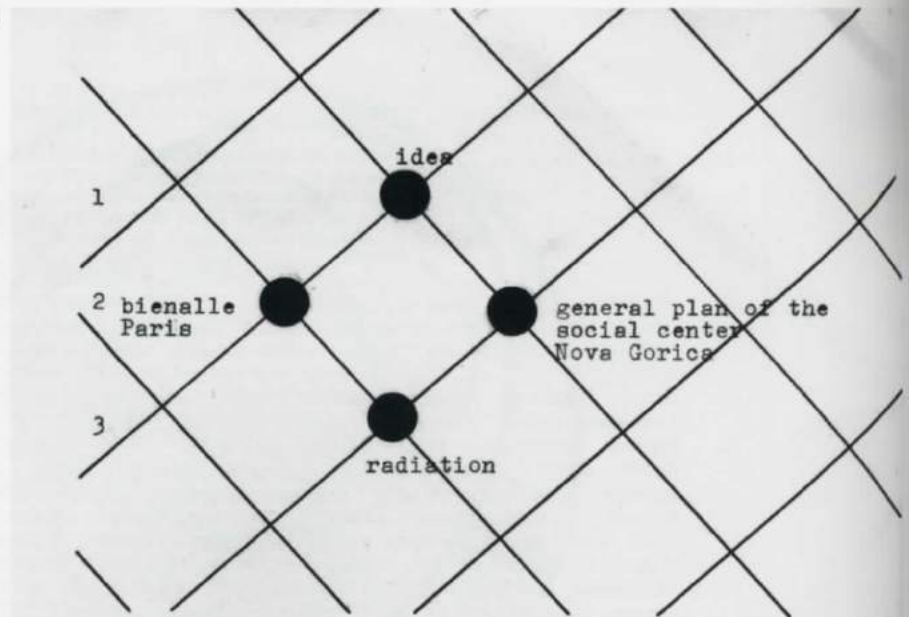
DU 20 SEPTEMBRE AU 31 OCTOBRE 1977



3 - Échange postal entre Pierre Restany et Jindřich Chaloupecký, non-daté, courtesy Archives de la critique d'art (Fonds Pierre Restany), Châteaugiron 4 - Invitation pour *Argillia*, exposition à la galerie Lara Vincy, 20 sept.-31 oct. 1977, conception et organisation : Alex Mlynárčik, Pierre Restany et Liliane Vincy, courtesy Archives galerie Lara Vincy, Paris 5 - *Inter-Etrennes*, sous l'égide de Pierre Restany et Alex Mlynárčik, cent artistes invités à réaliser le cadeau de Noël de leurs rêves, photographie noir et blanc de la tombola-loterie du 8 décembre 1972 à la galerie Lara Vincy (Pierre Restany est celui qui soulève le paquet dans le fond), courtesy Archives galerie Lara Vincy, Paris

BIENNALE DE PARIS

La recherche effectuée sur l'histoire de la Biennale de Paris (longtemps appelée Biennale des jeunes artistes à Paris) permet de dessiner un réseau complet d'artistes conceptuels, de réalisateurs, de critiques et de commissaires d'art spécifiquement est-européens. Lors des 5^e (1967), 6^e (1969) et 7^e (1971) biennales, la presse française et internationale ne furent pas particulièrement positives dans leur écho et parlaient des « biennales de la jeunesse » comme d'événements maladroits et trop complexes qui contestaient le goût bourgeois de l'époque en matière de peinture, de sculpture et d'autres disciplines artistiques. Très peu de critiques d'art relevèrent le fait que pour certains pays, particulièrement pour ceux vivant sous un régime politique différent, l'invitation à participer à ces événements représentait une opportunité extraordinaire de venir rencontrer leurs congénères et d'exposer leurs idées face à un public occidental. Naturellement, les positions artistiques les plus intéressantes n'étaient pas présentes à chacune des biennales. Néanmoins, une chose garantissait un aperçu adéquat de la scène culturelle des pays représentés : le fait que, comme à la Biennale de Venise, les commissaires de chaque participation nationale changeaient tous les deux ans. Les intervenants qui demeuraient au fil des éditions, et dont le nombre ne cessait d'augmenter, néanmoins, étaient les « correspondants », un groupe de consultants artistiques venus de la planète entière. Par exemple, pour la 9^e édition en 1975, figuraient parmi ces consultants Jindřich Chaloupecký, célèbre critique d'art tchèque dont les écrits sur Duchamp et le rôle spirituel des artistes ont inspiré des générations d'entre eux²⁶ ; Ješa Denegri, l'un des plus remarquables historiens de l'art de l'ancienne Yougoslavie, qui fut longtemps conservateur du Musée d'art contemporain de Belgrade (1965-1989) ; la femme de Ješa Denegri, la critique d'art Biljana Tomić, qui dirigeait, avec Dunja Blažević et à partir de 1977 avec Bojana Pejić, le Centre culturel de l'Université de Belgrade, réputé au début des années 1970 pour le festival international qui s'y tenait annuellement ; László Beke, le plus éminent historien d'art hongrois, soutien important des artistes de la néo-avant-garde hongroise ; Wiesław Borowski et Andrzej Turowski, alors directeurs de la Galerie Foksal²⁷, espace d'art le plus radical et dissident de Varsovie ; ou encore l'un des artistes les plus singuliers de la néo-avant-garde slovaque, Alex Mlynárčik, proche de Pierre Restany et invité occasionnel mais actif de la scène artistique parisienne. Un autre facteur contribuant à l'importance de cet événement fut



1. We work with ideas. Idea is free and can be materialized anywhere.
2. Our work on the general plan for the social center in Nova Gorica, Yugoslavia, is the materialization of certain ideas (which contain all of our previous working experience). Our contribution to the Bienalle des jeunes, Paris is a different materialization of the same ideas.
3. Our contribution to the Bienalle is an alternative proposal for the function of art at this moment (alternative because at this moment the usual manner of materialization of ideas -exhibitions- is emptied and unfunctional).

group OHO, Ljubljana, Jugoslavija

la section *Envois Postaux*, organisée en 1971 par Jean-Marc Poinot, auxquels Endre Tót et l'artiste conceptuel tchèque Petr Štembera ont participé grâce à la pratique du Mail Art ainsi que de la « communication par distance » et de ses implications esthétiques. Un grand nombre des artistes présentés dans l'exposition « Les Promesses du passé » ont participé²⁸ à la Biennale de Paris, aux côtés d'autres artistes et groupes qui font depuis partie de l'histoire et sont devenus des points de référence cruciaux de l'histoire de l'art contemporain en Europe.

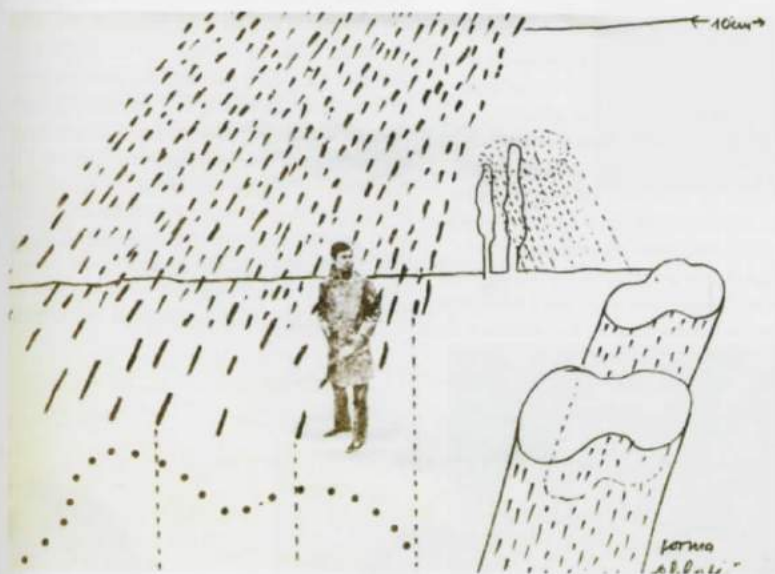
26. Des extraits de l'ouvrage de Jindřich Chaloupecký, *Cestou necestou* [Chemin faisant] (1989), sont reproduits dans l'anthologie de ce catalogue, p. 207.

27. Borowski a fondé la Galerie Foksal avec les critiques d'art Anka Ptaszowska et Mariusz Tchorek en 1966.

28. Marina Abramović, Stano Filko, Goran Trbuljak, Tamás Szentjóbby, Mladen Stilinović, Sanja Iveković, Endre Tót, Braco Dimitrijević, aussi bien que le groupe OHO, Želimir Žilnik, Dóra Maurer, Milan Knižák, Raša Todosijević et d'autres.



2

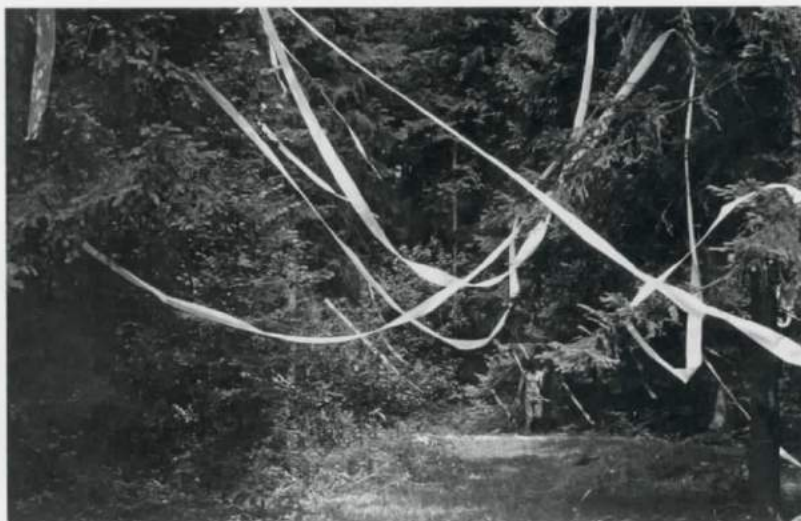


3



4

- 1 - Proposition de projet pour la participation du groupe OHO à la 7^e Biennale de Paris, 1970-1971, courtesy Archives de la critique d'art (Fonds Biennale de Paris), Châteaugiron
 2 - Stano Filko, *Pomniki slnečne sistema I-X*. [Monument du système solaire I-X], 1968-1969, projet non-réalisé pour la participation de l'artiste à la 6^e Biennale de Paris, feutre sur photographie noir et blanc, Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou, Paris
 3 - Sanja Iveković, *Pluie*, 1970-1971, proposition pour une intervention à la 7^e Biennale de Paris, courtesy de l'artiste
 4 - Tommaso Trini, Toshiaki Minemura, Ješa Denegri et Michael Compton, membres de la Commission Internationale de la 10^e Biennale de Paris, 1977, photographie noir et blanc, courtesy Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou, Paris



1-2

PERFORMANCES ET ACTIONS

Un programme de films et de vidéos documentant les performances des années 1960 au début des années 1980 est présenté dans la partie structurée par Tobias Putrih où se situe l'auditorium. Cet espace, l'Espace 315 du Centre Pompidou, présente des informations plus approfondies sur certaines des positions artistiques les plus conceptuelles ou néo-avant-gardistes présentées dans la partie principale de l'exposition. Jusqu'à ce jour, la référence sur ce sujet est l'exposition « Body and the East » et la publication qui l'accompagne, réalisées par Zdenka Badovinac à la Moderna galerija de Ljubljana en 1998. Dans le catalogue, Zdenka Badovinac écrit qu'« il n'y a pas de différences essentielles » entre l'importance accordée à la performance à l'Est ou à l'Ouest de l'Europe, mais que « la différence réside dans quelque chose d'invisible et de non-signifié [...], elle émane du fait que des gestes similaires sont interprétés de manière différente dans des espaces différents²⁹ ». Ces performances avaient lieu soit en public (actions discrètes ou démonstratives dans la rue, performances dans des lieux d'art, *happenings*) – comme dans les positions d'un féminisme naissant chez Sanja Iveković et Ewa Partum, lors de performances Body Art de Marina Abramović, ou de manifestations dans les rues organisées par Endre Tót ; soit en tant qu'actions confinées à l'espace privé chez les artistes comme Ion Grigorescu ou Tibor Hajas. Elles étaient toutes principalement destinées au public direct ou secondaire, et les artistes accordaient tous une grande importance à la documentation de ces performances, sous forme de photographies, de films ou de vidéos. Barbara Clausen note dans son introduction à l'ouvrage *After the Act* à propos de la contradiction entre la performance, éphémère, et la documentation, statique : « contrairement à sa nature originelle, l'art de la performance est devenu, par l'historicisation de son matériel documentaire, une forme d'art de l'objet et de l'image (animée ou statique) [...] S'agissant à l'origine d'images de presse, puis de documents historiques, puis enfin d'œuvres d'art, ces images font dorénavant partie des archives de la culture³⁰. »

OHO

Le groupe de la néo-avant-garde slovène (yougoslave) OHO a compilé une très grande partie de la documentation de ses nombreuses performances et de ses projets Land Art dans la série *Summer Projects* de 1970, qui fut présentée par le groupe dans le plus important bilan de l'art conceptuel d'Europe et des États-Unis de cette époque : l'exposition « Information » qui eut lieu au MoMA cette même année. L'un de ses *happenings* les plus célèbres fut *Triglav* (1968), qui porte le nom du symbole national slovène, sa plus haute montagne (et aussi celle de l'ancienne Yougoslavie)³¹. Le groupe se composait de poètes, d'artistes visuels et de réalisateurs, qui ont évolué à partir de leur première phase « réiste » (qui accordait une place importante à l'objet en tant que tel), vers le Land Art et le Process Art puis vers ce qu'ils appelaient le conceptualisme transcendantal, dans lequel l'écologie et les observations ésotériques pénètrent les pratiques de l'art conceptuel³². OHO était aussi le premier groupe d'artistes de l'ancienne Yougoslavie à appréhender les films de documentation de leurs performances comme un vrai genre, avec ses propres codes esthétiques et méthodes de transmission du message des *happenings*. Après une période active de collaboration et d'exposition avec leurs collègues de Yougoslavie et internationaux, les membres du groupe décidèrent d'abandonner l'art et d'entrer pleinement dans la vie, alors même qu'ils se trouvaient à l'aube d'une carrière internationale.

Raša Todosijević

Raša Todosijević (né en 1945) fait partie du groupe informel d'artistes belgradois (comprenant Marina Abramović et Neša Paripović entre autres) dont le travail était fréquemment exposé au Centre culturel étudiant de la ville, et qui représente l'un des sommets de la Nouvelle pratique artistique de l'ancienne Yougoslavie. *Was ist Kunst ?* [Qu'est ce que l'art ?] est le titre d'une série séminale de performances, qui ont eu lieu entre 1976 et 1981 dans différents endroits. Cette série est représentative de son approche revendicatrice et fortement politique de la performance, et de l'art en général. La performance consiste principalement en l'artiste touchant, giflant et barbouillant le visage de son assistante tout en lui demandant d'un ton menaçant « Qu'est ce que l'art ? » C'est là un discours sur l'autoritarisme qui interroge, et moque, la nature même de l'art, que l'artiste est le premier à ébrécher avec un certain sens du pathos, résumant ainsi les Nouvelles pratiques de l'art. *Was ist Kunst ?* a eu une influence plus forte sur le collectif Neue Slowenische Kunst en Slovénie, qu'il n'en a eu sur la scène artistique de Belgrade dans les années 1980.



3

Milan Knížák

Milan Knížák (né en 1940) est un artiste de performances renégat, banni par le régime communiste et marginalisé à cause de son activisme politique. Il est célèbre pour avoir organisé et participé aux premiers *happenings* et concerts de Tchécoslovaquie : *Une promenade dans Novy Svět* (*novy svět* signifie « nouveau monde » en tchèque, et c'est aussi le nom d'une rue à Prague) et *Performance pour soi-même* (datant toutes deux de 1964). Milan Knížák a rencontré le mouvement Fluxus en 1965 par l'intermédiaire du critique tchèque Jindřich Chaloupecký. Ses œuvres performatives impliquaient souvent des activités humaines banales transformées en gestes absurdes (comme des adultes jouant à des jeux enfantins en pleine rue). En sa qualité de « directeur de Fluxus East », Knížák a organisé le premier concert Fluxus à Prague en octobre 1966, auquel il participa aux côtés de Ben Vautier, Jeff Berner, Alison Knowles, Serge Oldenburg et Dick Higgins. Sa quête de la désacralisation ultime de l'art prit une nouvelle direction à partir du milieu des années 1960 lorsqu'il commença à peindre, à casser, à rayer et à altérer des disques vinyles, pratique qui fut reprise plus tard par l'« inventeur » du *turntablism*, Christian Marclay.

Laibach

Le groupe multimédia Laibach fut fondé en 1980 en Slovénie, et est devenu l'un des trois principaux membres du collectif *Neue Slowenische Kunst* en 1984. Célèbre pour sa « relation troublante et obscure à l'ironie et l'identification » et réputé internationalement pour ses performances et concerts dont les principales caractéristiques étaient « une discipline extrême et une soumission radicale à des schémas totalitaires de comportement collectif³¹ », le groupe Laibach a entre autres réalisé une action lors d'un entretien en 1983, pendant lequel un membre du groupe a lu les réponses, écrites à l'avance, sous forme de manifeste, à un journaliste de plus en plus impatient. Après que cet entretien fut diffusé sur la chaîne de télévision nationale slovène, leurs apparitions publiques furent interdites, tout comme l'utilisation du nom Laibach (qui est le nom allemand de Ljubljana, capitale de la Slovénie).



4



5

1 - OHO (David Nez), *Environnement*, 1969, photographie noir et blanc documentant la performance lors de laquelle le groupe avait déroulé des bandes de papier toilette entre les arbres de la forêt Bratranca dans les environs de Radovljica, courtesy Moderna galerija, Ljubljana 2 - OHO (Milenko Matanović, David Nez, Drago Dellabernardina), *Mt. Triglav*, 1968, photographie noir et blanc documentant la performance, courtesy Moderna galerija, Ljubljana 3 - Raša Todosijević, *Was ist Kunst, Marinela Koželj?* [Qu'est-ce que l'art, Marinela Koželj?], 1978, photogrammes issus de la vidéo couleur, 16'19", couleur, son, courtesy de l'artiste 4 - Milan Knížák, *Cérémonie des pierres*, 1971, reconstruction d'une action filmée par Dobroslav Zbornik, photogrammes du film, noir et blanc, son, 5'52", courtesy de l'artiste 5 - Laibach, *XY Unresolved* [XY non résolu], 1983, performance, entretien télévisé, photogramme issu de la vidéo, courtesy Laibach Archive, Ljubljana

29. Zdenka Badovinac, *The Body and the East. From the 1960s to the Present*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1998, p. 10.

30. Barbara Clausen, « After the Act. The (Re) Presentation of Performance Art », dans *After the Act – The (Re)Presentation of Performance Art*, Vienne, Mumok, 2007, p. 7.

31. Trois des membres du groupe imitèrent la signification du nom de la montagne (Triglav = triple tête) en réalisant une sculpture vivante dans laquelle leurs têtes émergeaient d'un vaste pan de tissu noir, évoquant ainsi la forme d'une cime. Cette action a été répétée à deux reprises dans le passé récent : par le groupe Irwin dans une série photographique intitulée *Like to Like* (2003-2004) dans laquelle ils ont repris certaines des œuvres et des installations Land Art les plus emblématiques d'OHO, dont *Triglav* ; et en 2007, une action *Triglav sur le Mont Triglav* a été réalisée par les artistes Janez Janša, Janez Janša et Janez Janša.

32. Les membres du groupe étaient : Naško Križnar, Milenko Matanović, David Nez, Marko Pogačnik, Andraž Šalamun, Tomaž Šalamun, Franci Zagoričnik et d'autres. Voir Igor Španjol (dir.), *OHO. Retrospektiva. Eine Retrospective. A Retrospective*, Ljubljana/Francfort, Moderna galerija/Revolver, 2007.

33. Igor Zabel, « Body Art in Slovene Art, 60s to 80s », dans *The Body and the East. From the 1960s to the Present*, op. cit., p. 169.

FILMS

Le programme de films a pour objectif de présenter au public la polyvalence d'un grand nombre des artistes présentés dans le parcours de l'exposition « Les Promesses du passé ». Le programme lui-même ne saurait incarner que le début de l'étude des conditions particulières de la production de films dans l'ancienne Europe de l'Est, du rôle qu'y jouaient les studios, les compagnies de production, les clubs de cinéma amateur et de l'influence qu'a exercée sur ce foisonnement créatif la confrontation entre la production filmique et les autorités. Il faut aussi noter que l'ampleur du mouvement conceptuel a permis aux artistes et aux réalisateurs de partager et d'utiliser un langage filmique commun. Ainsi, ce programme comprend des films aussi variés que les récits documentaires d'Ion Grigorescu de la vie urbaine sous le régime communiste de la fin des années 1970, les actions filmées par Neša Paripović comme l'hypnotique *1978 N.P.M.S.*, dans lequel l'on suit les gestes « expressifs, érotisés et théâtraux³⁴ » exécutés au ralenti par l'artiste dont le visage est peint d'une couleur différente pour chacun des actes, ou encore les films d'Ewa Partum issus de la série *Tautological Cinema* (1976), dans laquelle l'artiste associe la poésie sonore expérimentale à des actions dans l'espace public.

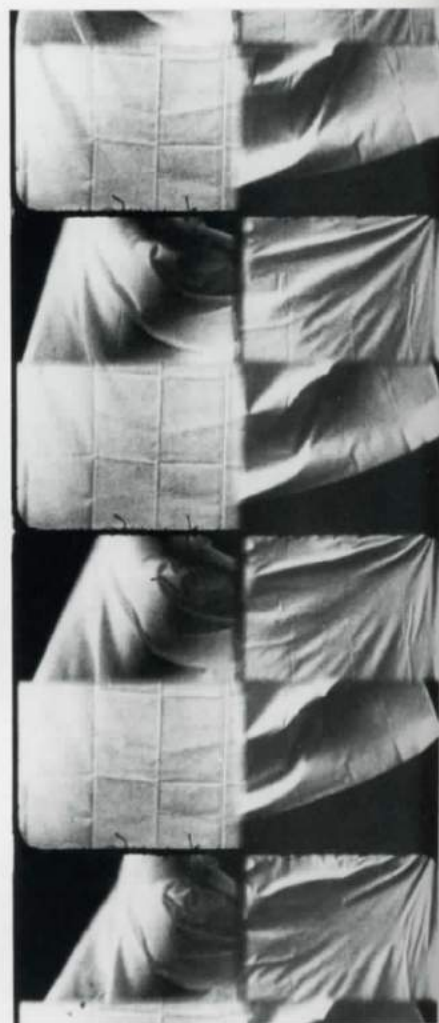
OHO

Entre 1964 et 1973, les membres et proches du groupe OHO ont réalisé cinquante-trois films en 8, 16 ou 35 mm, dont leurs expérimentations avec des notions qui ne pouvaient prendre forme avec d'autres médias, et la documentation des installations et performances du groupe. Ces œuvres sont de courtes histoires visuelles, relatées par un montage dynamique, et accompagnées de musique. Après que le groupe ait abandonné l'art en 1971, les membres particulièrement portés sur la production et la réalisation de films se sont tournés vers les nouvelles techniques vidéo (Srečo Dragan) et le cinéma professionnel (Naško Križnar). Križnar, qui a dirigé la plupart des films de OHO, écrit : « On perçoit dans les premiers films un contenu symbolique/politique avec une fonction anti-aliénante (*Nadstavba* [Superstructure], 1964), puis des compositions conceptuelles mises en place avec soin (*Žalik žena* [La nymphe], 1967), et plus tard la pulsion énergétique apaisée d'un film tourné comme un phénomène visuel et pictural concret (*Film in avtor se ljubita* [Le film et l'auteur s'aiment], 1968)³⁵ ». *Beli Ljudje* [Gens blancs] (1970) est une réalisation au contenu ésotérique et l'un des derniers films du groupe. Le blanc est le point d'orgue visuel du film, les acteurs interagissent avec lui ce qui génère l'objectivité des situations qui s'y déroulent.



Tamás Szentjóbý

Le film culte de Tamás Szentjóbý *Kentaur* [Centaure] (1975) fut censuré dès sa première projection à la Fabrique du film de Budapest, et interdit au public pendant plus de dix ans. La remasterisation sonore n'en a été réalisée que très récemment, et il peut enfin être de nouveau présenté. Une approche documentaire y est confrontée à des textes utopico-poétiques, déstabilisant ainsi une représentation objective. Son titre « fait référence au montage des images et des sons, les dialogues furent ajoutés plus tard aux images par l'artiste, créant comme un doublage décalé, délibérément troublant. Ce type de montage audiovisuel est familier des films de propagande et de reportages d'information dans lesquels les images sont là pour illustrer le commentaire. Dans *Kentaur* néanmoins, le son et l'image ne se soutiennent pas mutuellement [...] les images montrent des scènes de la vie communiste ordinaire, à la manière d'un reportage, entre l'usine et le bureau de planification, de la cantine à la salle d'attente d'une gare... mais au lieu de glorifier les acquis du socialisme, le son y parle de liberté³⁶. »



Želimir Žilnik

La Vague noire yougoslave fut l'un des mouvements cinématographiques les plus anarchiques et politiquement subversifs des années 1960. Mêlant une liberté artistique, sexuelle et idéologique avec une certaine dose d'humour, la Vague noire a reformulé les notions et les standards du réalisme cinématographique – avec de la boue, du sang, des larmes, de la destruction et des illusions. Želimir Žilnik fut l'une des *persona non grata* les plus éminentes dans la Yougoslavie de Tito, et l'un des représentants les plus illustres de cette vague, aux côtés de Karpo Godina et de Dušan Makavejev³⁷. La première phase de son travail filmique sociocritique fut dédiée à des sujets contemporains comme la critique sociale, politique ou économique de la vie quotidienne. Son premier long-métrage, *Rani Radovi* [Premiers travaux] (1969) et un court documentaire *Lipanjka Gibanja* [Tourmente de juin], interdit par la censure, avait pour sujet les manifestations d'étudiants de 1968. Réalisant ses films dans la maison de production Neoplanta Film de Novi Sad, Žilnik y était entouré par les acteurs locaux de la Nouvelle pratique artistique des années 1960 et 1970, dont les groupes KôD et Bosch+Bosch et d'autres personnes fréquentant le centre culturel Tribina Mladih. Il a ainsi beaucoup expérimenté avec une expression cinématographique libre dans ses premiers films. Son film le plus célèbre est peut-être *Crni Film* [Film noir] (1971), dans lequel il présente un groupe de sans-abri, en une critique directe de l'utopie yougoslave.

Dóra Maurer

La fondation, en 1959, du Béla Bálazs Studio à Budapest représentait une possibilité d'expérimentation au sein même de la production filmique subventionnée par l'État communiste hongrois. Des essais filmiques par des artistes comme Endre Tót, Tamás Szentjóbý, Dóra Maurer et Miklós Erdély y furent produits. Miklós Erdély avait développé sa propre théorie sur le montage, insistant sur l'importance du son et de la dissociation de celui-ci et de l'image. Par ailleurs, il a aussi organisé des ateliers expérimentaux pour des étudiants en art, auxquels Dóra Maurer a souvent participé en tant que co-tutrice. Dóra Maurer est l'une des artistes conceptuelles hongroises les plus visibles. Elle a exploré les formes, les proportions et la sérialité des arts graphiques, de la photographie et du film. Elle s'est tout autant intéressée au film court, réalisant notamment *Mouvements spontanés appris* (1973) dans lequel elle a superposé les quatre enregistrements qu'elle avait réalisés d'une fille lisant un livre, ou encore *Keresztek Dózsát* [À la recherche de Dózsza] (1973) dans lequel dix-huit portraits d'hommes sur papier sont découpés en bandes horizontales puis réassemblés en de nombreuses combinaisons, construisant ainsi de nouvelles personnalités.

Tomislav Gotovac

La déclaration de Tomislav Gotovac « Tout est film » ou encore « Je suis moi-même un film » est le principe central de la philosophie de ce performeur et réalisateur croate de renom. Ses réalisations artistiques et sa vie forment un tout indissociable, une entité totale. Ses premiers films (*Prije podne jednog fauna* [La matinée d'un faune] 1963, *Pravac* [Ligne droite] 1964, *Kružnice* [Cercle] 1964 et *Plavi jahač* [Cavalier bleu] 1964) sont méticuleusement organisés et planifiés à l'avance, contribuant de manière originale à l'orientation individuelle au sein du film expérimental d'avant-garde, appelé « film structuraliste » par le théoricien du cinéma P. Adams Sitney. La pratique du geste minimal ou la répétition systématique de certains procédés, forts présents dans le travail de Gotovac, s'observent aussi chez d'autres artistes croates comme Sanja Iveković, Dalibor Martinis ou Vladimir Petek.

Lutz Becker

Lutz Becker est un réalisateur germano-britannique de films documentaires sur la politique et l'art. Son film expérimental *Cinema Notes*, que l'on crut perdu pendant de nombreuses années et qui vient d'être redécouvert, a été réalisé en 1975 en collaboration avec le cinéaste belgradois Dragomir Zupanc et le groupe d'artistes, de commissaires d'exposition et de critiques qui s'était formé dans l'entourage du Centre culturel étudiant de Belgrade. Ce film comprend des déclarations verbales et des gestes performatifs par des artistes se réclamant de la Nouvelle pratique artistique yougoslaves, débattant du rôle de l'art dans la société, et remettant en question les concepts de forme, d'autonomie, d'économie et d'institutionnalisation de l'art contemporain.

Zofia Kulik

Cette artiste polonaise a fondé avec Przemysław Kwiek le duo d'artistes KwieKulik, actif entre 1971 et 1987. Leurs performances novatrices et dynamiques ont contribué à leur reconnaissance, et ils ont créé et géré le Studio pour les activités artistiques la documentation et la propagation dans leur propre appartement de Varsovie. Les archives de celui-ci contiennent des diapositives et des négatifs d'art éphémère (actions, Mail Art, installations) de la Pologne des années 1970, des dessins, des estampes ainsi que des livres d'artistes. Depuis 1987, Zofia Kulik a travaillé de manière indépendante et s'est concentrée sur le médium de la photographie en noir et blanc. En 1971, elle a participé à la réalisation du film *Forma Otwarta* [Forme ouverte], conçu conjointement par les élèves de l'École du film de Łódź et ceux du département de la sculpture de l'Académie des beaux-arts de Varsovie (où l'artiste était inscrite). Dans ce film, la théorie de la forme ouverte, élaborée par le célèbre architecte polonais Oskar Hansen³⁴, était mise en pratique dans une tentative d'activer, à différents niveaux, les relations entre le film et les autres arts visuels tels que la sculpture, la peinture, le *happening*, les interventions publiques ou la performance.

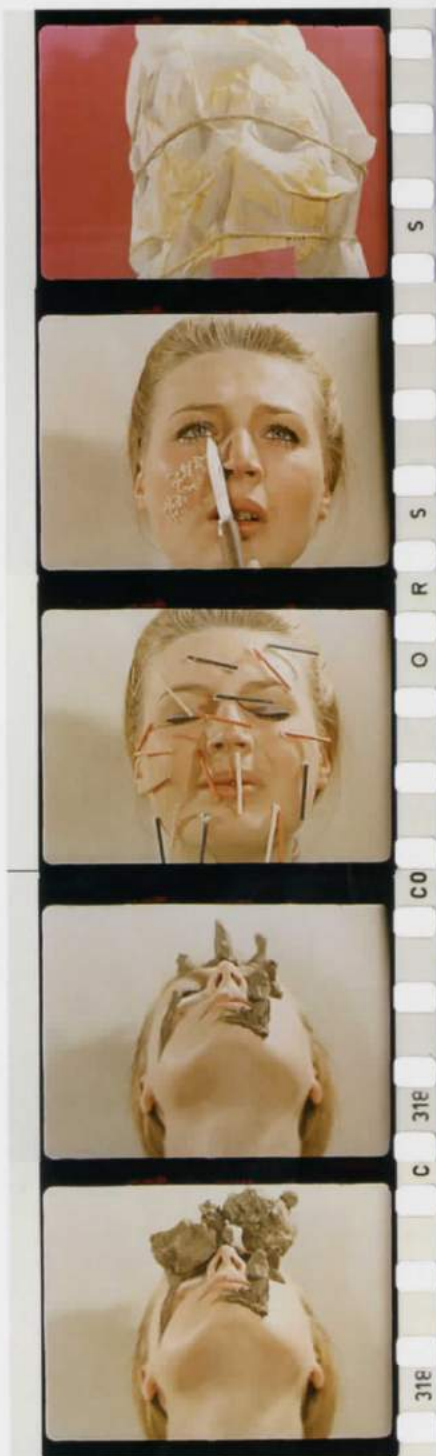
34. Miško Šuvaković, « Discourses on Film. Hiatus on Hiatus », dans Miško Šuvaković, *Neša Paripović. Autoportreti*, Novi Sad, Prometej, 1996, p. 142.

35. Naško Križnar, « A Distant Glimpse. A Close Glimpse. A look at the film production within the framework of the OHO after thirty years », dans Stefania Pertoldi, Naško Križnar (dir.), *Avantgarde Cinema. Slovenija*, Ljubljana, Moderna galerija, 1996, p. 10.

36. Dóra Hegyi, « The Slaves Freely Choose Their Masters. A Few Strategies of Representation Through the Use of the Documentary Form », dans Bettina Steinbrügge, Sabine Schaschl-Cooper (dir.), *The Need to Document*, Zurich, JRP|Ringier, 2005, p. 137.

37. Certains films de Godina et Žilnik furent projetés lors de la Biennale de Paris en 1969 et 1971.

38. La théorie de la forme ouverte d'Oskar Hansen met en avant le principe qu'aucune expression artistique n'est vraiment complète avant que ses spectateurs et utilisateurs ne se la soient appropriée. Voir Jola Gola (dir.), *Oskar Hansen. Towards Open Form/ Ku Formie Otwartej*, Francfort, Revolver, 2005 ; Lukasz Ronduda, Florian Zeyfang (dir.), *1, 2, 3... Avant-gardes. Film/Art Experiment and Archive*, Berlin/New York, Sgternberg Press, 2007.



5

1 - OHO (Naško Križnar), *Beli Ljudje* [Gens blancs], 1970, photogrammes du film 16 mm, noir et blanc, son, 10'40", courtesy de l'artiste 2 - Tamás Szentjóbý, *Kentaure* [Centaure], 1975, photogramme du film 16 mm, 39', noir et blanc, son, courtesy de l'artiste 3 - Željimir Žilnik, *Crni film* [Film noir], 1971, photogramme issu du film 35 mm, 14', noir et blanc, son, courtesy de l'artiste 4 - Dóra Maurer, *Idomérés* [Temps], 1973-1980, 16 mm, 10', noir et blanc, sans son, photogramme du film, courtesy de l'artiste 5 - Zofia Kulik, Przemysław Kwiek, Paweł Kwiek, Jan Wojciechowski, *Gra na twarzy aktorki* [Jeu sur le visage de l'actrice], 1971, séquence du film *Forma Otwarta* [Forme ouverte], initié par Oskar Hansen, photogramme du film, 2'40", couleur, sans son, courtesy Zofia Kulik Archive, Varsovie

ANTHOLOGIE

Textes sélectionnés par Christine Macel, Joanna Mytkowska & Nataša Petrešin-Bachelez

CHEMIN FAISANT

Jindřich Chaloupecký

Traduit du tchèque par Jean-Gaspard Pâlemitček

Les artistes ont commencé à se rapprocher d'un domaine qui appartenait jadis aux mystiques. Nous pouvons observer ce rapprochement des connaissances artistiques vers le mysticisme depuis l'époque de Malevitch et Matiouchine. La critique Barbara Rose écrit ceci au sujet des minimalistes américains : « En mystiques, ces artistes nient le moi et l'individu dans leurs œuvres et cherchent, semble-t-il, à susciter cet état semi-hypnotique de conscience vide, de calme, d'insignifiance et d'anonymat auquel aspiraient les moines, les yogis de même que les mystiques occidentaux tels que Maître Eckhart et Miguel de Molinos. Le continuum de *La Musique des rêves* de La Monte Young est analogue au caractère inachevé de la cosmologie maya hindoue, les titres de nombre d'œuvres de Dan Flavin sont explicitement religieux (*William Ockham, Via Crucis*). »

Peut-être est-ce là une conséquence nécessaire d'un effort artistique exalté, mais sans doute est-ce une conséquence dangereuse : toute aventure de la vie, toute connaissance, tout besoin et possibilité de créer ne s'arrêtent-ils pas là ? L'art peut et doit s'acheminer jusqu'aux limites mêmes de l'indicible et du représentable ; il ne doit cependant pas dépasser ces limites s'il ne veut pas s'avorter lui-même. L'évolution de l'art moderne vers le minimalisme et le conceptualisme n'est pas le résultat d'une recherche de formes nouvelles. Elle fut provoquée dans une grande mesure par le besoin des artistes de produire une œuvre qui devrait être utilisée autrement que l'art traditionnel ; voilà pourquoi ils ont cherché à éliminer toute similitude avec celui-ci. Ce faisant, les possibilités de l'art moderne s'en sont vues considérablement rétrécies, à tel point qu'il en est venu à perdre sa liberté. Et si l'art moderne en est arrivé à dénier par principe toute œuvre matérielle, cela a nécessairement dû engendrer une réaction chez les artistes eux-mêmes : il ne reste pas d'autre choix qu'en finir avec la modernité, voici venue l'heure d'un art « post-moderne ». [...]

Les hommes des sociétés modernes ont soudain commencé à se rendre compte que l'art existe et qu'ils pourraient en avoir besoin. D'où les visites massives des collections d'art moderne et des musées en général : il est des expositions où l'on vend des billets à l'avance, avec un horaire fixe de visite. Nous ne sommes plus là face à la recherche d'un genre nouveau de distraction. Il semblerait que l'art suscite en l'homme d'aujourd'hui un besoin de transcendance, et que celui-ci ne se tourne plus vers l'art simplement pour l'admirer, mais qu'il ait ses besoins et exigences les plus personnels. Il ne peut formuler ces exigences. Il se rend compte seulement qu'il a besoin d'art dans sa vie. Il aimerait attirer l'art à lui hors de son monde clos. [...]

Avec le naufrage du christianisme, l'Europe a perdu quelque chose d'important, voire d'indispensable. Non pas la religion – l'Église, le dogme et son pouvoir séculier. L'Europe a perdu quelque chose qui appartenait à toute civilisation : des formes de piété. Dans notre civilisation, c'est l'art qui se rapproche le plus aujourd'hui de la piété. Nombreux sans doute sont ceux qui aimeraient croire que, dans le monde moderne, les artistes servent à fournir aux musées de belles et intéressantes choses ; ils aimeraient maintenir l'art dans la pure matérialité du monde. Mais la force inconnue qui a porté les artistes modernes dans leur œuvre n'est pas de cette matérialité, et n'est donc pas non plus pour elle. L'art vient du transcendant et est pour le transcendant. [...]

« Avec qui allez-vous, maîtres de la culture ? »
[paraphrase de Gorki]

[...] s'il est donné, dans le tableau des valeurs, que les idées éthiques telles que le socialisme se trouvent résolument plus haut que ne peut l'être tout projet esthétique, nous nous retrouvons face à la question de savoir si l'art a une quelconque valeur. [...]

Il ne s'agit pas d'un dilemme entre socialisme et capitalisme, mais du dilemme entre éthique et esthétique, du dilemme de deux motifs tout aussi autonomes de la conduite et des actions de l'homme. Voilà pourquoi l'artiste est sans défense face aux arguments éthiques. Il est également sans défense face à la question de Gorki. S'il l'accepte, il doit en ultime conséquence renoncer à l'art et donner priorité au travail du propagandiste ou de l'organisateur de divertissements. S'il ne veut pas renoncer à sa vocation d'artiste, s'il ne veut pas trahir à cette impulsion qui a fait de lui un artiste, et s'il croit et s'il sait, sur la base de son expérience d'artiste, que sans l'art, l'homme et la société humaine ne peuvent exister, il n'a pas d'autre choix que de laisser la question de Gorki sans réponse. [...]

Dans les années 1950, on aurait pu croire que l'évolution de l'art moderne [en Tchécoslovaquie] serait ligotée par un total manque d'informations – on ne pouvait voyager, les journaux n'entraient pas dans le pays ou n'étaient pas accessibles, sans parler du fait qu'aucune œuvre nouvelle ne pouvait être exposée. Mais les jeunes artistes ont malgré tout trouvé une voie vers l'art moderne, et même vers sa forme la plus actuelle. Il en est ainsi de l'art moderne qu'en réalité, il renaît toujours à nouveau, et il en fut ainsi en Bohême également.

Publié dans Jindřich Chaloupecký, *Cestou necestou* [Chemin faisant], Jinočany, H&H, 1999, p. 139, 149, 151, 154-155.

L'UTOPIE LÉNINISTE

Slavoj Žižek

Traduit de l'anglais par Jean-François Allain

Le critère justifiant un acte politique ne peut être ni le succès – même si on le définit, après Merleau-Ponty, comme le pari selon lequel l'avenir rachètera rétroactivement l'horreur de nos actes présents¹ – ni une quelconque référence à des normes éthiques abstraites et universelles. Le seul critère pertinent est celui, totalement intrinsèque, de la mise en œuvre d'une utopie. Dans un authentique acte révolutionnaire, l'avenir utopique n'est ni pleinement réalisé ni seulement évoqué sous la forme d'une promesse distante qui justifierait la violence présente. Dans une suspension particulière de la temporalité, dans le court-circuit qui se fait entre le présent et le futur, nous sommes – comme sous l'effet d'une grâce – habilités à agir pendant un bref moment *comme si* l'avenir utopique était déjà (pas encore complètement, mais presque) à portée de main. La révolution n'est pas vécue comme une épreuve que l'on doit subir aujourd'hui pour le bonheur et la liberté des générations futures, mais comme une épreuve sur laquelle plane déjà l'espoir de cette liberté et de ce bonheur futurs. Nous sommes déjà libres tout en luttant pour la liberté, nous sommes déjà heureux tout en luttant pour le bonheur, aussi dures puissent être les circonstances actuelles. La révolution n'est plus un pari merleau-pontyen, un acte suspendu dans le futur antérieur, destiné à trouver ou à ne pas trouver sa légitimité dans le résultat à terme des actes présents ; elle est sa propre preuve ontologique, elle renvoie immédiatement à sa propre vérité.

Rappelons-nous le spectacle de masse de *La Prise du Palais d'Hiver*, mis en scène à Petrograd à l'occasion du troisième anniversaire de la révolution d'Octobre, le 7 novembre 1920. Des dizaines de milliers d'ouvriers, de soldats, d'étudiants et d'artistes travaillèrent jour et nuit, se nourrissant de kasha (ce gruau de sarrasin insipide), de thé et de pommes gelées pour préparer le spectacle à l'endroit même où l'événement « avait réellement eu lieu » trois ans plus tôt. Ce travail était coordonné par des officiers de l'armée, mais aussi par des artistes, musiciens et metteurs en scène d'avant-garde, de Malevitch à Meyerhold. Il s'agissait bien d'une représentation et non d'une « réalité », à cela près que les soldats et les marins jouaient leur propre rôle ; beaucoup d'entre eux avaient participé aux événements de 1917 et aux affrontements de la guerre civile autour de la ville de Petrograd, assiégée et affamée. Un contemporain commente le spectacle : « L'historien de demain notera à quel point, durant cette révolution qui figure parmi les plus sanglantes et les plus brutales de l'histoire, c'est toute la Russie qui jouait² ».

De son côté, le théoricien formaliste Viktor Chklovski remarque qu'il se produit alors « une sorte de processus primordial par lequel le tissu vivant de la vie se transforme en un acte théâtral³ ». On se souvient aussi de ces défilés d'autocélébration du 1^{er} mai qui caractérisent au plus haut point les régimes staliniens et les distinguent de ce qu'a été le léninisme. De tels spectacles ne sont-ils pas la preuve suprême que la révolution d'Octobre n'a pas été un coup d'État perpétré par un petit groupe de Bolcheviques mais bien un événement collectif qui libérait un énorme potentiel d'émancipation ?

C'est à cette même série qu'appartient l'exubérante scène de violence destructrice d'*Octobre*, scène archétypale du cinéma d'Eisenstein (qui parle lui-même d'une « véritable bacchanale de destruction »). Quand les révolutionnaires victorieux pénètrent dans les caves du Palais d'Hiver, ils se livrent à une orgie extatique qui consiste à casser des milliers de précieuses bouteilles de vin. De même, dans *Le Pré de Béjine*, les pionniers du village, ayant découvert le corps du jeune Pavlik brutalement assassiné par son père, entrent de force dans l'église locale qu'ils profanent, volant ses reliques, injuriant une icône, enfilant les vêtements religieux, se moquant des statues, tels des hérétiques... Dans cette suspension de toute activité instrumentale orientée vers un but, nous assistons à une sorte de « dépense illimitée », pour reprendre l'expression de Bataille. Mais le désir pieux de vouloir débarrasser la révolution de cette part d'excès revient simplement à vouloir une révolution sans révolution. C'est sur cette toile de fond qu'il faut aborder la question délicate de la violence révolutionnaire, une violence qui n'est pas un passage à l'acte aveugle mais bien un authentique acte de libération⁴. La même scène se reproduit lors de la révolution culturelle chinoise, quand des milliers de gardes rouges détruisent des monuments historiques, cassent des vases antiques, profanent des peintures anciennes⁵. À cause de (c'est-à-dire « grâce à » plus que « malgré ») toutes ses horreurs, la révolution culturelle réalisait sa part d'utopie. À la fin, avant que Mao lui-même ne mette fin à l'agitation (il avait atteint son but, à savoir rétablir son pouvoir et éliminer les hauts responsables), un million de travailleurs avaient tout simplement pris au sérieux les slogans officiels, réclamant l'abolition de l'État (et même du parti) et exigeant une gestion collective directe de la société. C'est à ce stade – il est intéressant de le noter – que Mao ordonne le rétablissement de l'ordre. Le parallèle souvent relevé entre Mao et Lacan est ici pleinement justifié : la dissolution de l'École freudienne de Paris, en 1979, est en effet la grande révolution culturelle de Lacan, qui mobilisait ses jeunes disciples (dont beaucoup d'ailleurs étaient d'ex-maoïstes de 1968 !) pour se débarrasser du cercle intérieur des « mandarins ». Dans un cas comme dans l'autre, on observe le paradoxe du leader qui déclenche un bouleversement incontrôlé tout en essayant d'exercer pleinement un pouvoir personnel, et celui de la superposition d'une forme extrême de dictature et d'une émancipation extrême des masses.

C'est sur le point précis de la terreur politique que l'on peut situer la ligne de démarcation entre le léninisme et le stalinisme⁶. À l'époque de Lénine, la terreur était ouvertement admise (Trotski se vantait parfois, presque impudemment, du caractère non-démocratique du régime bolchevique et de la terreur à laquelle il avait recours) tandis que sous Staline, le statut symbolique de la terreur change radicalement pour devenir le complément obscur et obscène (non-admis publiquement) du discours public officiel. Il est intéressant de noter que l'apogée de la terreur (1936-1937) se situe après l'adoption de la nouvelle constitution de 1935, constitution censée mettre fin à l'état d'urgence et marquer le retour à la normale : rétablissement des droits civiques de couches entières de la population (les koulaks ou ex-capitalistes), droit de vote universel, etc. L'idée maîtresse de cette constitution est que, désormais – l'ordre socialiste étant stabilisé et les classes ennemies annihilées –, l'Union soviétique n'est plus une société de classes : le sujet de l'État n'est plus la classe laborieuse (ouvriers et paysans) mais le peuple. Ce qui ne signifie pas pour autant que la constitution staliniste soit une façon hypocrite de masquer la réalité sociale ; elle contient, inscrite en elle, la possibilité de la terreur : en effet, la lutte des classes étant abolie et l'Union soviétique conçue comme un pays du peuple, les opposants (ou opposants présumés) au régime ne sont plus de simples ennemis de classe dans un conflit qui déchire le corps social, ce sont des ennemis du peuple, des insectes, une vermine dont il faut débarrasser l'humanité.

Le refoulement des excès mêmes du régime est à mettre en corrélation étroite avec le fait que l'Union soviétique ignore, à la fin des années 1920 et au début des années 1930, l'invention de l'individu psychologique libéral. Non seulement l'avant-garde artistique russe du début des années 1920 (le futurisme, le constructivisme) s'engage avec zèle sur la voie de l'industrialisation, mais, en outre, elle s'efforce de réinventer l'homme industriel, qui n'est plus le vieil homme des passions sentimentales ancré dans la tradition, mais l'homme nouveau qui accepte volontiers de jouer son rôle de boulon ou d'écrou dans une gigantesque machine industrielle bien huilée. En ce sens, elle est subversive dans son ultra-orthodoxie même, c'est-à-dire dans sa suridentification avec le cœur de l'idéologie officielle. Chez Eisenstein ou Meyerhold, comme dans la peinture constructiviste, l'homme se caractérise par la beauté de ses mouvements mécanisés et sa totale dépsychologisation. Ce qui est perçu en Occident comme le cauchemar ultime de l'individualisme libéral, comme le contrepoint idéologique de la taylorisation ou du travail à la chaîne fordiste, est salué en Russie comme une perspective utopique de libération. Souvenons-nous avec quelle violence Meyerhold défend l'approche behavioriste du jeu d'acteur : il n'est plus question d'une quelconque identification avec la psychologie du personnage mais bien d'un dressage corporel impitoyable, d'une froide discipline permettant à l'acteur d'accomplir une suite de mouvements mécaniques⁷. Cette vision était inhérente à l'idéologie officielle staliniste et, pourtant, insupportable pour elle ; c'est pourquoi le « réalisme socialiste » a été dans les faits une tentative pour réintroduire un « socialisme à visage humain », c'est-à-dire pour réinscrire dans le processus d'industrialisation les contraintes de l'homme psychologique traditionnel. Dans la littérature, la peinture ou le cinéma du réalisme socialiste, les individus vont donc apparaître non plus comme les pièces d'une grande machine mais comme de véritables individualités, passionnées et chaleureuses.

1. Dans *Humanisme et Terreur*, Merleau-Ponty donne l'une des justifications les plus intelligentes de la terreur stalinienne, à savoir qu'elle sera justifiée *a posteriori* si elle permet, en définitive, d'accéder à la véritable liberté ; voir Maurice Merleau-Ponty, *Humanisme et Terreur. Essai sur le problème communiste*, Paris, Gallimard, 1947.

2. Cité dans l'excellent ouvrage de Susan Buck-Morss, *Dreamworld and Catastrophe. The Passing of Mass Utopia in East and West*, Cambridge, The MIT Press, 2000, p. 144.

3. *Ibid.*

4. Sur ce point, la figure clef du cinéma soviétique n'est pas Eisenstein mais Alexandre Medvedkine, très justement qualifié par Chris Marker de « dernier Bolchevik » (voir *Le Dernier Bolchevik*, admirable documentaire de Marker de 1993). Tout en soutenant pleinement la politique officielle, y compris la collectivisation forcée, Medvedkine met cette sympathie en scène dans ses films tout en conservant le caractère ludique initial de l'impulsion révolutionnaire utopique et subversive. Ainsi, dans *Le Bonheur* (1935), il montre un prêtre qui imagine voir les seins d'une bonne sœur à travers son habit, ce qui est une scène inouïe dans le cinéma soviétique des années 1930. Medvedkine jouit donc de ce privilège particulier d'être un réalisateur communiste orthodoxe, et content de l'être, dont tous les films, sans exception, ont été interdits ou, du moins, lourdement censurés.

5. On peut également penser que cette violence constituait dans les faits un important passage à l'acte, une explosion qui exprimait l'incapacité de rompre avec le poids de la tradition symbolique. Pour se défaire efficacement du passé, il n'est pas nécessaire de détruire physiquement les monuments : on peut aussi en faire des attractions touristiques. N'est-ce pas ce que les Tibétains constatent aujourd'hui avec amertume ? La véritable destruction de leur culture est le résultat non pas de la destruction matérielle de leurs monuments par les Chinois mais de la prolifération des parcs à thème bouddhistes dans le centre de Lhassa.

6. On est tenté de remettre en question le terme même de « léninisme ». N'a-t-il pas été inventé sous Staline ? Et n'en est-il pas de même pour le marxisme (en tant que doctrine), qui est à la base une invention du léninisme, de sorte que le marxisme est une notion léniniste et le léninisme une notion staliniste ?

7. Voir les chapitres 2 et 3 de *Dreamworld and Catastrophe*, *op. cit.*

L'(EX-)EUROPE DE L'EST ET SON IDENTITÉ

Igor Zabel

Traduit de l'anglais par Jean-François Allain

Depuis la division de l'Europe en deux camps au milieu du xx^e siècle, l'opposition Est/Ouest n'a jamais été, pour la production artistique et culturelle, une simple contingence extérieure. Les systèmes de différences – qui fonctionnent essentiellement comme des systèmes de pouvoir et de domination – ont déterminé (et continuent de déterminer) la structure du champ culturel, la production artistique et la signification particulière que peuvent prendre les œuvres d'art.

Dans l'Europe centrale et orientale de la deuxième moitié du xx^e siècle, l'art a partie liée – d'une manière beaucoup plus directe qu'en Occident – avec la politique et l'idéologie ; il importe donc de garder à l'esprit ce contexte spécifique (globalement aussi bien que dans ses manifestations particulières), c'est-à-dire, finalement, de prendre en compte les clivages politiques et culturels de l'Europe. L'utilisation d'un langage artistique même « universel » comme le constructivisme ou le conceptualisme donne à une œuvre une fonction, un rôle ou une signification donnée dans des conditions données. Ainsi, le choix de l'abstraction peut être une manière de défier les modèles du réalisme socialiste et d'afficher une position politique contestataire. À l'inverse, les partis communistes de certains pays (ou du moins leurs factions « libérales ») peuvent utiliser ce type d'art à leurs propres fins, le caractère formaliste et apolitique de l'art abstrait servant alors à légitimer le système. Même les langages visuels les plus universels et les plus autonomes prennent un sens particulier en fonction du contexte, et on ne peut comprendre *in abstracto* les œuvres auxquelles ils donnent lieu. Cependant, il ne faut pas oublier non plus que l'idée de division idéologique, politique et culturelle de l'Europe en deux blocs n'a jamais été figée : elle a évolué, tout comme l'attitude des artistes envers elle ; or, cette évolution aussi doit être prise en compte.

Il n'est pas rare d'entendre certaines personnes – généralement des intellectuels cosmopolites originaires plus souvent de l'Est que de l'Ouest – se plaindre de ces discussions sans fin, qu'ils jugent ennuyeuses et dépassées, sur l'Europe orientale et son art. On peut les comprendre : elles en ont assez des articles, des polémiques et des expositions d'art consacrés à cette question ; elles en ont assez de ces perpétuels débats sur les conditions géopolitiques de la production artistique (débat qui, selon elles, empêchent de parler de l'art lui-même) ; enfin, elles en ont assez de jouer le rôle qu'on veut leur confier, celui de représentants d'une culture « exotique », obligés d'aborder des sujets « typiques » de l'Europe de l'Est et d'évoquer leurs souvenirs de l'époque communiste ou les contradictions du postcommunisme d'aujourd'hui.

En effet, la chute du mur de Berlin n'est-elle pas le symbole d'une nouvelle époque marquant la fin de divisions géopolitiques vieilles de plusieurs décennies et consacrant la réunification ultime – culturelle aussi bien que politique – de l'Europe ? Et ne faut-il pas se défaire des vieux dualismes idéologiques, culturels et politiques pour parler tout simplement d'art et de culture en oubliant le rôle idéologique qu'on leur a fait jouer ? Pourquoi faudrait-il constamment ressasser les clivages d'autrefois et réactiver obsessionnellement les traumatismes du passé ?

Beaucoup d'éléments militent en faveur d'une telle position. L'Europe d'aujourd'hui est, de toute évidence, fondamentalement différente de celle de la Guerre froide. Les jeunes artistes ont grandi dans un monde où l'opposition entre l'Est communiste et l'Ouest capitaliste était une chose du passé, dans un monde que l'on qualifie souvent – et qui l'est effectivement sous de nombreux aspects essentiels – de mondialisé. Cette expérience, ils l'inscrivent dans leurs œuvres. Pourquoi devraient-ils s'encombrer de contradictions qui appartiennent à l'histoire ?

Néanmoins, plusieurs articles parus dans un numéro du *Moscow Art Magazine* de juillet 1998 sous le titre général de *East is Looking at the East, East is Looking at the West* [L'Est regarde l'Est, l'Est regarde l'Ouest], nous laissent l'impression douloureuse de rester enfermés dans un monde radicalement divisé, déterminé de façon irrémédiable par cette opposition Est/Ouest. À en croire les auteurs, le clivage de l'Europe n'aurait pas disparu après la chute du mur de Berlin ; il aurait seulement changé de nature et de forme. L'Europe n'aurait pas encore surmonté ses divisions ; après les changements radicaux de la situation géopolitique, les lignes de séparation auraient simplement été transformées et redessinées. Selon eux, enfin, les différences et les divisions relèveraient de stratégies de pouvoir et de domination et, dans ce jeu, l'Est se retrouve manifestement en position de faiblesse.

La reconfiguration des différences et des forces en présence dans l'Europe contemporaine s'exprime dans un emploi politiquement correct des termes « Est » et « Ouest » dans le jargon artistique. Les auteurs parlent souvent de « l'ex-Europe de l'Est », comme pour souligner qu'ils parlent d'une région qui était jadis un monde différent et que cette différence est aujourd'hui abolie. Pourtant, ils ne parlent jamais d'« ex-Europe de l'Ouest » ; autrement dit, l'Ouest reste une entité politique et culturelle fermement établie alors que l'ex-Europe de l'Est a perdu sa différence sans devenir pour autant identique à l'Ouest. L'expression nie donc la différence et la rétablit dans un même mouvement. L'emploi du terme « postcommunisme » donne lieu à la même remarque : en effet, les expressions « postcommunisme » et « ex-Europe de l'Est » ont ceci de commun qu'elles désignent une situation qui est plus complexe et plus difficile à appréhender que le dualisme clairement symétrique de l'époque de la Guerre froide. Le dualisme est aboli, les systèmes économique, politique et culturel (« libre marché », « démocratie » et « style international ») convergent. Pourtant, il subsiste une différence radicale.

Cette différence cachée entre l'Ouest et l'ex-Est, entre le capitalisme et le postcommunisme, est liée aux systèmes de pouvoir et de domination. Le caractère asymétrique du nouvel ordre est visiblement lié au fait que, comme on l'entend souvent dire, « l'Occident a gagné la Guerre froide ». On ne peut ignorer – surtout si l'on vient de l'Est et que l'on vit cette situation directement – que le pouvoir économique aussi bien que culturel est concentré en Occident. Sur le plan artistique, cela signifie que la majorité des institutions et des mécanismes qui constituent ou

définissent l'art contemporain (et qui déterminent ce qui en fait ou non partie) se trouvent à l'Ouest : musées, galeries, collectionneurs, magazines, critiques. La production artistique (et théorique) de l'ex-Europe de l'Est doit être validée par ce système pour être reconnue comme pertinente.

Il est indéniable que nombre de musées, galeries, commissaires et critiques occidentaux exposent ou défendent l'art est-européen avec un intérêt et un enthousiasme authentiques ; néanmoins, par leur mode de fonctionnement, les mécanismes généraux de légitimation institutionnelle de la production artistique de l'Europe de l'Est aboutissent dans les faits au maintien de ce que l'on pourrait appeler une hégémonie culturelle occidentale.

Dans un tel système de différences (qui est aussi un système de domination), une forme culturelle universelle comme le « style international » ne peut être neutre. Elle assume des fonctions spécifiques et parfois ambiguës dans une situation sociale particulière, elle prend des significations différentes selon le contexte dans lequel elle s'inscrit.

Par ailleurs, la relation Est/Ouest, que l'on pourrait qualifier de postmoderne, se caractérise par un discours particulièrement développé sur la différence. Une différence qui n'est pas seulement la manifestation extérieure d'une nature humaine universelle mais qui concerne l'identité de chacun dans son enracinement culturel. Selon ce discours postmoderne, l'artiste est déterminé à l'Est comme à l'Ouest par des expériences et des valeurs totalement différentes. Le langage de l'art ne peut donc plus être universel ; pour comprendre le message spécifique d'une œuvre, il faut partager avec l'artiste certaines connaissances ou certaines expériences. La même œuvre abordée depuis deux points de vue culturels différents véhicule deux significations très différentes. La communication entre deux cultures devient donc quasi impossible : les significations que l'on découvre dans une œuvre issue de l'autre culture pourraient être très éloignées de celles voulues par l'artiste.

Cette position correspond à une évolution des stratégies du pouvoir dans le champ culturel. L'idée d'un langage visuel moderniste universellement valable a cédé la place à un type de relation entre un langage élaboré (dans l'art occidental) et une production artistique « exotique » (en Europe orientale) dont le contenu n'est accessible au public occidental (et donc ne peut entrer dans l'univers de l'art contemporain) que si l'artiste est-européen est capable d'employer le langage de l'art occidental.

Dans ces conditions, l'artiste venu de l'Est (ou tout aussi bien du tiers-monde) se trouve *a priori* – qu'il le veuille (le sache) ou non – dans la position d'un « autre » qui doit d'abord apprendre le langage international (occidental) de l'art contemporain pour pouvoir entrer dans son système institutionnel et y parler de ses expériences particulières ou de la profonde sagesse de son univers. Il est donc naturel que les artistes adoptent dès lors un comportement plus consciemment stratégique, évolution qui devient même inévitable dès lors qu'on veut les enfermer *a priori* (ainsi que leurs œuvres) dans le système des différences culturelles.

La mise en œuvre de ce comportement stratégique suppose que l'artiste ait une bonne conscience et une bonne connaissance des mécanismes du système dans lequel il entre, mécanismes qui pré-déterminent la position qu'il occupe et, par conséquent, la production et la réception de ses œuvres. Cette réflexion fait émerger une question essentielle, celle de l'identité est-européenne. Dans la mesure où le système artistique définit certains artistes comme étant « de l'Est », quelle que soit la manière dont eux-mêmes se sentent, il importe évidemment de réfléchir sur ce constat et de l'utiliser comme point de départ. Pourtant, l'idée de repenser et de réaffirmer l'identité de l'Est n'est pas aussi évidente qu'il y paraît. Certains artistes et intellectuels d'Europe centrale et orientale, et notamment les « dissidents », estimaient appartenir fondamentalement à la culture occidentale. Étant opposés plus ou moins ouvertement aux structures totalitaires communistes (essentiellement à l'Est), ils se sentaient naturellement mieux représentés par l'Occident. Mais, à l'intérieur du système artistique tel que nous l'avons défini plus haut, l'identité d'un artiste est-européen n'est pas déterminée par son sentiment d'appartenance à la tradition culturelle occidentale mais par sa relation avec l'Ouest en tant que partie dominante du système (qui a le pouvoir d'accepter ou d'exclure). Sa position et son identité se comprennent donc aujourd'hui dans une relation d'altérité et d'exclusion par rapport à l'Occident fantasmé. (Le fait que, dans ces relations, l'Occident soit essentiellement un fantasme ne lui retire pas toute réalité ; au contraire, c'est par le biais de ces fantasmes que le pouvoir opère.)

Autrement dit, le point de départ consiste à reconnaître que, dans le système artistique et culturel actuel, un artiste d'Europe de l'Est est pré-déterminé dans son identité. L'existence d'une identité propre à l'Est, telle qu'elle est définie par exemple dans la *Déclaration de Moscou* (rédigée et signée par un groupe d'artistes et d'écrivains russes et slovènes en 1992), entraîne un changement fondamental, à savoir que l'identité ainsi définie n'est plus seulement déterminée par une attitude envers l'Ouest (en tant qu'autre déterminant) ; elle doit reposer aussi sur une base intrinsèque positive, sur une spécificité qui se distingue de celle des structures occidentales mais qui n'en a pas moins valeur universelle. Il ne s'agit pas de confier à l'Est une mission mystique et spirituelle mais de mettre en place ou de développer un système alternatif qui soit à la fois différent du système occidental et compatible avec lui.

Autrement dit, le développement conscient d'une identité est-européenne et d'une nouvelle infrastructure fondée sur elle pourrait, au moins partiellement, compenser le caractère asymétrique de la relation de l'Occident dominant avec les « autres » cultures. Cette évolution interviendrait au niveau des structures symboliques et de leurs relations, mais elle pourrait dans les faits modifier la position de l'Est. De ce point de vue, l'idée même qu'il existe un Est doté d'une identité spécifique est stratégique, tout comme l'est le fantasme d'une identité propre à l'Ouest (qui lui sert à préserver son unité et sa position dominante), mais on ne pourra modifier le champ symbolique qu'en prenant appui sur un authentique potentiel.

Naturellement, un tel projet s'inscrit au cœur même du contexte artistique contemporain, c'est-à-dire dans des conditions et des institutions dominées par l'Occident. Une option possible est de concevoir une production artistique qui se développe en déconstruisant son propre cadre conceptuel et institutionnel, ce qui suppose que les artistes prennent conscience des circonstances réelles de l'œuvre (c'est-à-dire des relations constitutives en jeu dans le système artistique et de la structure de domination qui fonctionne à travers lui) pour les rendre visibles dans l'œuvre même. De façon quelque peu paradoxale, cela revient aussi à montrer la nature fantasmée des idées d'identité et de différence culturelle.

Pour pouvoir parler de « comportement stratégique » à l'intérieur du champ symbolique du système artistique (et concevoir le système artistique comme un aspect spécifique d'une structure de pouvoir et de domination), il faut préalablement créer, dans le champ artistique même, une position de résistance active. À titre d'exemple, l'utilisation du caractère symbolique de l'art et de ses liens avec des systèmes culturels et sociaux très différents permettrait non seulement de mettre en évidence les systèmes de pouvoir et leur mode de fonctionnement dans les différents champs sociaux, mais aussi d'intervenir à l'intérieur de ces systèmes pour, peut-être, mettre en place ou du moins proposer des modèles sociaux alternatifs.

Publié dans Zdenka Badovinac (et al.), *Arteast 2000+ collection. The Art of Eastern Europe*, Ljubljana, Moderna galerija, 2000, p. 283-288.

DU RETOURNEMENT SPATIAL¹

Piotr Piotrowski

Traduit du polonais par Katarzyna Cohen

Écrit par un petit groupe d'auteurs liés au trimestriel *October*, publié il y a quelques années, le livre *Art since 1900* constitue sans aucun doute une des meilleures synthèses parmi celles du xx^e siècle¹. Ce livre contient une quantité phénoménale d'informations historico-artistiques, classées par décennies, et dont certains chapitres-décennies, focalisés sur des événements artistiques spécifiques à la période étudiée, ont été analysés au travers des processus intellectuels de l'époque en question et non comme une manifestation autonome. [...] Il convient néanmoins de se poser la question de la géographie.

Art since 1900 est sans aucun doute un manuel de l'art occidental, l'art né dans les centres politiques et culturels occidentaux tels que Paris, Berlin, Vienne, Londres ou New York. Cela ne signifie pas que ce livre manque d'exemples d'arts développés aux frontières de l'Occident ou au-delà de ces zones. Sans parler de la Russie, du rôle de Moscou ou de Saint-Petersbourg (ou Petrograd), le lecteur y trouvera des informations sur les interrogations issues de l'art du xx^e siècle au Brésil, au Mexique, au Japon ou encore en Europe centrale. [...] Cette publication ne remet pas en cause les bases implicites de la géographie artistique moderne, elle ne prétend pas s'inscrire dans une perspective artistique de la géographie ni dans ce que Thomas DaCosta Kaufmann appelle « géohistoire »². Elle ne dévoile donc pas les significations historiques de l'espace et de l'endroit où est créé cet art, en un mot ne déconstruit pas la relation entre le centre et les marges de l'histoire de l'art mondial moderne. Le microcosme de chercheurs dont sont issus les auteurs de ce livre a fortement contribué à la révision du paradigme des recherches historico-artistiques. C'est de cet environnement que sont nées de nombreuses impulsions de l'histoire de l'art critique, inspirées par les sciences sociales, la psychanalyse, le féminisme, le *queer*, etc. Mais [...] les auteurs du livre n'ont pas repris à grande échelle les critiques de la géographie artistique moderne et ils n'ont pas tenté non plus de la réviser dans un esprit de méthodologie critique. C'est ainsi que les descriptions de l'art, en dehors des frontières de l'Europe occidentale et de l'Amérique, présentes dans ce livre, sont faites pour ainsi dire au travers du prisme occidental. La Russie, dont l'influence sur le progrès de l'avant-garde mondiale (occidentale) est difficile à estimer, y tient une place particulière. Mais la Russie, et en particulier l'histoire de la première ou plutôt de la grande avant-garde, fait depuis longtemps partie, en Occident, des canons de l'art du xx^e siècle, du moins depuis qu'Alfred Barr est tombé sous le charme de cet art. Son inclusion dans la narration historique est donc plus une obligation professionnelle que de l'innovation. [...]

Je qualifierais ce type de narration historico-artistique de verticale. Le cœur de l'art moderne – c'est-à-dire le centre, une ou plusieurs villes où se créent les paradigmes de la tendance artistique concrète – est essentiellement constitué de villes occidentales telles que Berlin, Paris ou New York. Ce sont de ces centres que les modèles de l'art moderne rayonnent dans le monde et influencent les périphéries. [...] L'art du centre définit alors un certain paradigme ; tandis que l'art des périphéries est l'adaptation du modèle créé dans la métropole artistique. Les canons artistiques, la hiérarchie des valeurs, les normes stylistiques sont créées au centre et, dans le meilleur des cas, les périphéries se les approprient. Il peut bien sûr arriver qu'aux marges culturelles de la géographie artistique apparaissent des artistes d'exception mais ils ne gagnent une reconnaissance, une certaine consécration historico-artistique, qu'au centre, à travers des expositions qui y sont organisées et des livres qui y sont publiés. C'est ce qui est arrivé aux deux excellents constructivistes polonais Katarzyna Kobro et Władysław Strzemiński ou encore, en Tchécoslovaquie, aux deux formidables surréalistes Toyen ou Jindřich Štyrský. Naturellement, ils étaient reconnus par leurs pairs et traités comme des égaux (par exemple André Breton, durant une conférence à Prague le 29 mars 1935, a exposé le fait que le surréalisme se développait parallèlement à Prague et à Paris³). En effet, les artistes de renommée internationale ne percevaient pas la scène artistique dans une perspective verticale. Pour les dadaïstes, Bucarest ou Tokyo avaient autant d'importance que Berlin ou Zurich. [...] Pour soutenir ce même exemple, j'aimerais parler d'une remarquable histoire du dadaïsme rédigée par Stephen Foster. Elle se compose de plusieurs volumes dont le volume IV contient la description de ce qui est arrivé en dehors du centre (occidental). Son titre est significatif : *The Eastern Dada Orbit* ; nous y trouvons la description du mouvement dada aussi bien en Europe occidentale, en Europe centrale qu'au Japon⁴. Ce qui est significatif, c'est que ce qui est en dehors du centre est qualifié d'oriental, et le dit Orient est défini d'une manière très large : de Prague à Tokyo. C'est dans ce type de construction verticale de l'histoire de l'art que s'inscrit sans aucun doute une attitude d'« orientalisation » de la culture des « autres », d'après la définition d'Edward Saïd⁵. Mener une critique du paradigme de recherche « vertical » n'est pas aussi simple. Bien entendu, il existe de nombreuses publications consacrées à l'art créé en dehors des centres artistiques occidentaux,

en Europe centrale, en Amérique du Sud ou en Asie, qui avec des succès divers font face aux problèmes méthodologiques dans les relations Est/Ouest ou bien Nord/Sud, mais le problème est bien plus profond : est-ce que ou surtout comment l'art moderne non-occidental existe-t-il ? Le modernisme et donc ses « mutations », comme l'anti-modernisme et le postmodernisme, étaient avant tout occidentaux, c'est pourquoi la signification moderniste était dotée de significations universelles. Comme le souligne Igor Zabel, les formes et les valeurs de l'art sont modernes, donc occidentales⁷. Néanmoins, elles ne fonctionnaient pas uniquement dans l'Occident et dans le Nord mais aussi en Orient et dans le Sud. Alors, posant des questions sur l'histoire de l'art « mondiale », nous devons nous reposer la question qu'a récemment soulevée Suzana Milevska : une telle histoire peut-elle exister en dehors des dichotomies géographiques précédemment mentionnées⁸ ? Évidemment non. L'asymétrie culturelle que Gerardo Mosquera critique dans l'article intitulé « The Marco Polo Syndrome » consiste à dire que l'Occident fournit des modèles, et le reste du monde a le choix entre les adopter ou être « traditionnalisés » ou « exotisés » dans des musées ethnographiques⁹ : cela est non seulement simpliste mais constitue également un outil de domination culturelle des centres. [...]

Tous les historiens de l'art issus des régions du monde marginalisées rencontrent les mêmes problématiques. J'en ai fait moi-même l'expérience en écrivant *l'Histoire de l'art de l'Europe centrale et de l'Est après la Seconde Guerre mondiale*¹⁰. Bien qu'appartenant à une Europe dominée par l'URSS, il s'agissait toujours de l'Europe : cet art était toujours européen même si les contacts avec l'art occidental étaient difficiles ; et bien que l'on tenta d'empêcher les artistes de voyager dans la partie occidentale de l'Europe – et surtout de l'autre côté du rideau de fer – il n'en restait pas moins des artistes européens. Si l'on voulait employer une méthode verticale d'analyse de la culture artistique d'Europe centrale et de l'Est, il n'aurait pas été possible de découvrir la spécificité des significations de cet art qui s'est développé dans des conditions historiques bien différentes, même si géographiquement, comme par exemple à Berlin Est, il se situait à quelques pas de l'Ouest. Écrivant alors sur l'histoire de l'art de cette région, il fallait mettre l'accent sur le contexte politique de la réception des modèles artistiques occidentaux, qui pouvaient par moments changer complètement la signification de cet art : *informel* ne signifiait pas la même chose en Pologne et en France, *happening* n'avait pas la même définition en Tchécoslovaquie et aux États-Unis, l'art conceptuel voulait dire une chose en Hongrie et une autre en Grande-Bretagne.

Construire le contexte, en quelque sorte le « cadre », dans le sens que Norman Bryson donnait à ce terme d'histoire de l'art¹¹, est devenu un outil indispensable de l'attrail analytique de l'historien de cette partie de l'Europe. Le fond du problème, la différence des histoires et une forte pression politique sur la signification de l'ensemble de la création artistique, indépendamment de leurs influences directes (paradoxalement, cette pression causait souvent une radicale dépolitisation de l'art) peuvent engendrer, selon Hans Belting¹², une théorie sur les deux voix de l'histoire de l'art européen. Néanmoins, un traitement trop radical d'un tel postulat pourrait amener vers une lecture erronée des processus historiques¹³. Cet art avait une autre signification que celle qu'on lui donnait en Occident, même s'il se développait dans la sphère d'influence de la culture occidentale. De plus, ces aspirations jouaient le rôle du remède politique face à la politique culturelle officielle des pays communistes. En conséquence, il ne faut pas écrire « deuxième voix de l'histoire de l'art », mais plutôt formuler un autre paradigme pour sa rédaction.

[...] Si l'on suppose « l'exotisation » de l'Autre et de son histoire de l'art, en comparant la position de l'Asie et de l'Europe centrale et de l'Est, nous avons affaire à des positionnements totalement différents. L'Autre asiatique est comme l'Autre authentique ; l'Autre d'Europe centrale ou de l'Est, c'est l'Autre partiel ou l'Autre proche¹⁴. Mais cela n'a pas toujours été ainsi, comme le prouve le livre de Larry Wolff qui déclare que, pour les gens du siècle des Lumières, un habitant d'Europe de l'Est (un Lituanien, un Polonais ou un Russe) apparaît comme l'Autre authentique¹⁵. Mais dans la culture moderne, la place qu'occupe cet Autre proche se trouve à la marge de la culture européenne, hors du centre, disons en province, mais toujours dans le même cadre de civilisation. La place de cet Autre authentique à son tour n'est pas le résultat de stratégie de marginalisation mais de colonisation. Son identité est construite sous la pression de sa propre tradition locale et d'une métropole qui colonise ce territoire. Cette différence se reflète dans la perception de ces différents Autres. Un Européen de l'Est partage avec son confrère occidental le regard orientalisant sur l'Autre authentique, ou remarque son éventail de « différences ». Tandis qu'un Asiatique – peu importe la région d'où il vient – perçoit l'Europe de son point de vue : comme un petit continent plutôt homogène. [...] Un Hongrois ou un Polonais veulent se voir en Européen, ainsi que leur art, et ce tout particulièrement durant les années de domination communiste, où cela constituait un remède psychologique contre les tentatives d'imposer à leurs pays le modèle artistique soviétique. Les cultures asiatiques ne révèlent pas un tel besoin de se raccrocher à un noyau commun. En un sens, au contraire, elles perçoivent ce sentiment de grande diversité, entre parenthèses également au sujet des différentes perceptions de la modernité américano-européenne¹⁶. [...]

Si l'histoire de l'art mondiale doit être écrite en accord avec les exigences de la « géohistoire »¹⁷, donc en prenant en compte les spécificités de la signification de l'art des régions marginales, elle doit être critique envers les narrations historico-artistiques, donc envers l'histoire de l'art verticale et, en conséquence, devrait être écrite dans la perspective d'un paradigme différent, horizontal¹⁸. Une histoire de l'art construite de cette manière devrait sans doute utiliser la méthode de la « géographie relationnelle », d'après la pensée d'Irit Rogoff, la géographie perçue via des catégories de différences culturelles¹⁹. Percevoir la géographie de la culture de cette manière est une tentative d'analyse de la relation entre le sujet et l'endroit où il évolue. Et aussi bien l'endroit que le sujet, dans notre cas la région artistique ainsi que l'art qui y est créé, ne sont pas des entités stables et ni bien formées. Au contraire, elles naissent au sein d'un processus dynamique, dans les relations avec les autres régions et sujets, avec les traditions locales aussi bien qu'avec les influences externes ; « la géographie relationnelle » est une géographie critique qui rejette une attitude traditionnelle essentialiste dénommée *Kunstgeographie*.

[...] La déconstruction de l'histoire de l'art occidentale devrait être le point de départ pour élaborer une histoire horizontale. Cette analyse critique devrait distinguer les sujets parlants, ceux qui parlent, au nom de qui et pour qui. Il ne s'agit pas ici de diminuer l'importance de l'histoire de l'art occidentale mais plutôt d'appeler ce type de narration par son vrai nom comme « occidentale ». Autrement dit, il s'agit de séparer deux termes souvent pris l'un pour l'autre : l'art occidental moderne et l'art universel ; il s'agit ici de relativiser cette narration et de la placer

– en accord avec les règles de l'histoire de l'art horizontale – aux côtés des autres narrations historico-artistiques. La conséquence d'un tel procédé pourrait être, ou plutôt devrait être, le retournement du regard traditionnel sur les rapports entre l'histoire de l'art de l'Autre et « la nôtre » (lire : occidentale). Comme il semble évident que l'art moderne des Autres se développe sous l'influence de l'Occident, la relation inverse est beaucoup moins évidente car elle cherche des réponses à la question : de quelles manières les expériences de l'art non-occidental peuvent-elles influencer l'histoire de l'art occidentale, ou bien, plus précisément la perception de l'art occidental ? Apparaît alors une question : comment l'art à la marge change-t-il la perception de l'art du centre ? [...]

À partir des marges, on voit avant tout les imperfections du centre. Si le centre se voit dans des catégories homogènes, les marges s'approprient ces catégories, les adoptent à leurs propres profits, perçoivent les tensions présentes pour ainsi dire dans leur essentiel. Il paraît qu'il existe des catégories de base qui semblent homogénéiser l'histoire de l'art moderne écrite de la position du centre : le canon et le style selon un courant artistique donné, tel que le cubisme ou le futurisme, etc. L'histoire de l'art des marges, comprise aussi bien à travers les catégories d'événements artistiques que de leurs analyses et de leurs descriptions, se développe tout autant dans le contexte du canon occidental que dans des catégories stylistiques. [...] Or, ceci n'est pas exactement une mesure valorisante mais plutôt un cadre historique au sein duquel se font des opérations plus ou moins autonomes qui, par le résultat de plusieurs mécanismes locaux, créent leurs propres hiérarchies et dépendances, leurs propres canons. Ces canons artistiques locaux ne peuvent pas s'accorder entre eux car il n'existe pas une seule histoire de l'art des marges, il en existe autant qu'il existe de marges, même si elles peuvent être négociées, avant tout dans la perspective critique de l'opposition envers le centre. Mais si nous regardons le canon en nous positionnant à la marge, celui-ci est soumis à la relativisation. La conclusion que l'on pourrait tirer de ces observations est qu'il faudrait relativiser aussi ce canon dans le centre lui-même, supposer qu'il soit plutôt le résultat de constructions analytiques et, en tant que tel, qu'il possède un caractère historique, plutôt par rapport au chercheur que par rapport à l'art décrit. [...]

La relativisation de l'histoire de l'art occidentale causée entre autre par la déconstruction des catégories analytiques mais aussi des catégories géographiques et du processus de localisation du centre doit encourager l'attitude analogique des « Autres » de l'histoire de l'art. L'Autre doit donc aussi se regarder, définir sa propre position et l'endroit d'où il parle. À vrai dire, dans cette histoire, il occupe une place bien plus privilégiée que le narrateur qui se trouve au centre, car ce dernier, souvent inconsciemment, par égard à l'idéologie d'universalisation de l'art moderne, altère la signification de l'endroit, devenant de cette façon l'instrument de la colonisation. [...] L'Autre, bien plus conscient du contexte, se rend rapidement compte du poids de la « géographie relationnelle », et peut nous aider à comprendre que nous ne parlons pas de nulle part mais d'endroits bien précis. Car le centre est aussi un endroit donc une localité avec des caractéristiques légales, nationales et culturelles bien concrètes etc. [...]

Ce type de localité est lié à la structure des pays et à la formule moderne du nationalisme³⁰. Actuellement, à cause des processus de globalisation liés à la manière postmoderne de la perception de la réalité, ainsi que du caractère d'un pays, du national vers le cosmopolite³¹, ce processus évolue. Il semble que la notion de localité qui se détache de l'endroit physique devient transfrontalière – comme l'affirme Arjun Appadurai³². Même cette description est sans doute juste : l'endroit, souvent comme une étiquette d'identification, ne disparaît pas. De plus, elle gagne une nouvelle signification. [...]

Il est bon de se demander quelles sont les relations entre les perceptions postmodernes et postcoloniales de la « nation », donc de l'histoire de l'art mondiale devenue nationale. L'une des questions principales est le problème lié au sujet. De manière générale, le postmodernisme prend la place du sujet dispersé, la perspective de la déconstruction du sujet ainsi que la critique de l'humanisme lui sont proches, tandis que le postcolonialisme défend plutôt l'intégralité du sujet³³. Dans l'optique postmoderne, la nation est privée de traits essentiels tandis que, d'après les chercheurs postcoloniaux, une certaine forme de son être semble être indispensable pour qu'on puisse définir les stratégies de l'opposition et de la critique du centre. Alors, dans l'histoire de l'art horizontale qui se sert du terme « nation », une formule de la stabilisation et de la défense du sujet semble indispensable. Ce type de réflexion serait alors plus lié avec la perspective postcoloniale que postmoderne. [...] L'art créé dans des pays donnés n'est jamais national ni dans le sens ethnique ni dans le sens politique. L'admission d'une telle perspective serait répressive envers les autres groupes opérant dans le cadre d'un même pays dominé par une « nation » concrète. [...] Alors, si l'histoire de l'art horizontale, écrite dans une macroperspective ne peut pas ignorer des sujets nationaux et, par là même, est obligée de reprendre la critique du centre, en quelques sortes en prenant leurs défenses, la microperspective devrait plutôt se soumettre à la critique de la subjectivité nationale, déconstruire la nation-sujet, dans le but de défendre la culture des Autres marginalisée par le courant principal. Pour mieux développer cette trame, il faut se poser une question : quelles prémices matérielles (exceptées idéologiques) se situaient derrière les constructions de l'histoire de l'art moderne ? C'était, je le présume, le manque de communication directe entre ces cultures. Si elles ont communiqué entre elles, c'était avant tout par l'intermédiaire du centre. Les cultures de certaines régions en particulier (l'Asie, l'Amérique du Sud ou l'Europe de l'Est) regardaient l'Occident et non pas elles-mêmes, et réciproquement. [...] Cela concerne également certaines narrations historico-artistiques dans le cadre de régions données aussi petites que l'Europe de l'Est. Les Polonais ne savent pas grand-chose au sujet de l'histoire de l'art roumain, de plus ils l'ignorent en mettant en avant la supériorité de leur propre culture en la comparant à la culture occidentale. Ceci est valable également pour les Tchèques qui connaissent peu de chose sur l'histoire de l'art ukrainien, etc. L'Autre regarde le Maître et non un autre Autre, en adoptant inconsciemment la hiérarchie du centre dont il est victime. S'il existe entre eux un échange quelconque de valeurs, d'expériences ou de savoirs, c'est uniquement par l'intermédiaire du Maître donc de l'Occident qui, par la présente, rend l'Autre crédible aux yeux d'un autre Autre.

– en accord avec les règles de l'histoire de l'art horizontale – aux côtés des autres narrations historico-artistiques. La conséquence d'un tel procédé pourrait être, ou plutôt devrait être, le retournement du regard traditionnel sur les rapports entre l'histoire de l'art de l'Autre et « la nôtre » (lire : occidentale). Comme il semble évident que l'art moderne des Autres se développe sous l'influence de l'Occident, la relation inverse est beaucoup moins évidente car elle cherche des réponses à la question : de quelles manières les expériences de l'art non-occidental peuvent-elles influencer l'histoire de l'art occidentale, ou bien, plus précisément la perception de l'art occidental ? Apparaît alors une question : comment l'art à la marge change-t-il la perception de l'art du centre ? [...]

À partir des marges, on voit avant tout les imperfections du centre. Si le centre se voit dans des catégories homogènes, les marges s'approprient ces catégories, les adoptent à leurs propres profits, perçoivent les tensions présentes pour ainsi dire dans leur essentiel. Il paraît qu'il existe des catégories de base qui semblent homogénéiser l'histoire de l'art moderne écrite de la position du centre : le canon et le style selon un courant artistique donné, tel que le cubisme ou le futurisme, etc. L'histoire de l'art des marges, comprise aussi bien à travers les catégories d'événements artistiques que de leurs analyses et de leurs descriptions, se développe tout autant dans le contexte du canon occidental que dans des catégories stylistiques. [...] Or, ceci n'est pas exactement une mesure valorisante mais plutôt un cadre historique au sein duquel se font des opérations plus ou moins autonomes qui, par le résultat de plusieurs mécanismes locaux, créent leurs propres hiérarchies et dépendances, leurs propres canons. Ces canons artistiques locaux ne peuvent pas s'accorder entre eux car il n'existe pas une seule histoire de l'art des marges, il en existe autant qu'il existe de marges, même si elles peuvent être négociées, avant tout dans la perspective critique de l'opposition envers le centre. Mais si nous regardons le canon en nous positionnant à la marge, celui-ci est soumis à la relativisation. La conclusion que l'on pourrait tirer de ces observations est qu'il faudrait relativiser aussi ce canon dans le centre lui-même, supposer qu'il soit plutôt le résultat de constructions analytiques et, en tant que tel, qu'il possède un caractère historique, plutôt par rapport au chercheur que par rapport à l'art décrit. [...]

La relativisation de l'histoire de l'art occidentale causée entre autre par la déconstruction des catégories analytiques mais aussi des catégories géographiques et du processus de localisation du centre doit encourager l'attitude analogique des « Autres » de l'histoire de l'art. L'Autre doit donc aussi se regarder, définir sa propre position et l'endroit d'où il parle. À vrai dire, dans cette histoire, il occupe une place bien plus privilégiée que le narrateur qui se trouve au centre, car ce dernier, souvent inconsciemment, par égard à l'idéologie d'universalisation de l'art moderne, altère la signification de l'endroit, devenant de cette façon l'instrument de la colonisation. [...] L'Autre, bien plus conscient du contexte, se rend rapidement compte du poids de la « géographie relationnelle », et peut nous aider à comprendre que nous ne parlons pas de nulle part mais d'endroits bien précis. Car le centre est aussi un endroit donc une localité avec des caractéristiques légales, nationales et culturelles bien concrètes etc. [...]

Ce type de localité est lié à la structure des pays et à la formule moderne du nationalisme²⁰. Actuellement, à cause des processus de globalisation liés à la manière postmoderne de la perception de la réalité, ainsi que du caractère d'un pays, du national vers le cosmopolite²¹, ce processus évolue. Il semble que la notion de localité qui se détache de l'endroit physique devient transfrontalière – comme l'affirme Arjun Appadurai²². Même cette description est sans doute juste : l'endroit, souvent comme une étiquette d'identification, ne disparaît pas. De plus, elle gagne une nouvelle signification. [...]

Il est bon de se demander quelles sont les relations entre les perceptions postmodernes et postcoloniales de la « nation », donc de l'histoire de l'art mondiale devenue nationale. L'une des questions principales est le problème lié au sujet. De manière générale, le postmodernisme prend la place du sujet dispersé, la perspective de la déconstruction du sujet ainsi que la critique de l'humanisme lui sont proches, tandis que le postcolonialisme défend plutôt l'intégralité du sujet²³. Dans l'optique postmoderne, la nation est privée de traits essentiels tandis que, d'après les chercheurs postcoloniaux, une certaine forme de son être semble être indispensable pour qu'on puisse définir les stratégies de l'opposition et de la critique du centre. Alors, dans l'histoire de l'art horizontale qui se sert du terme « nation » une formule de la stabilisation et de la défense du sujet semble indispensable. Ce type de réflexion serait alors plus lié avec la perspective postcoloniale que postmoderne. [...] L'art créé dans des pays donnés n'est jamais national ni dans le sens ethnique ni dans le sens politique. L'admission d'une telle perspective serait répressive envers les autres groupes opérant dans le cadre d'un même pays dominé par une « nation » concrète. [...] Alors, si l'histoire de l'art horizontale, écrite dans une macroperspective ne peut pas ignorer des sujets nationaux et, par là même, est obligée de reprendre la critique du centre, en quelques sortes en prenant leurs défenses, la microperspective devrait plutôt se soumettre à la critique de la subjectivité nationale, déconstruire la nation-sujet, dans le but de défendre la culture des Autres marginalisée par le courant principal. Pour mieux développer cette trame, il faut se poser une question : quelles prémices matérielles (exceptées idéologiques) se situaient derrière les constructions de l'histoire de l'art moderne ? C'était, je le présume, le manque de communication directe entre ces cultures. Si elles ont communiqué entre elles, c'était avant tout par l'intermédiaire du centre. Les cultures de certaines régions en particulier (l'Asie, l'Amérique du Sud ou l'Europe de l'Est) regardaient l'Occident et non pas elles-mêmes, et réciproquement. [...] Cela concerne également certaines narrations historico-artistiques dans le cadre de régions données aussi petites que l'Europe de l'Est. Les Polonais ne savent pas grand-chose au sujet de l'histoire de l'art roumain, de plus ils l'ignorent en mettant en avant la supériorité de leur propre culture en la comparant à la culture occidentale. Ceci est valable également pour les Tchèques qui connaissent peu de chose sur l'histoire de l'art ukrainien, etc. L'Autre regarde le Maître et non un autre Autre, en adoptant inconsciemment la hiérarchie du centre dont il est victime. S'il existe entre eux un échange quelconque de valeurs, d'expériences ou de savoirs, c'est uniquement par l'intermédiaire du Maître donc de l'Occident qui, par la présente, rend l'Autre crédible aux yeux d'un autre Autre.

Bien sûr, la situation de contacts réciproques entre le centre et les localités définies comme nationales change. La culture moderne se caractérisait par une tension nationale-internationale, la culture actuelle postmoderne est globalisée, fonctionne dans le cadre de doctrines multiculturelles et opte pour un autre vocabulaire. Dans une arène globale, l'identité gagne en signification. Le modernisme fuyait les identités individuelles, toutes les identités en règle générale – ethnique, locale, sexuée, sexuelle, etc. – au nom des utopies universelles de l'unité. Déjà l'adjectif « international » signifiait un état « entre » ou bien « en dehors » ou bien « au dessus » des caractéristiques nationales ou des identités nationales (par exemple, le « style international », la « scène internationale »). Cette rhétorique cachait l'impérialisme de l'Occident qui se manifestait déjà au niveau primaire, au niveau de la langue que cette communauté « internationale » parlait. Au début, ce fut le français, ensuite l'anglais. [...] Mais une nouvelle perspective impose de nouvelles stratégies et favorise la reconstruction par le paradigme du modernisme international des berceaux d'un ensemble d'artistes d'avant-garde dont un exemple pourrait être l'analyse de l'œuvre de Marcel Duchamp dans le contexte de la tradition française ou bien Kasimir Malevitch dans le contexte de la tradition russe. Bien entendu, ceci n'est pas une nouvelle tendance mais si l'on rappelle les études de ces deux artistes dans les années 1930, 1940 ou 1950, nous ne trouverions pas beaucoup de traces de la contextualisation de leurs œuvres. Elle apparaît plus tard. C'est dans cette optique qu'intervient une autre notion, la « transnationalité », qui n'a rien à voir avec l'« internationalité ». La notion de transnationalité devrait être exploitée durant la construction de l'histoire de l'art horizontale, de l'histoire de l'art polyphonique, multidimensionnelle, privée d'une hiérarchie géographique. Le modèle ouvert d'écriture de l'histoire de l'art mondiale devrait supposer également bien d'autres termes, qui découlent de la géographie critique des perspectives de genres, ethniques, sous-culturelles, etc. D'ailleurs de telles vérifications de l'histoire de l'art du point de vue féministe par exemple naissent depuis des années. Néanmoins, elles ne dérangent bien souvent pas le paradigme géographico-hiérarchique de l'histoire de l'art moderne. L'écriture d'histoires de l'art transnationales, donc la reconnaissance des valeurs et de notions d'une autre « échelle » que l'échelle nationale-internationale, existe aussi. La narration

régionale, historico-artistique dont nous avons parlé plus haut le prouve. [...] Cela ne doit pas, cela ne peut pas permettre à nouveau l'écriture d'une seule histoire de l'art mondiale horizontale. Cela devrait plutôt conduire au pluralisme des narrations transrégionales, étant d'une manière évidente la critique de la narration historico-artistique « occidento-centriste ». [...] De même que la ou les histoire(s) de l'art moderne horizontale(s) doivent être une critique de l'histoire de l'art verticale centralisée, de cette manière l'histoire de l'art mondiale devrait être une critique de l'histoire de l'art universelle, impériale au sens strict du terme, imposant aux colonies des hiérarchies des catégories épistémologiques ainsi qu'un système de valeurs de la métropole. Autrement dit, l'histoire de l'art mondiale devrait être horizontale et non verticale.

1. Ce texte a été publié dans sa version intégrale en anglais : « On the Spatial Turn, or Horizontal Art History », *Umění/Art*, n° 5, 2008, p. 378-383.
2. Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin Buchloh, *Art since 1900. Modernism. Antimodernism. Postmodernism*, Londres, Thames & Hudson, 2004.
3. Thomas DaCosta Kaufmann, *Toward a Geography of Art*, Chicago/Londres, The University of Chicago Press, 2004 ; T. DaCosta Kaufmann, « Time and Place. Essays in the Geohistory of Art. An Introduction » dans T. DaCosta Kaufmann, Elizabeth Philiot (dir.), *Time and Place. Essays in the Geohistory of Art*, Londres, Ashgate, 2005.
4. André Breton, *Position politique du surréalisme*, Paris, Denoël/Gonthier, 1972, p. 123, cité dans František Šmejkal, « From Lyrical Metaphors to Symbols of Fate. Czech Surrealism of the 1930s » dans Jaroslav Anděl (dir.), *Czech Modernism, 1900-1945*, Houston/Boston, The Museum of Fine Arts/Bulfinch Press, 1989, p. 65.

5. Stephen C. Foster (dir.), *Crisis and the Arts. The History of Dada*, vol. IV, Gerald Janeczek et Toshiharu Omuka (dir.), *The Eastern Dada Orbit. Russia, Georgia, Ukraine, Central Europe, and Japan*, New York, G. K. Hall and Co., 1998. Bien sûr, il existe d'autres études qui désignent l'Europe de l'Est comme point de départ du mouvement dada : Tom Sandqvist, *Dada East. The Romanians of Cabaret Voltaire*, Cambridge, The MIT Press, 2006.
6. Edward W. Said, *Orientalism*, Poznań, Zysk, 2005 (version originale : 1978).
7. Igor Zabel, « "We" and "The Others" », dans Eda Čufer, Viktor Misiano (dir.), *Interpol. The Art Show Which Divided East and West*, Ljubljana/Moscou, Irwin/Moscow Art Magazine, 2000, p. 132.
8. Suzana Milevska, « Is Balkan Art History Global? », dans James Elkins (dir.), *Is Art History Global?*, New York/Londres, Routledge, 2007, p. 216.
9. Gerardo Mosquera, « The Marco Polo Syndrome. Some Problems around Art and Eurocentrism », dans Zoya Kocur, Simon Leung (dir.), *Theory in Contemporary Art since 1985*, Londres, Blackwell, 2005, p. 218-225.
10. Piotr Piotrowski, *Awangarda w cieniu Jalty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945-1989*, Poznań, Rebis, 2005. Traduction anglaise : *In the Shadow of Yalta. Art and Avant-garde in Eastern Europe, 1945-1989*, Londres, Reaktion Books, 2009.
11. Norman Bryson, « Art in Context », dans Ralph Cohen, *Studies in Historical Change*, Charlottesville, University of Virginia Press, 1992, p. 21.
12. Hans Belting, *Art History after Modernism*, Chicago/Londres, Chicago University Press, 2003, p. 61.
13. Mária Orišková, *Dvojhlásné dejiny umenia*, Bratislava, Petrus, 2002.
14. Le terme d'« Autre proche » [the close Other] a été employé par Bojana Pejić dans son essai « The Dialectics of Normality », dans B. Pejić, David Elliott (dir.), *Art and Culture in post-Communist Europe*, Stockholm, Moderna Museet, 1999, p. 120. Elle fait référence à Boris Groys [fremde Nahe], mais ne donne pas de référence bibliographique.
15. Larry Wolff, *Inventing Eastern Europe*, Stanford, Stanford University Press, 1994.
16. J. Clark, *op. cit.*
17. T. DaCosta Kaufmann, *op. cit.*
18. Piotr Piotrowski, « On Two Voices of Art History », dans Katja Bernhardt, Piotr Piotrowski, *Grenzen überwindend. Festschrift für Adam S. Labuda zum 60. Geburtstag*, Berlin, Lukas Verlag, 2006, p. 53. Version originale en polonais : « O dwóch głosach historii sztuki », dans *Artium Quaestiones*, Poznań, Rebis, vol. XVII, p. 210.
19. Irit Rogoff, « Engendering Terror » dans Ursula Biemann (dir.), *Geography and the Politics of Mobility*, Vienne/Cologne, Generali Foundation/Verlag der Buchhandlung Walther König, 2003, p. 53.
20. Anthony D. Smith, *Nationalism and Modernism. A Critical Survey of Recent Theories of Nations and Nationalism*, Londres/New York, Routledge, 1998.
21. Ulrich Beck, *Macht und Gegenmacht im globalen Zeitalter. Neue Weltpolitische Ökonomie*, Francfort, Suhrkamp Verlag, 2002.
22. Arjun Appadurai, *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis, University of Minnesota, 1996. J'utilise l'édition polonaise : Arjun Appadurai, *Nowoczesność bez granic. Kulturowe wymiary globalizacji*, Kraków, Universitas, 2005.
23. Dariusz Skórczewski, « Wobec eurocentryzmu, dekolonizacji i postmodernizmu. O niektórych problemach teorii postkolonialnej i jej polskich perspektywach », *Teksty Drugie*, n°1-2, 2008, p. 33-35.

© Piotr Piotrowski, 2008

Publié dans Piotr Piotrowski, « W stronę horizontalnej historii sztuki », *Artium Quaestiones*, vol. XX, Poznań, Adam Mickiewicz University Press, 2009.

NOSTALGIE, RUINOPHILIE ET HISTOIRE « OFF-MODERNE »

Svetlana Boym

Traduit de l'anglais par Jean-François Allain

Nostalgies au pluriel

Peut-on être en même temps nostalgique et moderne ? Peut-on être nostalgique d'une autre version de la modernité et, par conséquent, d'un futur différent qui n'aura jamais eu lieu ?

« Nostalgie » vient de deux mots grecs : *nostos*, le retour, et *algos*, la souffrance¹. Je la définirai donc comme une aspiration douloureuse à rentrer dans un chez-soi qui n'existe plus ou qui n'a jamais existé. La nostalgie est un sentiment de perte et d'éloignement, mais aussi une histoire sentimentale fantasmée. L'amour nostalgique ne peut survivre que dans une relation à distance. La nostalgie est la superposition de deux images, comme une double exposition en photographie : l'image de son pays et celle de l'étranger, du passé et du présent, du rêve et de la vie quotidienne. Dès lors qu'on veut la réduire à une seule et même image, elle brûle par surexposition, ou brise le cadre où on prétend l'enfermer.

La nostalgie qui m'intéresse ici n'est pas seulement le mal individuel ; c'est aussi le symptôme de notre époque et un sentiment historique. Je ferai donc trois remarques préalables. D'abord, selon mon diagnostic, la nostalgie n'est pas « antimoderne » ; elle ne s'oppose pas nécessairement à la modernité, elle lui est contemporaine. Nostalgie et progrès sont comme Dr. Jekyll et Mr. Hyde : des doubles, des images en miroir. La nostalgie n'est pas seulement l'expression d'une souffrance par rapport à un lieu, c'est aussi une nouvelle compréhension du temps et de l'espace qui rend possible la division entre le « local » et « l'universel ».

Ensuite, la nostalgie est moins une aspiration à retrouver un lieu que le désir ardent de retrouver une autre époque : le temps de notre enfance, les rythmes plus lents de nos rêves. Au sens large, c'est une rébellion contre l'idée moderne du temps, celui de l'histoire et du progrès. Le nostalgique désire effacer l'histoire et la transformer en une mythologie privée ou collective, il veut revisiter le temps aussi bien que l'espace, il refuse de se soumettre à l'irréversibilité du temps qui hante la condition humaine. Il se sent à l'étroit dans les limites spatiotemporelles habituelles, de sorte que, pour paraphraser William Faulkner, « dans la nostalgie, le passé n'est même pas le passé ». Ce peut être un temps meilleur ou un temps plus lent, un temps hors du temps qui ignore les agendas et les carnets de rendez-vous.

Enfin, selon moi, la nostalgie n'est pas nécessairement rétrospective ; elle peut aussi être prospective. Le passé fantasmé, déterminé par les besoins du présent, a des incidences directes sur les réalités du futur. La prise en compte de l'avenir nous oblige à assumer la responsabilité de nos récits nostalgiques. Contrairement à la mélancolie, qui se limite au plan de la conscience individuelle, la nostalgie fait intervenir une relation entre la biographie individuelle et une biographie collective ou nationale, entre la mémoire personnelle et la mémoire collective. Les utopies futuristes sont peut-être démodées, mais la nostalgie a elle-même une dimension utopique, ne serait-ce que par son orientation vers l'avenir. Parfois aussi, elle regarde non pas vers le passé, mais de côté. La nostalgie n'est jamais littérale ; elle peut être latérale, et il est dangereux de la prendre au premier degré.

Je proposerai non pas un traitement magique de la nostalgie mais une typologie en distinguant deux grands types : la nostalgie reconstructive et la nostalgie réflexive. La première insiste sur le *nostos* (le retour) et tente une reconstitution transhistorique du chez-soi ou du pays perdu. La nostalgie réflexive se nourrit de *algos*, c'est-à-dire de la souffrance même ; elle retarde le retour et se vit sur le mode de la mélancolie, de l'ironie ou du désespoir. Ces distinctions ne sont pas absolument binaires, et rien n'empêche d'affiner la cartographie des zones grises situées sur les pourtours des territoires imaginaires. La nostalgie reconstructive ne se pense pas elle-même comme nostalgie, mais comme un retour à la vérité et à la tradition. La nostalgie réflexive insiste sur les ambivalences de la souffrance et de l'appartenance ; elle ne cherche pas à fuir les contradictions de la modernité. La première protège la vérité absolue, la seconde la met en doute.

La nostalgie reconstructive est au cœur des renouveaux nationalistes et religieux récents. Elle ne connaît que deux grands schémas : le retour aux origines et le complot. La nostalgie réflexive, en revanche, n'obéit pas à un schéma unique ; elle explore les moyens d'occuper de nombreux lieux en même temps et d'imaginer différentes zones temporelles. Elle aime les détails mais pas les symboles. Au mieux, elle constitue un défi éthique et créatif et pas seulement un prétexte à mélancolies nocturnes. Si la première conduit à reconstruire les emblèmes et les rituels de son pays dans une tentative pour conquérir et spatialiser le temps, la seconde aime les fragments de mémoire ; elle temporalise l'espace.

La première se prend au sérieux. La seconde peut être ironique et humoristique ; elle montre que la souffrance et la pensée critique ne sont pas antinomiques, de même que les souvenirs affectifs n'empêchent pas de faire preuve de compassion, de discernement ou d'esprit critique. L'objet évanescant de la nostalgie réflexive est souvent moins un passé pré-moderne qu'une autre version de la modernité, celle du « ce qui aurait pu être » plutôt que celle du « ce qui est » ou de « ce qui a été ». Cela est particulièrement vrai en Europe de l'Est, terre de projets et de modèles où les histoires conjecturales sont parfois aussi probables que les histoires réelles.

Le tournant off-moderne

Je propose d'en finir avec les innombrables « fins » de l'art et de l'histoire, et avec les préfixes post-, néo-, avant- et trans- d'une postcritique charismatique qui tente désespérément d'être « in ». Il existe une autre option : ne pas être en dehors mais en marge, être « off » comme peuvent l'être un festival off ou une voix off. L'histoire off-moderne n'est pas une histoire continue qui irait de l'Antiquité à la modernité, puis à la postmodernité et ainsi de suite ; elle pose plutôt la question des ruptures radicales dans la tradition, des lacunes dues à l'oubli, des pertes des repères communs, des désorientations qui se produisent presque à chaque génération. La réflexion off-moderne ne cherche pas à soigner la souffrance par un sentiment d'appartenance, ou par le rétablissement des repères traditionnels ; elle produit de la pensée à partir de ces lacunes et de ces croisements, et ouvre ainsi une troisième voie à l'histoire intellectuelle de la modernité ; elle suppose une exploration des sentiers et des potentialités latérales du projet de la modernité critique. En d'autres termes, elle débouche sur la « modernité de ce qui aurait pu être » plutôt que sur la modernisation telle que nous la connaissons.

L'approche off-moderne s'applique au temps aussi bien qu'à l'espace. Elle nous permet de penser d'autres généalogies et d'autres histoires de la modernité ; en même temps, elle nous invite à examiner les formes que prend l'expérience moderne dans le monde entier (c'est-à-dire au-delà de son centre occidental présumé), et à étudier les réactions complexes que suscite cette modernité. L'étymologie du préfixe anglais « off » laisse penser que ce mot trouve son origine dans la préposition « of », qui exprime l'idée d'appartenance à quelque chose, le second « f » ayant été ajouté en un geste de distanciation ou de mise à l'écart. Le « off » de « off-moderne » évoque une appartenance excentrée au projet critique de la modernité, avec cette nuance d'excès qu'apporte le deuxième « f » emphatique. Par certains côtés, la réflexion off-moderne est un retour vers l'entreprise inachevée de la modernité critique.

La généalogie off-moderne découle souvent de projets non terminés, de bâtiments non construits, de films non diffusés qui, néanmoins, survivent longtemps dans l'imaginaire culturel. Malgré cette poétique de l'échec, les off-modernes sont, par certains côtés, plus fidèles au projet de la modernité critique ; ils participent – en dehors de toute sentimentalité – à son réenchâtement.

Une des caractéristiques de la généalogie off-moderne est de ne pas être téléologique, car elle inclut l'expérience de la liberté qu'Hannah Arendt appelle « notre héritage oublié » (l'essai d'Arendt sur la liberté a été inspiré par le soulèvement hongrois contre l'occupation soviétique en 1956). L'expérience de la liberté est en effet fondamentalement étrange, elle est un nouveau commencement et un miracle de « l'improbabilité infinie » qui se produit régulièrement dans le monde public³. La liberté étant aujourd'hui l'un des mots les plus galvaudés en politique, il me paraît intéressant d'en explorer la dimension « infiniment improbable ». Si l'on veut échapper à la banalisation de la liberté, il faut imaginer son autre histoire, celle « qui aurait pu être », l'histoire de ses récits imprévisibles et inexplorés.

Arendt est une philosophe anti-nostalgique ; elle insiste sur le fait que cette façon d'habiter le monde n'est pas un retour chez soi mais la construction d'un chez-soi artificiel ; ce n'est pas le pays où l'on est né mais un pays que nous choisissons librement et qui contient un palimpseste de la culture mondiale. Pour sauver l'expérience de la liberté de son oubli historique, il faut prendre l'histoire « à rebrousse-poil », comme le dit Walter Benjamin, et redécouvrir des histoires parallèles, des affinités électives, les bifurcations à moitié oubliées de l'histoire culturelle, mais qui, pourtant, ont été fructueuses pour l'art. Le off-modernisme contient en soi une critique à la fois de la fascination moderne pour la nouveauté et de la réinvention non moins moderne de la tradition. Dans la tradition off-moderne, réflexion et aspiration, séparation et affection vont de pair.

Ma conception de la notion de « off-moderne » a été initialement inspirée par une réflexion du théoricien et écrivain russe Victor Chklovski dans les années 1920. Pour Chklovski, les évolutions culturelles suivent « les déplacements du cavalier » au jeu d'échecs et ouvre des voies latérales pour la pensée et l'expérience par le biais d'une distanciation et d'un renouvellement de la vision. La perspective « off-moderne » est un déplacement latéral qui se rapproche de la nouvelle situation politique de la culture mondiale d'aujourd'hui et qui repère des affinités électives et des « intimités diasporiques » par-delà les frontières nationales. Elle explore les pluralités multiples et les cosmopolitismes locaux, et pas seulement les pluralismes extérieurs et la mondialisation homogénéisante. Elle propose aussi une autre relation entre la distanciation artistique et l'engagement politique, entre la technique artistique et les nouvelles technologies. En d'autres termes, le manifeste off-moderne définit un nouveau cadre et, sous une forme expérimentale, une sensibilité politique et esthétique émergente. Ce n'est pas un « isme » de plus mais un autre prisme de la vision et de l'optique interprétative.

Qu'y a-t-il de « moderne » dans le « off-moderne » ?

De mon point de vue, l'époque contemporaine ne se caractérise pas par un « choc des civilisations » mais par un choc des cultures de la modernisation. On pourrait parler d'un conflit de modernité asynchrone, de mondialisation plurielle, ou encore de mondialisations souvent en conflit les unes avec les autres³.

Pour les off-modernes, le modernisme n'a pas le même visage que pour les postmodernes. Il traverse plus de frontières nationales et valorise les projets émanant de la « périphérie » de l'art américain ou ouest-européen, ou encore il se concentre sur les aspects périphériques des grands artistes (dont beaucoup, si on y regarde de près, sont originaires de zones frontalières ou sont eux-mêmes des immigrés). Les expériences internationales asynchrones révèlent à la fois des cosmopolitismes divergents et des attachements très forts aux politiques locales. Ce type de modernité continue et excentrée n'est ni post-historique ni post-politique. Il n'est pas non plus anti-esthétique.

En réalité, dans les zones non américaines et non ouest-européennes du monde – par exemple de l'Europe de l'Est à l'Amérique latine –, la fonction assignée à l'art a toujours été imaginée différemment : en effet, l'art y est à la fois le lieu d'une spiritualité culturelle et une opposition à la religion officielle et, parfois aussi, à l'idéologie politique. Les artistes y assument souvent une position de législateurs officieux du peuple et, beaucoup plus qu'en Occident, occupent une place importante dans les institutions officielles et en dehors. Les pratiques esthétiques y sont perçues comme spirituellement plus significatives et politiquement subversives. Nous n'avons que des noms provisoires pour désigner ces phénomènes que les modernités mondiales n'ont pas encore formalisés.

Les vieilles oppositions entre l'autonomie artistique et l'engagement, ou entre le modernisme et l'avant-garde semblent beaucoup moins pertinentes. Il est plus important de reconfigurer un vaste champ de pluralités et de possibilités, et de retrouver une mémoire virtuelle moderne asynchrone qui fait appel à des techniques artistiques plutôt qu'aux nouvelles technologies. L'art « off-moderne » suscite une pensée inventive, en marge de l'actualité, qui bouleverse la familiarité des perceptions conventionnelles, y compris celle de l'art moderne lui-même. Osip Mandelstam a rêvé une culture mondiale dans laquelle Dante serait un dadaïste dont l'œuvre exige « une théorie quantique de la physique ». Le modèle de cette culture mondiale repose sur la conception bergsonienne de la réalité virtuelle (celle de l'imaginaire, pas de la technologie !) et sur le déploiement de l'éventail de la mémoire avec ses nombreuses potentialités, avec ses routes et chemins embroussaillés faute d'avoir été empruntés. Le modèle d'une telle mémoire, qui se situe à l'opposé de la mémoire informatique, porte des balafres et des coutures, des plis visibles en travers des éventails culturels. Walter Benjamin, utilisant comme image ce même accessoire féminin, estime qu'il n'y a aucun moyen d'accéder à la « vérité » de l'éventail replié, car cette vérité peut résider dans le pli lui-même. L'imagination géographique de la « culture mondiale » est, dans le cas de Mandelstam, une Méditerranée qui s'étend de la Crimée au Proche-Orient, de l'Arménie et de la Géorgie à la France et, pourrait-on ajouter, de la Crète à Voronej où, durant des années, Mandelstam a été exilé dans son propre pays. Le canon de cette culture mondiale s'est étendu à travers les siècles mais sa logique mémorielle est distinctement moderne au sens large du terme. La technique fondamentale de ce type de mémoire moderne est une combinaison d'éloignement et d'engagement, de réflexion et d'affect.

À quel moment le moderne a-t-il commencé ? Jusqu'où le off-moderne doit-il fouiller dans l'archéologie de sa pensée ? Je propose d'aller au-delà des Lumières et de remonter à la Renaissance, c'est-à-dire jusqu'aux premiers modernes, puis d'adopter une vision latérale des Lumières, qui ne se sont pas contentées de défendre le progrès et la modernisation mais qui ont engagé une importante autocritique de la rationalité et de l'instrumentalisation de la raison scientifique. L'histoire de l'art et de la science doit être plurielle ; il importe de ne pas se limiter aux idées dominantes. De ce point de vue, les critiques peuvent occasionnellement faire confiance aux artistes et à leur pensée métaphorique pour redécouvrir des concepts poétiques féconds et des autodescriptions fructueuses.

La ruinophilie off-moderne

La nostalgie de la culture mondiale dont parle Mandelstam hante de nombreux artistes d'Europe de l'Est. C'est une souffrance moderne réflexive, sans appartenance, qui nous invite à repenser la techné qui unit l'art et la technologie et à imaginer les nouveaux médias sous l'angle de la distanciation artistique et pas seulement de l'innovation technologique. Dans les projets architecturaux et artistiques qui recyclent les formes et les matériaux industriels, le off-moderne se révèle dans ce que j'appellerais une « ruinophilie », c'est-à-dire une acceptation des ruines⁴. Les constructions et installations nouvelles ne détruisent pas le passé ni ne le reconstruisent. Nous sommes plutôt dans une situation où l'architecte ou l'artiste co-crée avec les vestiges de l'histoire, collabore avec les ruines modernes, redéfinit leurs fonctions à la fois utilitaires et poétiques. Il en résulte une architecture de transition éclectique qui favorise l'extension spatiotemporelle dans le passé comme dans l'avenir, selon différentes topographies existentielles des formes culturelles.

Dans ma compréhension off-moderne des choses, la ruinophilie est une nouvelle tolérance existentielle aux ruines qui va au-delà des citations postmodernes. Dans notre monde de plus en plus numérisé, les ruines apparaissent comme une espèce menacée, comme une incarnation physique des paradoxes modernes ; elles nous rappellent les erreurs des téléologies et des technologies modernes et les énigmes de la liberté humaine. Au sens propre, une ruine est un effondrement ou un écroulement, mais elle est en réalité un vestige et un rappel du passé. Une visite de ruines nous entraîne dans un labyrinthe d'adverbes temporels ambivalents – « ne... plus », « pas encore » – ou d'oppositions – « quoique », « néanmoins » – qui jouent avec la causalité. Les ruines évoquent le passé qui aurait pu être et le futur qui n'a jamais eu lieu, elles nous tentent par leur rêve utopique d'une fuite dans l'irréversibilité du temps. Walter Benjamin voit en elles une « allégorie de la pensée⁵ », une méditation sur l'ambivalence. En même temps, cette fascination n'est pas seulement intellectuelle ; elle est également sensuelle. Les ruines nous font sentir le choc de la matérialité qui disparaît. Soudain, notre regard critique change : au lieu de nous émerveiller sur les grands projets et les grands desseins utopiques, nous commençons à remarquer les mauvaises herbes et les pissenlits dans les fissures des pierres, les fêlures dans nos transparences modernes, l'usage des « BlackBerry » étioles dans nos bureaux de plus en plus rabougris.

Depuis l'Antiquité, il y a isomorphisme entre la nature, l'architecture et le corps humain. On peut voir des troncs d'arbre dans des colonnes délabrées tandis que les fantômes des Atlantes et des Caryatides hantent les portiques du monde entier. Les ruines illustrent nos anxiétés face au vieillissement humain, elles commémorent nos entreprises culturelles et leurs échecs. Joseph Brodsky a comparé un jour ses dents délabrées au Parthénon ; si la comparaison ne rend justice ni aux ruines antiques ni à la dentition du poète de Leningrad, elle exprime poétiquement une étrange symétrie.

L'obsession contemporaine pour les ruines n'est ni une méditation baroque sur la vanité du monde ni un regret romantique de l'intégrité perdue du passé⁶. Au début du xx^e siècle, Georg Simmel formulait une théorie des ruines qui va dans le sens des préoccupations contemporaines. Selon le philosophe allemand, les ruines sont le contraire même du moment parfait chargé de potentialités ; elles mettent en lumière « après coup » ce que ce moment de révélation avait en perspective⁷. Pourtant, elles n'indiquent pas seulement une dégradation, elles signalent aussi un certain perspectivisme imaginaire dans sa dimension optimiste et tragique⁸. Cette conception des ruines révèle une mimésis multidirectionnelle : les hommes imitent la créativité de la nature tandis que le cadre naturel donne aux créations humaines la patine de l'âge.

Le xx^e siècle nous a laissé une variété incroyable de ruines de la modernité : maisons de l'utopie constructiviste édifiées avec des aspirations visionnaires et des matériaux de piètre qualité, cités ouvrières, banlieues urbaines, vestiges d'usines et d'industries qui n'ont plus leur place dans l'économie postindustrielle, tours avant-gardistes jamais construites, qui évoquent aujourd'hui des tours de Babel ruinées, qui subsistent en marge de la culture sous la forme d'une créativité inutilisée.

La ruinophilie postmoderne reconnaît la relation disharmonieuse et ambivalente entre les temporalités humaines, historiques et naturelles. Réconciliée avec le perspectivisme et l'histoire conjecturale, elle nous permet de concevoir des projets utopiques sous la forme de ruines dialectiques, non pas pour les rejeter ou les détruire mais pour s'y affronter et les incorporer dans notre présent flottant.

Pour une analyse plus détaillée de la question, on se reportera à Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia*, New York, Basic Books, 2001, *The Architecture of the Off-Modern*, Princeton Architectural Press, 2008 et www.svetlanaboym.com.

1. En dépit de ses racines grecques, le terme « nostalgie » n'existe pas en grec ancien ; c'est donc un mot pseudo grec, nostalgiquement grec, qui a été forgé par l'étudiant suisse Johannes Hofer dans une thèse de médecine en 1688. Hofer pensait possible « de définir par la force du son Nostalgia l'humeur triste née du désir de retourner dans son pays natal », *Dissertatio medica de nostalgia*, Bâle, 1688. Carolyn Kiser Anspach en a donné une traduction anglaise dans le *Bulletin of the History of Medicine*, Baltimore, II, 1934. Hofer concède que « les Helvètes cultivés » ont un terme vernaculaire pour désigner « le regret des charmes perdus du pays natal », à savoir *Heimweh*, et que les Gaulois (Français) affligés utilisent le mot « maladie du pays », mais il est le premier à entreprendre une étude scientifique détaillée de cette maladie. Pour l'histoire de la nostalgie, on se reportera à Jean Starobinski, « Le Concept de nostalgie », *Diogenes*, n° 54, 1966, p. 81-103 ; Fritz Ernst, *Vom Heimweh*, Zurich, 1949 ; George Rozen, « Nostalgia. A Forgotten Psychological Disorder », *Clio Medica*, vol. 10, n° 1, p. 28-51, 1975. Concernant les approches psychologiques et psychanalytiques de la nostalgie, voir James Phillips, « Distance, Absence and Nostalgia », Don Ihde et Hugh J. Silverman (dir.), *Descriptions*, Albany, SUNY Press, 1985 et « Nostalgia. A Descriptive and Comparative Study », *Journal of Genetic Psychology*, n° 62, 1943, p. 97-104 ; Roderick Peters, « Reflections on the Origin and Aim of Nostalgia », *Journal of Analytic Psychology*, n° 30, 1985, p. 135-148. J'ai découvert récemment une étude très intéressante sur la sociologie de la nostalgie, qui aborde ce sentiment en tant qu'« émotion sociale » et propose trois ordres ascendants de nostalgie : Fred Davis, *Yearning for Yesterday. A Sociology of Nostalgia*, New York, The Free Press, 1979.
2. Hannah Arendt, « Qu'est-ce que la liberté ? », *La Crise de la culture*, Paris, Gallimard, 1972, traduction sous la dir. de P. Levy, p. 186-222, et plus particulièrement p. 220.
3. Je fais une distinction entre la modernisation, qui renvoie généralement à l'industrialisation et au progrès technologique en tant que politique publique et pratique sociale, et la modernité (terme forgé par Charles Baudelaire dans les années 1850), qui est une réflexion critique sur les nouvelles formes de perception et d'expérience et qui conduit souvent à critiquer la modernisation et à adopter un récit univoque du progrès sans pour autant devenir antimoderne, postmoderne ou postcritique. Cette modernité est contradictoire et ambivalente ; elle peut associer la fascination pour le présent et le regret d'une autre époque, être un mélange critique de nostalgie et d'utopie. Avant tout, la réflexion sur la modernité fait de nous des sujets critiques plutôt que de simples objets de la modernisation ; elle comprend une dimension de liberté et la reconnaissance de ses propres limites. Voir S. Boym, *Another Freedom*, Chicago, University of Chicago Press, 2010.

4. La ruinophilie se distingue de la nostalgie sur un point important : elle touche moins à l'histoire personnelle ; ce n'est pas une aspiration à retourner chez soi ni une quête d'identité mais plutôt une expérience matérielle et viscérale de l'irréversibilité des temps qui s'accompagne d'une ouverture sur le monde. La ruinophilie peut être anti-narcissique mais pas moins mélancolique malgré son perspectivisme et sa source d'inspiration.

5. Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, Paris, Flammarion, 2002.

6. Quand la nostalgie a été diagnostiquée pour la première fois comme pathologie, l'Europe a souffert d'un connu une épidémie de nostalgie feinte, aussi dit « nostalgie de la patrie ». Dans l'histoire de l'architecture, on remarque que la mode des ruines et la découverte de l'archéologie vont de pair avec la vogue des ruines artificielles. Il est d'ailleurs possible que les ruines artificielles (imaginées) aient anticipé les découvertes archéologiques. Ce n'est pas un hasard si beaucoup de tableaux du xviii^e et du xix^e siècle présentent les ruines comme une architecture poétique comme des *vedute*, des ouvertures sur le paysage des cadres construits par l'homme pour faire la médiation entre l'histoire et la nature, l'architecte les éléments, l'intérieur et l'extérieur des habitations. L'époque de la fascination pour les ruines coïncide avec la fascination pour les nouveaux instruments d'optique, des lunettes aux dioramas. La vision nostalgique colore le « regard sur les ruines », au besoin de « lentilles progressives » aussi bien pour le myope que pour l'hypermétrope.

7. « C'est ainsi que la ruine dégage une impression de paix [...] tandis que le palais, le villa ou même la maison de paysan [...] sortent toujours d'un autre monde de choses et ne paraissent s'accorder avec celui de la nature qu'après coup », Georg Simmel « Réflexions suggérées par l'aspect des ruines », *La Philosophie de l'avenue*, trad. Alix Guillaud, L'Arche, Paris, 2001, p. 52.

8. G. Simmel, *ibid.*, p. 49 : « Cette altération a quelque chose de tragique [...] et c'est ce qui revêt toute ruine d'une ombre de mélancolie... » Simmel voit dans la fascination pour les ruines une forme particulière de « collaboration » entre la création humaine et la création naturelle : « La nature a fait de l'œuvre d'art la matière de sa création elle-même, de même qu'auparavant l'art s'était servi de la nature comme de sa matière à lui » (p. 51). Un paysage de ruines révèle l'ambivalence d'une jouissance esthétique qui recherche l'unité et la perfection éphémère non seulement si elle s'enracine dans « l'unité de la jouissance esthétique, dont les racines viennent du sol plus profond que celui de l'unité esthétique elle-même » (p. 55). On retrouve là les fusions paradigmatiques anticipées par Benjamin et Simmel il y a près d'un siècle entre les modèles d'État supra-humains et les pratiques humaines, entre les aspirations individuelles et la pression collective, entre les rêves ascendants et la survie quotidienne concrète.

CREUSER, FOUILLER : DE L'IMAGINAIRE ARCHÉOLOGIQUE DANS L'ART

Dieter Roelstraete

Traduit de l'anglais par Jean-François Allain

« Qui tente de s'approcher de son propre passé enseveli doit faire comme un homme qui fouille. »
Walter Benjamin¹

Avertissement ! Il n'y a pas de honte à vouloir définir l'essence ou les attributs de l'art, car l'art prend – ou du moins peut prendre – de multiples visages en différents points du temps et de l'espace. Durant toute son histoire – longue ou brève, selon la définition que l'on adopte – il a assumé de nombreux rôles et été amené à défendre un nombre égal de causes différentes. Mais – selon une tactique qui s'est révélée séduisante et gratifiante durant la plus grande partie du siècle passé –, il a été « appelé » aussi à attaquer, contester et critiquer un certain nombre de citations. « Appelé » – dans le sens messianique d'un « appel » – soit à changer les choses, soit à les préserver, car ce sont les deux seules options dont dispose réellement le messianisme. C'est ainsi que nous pourrions situer les racines de la contribution historique de l'art à la tradition sacrée de la critique et à la pratique de la pensée critique, mais aussi le rôle qu'il est appelé à jouer pour façonner l'avenir, de préférence (et probablement) un avenir différent de celui que nous envisageons depuis notre point de vue d'aujourd'hui.

À l'heure actuelle, cependant, il apparaît qu'un certain nombre d'artistes cherchent à définir l'art d'abord et avant tout dans l'épaisseur de sa relation à l'histoire. De plus en plus souvent, l'art regarde en arrière vers son propre passé (précisons que cette approche, très répandue de nos jours, est aussi un business important) et vers le passé en général. Un nombre croissant de pratiques artistiques contemporaines s'engagent non seulement dans le *storytelling* mais plus spécifiquement dans le *history-telling*. Le mode historiographique rétrospectif – complexe méthodologique qui englobe le récit historique, l'archive, le document, le travail de fouille et d'exhumation, le mémorial, l'art de la reconstruction et de la reconstitution, le témoignage – est devenu à la fois le mandat (« le contenu ») et le ton (« la forme ») choisis par un nombre croissant d'artistes (mais aussi de critiques et de commissaires d'exposition) d'âge et d'origine variés. Soit ils créent des œuvres d'art qui veulent se souvenir, ou du moins inverser la vague de l'oubli, soit ils produisent un art sur le souvenir et l'oubli. Et ce mode, que l'on pourrait qualifier de « métahistorique », est une dimension importante de bon nombre d'œuvres d'art assumant un caractère curatorial. Avec l'idée quasi romantique d'éloignement présumé (ou d'obscurité) de l'histoire, idée forcément cruciale dans le travail de fouille dont nous parlons, ces artistes s'enfoncent dans les archives et les collections historiques en tout genre (c'est là que surgit la formule magique de la « recherche artistique ») et plongent dans les ténèbres abyssales des recoins les plus obscurs de l'histoire. Ils reconstituent – c'est encore un autre mode d'historisation et de *storytelling* très apprécié des artistes qui grandissent dans une culture de l'oubli accéléré –, reconstruisent et récupèrent. Heureux de répondre à l'appel, ces artistes recherchent des faits et des fictions qui, pour la plupart, ont été oubliés par les canaux officiels de l'historiographie, y compris par la chaîne de télévision History Channel². Ils se situent invariablement du côté des opprimés et des

oubliés, ils révèlent des traces depuis longtemps effacées, ils font revivre des technologies que l'on pensait (ou que l'on avait rendues) obsolètes depuis longtemps, ils ramènent à la vie (ou à une forme de vie) des personnes injustement tuées et, d'une façon générale, cherchent à rendre justice à tous les événements ou toutes les personnes qui ont été victimes de la marche en avant aveugle de l'Histoire, avec un grand « H », monolithique, dans une variante particulièrement malfaisante du récit dominant hégélien.

Les raisons de cette retraite souvent mélancolique (et potentiellement réactionnaire) dans le mode rétrospectif de l'historiographie sont multiples mais, naturellement, elles sont étroitement liées à la crise actuelle de l'histoire sous son double aspect de discipline intellectuelle et de champ d'enquête universitaire. Après tout, l'obsession pour le passé, même si elle n'est que récente, permet à l'art de se dégager d'obligations éventuellement plus pressantes, par exemple d'imaginer l'avenir, de concevoir le monde autrement (« différemment »). L'engouement systémique et quasi pathologique de notre culture pour la nouveauté et l'immédiateté (« la jeunesse ») fait de l'oubli et de l'absence de mémoire l'une des caractéristiques centrales de notre condition contemporaine ; et l'enseignement de l'histoire en subit les conséquences dans les écoles de notre planète mondialisée. [...]

En ce sens, l'art est indéniablement venu à la rescousse sinon de l'histoire elle-même, du moins de sa narration : il est là pour « se souvenir » quand tout le reste nous incite à « oublier » et à simplement regarder devant nous – principalement vers de nouveaux produits et de nouveaux fantasmes de consommation – ou, pire encore, au-dedans de nous. En réalité, ce nouveau mode de production artistique discursive se réclame d'une imposante ascendance critique et d'une longue histoire de la résistance et du refus, qui sont, nous le savons, les marques de fabrique du véritable avant-gardisme.

Une région géopolitique dont l'histoire récente (et traumatisante dans le bon sens du terme) occupe une place toute particulière dans l'orientation artistique qui se profile vers l'historisation et le *history-telling* est l'Europe centrale et orientale postcommunisme, qui se détourne à la fois du présent et de l'avenir et devient un lieu de fouilles privilégié (métaphoriquement du moins) pour de nombreux artistes cultivés dont le travail a mûri, depuis une quinzaine d'années, dans le contexte d'un marché de l'art mondialisé. Paradoxalement, le triomphe de cette région est entièrement dû à l'effondrement du socialisme d'État que tant d'entre nous voudraient aujourd'hui mémorialiser.

[Il est peut-être nécessaire de préciser ici que la majorité de ces archéologues amateurs sont originaires de pays occidentaux, où il existe peut-être encore des poches de nostalgie pour la clarté idéologique de l'ère de la Guerre froide. À l'époque, en effet, l'Europe centrale et orientale pouvait apparaître comme une réalité radicalement différente, appartenant à un monde politique totalement autre – d'où l'attrait quasi inépuisable qu'elle exerce sur l'art « critique », c'est-à-dire sur un art qui s'engage à « faire la différence ». Ce genre de nostalgie se retrouve dans la jeune génération d'artistes de l'ancien bloc de l'Est, mais avec des différences, notamment parce que le fossé des générations joue ici un rôle important.]

En cultivant le mode rétrospectif ou historiographique, beaucoup de pratiques artistiques contemporaines cherchent aussi, inévitablement (mais sous une forme détournée) à avoir la caution de l'Histoire : en effet, dans un monde artistique qui semble entièrement dominé par les évaluations inflationnistes du marché et par son corollaire, l'industrie de la mode, le temps, devenu sujet de l'art, se révèle être un critère de qualité souvent plus fiable que les notions de goût ou de réussite.

C'est ce qui explique l'intérêt manifesté par tant de jeunes artistes et commissaires d'exposition pour la notion d'anachronisme ou d'obsolescence et pour les « technologies temporelles » qui les accompagnent : films Super 8 et 16 mm, carrousels de diapositives Kodak, vitrines antiques dans le style des musées d'histoire naturelle censées donner une impression de naturalisation de l'histoire, ou de la temporalité. Peut-être de nombreux artistes utilisent-ils l'Histoire et ses méthodes éprouvées comme une science (parmi ces méthodes, l'archive figure en bonne place), dans l'espoir qu'une partie de son lustre aristocratique rejaillira sur leurs produits ou leurs projets, ou les inscrira avec leur œuvre dans le grand livre de la post-Histoire...

Récemment, ce virage historiographique s'est exprimé plus particulièrement dans une activité archéologique amateur (au sens propre) du passé récent : l'exhumation, la fouille. Depuis longtemps, l'idée de creuser ou de fouiller est une métaphore puissante de toute entreprise qui trouve sa source dans l'esprit humain et cherche à dresser la carte de ses profondeurs. L'exemple le plus célèbre est peut-être la psychanalyse (aussi appelée psychologie des profondeurs), où l'objet de la recherche archéologique est précisément l'esprit humain lui-même. Tout au long d'une histoire qui s'étend bien au-delà des œuvres de Robert Smithson, Haim Steinbach ou Mark Dion, par exemple, la psychanalyse a été pour les arts une source de fascination et d'inspiration. On pourrait facilement concevoir une exposition composée uniquement d'images artistiques de sites de fouilles, une sorte d'art « sur l'archéologie ».

Les prétentions à la vérité de l'art utilisent souvent littéralement et libéralement la *lingua franca* de l'archéologie ; les artistes parlent de leur œuvre comme d'un travail de fouille méticuleux ; ils mettent au jour des trésors enfouis et révèlent les ravages du temps. Les œuvres sont conçues comme des tessons, des fragments (le code d'accès à la vérité), des traces préservées dans les sédiments des significations fossilisées. La profondeur libère la vérité artistique : ce que nous exhumons (le passé) doit, d'une manière ou d'une autre, être plus « réel » et par conséquent plus « vrai » que tout ce qui s'est accumulé par la suite pour former le présent. Ce qui peut expliquer aussi pourquoi le présent nous semble si difficile à appréhender.

De même, l'éthique archéologique, faite de scrupule, de patience infinie et d'un goût monastique pour le détail – goût qui s'exprime optiquement dans l'importance accordée à l'examen clinique en gros plan – est, dans son esprit, proche du travail obsessionnel ou de la « science » de la production artistique, qui exige souvent des heures, des jours ou des semaines de travail ardu et ingrat avant que l'on puisse voir (ou non) émerger une œuvre d'art. Les sculptures des esclaves mourants de Michel-Ange, qui s'arrachent au marbre dans lequel l'artiste les a trouvés captifs, continuent d'illustrer de la façon la plus saisissante peut-être le paradigme archéologique. De plus, il ne peut y avoir d'archéologie sans exposition : la culture moderne de l'exposition dans les musées (et la culture même des musées) exprime le désir de l'archéologue de présenter ses trouvailles autant que le désir confus de l'artiste de communiquer les siennes. Après tout, la conclusion logique de toute activité de fouille est d'enfermer le témoignage de l'Histoire dans une belle vitrine bien éclairée, accompagnée d'explications détaillées ; c'est une description appropriée d'une grande partie des activités artistiques et méta-artistiques ou curatoriales de ces quinze dernières années¹.

Enfin (et, peut-être, surtout), l'art et l'archéologie partagent une profonde compréhension (et en ce sens, on pourrait dire qu'ils se prêtent « naturellement » à une épistémologie marxiste) de la primauté de la matière dans toute culture, de l'importance dominante du matériau et de son épaisseur dans toute tentative pour saisir et véritablement interpréter l'écheveau embrouillé du monde. L'archéologue s'investit dans la terre et la poussière, en espérant qu'elles lui livreront un jour la vérité d'une époque historique ; l'artiste s'investit dans la réalité brute du matériau qu'il travaille (même si celui-ci est « virtuel » ou immatériel) ; cette matière aussi résiste à toute signification ou interprétation unidimensionnelle, elle aussi est sujette à l'entropie tout en étant impliquée dans une logique de production de la vérité.

Dans le sens bataillon critique de « bas matérialisme », c'est-à-dire d'un matérialisme qui a évacué toute trace d'idéalisation formaliste, l'art et l'archéologie supposent, l'un comme l'autre, un travail dur et salissant qui nous rappelle notre engagement corporel dans le monde. En art, l'imaginaire archéologique prend une dimension moins optique que haptique ; il nous invite ou nous force à gratter délibérément la surface (de la terre, du temps, du monde) au lieu de simplement la regarder avec émerveillement ou avec le détachement d'un dandy. En renforçant

ainsi notre lien physique à un monde qui, comme notre corps lui-même, est d'abord et avant tout constitué de matière, la rencontre de l'art et de l'archéologie compense un défaut tragique qui, de toute évidence, invalide les prétentions critiques et l'impact du « virage historiographique » actuel : l'incapacité de l'art à saisir le présent, et même à le voir, et, plus encore, son incapacité à fouiller l'avenir.

1. Walter Benjamin, « Fouilles et souvenir », *Images de pensée*, Paris, Bourgeois, 1998, trad. J.-F. Poirier, p. 181-182. Benjamin poursuit : « Il ne doit surtout pas craindre de revenir sans cesse à un seul et même état de choses – à le disperser comme on disperse la terre, à le retourner comme on retourne le royaume de la terre car les "états de choses" ne sont rien de plus que des couches qui ne livrent qu'après une exploration méticuleuse ce qui justifie ces fouilles. C'est-à-dire les images, qui, arrachées à tout contexte antérieur, sont pour notre regard ultérieur des bijoux en habits sobres – comme des *torsi* dans la galerie du collectionneur. »

2. Pour rester dans le domaine télévisuel, Chuck D. (l'animateur charismatique du groupe Public Enemy), interrogé sur l'importance sociopolitique du hip-hop, a qualifié ce genre musical de « CNN de l'Amérique noire » en ce sens qu'il offrait à son public (censément marginalisé) des leçons d'histoire officieuses et une vision alternative à la fois des « informations » (telles qu'elles sont véhiculées par les médias dominants) et des événements de l'histoire mondiale qui auraient pu être laissés de côté par le processus d'homogénéisation idéologique. De même, on dit parfois que beaucoup des méga-expositions des dix dernières années (biennales, Documenta, Manifesta, à l'exclusion des foires d'art contemporain) en sont venues à ressembler à ces festivals du film documentaire où des chaînes de télévision comme Discovery Channel, History Channel ou National Geographic Channel viennent échanger leurs produits, transformant le monde artistique en une sorte de BBC World Program pour esthètes politiquement désenchantés et pour intellectuels allergiques à la télévision.

3. Le virage historiographique dans l'art européen « postsocialiste » est au centre, entre autres, de l'étude de Charity Scribner intitulée *Requiem for Communism*, publiée par le MIT en 2003. Il serait difficile d'établir une liste exhaustive des artistes de l'Europe « de l'Est » postsocialiste qui exploitent délibérément ce champ particulier, mais il faudrait obligatoirement y faire figurer Chto Delat, Aneta Grzeszykowska, Marysia Lewandowska et Chris Cummings, Goshka Macuga, David Maljković, Deimantas Narkevičius, Paulina Ołowska et, dans une certaine mesure aussi, Anri Sala et Nedko Solakov. Parmi les artistes de « l'Ouest » qui se sont intéressés au maillage complexe de ces histoires, on pourrait citer Gerard Byrne, Tacita Dean, Laura Horelli, Joachim Koester, Susanne Kriemann, Sophie Nys, Hito Steyerl, Luc Tuymans et beaucoup d'autres.

HISTOIRES INTERROMPUES

Zdenka Badovinac

Traduit de l'anglais par Jean-François Allain

Histoires parallèles

Quand on parle aujourd'hui de l'histoire officielle de l'Occident, on sait qu'il y a toujours eu – en parallèle – d'autres histoires qui ont été marginalisées et, parfois, effacées ou oubliées. On sait aussi que, même en Occident, les histoires « subordonnées » se multiplient, et que de plus en plus rares sont les personnes qui peuvent s'identifier à un récit collectif unifié – récit lié en fait à une communauté imaginaire. Dans une période de compression du temps et de l'espace, fait remarquer Homi Bhabha, la notion d'hybridité remplace le sentiment d'identité nationale et personnelle. Pour lui, la figure archétypale d'aujourd'hui est le migrant, qui vit dans plusieurs espaces culturels. Or, malgré son caractère assez insaisissable, l'identité pluriculturelle du migrant participe d'une catégorie universellement reconnaissable.

Le sens de l'expression « identité collective » est fondamentalement lié à un contexte social et politique donné. Il en va de même du concept d'histoires parallèles, employé différemment selon les contextes et qui présente des variations substantielles en fonction de l'histoire officielle en marge de laquelle se situent ces histoires secondaires. On observe d'ailleurs d'énormes différences entre les systèmes dominants eux-mêmes, et entre ces systèmes dominants et les systèmes subordonnés. Pour ce qui est du modèle artistique qui domine en Occident, on peut affirmer que celui-ci a toujours été beaucoup plus souple envers ses histoires marginales, et qu'il a même réussi à les greffer assez rapidement sur sa grande histoire, ce qui n'a pas été le cas pour les régimes communistes rigides, où l'art non-officiel n'a trouvé sa légitimité qu'après l'effondrement des régimes en question. Une des caractéristiques essentielles de l'art dans les espaces dominés par l'idéologie est son parallélisme intrinsèque. Si l'on veut aujourd'hui construire dans ces espaces une histoire de l'art qui ait un sens, il faut donc tenir compte du fait qu'il a toujours existé deux courants parallèles totalement séparés : un officiel et un non officiel, le second étant le seul qui soit véritablement parallèle en ceci qu'il ne recoupe jamais l'art officiel. Si l'on prend le mot « parallèle » au sens plein, il faudrait, en effet, établir une distinction entre histoires parallèles et histoires subordonnées. De ces dernières, on peut dire que ce sont des lignes historiques qui forment, synchroniquement, les rhizomes d'un système dans lesquels elles ne cessent d'apparaître et de disparaître, s'interrompant ou se transformant mutuellement. Les histoires subordonnées caractérisent tous les espaces et elles présupposent – du moins pour celles qui nous intéressent ici – un art subordonné à celui des communautés politiques, ethniques ou religieuses dominantes (et même, dans certains pays, à l'art d'une diaspora ou à celui de l'Occident). Autrement dit, on peut parler d'un système d'histoires interrompues qui, dans les circonstances actuelles, peut apparaître comme négatif et auquel il conviendrait de mettre fin. Pourtant, l'interruption est en réalité la seule constante que l'on retrouve en divers lieux et à diverses époques.

Ce serait une erreur de penser que la situation va se normaliser avec l'effondrement des régimes politiques et l'accélération rapide des processus d'intégration mondiale, que les histoires interrompues vont disparaître et que l'art s'organisera de lui-même en un système de continuités. Loin s'en faut ! Après la chute du communisme, de nouvelles interruptions sont apparues au moment même où l'on attendait une grande vague de normalisation. Aujourd'hui, par exemple, on remarque une amnésie sur le passé communiste. Une amnésie non pas sur la dégénérescence du communisme mais sur l'idée humaniste et progressiste qu'il contenait et qui a soudain disparu de l'espace public. Cette interruption contemporaine a été rendue possible, entre autres, par l'existence d'une tradition d'interruptions véritablement radicales aboutissant, elle aussi, à la création de systèmes parallèles.

Cartographier les histoires interrompues

Nous avons dit que l'histoire de l'art, dans le sens d'une narration collective unifiée, n'existe qu'en Occident et que les autres espaces ne connaissent, en gros, que des histoires faites de ruptures. En réalité, ces petites histoires interrompues sont des parcours individuels, qui vivent des vies séparées et sont incapables de se rejoindre sur la base de critères unifiés en un grand tout chargé de sens. Ce sont des systèmes fragmentés, qui situent les histoires nationales en dehors des grandes relations internationales, ou de petites histoires individuelles ou collectives qui constituent les mythologies officieuses des espaces en question.

Ces systèmes prennent notamment la forme de l'auto-historisation, pratiquée par des artistes qui, ne pouvant prendre appui sur une histoire collective, doivent aller à la recherche de leurs propres contextes historiques et interprétatifs. Parce que les institutions locales qui devaient systématiser la néo-avant-garde et sa tradition n'existaient pas, par exemple, ou parce qu'elles dédaignaient ces formes d'art, les artistes étaient contraints d'avoir en propre leurs historiens de l'art et leurs archivistes – situation qui perdure encore dans certains pays. Dans ce travail d'autohistorisation, l'artiste collecte et archive des documents liés à son activité artistique personnelle et, parfois, à celle de mouvements qui ont généralement été marginalisés par les politiques locales et n'ont aucune visibilité sur la scène artistique internationale.

L'autohistorisation n'est qu'un des systèmes qui s'est développé parallèlement aux activités des institutions, qui ont elles-mêmes toujours été très diversifiées en Europe centrale et au Proche-Orient. Dans des pays comme la Russie, l'ex-Yougoslavie, Israël ou l'Iran, on trouve toute une palette d'institutions, depuis les musées à vocation purement provinciale jusqu'aux musées possédant des collections enviées de dimension internationale. D'autres pays, en revanche – la Palestine et le Liban, par exemple –, n'ont pas de telles institutions mais, depuis peu, des associations artistiques à but non lucratif entreprennent de compenser une telle absence. Néanmoins, au-delà de toutes ces différences, on peut dire que ce sont les institutions qui, pour la plus grande part, donnent aux artistes locaux leur cadre national ou idéologique, même quand elles n'entretiennent pas de relations constituées avec les milieux artistiques locaux, ni (à l'autre bout du spectre) avec le contexte international.

Les artistes se trouvent donc aujourd'hui dans une situation où, d'un côté, ils en sont encore à entreprendre leur propre historisation alors que, de l'autre côté, l'Occident manifeste à leur endroit un intérêt nouveau et commence à les inclure dans ses musées – où ils se trouvent d'ailleurs coupés de leur contexte d'origine. C'est là que commence la muséification de l'Est, processus dans lequel Boris Groys, parlant de l'art du communisme, voit « une conséquence de la victoire de l'Occident dans la Guerre froide : l'histoire nous apprend que les vainqueurs s'approprient toujours, d'une façon ou d'une autre, l'art des vaincus. » La muséification du monde non-occidental consiste essentiellement, nous l'avons dit, en un travail de classification qui facilite la gestion ou la compréhension des choses. Mais, en étant plus visible, l'Autre n'acquiert pas automatiquement un surcroît de pouvoir. Dès lors, pourquoi serions-nous intéressés par une modernisation de notre art et de son mode de fonctionnement s'il apparaît clairement que notre souveraineté n'a rien à y gagner, bien au contraire ?

La modernisation est un processus à double tranchant. Elle peut être – simultanément – un moyen d'accéder à l'indépendance, ou la porte ouverte à de nouvelles formes de colonialisme. C'est, de toute évidence, un stimulant qui d'un côté renforce, de l'autre détruit. Et comme pour n'importe quel médicament, deux questions essentielles se posent : celle de son dosage et celle de sa compatibilité chimique avec d'autres substances.

La distinction que l'on opère aujourd'hui entre tradition et modernité – distinction qui, notamment dans le monde arabe, est de plus en plus marquée – repose précisément sur l'idée que ces deux entités sont fondamentalement incompatibles. L'identité au sens traditionnel suppose dans son essence la réitération de quelque chose censé être immuable. Si l'on veut, à l'heure actuelle, historiciser un certain espace artistique sans le soumettre à ce genre de dichotomie dangereuse, notre seul recours est de reconnaître à la fois la pluralité contemporaine des identités et les spécificités sociales, politiques et historiques de chaque localité. Seule la prise en compte de ces deux éléments permet d'éviter les reproductions (aussi bien traditionnelles que modernes) de l'identité telles qu'elles sont alimentées par les médias contemporains. Surgissent alors les possibilités nouvelles d'une historisation qui ne considère plus les identités comme des faits figés mais qui permet, au contraire, la découverte constante de subjectivités non encore « étiquetées ». Si les espaces périphériques ont, d'une façon ou d'une autre, le pouvoir de transformer l'état actuel des choses, c'est dans ce « non-étiquetage » actif qu'il faut le chercher.

Nous avons parlé plus haut d'histoires parallèles et d'histoires subordonnées, c'est-à-dire de ces histoires informelles qui continuent de caractériser en profondeur le monde non-occidental. On peut d'ailleurs évoquer à ce propos toute une palette de systèmes informels que les populations ont été contraintes d'élaborer en marge des dictatures politiques et militaires officielles pour mieux assurer leur survie. Dans le monde moderne, ces systèmes informels apparaissent comme d'énormes obstacles au progrès économique ou à la mise en place d'une démocratie mature ; c'est pourquoi on les présente souvent sous les traits de l'Autre, dont il faudrait se défaire au plus tôt au nom de la modernisation. Aujourd'hui, dans sa position critique envers la modernité, l'art se tourne souvent vers des systèmes fondamentalement prémodernes, dans lesquels il voit une créativité subjective qui a quasiment disparu du monde capitaliste standardisé. Pour lui, les systèmes informels sont donc positifs ; l'Autre n'est plus simplement l'objet de la modernisation, il devient un Autre actif. Nous ne faisons pas référence ici à une quelconque nostalgie romantique mais à la reconnaissance des modes de fonctionnement qui, en même temps que les artefacts, composent l'histoire de l'Autre. [...]

« Interrupted Histories¹ » présentait des œuvres dans lesquelles les artistes jouaient le rôle :
 - d'archivistes de leurs propres projets et de ceux d'autres artistes, ou de divers phénomènes faisant partie intégrante de leur histoire nationale ;
 - de conservateurs de musée menant des recherches sur leur propre contexte historique et établissant un cadre de comparabilité pour diverses histoires, grandes et petites ;
 - d'historiens, anthropologues, ethnologues, qui enregistrent les phénomènes actuels et pertinents dans l'interaction qui s'opère entre tradition et modernité, et qui observent l'évolution rapide du paysage local.

Dans un essai intitulé « The Logic of Collecting », Boris Groys écrivait : « Dans le modernisme, le musée a malgré tout une fonction bien définie : il représente l'histoire universelle. Mais, récemment, l'exposition d'œuvres a perdu cette fonction ; en rassemblant des œuvres d'art et en créant leurs références mutuelles, les conservateurs ou les commissaires les plus intéressants n'obéissent plus à une logique historique mais répondent à des questions d'ordre purement esthétique. » À en juger par ce qui a été dit, on pourrait croire que les artistes et les conservateurs ont échangé leurs rôles, mais le fond de l'affaire est tout simplement que l'on ne peut plus séparer les multiples rôles professionnels dans la mesure où les phénomènes de plus en plus, deviennent interdisciplinaires.

En envisageant les possibilités d'une nouvelle historisation, nous ne cessons de retourner vers quelque chose qui semblait jadis inconcevable : le croisement de deux systèmes de pensée différents celui de la science et celui de l'art. Victor Burgin s'est moqué un jour du célèbre mot de Picasso : « Je ne cherche pas, je trouve. » Effectivement, l'art n'est pas fait de grandes intuitions ; les artistes ont toujours procédé par recherches, en s'appuyant sur les acquis des sciences naturelles et des sciences humaines. C'est seulement ainsi que l'art peut répondre à des besoins réels ; c'est l'une des manières, pour lui, d'acquiescer une véritable fonction.

1. L'exposition « Interrupted Histories », organisée à la Moderna galerija de Ljubljana en 2006, présentait 27 artistes correspondant à ces différents rôles.

QU'EST-CE QUE LES ARCHIVES OUBLIENT ? MÉMOIRE ET HISTOIRES, FROM THE ARCHIVE OF KWIEKULIK

Luiza Nader

Traduit de l'anglais par Jean-François Allain

Qu'est-ce qu'une archive ? Quel rapport y a-t-il entre le contenu de l'archive et le discours de la mémoire ? Que peut-on ou ne peut-on pas archiver ? Quels avenir (pour reprendre la question d'Allan Sekula¹) nous promet l'archive et quels avenir tombent dans l'oubli ?

Selon la définition habituelle, les archives sont un ensemble de documents conservés d'une manière ordonnée. Le mot désigne aussi l'institution et le bâtiment dans lequel sont stockés les documents en question. La mission d'une telle institution est de collecter des documents, de les entreposer, de garantir leur sécurité et de les rendre accessibles². Cette définition concise et apparemment claire fait cependant ressortir le caractère aporétique de l'archive, que souligne Michel Foucault et que, par la suite, Jacques Derrida déconstruit radicalement. Pour Foucault, en effet, l'archive n'est pas seulement une collection de documents indiquant le seuil de notre discours ; c'est d'abord et avant tout « le système général de la formation et de la déformation des énoncés³ ». C'est un principe de discursivité dont dépendent les possibilités et les impossibilités énonciatives. En commentant les réflexions de Foucault, Hal Foster fait remarquer qu'une archive n'est ni critique ni affirmative en soi⁴ tandis qu'Allan Sekula rappelle pour sa part que les archives ne sont jamais neutres : en constituant les territoires des images, elles exercent les pouvoirs assignés à l'accumulation et à la collection, qui font partie intrinsèque du diktat du lexique et des règles du langage⁵. Dans son célèbre texte, *Mal d'archive*⁶, Derrida considère que le concept d'archive cache le souvenir du mot « arkhè » qui, d'un côté signifie la raison, le commencement et de l'autre le principe originel, la résolution, la loi et l'autorité. La force motrice d'une archive, écrit-il, est la force de la mort, qui conduit non seulement à l'annihilation de la mémoire (comprise à la fois comme mémorisation et comme souvenir) mais aussi à une suppression radicale de tout ce qui ne peut être incorporé dans la mémoire. Cependant, il serait impossible de construire des archives sans le moteur de mort, ou, en d'autres termes, le désir. L'archive est une structure aporétique : elle fonctionne toujours contre elle-même. En même temps, elle est toujours un signe du futur : ce qui n'est pas archivé pour l'avenir meurt dans une certaine mesure. Comme le fait aussi remarquer Derrida, la science des archives doit inclure la théorie de leur institutionnalisation. Dans ce cas, dans quelle mesure les significations générées par des archives sont-elles déterminées par ses structures, dont le principe majeur est, toujours selon Derrida, le refoulement et la prohibition ? Comment le matériau archivé est-il sélectionné et préfiguré ? Qui n'est pas mentionné dans la structure d'une archive ?

I

Les questions ci-dessus sont d'une importance capitale et tout à fait d'actualité non seulement pour la pratique des historiens, des historiens de l'art ou des conservateurs de musée, mais aussi pour les artistes de l'Europe centrale et orientale, car leur art continue d'appartenir aux régions d'exclusion élémentaire sur lesquelles s'est fondé l'idiome occidental et universaliste de l'histoire de l'art contemporaine au xx^e siècle⁷. [...] De nombreux projets d'Europe centrale et orientale ont cherché à lutter contre l'hégémonie de l'histoire de l'art universelle⁸. Deux de ces projets me paraissent particulièrement importants, car ils ont inventé non seulement un style nouveau mais aussi un nouveau type de narration sur la façon de penser, d'évoquer et d'écrire l'histoire de l'art « de ce lieu ». Le premier de ces projets est, selon moi, l'exposition de Zdenka Badovinac intitulée « Interrupted Histories », qui s'est tenue en 2006 à la Moderna galerija de Ljubljana⁹. [...] L'exposition de Badovinac comprenait un autre projet – *East Art Map*¹⁰ –, projet initié par des artistes associés au collectif Irwin et qui se révèle important pour une historiographie de l'Europe centrale et orientale axée sur une certaine « horizontalisation » (pour reprendre l'expression de Piotr Piotrowski). [...] La devise qui figure sur le site Internet, « History is not given. Please help to construct it » [L'histoire n'est pas donnée ; merci de contribuer à sa construction] souligne le caractère provisoire de toute narration historique en dévoilant les mécanismes de sa création¹¹. Non seulement le projet *East Art Map* crée en effet une géographie alternative par rapport à la cartographie établie de l'histoire de l'art occidentale mais, surtout, il propose une histoire de l'art qui est « non-identique » en ce qu'elle réfute une vision homogène et linéaire du passé.

II

[...] Avec *From the Archive of KwieKulik*, Zofia Kulik incarne une opposition similaire contre la cohérence, la linéarité et l'homogénéité des narrations créées par l'historiographie occidentale ou locale. Cette œuvre, commandée par Zdenka Badovinac, a été créée en 2006 et présentée pour la première fois à l'occasion de l'exposition « Interrupted Histories ». Utilisant les archives de plus en plus riches qu'elle avait commencé à constituer avec Przemysław Kwiek au début des années 1970 et la capacité d'associations affectives de la mémoire, l'artiste tentait de déranger et de dissocier les formes habituelles de narration historique en référence à l'art polonais et est-européen ainsi qu'à l'idiome occidental. De plus, Kulik formulait la proposition déroutante de construire l'histoire dans les crevasses entre la lecture des archives et les efforts de mémoire, mettant ainsi au jour la question des histoires non-écrites et réprimées, qui, pourtant, donnent lieu à des souvenirs et à des archives dans des contextes locaux. Elle met donc en évidence la question de la violence symbolique des archives officielles et des narrations qui en découlent – violence qui domine en Europe centrale (la Pologne dans ce cas précis) –, ainsi que le besoin moins d'un complément indispensable que d'une volonté de retravailler et de repenser l'histoire au niveau de ses microcourants.

Comme matériau de base, Zofia Kulik utilise pour son œuvre – qui est aussi son travail – les archives de Pracownia Działań, Dokumentacji i Upowszechniania [Laboratoire d'action, de documentation et de promotion, ou PPDiu], qui étaient hébergées dans la maison de Kulik et de Kwiek, son partenaire d'alors dans la vie et dans la création artistique. [...]

From the Archive of KwieKulik présente une structure ouverte. L'œuvre se compose de neuf tableaux (mais il est possible d'en ajouter), remplis de peintures (généralement des copies, mais il y a quelques originaux) ainsi que de descriptions de documents choisis provenant du PPDiu. Elle est précédée d'un texte dans lequel l'artiste explique comment elle comprend son projet. Des descriptions accompagnent également les documents, formant une sorte de marge grise légère sur chacun des tableaux. [...] Les documents et leurs copies s'inscrivent dans les cadres rectangulaires des panneaux, créant des compositions colorées, presque ornementales, disposées selon une séquence chronologique linéaire : de 1968 au milieu des années 1980 (la dernière photographie, de 2006 – qui montre le processus de préparation d'une des pièces pour une exposition – peut être considérée comme un point final terminant la phrase). Cependant, cet ordre est déformé dans la zone correspondant à chacune des séries de copies parfaites de documents, ce qui provoque des tourbillons temporels précipitant les événements passés ou, au contraire, les faisant apparaître rétroactivement dans une nouvelle constellation de significations. La sélection, la chronologie et les relations mutuelles entre les documents semblent être déterminées par trois vecteurs : les histoires exclues, la métonymie de l'expérience (la mémoire de Kulik) et les règles de composition élaborées par l'artiste au cours de ses vingt dernières années de pratique artistique. [...]

En composant les copies de documents figurant dans ses archives sous une forme visuelle et narrative particulière, Kulik tente [...] de prendre la place du sujet de la narration dans le discours de l'histoire, intervenant à un niveau inférieur, celui de l'archéologie. Elle évoque le processus de formation et de transformation de la narration à ceci près que le discours auquel elle se réfère n'est plus le sien ; c'est, pour revenir à Foucault, un discours qui délimite « le dehors de notre propre langage¹² ». En même temps, Kulik ne construit pas une archive mesurable par son adéquation à une réalité faisant référence ; elle cherche plutôt à intégrer cette archive à d'autres archives (comme celles du Centre d'art contemporain ou de la Galeria Foksal) et aux histoires qu'elles construisent. Kulik veille aussi à indiquer l'antagonisme qui fonde ces histoires alternatives.

De la même façon que *An Inadequate History of Conceptual Art* (1998-1999) de Silvia Kolbowski ou *The History of Galeria Foksal Told to an Unemployed Ukrainian* (2002) de Santiago Sierra, *From the Archive of KwieKulik* peut être considéré comme un travail à la fois artistique et historique¹³. Ces trois œuvres renvoient à la question du refoulement historique, du rapport entre mémoire et histoire, du rôle du transfert dans l'écriture de l'histoire. Cependant, ce qui distingue le projet de Kulik, c'est l'impulsion

– axée sur les archives – qui accompagne l'artiste dans son travail. Comme le note Hal Foster dans *The Archival Impulse*, les pratiques qui font appel à cette impulsion utilisent les archives mais elles en créent aussi ; leurs éléments apparaissent comme simultanément trouvés et construits, ils renvoient à des faits tout en étant fictifs¹⁴. Les artistes qui sont mus par cette impulsion cherchent à recomposer des récits historiques qui ont donné lieu jadis soit à un déni soit à un déplacement. Cette force motrice naît d'un sentiment de vide, d'une absence de signification qui prive la réalité de façon dérangement. [...]

Kulik participe à l'histoire qu'elle crée et ne cache pas sa sympathie pour les autres acteurs qu'elle présente. En tant qu'artiste, elle réfute également la position apparemment objective de l'historien et elle montre que cette histoire est un élément important pour créer et transformer les identités individuelles et collectives actuelles. De même, par rapport aux pratiques décrites par Hal Foster, *From the Archive of KwieKulik* marque un changement dans la compréhension de l'archive, qui n'est plus un « site d'excavation » mais bien plutôt une « construction de la signification » qui s'opère dans la culture¹⁵. Cependant, elle ne puise pas ses sources dans un sentiment de faillite de la mémoire culturelle ni dans l'absence de tradition à laquelle on pourrait se référer. Au contraire ! parce qu'elle ne fait pas confiance au concept de tradition, Kulik utilise la prothèse de ses archives pour renvoyer la mémoire à l'histoire, pointer les éventuels liens effectifs qui les unissent et faire ressortir la nature critique de leurs relations. [...]

Comme l'affirme Mieke Bal, la mémoire culturelle est une activité qui se déroule dans une présence où le passé est constamment modifié et réécrit¹⁶. Elle n'est pas n'importe quel événement qui peut « arriver » mais quelque chose qui est activement joué. Le rappel culturel proposé par Kulik est mobile ; il souligne l'ordre rétroactif de la temporalité dans laquelle l'histoire est immergée et la manière dont l'image du « alors » est constamment hantée par le « aujourd'hui ». Ce rappel culturel ordonne à la fois la mémoire et l'histoire de l'objet, et il permet d'en retrouver l'expérience. Par projection, il revitalise la mémoire qui s'efface et l'aide à découvrir les contours d'inscriptions devenues difficilement lisibles. Une telle histoire, filtrée par la mémoire et qui bifurque horizontalement entre plusieurs branches et plusieurs annonces, est une forme de thérapie. Une thérapie qui, en retraçant, en témoignant, en construisant des narrations, en provoquant une réception, en entrant de nouveau dans les lectures du passé, peut aider non pas à stabiliser mais à ouvrir l'identité, l'histoire et la mémoire du passé, pour en faire profiter l'avenir.

1. Allan Sekula, « Reading an Archive. Photography Between Labour and Capital », dans Liz Wells (dir.), *The Photography Reader*, Londres/New York Routledge, 2003, p. 444.
2. <http://pl.wikipedia.org/wiki/Archiwum>.
3. Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, p. 171.
4. Hal Foster, « Archives of Modern Art », *Design and Crime (and other Diatribes)*, Londres/New York, Verso, 2002 ; cité dans *Obieg*, n° 1-2, 2007, p. 147.
5. A. Sekula, *op. cit.*, p. 446.
6. Jacques Derrida, *Mal d'archive*, Paris, Galilée, 1995.
7. Piotr Piotrowski, *W stronę horyzontalnej historii sztuki* [Vers une histoire de l'art horizontale], conférence à l'IHS UAM, 4 avril 2008, tapuscrit.
8. Pour plus de détails, voir Piotr Piotrowski, « O dwóch głosach historii sztuki » [Des deux voix dans l'histoire de l'art], *Artium Quaestiones*, Poznań, Wydawnictwo Naukowe, 2006, vol. XVII, p. 195-214. P. Piotrowski est lui-même l'auteur d'un excellent ouvrage intitulé *Awangarda w cieniu Jalty* [Avant-garde dans l'ombre de Yalta], qui porte sur l'art de l'Europe centrale dans la perspective de la géographie critique et qui met en place un « cadrage » géopolitique. C'est indéniablement un exemple exceptionnel de construction d'une « histoire horizontale », malheureusement pas encore traduit en anglais ou en français, ce qui est dommage pour l'historiographie occidentale.
9. Concernant l'exposition, on se reportera à Agnieszka Szewczyk, « Sztuka z historii, historia ze sztuki. *Interrupted Histories* w Moderna galerija w Lublanie » [Art issu de l'histoire, histoire issue de l'art. *Interrupted Histories* à la Moderna galerija de Ljubljana], *Obieg* (édition en ligne), <http://www.obieg.pl/>
10. Irwin (dir.), *East Art Map. Contemporary Art and Eastern Europe*, Londres, Afterall/MIT Press, 2006. Un projet comparable, également lancé par le collectif Irwin, est *Mind the Map. History is not Given* ; pour plus de détails, voir Marina Grzinić, « Recenzja dwóch projektów książkowych : *East Art Map* i *Mind the Map! History is not given* » [Recension critique de deux projets de livre : *East Art Map* et *Mind the Map! History is Not Given*], *Obieg*, n° 1-2, 2007, suppl. *Gazet art*, n° 4, p. 30-33.
11. <http://www.eastartmap.org>.
12. M. Foucault, *op. cit.*, p. 172.
13. J'emprunte cette expression à Mignon Nixon, qui l'utilise à propos de l'ouvrage de Silvia Kolbowski mentionné plus haut ; voir Mignon Nixon, « Oral Histories : Silvia Kolbowski and the Dynamics of Transference », dans Silvia Kolbowski, *Inadequate... Like... Power*, cat. exp., Vienne, Secession, 2003, p. 93-102.
14. H. Foster, « The Archival Impulse » [édition abrégée], dans Charles Merewether (dir.), *The Archive*, Londres/Cambridge, MIT Press, 2006, p. 143-148.
15. *Ibid.*, p. 146.
16. Mieke Bal, *op. cit.*, p. 7-10.

Publié dans *Opowiedziane inaczej. A story Differently Told: Tomasz Ciecierek / Jarosław Kozłowski / Zofia Kulik / Zbigniew Libera i Darek Foks / Aleksandra Polisewicz*, cat. exp., Gdańsk, Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia, 2008, p. 84-122.

« NOUS SOMMES TOUS AUTODIDACTES »

What, How & for Whom

Traduit de l'anglais par Jean-François Allain

Depuis longtemps, l'art est une grande partie du problème, car il occupe une place de premier plan dans la nouvelle économie urbaine qui, partout, assimile la culture à l'industrie culturelle. Les stratégies de développement des villes encouragent le tourisme et favorisent la mobilité et l'accélération du temps ; par ailleurs, la propagande des nationalismes résurgents assignent à la culture un rôle hautement représentatif, cherchant à promouvoir, dans un même mouvement, le caractère « indigène » d'un lieu et sa dimension « mondiale ». Or, et on peut le regretter, l'art est totalement récupéré par ces stratégies au moment même où il les conteste – ou peu après.

Depuis quelques années, la recherche de nouvelles réponses et de nouvelles stratégies artistiques a influé sur l'intérêt – géographiquement dispersé et diversement motivé – qui se manifeste pour les systèmes d'autogestion, les formes de collaboration et les pratiques collectives¹. Il existe donc diverses figures de la résistance : l'autonomie par rapport au « système » artistique, la critique de la conception bourgeoise de l'espace public et la séparation entre la sphère publique et la sphère privée par des formes d'auto-institutionnalisation ou des processus non hiérarchiques de construction collective, d'autorégulation et d'autovalorisation (souvent considérés comme immanentes aux pratiques artistiques collectives et collaboratives ou aux diverses tentatives d'autogestion). En effet, la collaboration et l'autogestion apparaissent généralement comme des modes fondamentaux de résistance aux mécanismes dominants du marché de l'art, pour lequel la valeur reste fondée sur la notion d'autorité du génie artistique. Mais il a été dit et répété, en guise d'avertissement, que la collaboration n'était pas une valeur en soi et qu'elle n'est certainement pas une garantie de changement, positif ou négatif, individuel ou social. Et elle n'implique pas nécessairement une résistance à l'industrie de l'art contemporain, comme le montrent de nombreux projets artistiques menés en coopération mais qui ne se distinguent guère du travail en équipe ou de la créativité collective tels qu'on les pratique dans les entreprises, ni, non plus, de la nostalgie – devenue à la mode sous la pression du marché et politiquement contradictoire – de la bonne époque du collectivisme innocent telle que la conçoit l'avant-garde. [...]

Une autre question cruciale – question ouverte et sujette à de constantes renégociations – est celle du format même de l'exposition et de la reconnaissance croissante des collectifs artistiques, des projets collaboratifs et des groupes autogérés situés en marge du système artistique dominant. Qu'est-ce qu'une exposition peut proposer à une pratique artistique militante, notamment quand elle adopte la forme populaire mais contestée d'une biennale ou d'un événement à grande échelle organisé par une institution de renom international ? D'un autre côté, comment les artistes et les commissaires d'exposition peuvent-ils constituer des marges géographiques (qui rétrécissent mais restent néanmoins bien réelles) et gérer leur désir de faire partie intégrante de ce qu'ils considèrent comme les structures (relativement) bien financées du système artistique occidental contemporain s'ils n'offrent pas « quelque chose de nouveau et d'excitant » issu de l'Europe de l'Est, du Proche-Orient ou de tout autre territoire mythique ? La question est de savoir comment il faut vivre sa marginalité, comment on peut commencer petit en partant de sa faiblesse et de son isolement sans pour autant se retrouver délibérément en position de franc-tireur ou d'entrepreneur culturel testant de nouvelles idées qui, ensuite, seront assimilées et transformées en outils de marketing par les institutions dominantes que l'on essaie de squatter, de transformer ou de faire voler en éclats. Conscient de la possibilité de l'échec et de la naïveté parfois dangereuse d'une telle approche, il n'en est pas moins tentant de repenser l'espace méprisé de l'exposition – espace autoritaire, patriarcal, racialement et socialement exclusif – en tant qu'espace public. Les diverses (més-) alliances avec les institutions artistiques devraient être l'occasion de créer des niveaux transitoires et temporaires mais néanmoins ambitieux afin de se lancer dans une communication sur le long terme et créer de nouvelles plates-formes internationales. L'exposition invaliderait alors le mythe de l'antagonisme entre l'avant-garde artistique comprise comme une rupture, et les institutions qui perpétuent l'ordre établi. L'exposition n'est pas un outil de neutralisation mais le terrain d'un conflit ; « elle socialise les savoirs, met les ressources à disposition, autrement dit, elle permet la participation d'un grand éventail de personnes à la fabrication de nouvelles images et de nouveaux langages, elle les introduit dans un circuit de diffusion qui dépasse de loin le circuit artistique restreint habituel² ». [...]

Dans chaque localité, les artistes et les travailleurs culturels doivent inventer les modèles de transgression qui leur permettront de s'attaquer aux conditions culturelles en général et aux conditions institutionnelles en particulier, et d'imprimer, par le biais de l'art, de nouvelles orientations. Et s'il est impossible de transposer les modèles ou les stratégies d'un lieu à un autre, l'exposition peut néanmoins devenir un site d'inspiration, d'encouragements, de solidarité entre divers acteurs qui cherchent à inventer de nouvelles formes de relations dans l'espace public et idéologique.

L'extrémisme de droite et l'effondrement des systèmes sociaux sous l'effet de l'économie mondialisée prennent de multiples formes en fonction des contextes locaux, mais les problèmes urgents ne sont pas propres à certains territoires ; on observe des trajectoires et des luttes semblables dans plusieurs pays et à diverses époques, et ce qui a été naguère un prototype isolé ou une expérience d'avant-garde est aujourd'hui un patrimoine collectif, un réservoir de ressources dont dispose la société. En l'absence d'ouvrages d'histoire ou de véritables collections de musée, et avec le conservatisme des départements d'histoire de l'art ou des écoles de beaux-arts (dont les méthodes s'arrêtent au mieux avec les modernismes des années 1950-1960), tous les travailleurs culturels des Balkans et de la plupart des régions géographiquement exclues du canon artistique euro-Atlantique sont des autodidactes ; ils apprennent en faisant, ils suivent leur intuition et leur instinct, ils se demandent ce qu'ils doivent entreprendre ici et maintenant.

L'improvisation, le piratage et la valorisation des faiblesses sont érigés en outils méthodologiques, mais l'excommunication des pratiques de l'art conceptuel dans les programmes d'éducation artistique crée une situation paradoxale dans laquelle les précédents, les sources d'inspiration et les généalogies historiques sont transformés en une sorte de « mythologie » réservée aux initiés. Parallèlement, le courant dominant ne peut être validé que par le contexte dit international, c'est-à-dire en étant reconnu par les institutions occidentales et en entrant dans les collections des musées occidentaux. Loin d'être l'institution exemplaire du capitalisme mondial, l'exposition doit donc remettre en question les hégémonies artistiques mondiales et, en même temps, refuser activement l'instrumentalisation géopolitique des pratiques artistiques progressistes et leur marchandisation dans le capital culturel mondialisé. Mais, comme le fait pertinemment remarquer Okwui Enwezor dans son analyse de l'ambition et de la portée des méga-expositions contemporaines, « il ne suffit pas d'intégrer le point de vue des autres modernismes dans des programmes de formation muséologique occidentaux très sélectifs, souvent fondés sur des principes de commodité ou d'opportunité plutôt que sur la poursuite convaincue d'un véritable objectif intellectuel et historique³. »

On peut parler d'un déplacement de l'attention vers les identités artistiques périphériques ou vers une critique des formes dominantes de représentation définies par les institutions d'art occidentales ; on peut envisager aussi d'écrire de nouvelles histoires de l'art mais, quand il s'agit d'expositions, il faut toujours revenir à la case départ et, en tant que conservateur ayant accès au cadre institutionnel, se demander ce que l'on peut proposer aux pratiques artistiques militantes, collectives ou individuelles. Une réponse consisterait à dire : un espace pour l'autoreprésentation, une possibilité de repenser les questions de production, de définition et de présentation de l'œuvre, et une réflexion sur l'identité de l'artiste dans un monde globalisé. Mais il reste la question du contrôle, le jeu constant et non résolu de l'inclusion et de l'exclusion ; autrement dit, quelles sont les règles fixées par le système artistique occidental, comment se fait la circulation ou la réception de l'information, et comment peut-on – si tant est qu'on le puisse – remettre en question le système ?

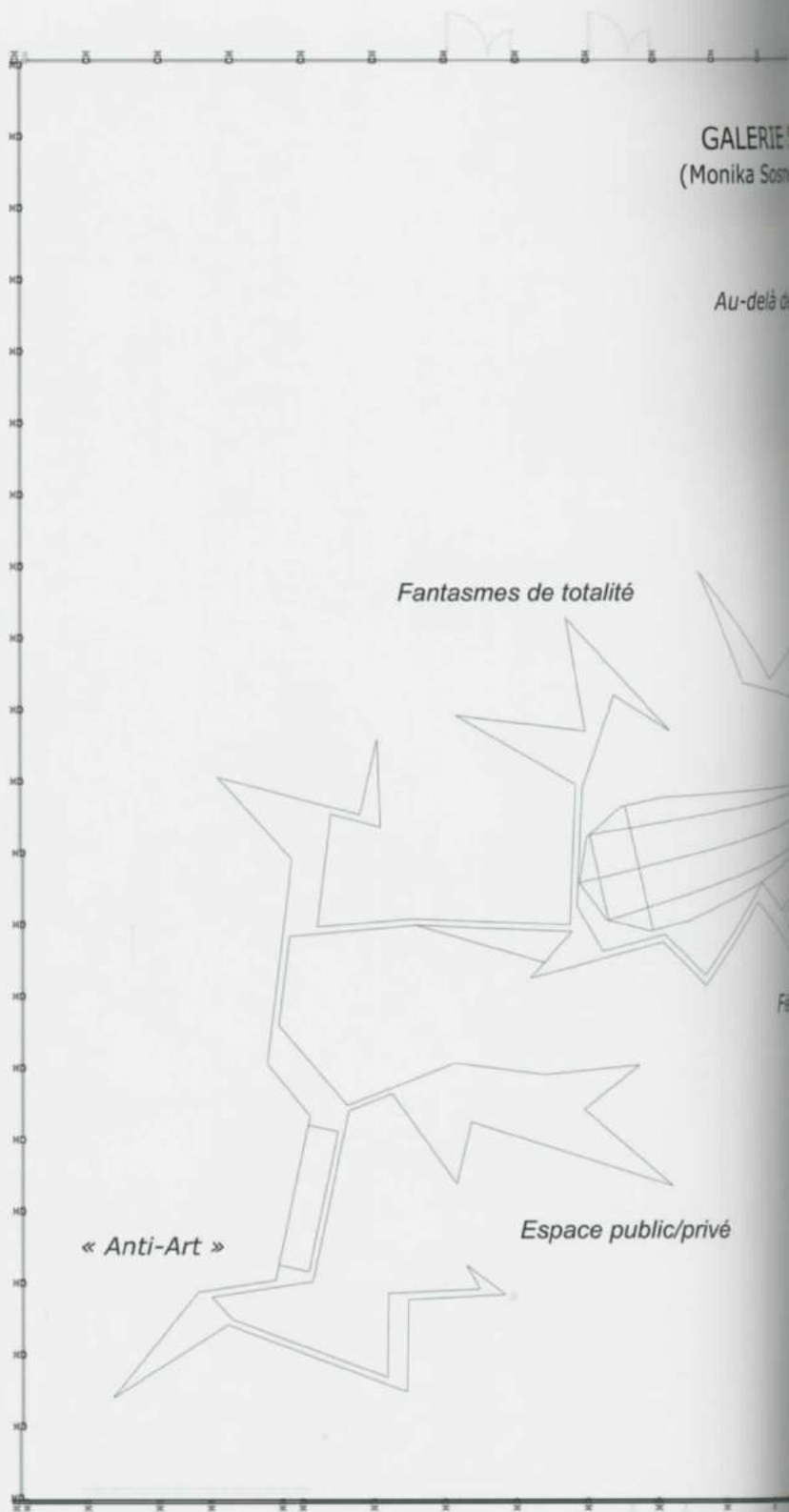
-
1. Parmi les projets et les publications de ces dernières années, citons « P_A_U_S_E », Biennale de Gwangju 2002, dont les commissaires étaient Charles Esche, Hou Hanru et Wan-Kyung Sung ; « Dispositive Workshop », série de six projets artistiques au Kunstverein München 2003-2004 ; « Art and Collaboration », *Third Text*, vol. 18, n° 6, novembre 2004 ; Nato Thompson et Gregory Sholette (dir.), *The Interventionists. Users' Manual for the Creative Disruption of Everyday Life*, Cambridge, The MIT Press, 2004 ; « Colloquium on Collaborative Practices », Kunstverein München, 2004 ; « Collaborative Practices Part 2 », Shedhalle Zürich, avril 2005 ; « Collective Creativity », Kunsthalle Fridericianum, mai-juillet 2005, commissariat WHW ; « Taking the Matter into Common Hands », symposium à l'IASPIS [International Artists Studio Program in Sweden], Stockholm, septembre 2005, qui a donné lieu au recueil de textes *Taking the Matter into Common Hands, on Contemporary Art and Collaborative Practices* de Johanna Billing, Maria Lind et Lars Nilsson (dir.), Londres, Black Dog Publishing, 2007 ; Blake Stimson et Gregory Sholette (dir.), « Collectivism after Modernism. The Art of Social Imagination after 1945 », Londres/Minnesota, University of Minnesota Press ; Temporary Services, « Group Work », New York, Printed Matter 2007.
 2. Brian Holmes, cité dans Ana Longoni « Inside? Outside? Where to? Questions concerning the relationships between the avant-garde and artistic institutions », intervention à une conférence, Sao Paulo, CIMAM, 2005.
 3. Okwui Enwezor, « Mega-Exhibitions and the Antinomies of a Transnational Global Form », *Manifesta Journal*, n° 2, hiver 2003/printemps 2004.

—

Publié dans What, How & for Whom, « We Are All Autodidacts », *Not Only Possible, But Also Necessary. Optimism in the Age of Global War*, cat. exp. de la 10^e Biennale d'Istanbul, 2007.

ANNEXES

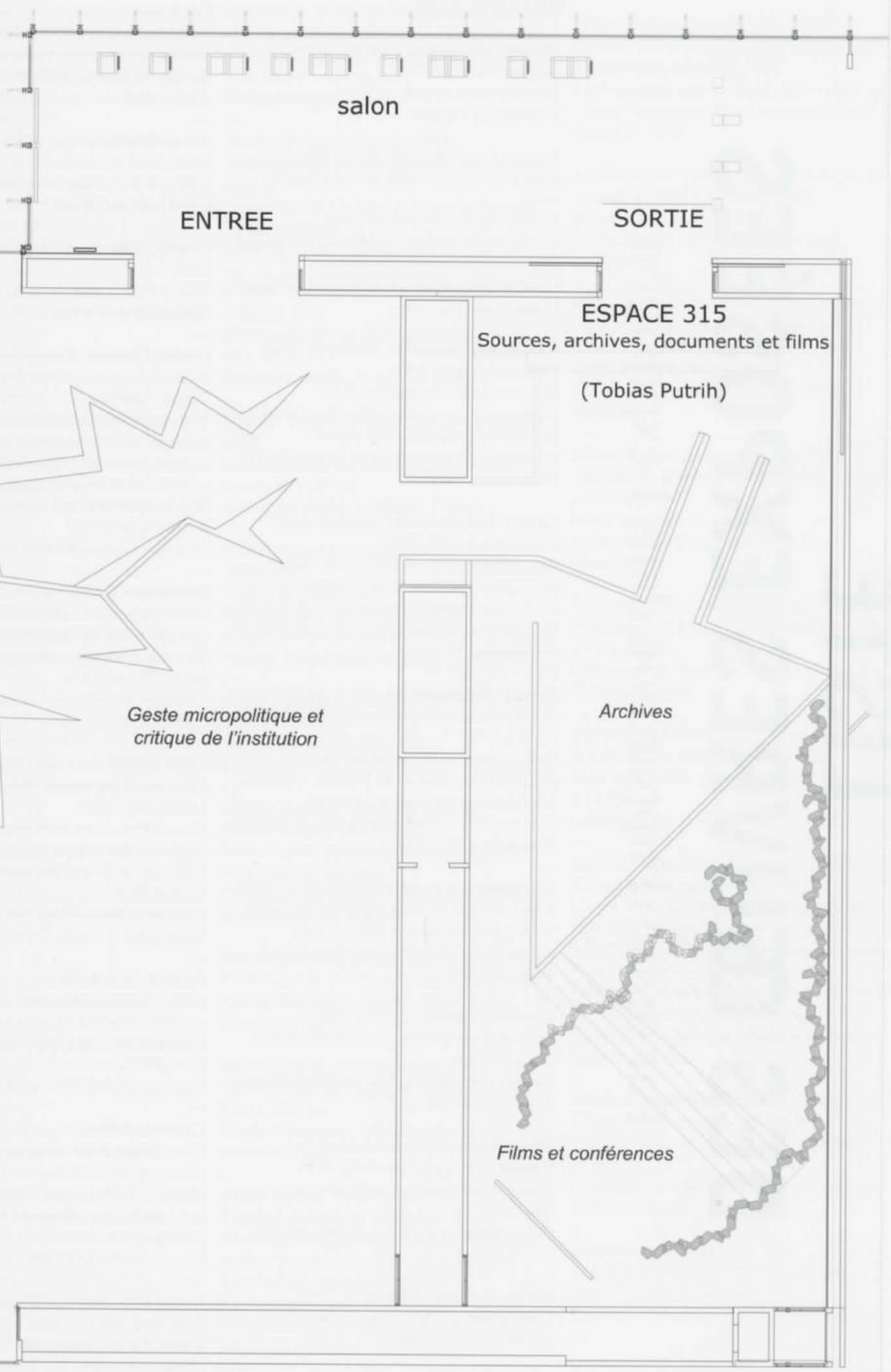
PLAN DE L'EXPOSITION



RIE SD
Gosnorka)

à des utopies modernes

Féministe



salon

ENTREE

SORTIE

ESPACE 315

Sources, archives, documents et films

(Tobias Putrih)

Geste micropolitique et critique de l'institution

Archives

Films et conférences

LISTE DES ŒUVRES EXPOSÉES

Par ordre d'apparition dans l'exposition

GALERIE SUD

Marina Abramović, *Airport : sound environment*, 1972
Environnement sonore
Courtesy de l'artiste

Cezary Bodzianowski, *Tecza, Łazienka, Łódź* [Arc-en-ciel, salle de bain, Łódź], 1995
Documentation de performance, photographie couleur de Monika Chojnicka, impression numérique sur papier
Courtesy de l'artiste et de la Foksal Gallery Foundation, Varsovie

Cezary Bodzianowski, *Weranda, Łódź* [Véranda, Łódź], 1996
Documentation de performance, photographie couleur de Monika Chojnicka, impression numérique sur papier
Courtesy de l'artiste et de la Foksal Gallery Foundation, Varsovie

Cezary Bodzianowski, *Żywioli, Łódź* [Éléments, Łódź], 2000
Documentation de performance, deux photographies couleur de Monika Chojnicka, impression numérique sur papier
Courtesy de l'artiste et de la Foksal Gallery Foundation, Varsovie

Cezary Bodzianowski, *Glód, park Źródlika II, Łódź* [Faim, Parc Źródlika II Łódź], 1999
Documentation de performance, photographie couleur de Monika Chojnicka, impression numérique sur papier
Courtesy de l'artiste et de la Foksal Gallery Foundation, Varsovie

Alexander Ugay, *Mourning* [Deuil], 2004
8 mm, 16 mm et vidéo transféré sur vidéo, 9'55", noir et blanc et couleur, son
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris

Cyprien Gaillard, *Cairns*, 2008
Photographie couleur, C-Print sur diasec, 170 x 211 cm
Courtesy de l'artiste et de la galerie Bugada & Cargnel, Paris

Tibor Hajas, *Analizisdetonáció 1-5* [Destruction analytique 1-5], 1976
Cinq caissons lumineux, dimensions variables
Collection de Madame Anna Kis Kovács, Budapest

Ion Grigorescu, *Balta Albă*, 1980
Film Super 8, 7'55", coul., son
Collection de l'artiste

À TIRANA

Edi Rama
Sept impressions numériques, tirages des dessins préparatoires pour repeindre les façades de Tirana, 2000, feutre et crayon sur photocopies

Alban Hajdinaj, *Eye to Eye* [D'œil à œil], 2003
Vidéo, 4'30", coul., son
Collection de l'artiste

Gentian Shkurti, *Colour Blind* [Daltonien], 2004
Vidéo, 4'05", noir et blanc, son
Collection de l'artiste

Olafur Eliasson, *Tirana House Painting Project* [Projet pour peindre une maison de Tirana], 2003
Trois impressions numériques : deux tirages de photographies de la façade repeinte selon les indications de l'artiste, un plan du motif géométrique appliqué à la façade, Biennale de Tirana, photographies d'Anri Sala (2008)
Courtesy Olafur Eliasson et Anri Sala

Dominique Gonzalez-Foerster
Deux impressions numériques de la façade repeinte selon les indications de l'artiste, Biennale de Tirana, photographies d'Anri Sala (2003 et 2009)
Courtesy Dominique Gonzalez-Foerster et Anri Sala

Liam Gillick, *Exterior Consultation Diagram* [Diagramme de consultation extérieure], 2003
Deux impressions numériques de la façade repeinte selon les indications de l'artiste, Biennale de Tirana, photographies : Anri Sala (2003)
Courtesy Liam Gillick, Anri Sala et la Galerie Air de Paris, Paris

Rirkrit Tiravanija
Deux impressions numériques de la façade repeinte selon les indications de l'artiste, Biennale de Tirana, photographies d'Anri Sala (2003)
Courtesy Rirkrit Tiravanija et Anri Sala

Carsten Höller
Deux impressions numériques, une photographie de la façade à repeindre, un plan du motif créé par l'artiste à appliquer sur cette façade, Biennale de Tirana, photographie d'Anri Sala (2003)
Courtesy Carsten Höller et Anri Sala

Anri Sala, *Dammi i Colori* [Donne-moi les couleurs], 2003
Vidéo, 15'24", coul., son
Collection Musée des beaux-arts de Nantes

Vojin Bakić, *Maquette du monument de*

Petrova Gora, 1978

Bois et aluminium, 75 x 63 x 60 cm

Courtesy de la famille Bakić, Zagreb

David Maljković, *Scenes for a New*

Heritage III [Scènes pour un nouvel

héritage III], 2006

Sept dessins et collages issus d'une série

de treize, fusain, crayon, feutre et papier

aluminium sur papier, 24 x 32 cm, 62 x

74 cm, 42 x 29,5 cm, 50 x 70 cm, 50 x

70 cm, 50 x 70 cm, 24 x 32 cm

Centre Pompidou, Musée national d'art

moderne, Paris

Marjetica Potrč, *Pattern Protects* [Le motif

protège], 2007

Série de sept dessins, encre et feutre sur

papier, 29 x 21 cm chacun

Courtesy de l'artiste et de la galerie

Nordenhake, Berlin, Stockholm

Thea Djordjadze, *Pampel*, 2006

Acier, verre, acrylique, détecteur de

mouvement, chaîne stéréo, 300 x 750 x

300 cm

Collection de la Ville de Munich

Július Koller, *Projection (U.F.O.)*

[Projection (OVNI)], 1973

Photographie noir et blanc, 8,5 x 8,5 cm

Centre Pompidou, Musée national d'art

moderne, Paris

Július Koller, *Receipt(Ing) (U.F.O.)*

[Récept(ion) (OVNI)], 1990

Photographie noir et blanc, 17,9 x 24,4 cm

Centre Pompidou, Musée national d'art

moderne, Paris

Július Koller, *Meditation (U.F.O.)*

[Méditation (OVNI)], 1983

Photographie noir et blanc, 29,7 x 20,4 cm

Centre Pompidou, Musée national d'art

moderne, Paris

Július Koller, *Flying Cultural Situation*

(U.F.O.) [Situation culturelle volante

(OVNI)], 1983

Photographie noir et blanc, 20,3 x 30 cm

Centre Pompidou, Musée national d'art

moderne, Paris

Július Koller, *Specifying Form-Capacity*

(U.F.O.) [Spécification forme-capacité

(OVNI)], 1976

Photographie noir et blanc, 17,3 x 11,5 cm

Centre Pompidou, Musée national d'art

moderne, Paris

Július Koller, *U.F.O. – NAUT J.K.A.*

(U.F.O.) [Ovni-naute J.K.A (OVNI)], 1970

Photographie noir et blanc, 23 x 17 cm

Centre Pompidou, Musée national d'art

moderne, Paris

Attila Csörgő, *Occurrence Graph II*, 1998

Installation composée d'une lampe, de

deux disques en fibre optique, d'un moteur,

d'éléments rotatifs, de film transparent, 67 x

35 x 23 cm

Collection particulière

Dimitri Prigov, *Couple*, 2003

Ruban adhésif sur photographie noir et blanc,

40 x 33 cm

Collection de Michael et Micaela Kemmer,

Thessalonique

Courtesy Galerie Sandmann, Berlin

Dimitri Prigov, *Girl and Soldiers* [Fille et

soldats], 2003

Ruban adhésif sur photographie noir et blanc,

40 x 33 cm

Collection Stella A. Ahlers, Zurich

Dimitri Prigov, *Hidden Girl* [Fille cachée],

2003

Ruban adhésif sur photographie noir et

blanc, 40 x 33 cm

Collection Stella A. Ahlers, Zurich

Pawel Althamer, *Kardynal* [Cardinal],

1991-2007

Vidéo, 38', coul., son

Courtesy de l'artiste, de la Galerie

Neugerriemschneider, Berlin et de la Foksal

Gallery Foundation, Varsovie

Pawel Althamer, *Autoportret*

[Autoportrait], 1991

Bois peint, 62 cm (hauteur)

Collection EVN, Maria Enzersdorf (Autriche)

Miklós Erdély, *Időutazás* [Voyage

dans le temps], 1976

Série de cinq photographies noir et blanc,

48,5 x 49 cm chacune

Collection du Musée du Roi Saint-Étienne,

Székesfehérvár, Hongrie

Ion Grigorescu, *Boxing* [La boxe], 1977

Film Super 8, 2'45", noir et blanc, sans son

Centre Pompidou, Musée national d'art

moderne, Paris

Július Koller, *Antihappening*, 1965

Carte conceptuelle, encre verte sur carton,

11,4 x 16,2 cm

Centre Pompidou, Musée national d'art

moderne, Paris

Július Koller, *Time-Space Defining Psycho-*

Physical Activity of Material – Tennis

(Antihappening) [Espace-temps définissant

activité psycho-physique du matériel –

Tennis (anti-happening)], 1968

Photographie noir et blanc, 18,7 x 18 cm

Centre Pompidou, Musée national d'art

moderne, Paris

Július Koller, *Conceptual Cultural*

Situation (U.F.O.) [Situation culturelle

conceptuelle (OVNI)], 1988

Photographie noir et blanc, 16,5 x 20,9 cm

Centre Pompidou, Musée national d'art

moderne, Paris

Július Koller, *Dekorekcia (Antiobraz)* [Dé-

correction (anti-peinture)], 1969

Latex sur toile, 65 x 65 cm

Collection de l'Auction House Soga,

Bratislava

Július Koller, *Idea Koncepcia, Socialistický*

Obraz (Antiobraz) [Idée conceptuelle,

œuvre socialiste (anti-peinture)], 1972

Latex sur toile, 81,5 x 90 cm

Collection de l'Auction House Soga,

Bratislava

Július Koller, *Rozvoj Kozmonautiky*

(Antiobraz) [Progrès en astronautique (anti-

peinture)], 1973

Latex sur toile, 55 x 81 cm

Collection de l'Auction House Soga,

Bratislava

Edward Krasiński, *Intervention 12*, 1975

Acrylique sur bois, ruban adhésif bleu, 100

x 75 x 3,5 cm

Collection de Madame Paulina Krasińska,

Zalesie, Pologne

Edward Krasiński, *Kompozycja z walcem*

[Composition avec cylindre], 1969

Bois peint, câble en caoutchouc peint, 6,5 x

16 x 470 cm

Collection du Muzeum Narodowe, Poznań

Edward Krasiński, *Kompozycja z książką*

[Composition avec livre], 1969

Livres, bois, câbles en caoutchouc peint,

12 x 16 x 30 cm, câbles de 120 et 420 cm

Collection du Muzeum Narodowe, Poznań

Edward Krasiński, *Sans titre*, 1964-1965

Fer partiellement peint, 165 x 20 x 10 cm

Collection de Madame Paulina Krasińska,

Zalesie, Pologne

Edward Krasiński, *Objekt w przestrzeni*

[Objet dans l'espace], 1964-1965

Huit éléments de bois peint, 234 x 100 x

11 cm

Collection de Madame Paulina Krasińska,

Zalesie, Pologne

Edward Krasiński, *K 3*, 1968

Acrylique sur toile, câble en plastique,

métal, bois, 55 x 46 x 450 cm

Collection Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź

Edward Krasinski, *Intervention*, 1975
Acrylique sur bois, ruban adhésif bleu,
100 x 70 x 3,5 cm
Collection de Madame Anka Ptaszkowska,
Paris

Mangelos, *Manifest Vlaškovuličanski*
[Manifeste de la rue Vlačka], 1977-1978
Acrylique sur globe en bois et métal, 38 x
26 cm (diamètre)
Collection du Musée d'art moderne,
Ljubljana

Mangelos, *Relations Manifesto*, 1971-1977
Acrylique sur globe en bois, 37 x 26,5 cm
(diamètre)
Centre Pompidou, Musée national d'art
moderne, Paris

Mangelos, *Le Manifeste sur la machine*,
1977-1978
Acrylique et lettres en plastique sur globe en
bois, métal et papier, 46 x 36 cm (diamètre)
Collection de Madame Zdravka Bašičević,
Zagreb

Mangelos, *Rimbaud n° 1*, 1977-1978
Acrylique sur globe en bois, métal et papier,
29 x 22 cm (diamètre)
Collection de Monsieur Mladen Stilinović,
Zagreb

Mangelos, *Rimbaud n° 2*, 1977-1978
Acrylique sur globe en bois, métal et papier,
28 x 22 cm (diamètre)
Collection de Madame Zdravka Bašičević,
Zagreb

Mangelos, *Numberconcept Pitagoras (0-10)*
[Concept numéral Pitagoras (0-10)], 1977-
1978
Acrylique et lettres en plastique sur globe en
bois, métal et papier, 46 x 36 cm (diamètre)
Collection de Madame Zdravka Bašičević,
Zagreb

Mangelos, *Antihommage (« Račić Josip »)*,
1951-1956
Tempéra sur papier, 20,6 x 16 cm
Collection de Madame Zdravka Bašičević,
Zagreb

Mangelos, *Noart*, 1981
Craie sur ardoise, 21 x 28 cm
Collection de Madame Zdravka Bašičević,
Zagreb

Mangelos, *Antipeinture*, 1951-1956
Cadre en bois, 33,8 x 27,7 cm
Collection de Madame Zdravka Bašičević,
Zagreb

Mangelos, *Manifestes sur l'art*, 1978
Carnet de quarante pages, gouache sur
papier imprimé, 21,7 x 15, 3 cm
Centre Pompidou, Musée national d'art
moderne, Paris

Mangelos, *Négation de la peinture IV*,
1951-1956
Gouache sur page de papier glacé,
23,8 x 16,8 cm
Centre Pompidou, Musée national d'art
moderne, Paris

Mangelos, *Manifesto o culu orijentacije*
n° 3 [Manifeste sur le sens de l'orientation],
1977
Gouache sur papier journal, 43 x 57,4 cm
Centre Pompidou, Musée national d'art
moderne, Paris

Mangelos, *G-alphabet 7*, 1951-1956
Gouache sur carton et papier, 27,4 x 18,5 cm
Centre Pompidou, Musée national d'art
moderne, Paris

Mangelos, *Tabula Rasa*, 1951-1956
Gouache et encre de Chine sur papier de
soie imprimé, 27,4 x 21, 4 cm
Centre Pompidou, Musée national d'art
moderne, Paris

Mangelos, *Manifeste sur la pensée*
fonctionnelle, 1977
Acrylique et encre sur carnet de trente-deux
pages papier, 21,5 x 15 cm
Centre Pompidou, Musée national d'art
moderne, Paris

Gorgona, *Antimagazine Gorgona*, 1961-1966
Onze numéros de la revue *Gorgona*,
21 x 29 cm chacun
n° 1 : 1961 conçu par Josip Vaništa
n° 2 : 1961 conçu par Julije Knifer
n° 3 : 1962 conçu par Marijan Jevšovar
n° 4 : 1961 conçu par Victor Vasarély
n° 5 : 1961 conçu par Ivan Kožarić
n° 6 : 1961 conçu par Josip Vaništa
n° 7 : 1965 conçu par Miljenko Horvat
n° 8 : 1965 texte par Harold Pinter
n° 9 : 1966 conçu par Dieter Roth
n° 10 : 1966 conçu par Josip Vaništa
n° 11 : 1966 conçu par Josip Vaništa
Collection du Musée d'art moderne,
Ljubljana

Julije Knifer, *1966 K9*, 1966
Huile sur toile, 89 x 116 cm
Collection du Musée de Grenoble

Tacita Dean, *Zrúta*, 1992-2002
Film 8 mm transféré en 16 mm, 3'30", noir
et blanc, sans son
Courtesy de l'artiste et de la Galerie Marian
Goodman, Paris, New York et de la Frith
Street Gallery, Londres

Roman Ondák, *Somewhere Else* [Ailleurs],
2002
Technique mixte sur papier, dix éléments
encadrés séparément sous verre, 151 x
186 cm (dimensions de l'ensemble installé)
Collection du FRAC Pays de la Loire, Carquefou

Ciprian Mureşan, *Leap into the Void –*
After Three Seconds [Saut dans le vide –
Après trois secondes], 2004
Photographie noir et blanc, 100 x 70 cm
Courtesy de l'artiste, de la Galerie Plan B,
Cluj, Berlin et de la Nicodim Gallery, Los
Angeles

Jiří Kovanda, *XXX, 19 novembre 1976*,
Václavské náměstí, Prague, 1976
Photographie noir et blanc et texte tapé à la
machine collés sur papier, 33,2 x 24 cm
Kontakt – The Art Collection of Erste Bank
Group, Vienne

Jiří Kovanda, *Contact, 3 septembre – Rue*
Spolena, rue Vlodičkova, Prague, 1977
Quatre photographies noir et blanc et texte
tapé à la machine collés sur papier, 33,2 x
24 cm
Kontakt – The Art Collection of Erste Bank
Group, Vienne

Jiří Kovanda, *Actions, attendant que*
quelqu'un m'appelle, 18 novembre 1976,
Prague, 1976
Photographie noir et blanc et texte tapé à la
machine collés sur papier, 33,2 x 24 cm
Kontakt – The Art Collection of Erste Bank
Group, Vienne

Jiří Kovanda, *XXX, 23 janvier 1978*,
j'ai arrangé une rencontre avec quelques
amis... Nous formons un petit groupe sur
la place, nous parlons... Tout à coup, je me
mets à courir et je m'engouffre dans la rue
Melantrich, Staroměstské náměstí, Prague,
1978
Photographie noir et blanc et texte tapé à la
machine collés sur papier, 33,2 x 24 cm
Kontakt – The Art Collection of Erste Bank
Group, Vienne

Jiří Kovanda, *XXX, Sur un escalator...*
Je me retourne, je regarde dans les yeux
la personne derrière moi... 3 septembre,
Václavské náměstí, Prague, 1977, 1977
Deux photographies noir et blanc et texte tapé
à la machine collés sur papier, 33,2 x 24 cm
Kontakt – The Art Collection of Erste Bank
Group, Vienne

Jiří Kovanda, *Sans titre, 1980, Club de la*
jeunesse Křenová, Brno (Installation mise
en place pendant mon absence), 1980
Photographie noir et blanc et texte tapé à la
machine collés sur papier, 29, 2 x 21 cm
Centre Pompidou, Musée national d'art
moderne, Paris

- Jiří Kovanda**, « *Théâtre* », je suis à la lettre un scénario écrit plus tôt. Les gestes et les mouvements ont été sélectionnés afin que les passants ne se doutent pas qu'ils sont en train de regarder une « performance ». Novembre 1976, Václavské náměstí, Prague, 1976
Deux photographies noir et blanc et texte tapé à la machine collés sur papier, 33,2 x 24 cm
Kontakt – The Art Collection of Erste Bank Group, Vienne
- Jiří Kovanda**, *Pièce d'automne, Automne 1980*, Prague (Ile Strelecky), 1980
Deux photographies noir et blanc et texte tapé à la machine collés sur papier, 29,2 x 21 cm
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris
- Jiří Kovanda**, *Une petite boîte pleine de fleurs de rhododendrons séchées rouges, une autre pleine de fleurs de rhododendrons séchées blanches, printemps-été 1981*, Prague (Vinohrady), 1981
Photographie noir et blanc et texte tapé à la machine collés sur papier, 29,2 x 21 cm
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris
- Jiří Kovanda**, *Fourrure/Selon L.H., hiver 1982*, Prague (Ile Strelecky), 1982
Deux photographies noir et blanc, crayon sur papier et texte tapé à la machine collés sur papier, 29,2 x 21 cm
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris
- Tibor Hajas**, *Öndivatbemutató* [Auto défilé de mode], 1976
Film 35 mm transféré sur 16 mm, 14'10", noir et blanc, son
Kontakt – The Art Collection of Erste Bank Group, Vienne
- Mladen Stilinović**, *Umjetnik radi* [Artiste au travail], 1978
Série de douze photographies noir et blanc, 12 x 15 cm chacune
Collection de l'artiste
- Neša Paripović**, *NP 1977*, 1977
Film 8 mm, 22'20", coul., sans son
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris
- Tomislav Gotovac**, *Trčanje gol u centru grada (Streaking)* [Courant nu dans le centre-ville (exhibitionnisme)], 1971
Deux photographies noir et blanc, 28 x 42 cm
Courtesy de l'artiste et du Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Varsovie
- Ewa Partum**, *Samoidentyfikacja* [Auto-identification], 1980
Sept photomontages noir et blanc issus d'une série de quatorze, 30 x 40 cm chacun
Collection de l'artiste
- Sanja Iveković**, *Triangle*, 1979
Quatre photographies noir et blanc, 31 x 41 cm chacune
Kontakt – The Art Collection of Erste Bank Group, Vienne
- Sanja Iveković**, *Diary* [Journal], 1976
Ensemble de sept collages sous verre, pages de magazine, mouchoirs, coton, papier, traces de maquillage, 35 x 47 cm chacun
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris
- Sanja Iveković**, *Personal Cuts* [Coupures personnelles], 1982
Vidéo Betacam numérique, PAL, 3'40", couleur, son
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris
- Mária Bartuszová**, *Sans titre*, 1984-1986
Plâtre, 16,5 x 16 x 17 cm
Courtesy Sammlung Goetz, Munich
- Mária Bartuszová**, *Sans titre*, 1984-1986
Plâtre, 25 x 25 x 25 cm
Collection du Docteur Jörg Johnen, Berlin
- Mária Bartuszová**, *Sans titre*, 1984-1986
Plâtre, 13 x 11 x 10 cm
Collection particulière, Suisse
- Mária Bartuszová**, *Sans titre*, 1984-1986
Plâtre, 20 x 18, 5 x 16 cm
Courtesy Anna et Veronika Bartuszová, Košice et Galerie Rüdiger Schöttle, Munich
- Mária Bartuszová**, *Sans titre*, 1984-1986
Plâtre, 11 x 11 x 12 cm
Courtesy Anna et Veronika Bartuszová, Košice et Galerie Rüdiger Schöttle, Munich
- Mária Bartuszová**, *Sans titre*, 1984-1986
Plâtre, 15 x 13 x 11 cm
Courtesy Anna et Veronika Bartuszová, Košice et Galerie Rüdiger Schöttle, Munich
- Mária Bartuszová**, *Sans titre*, 1986
Plâtre et ficelles, 83 x 90 x 80 cm
Courtesy Anna et Veronika Bartuszová, Košice et Galerie Rüdiger Schöttle, Munich
- Mária Bartuszová**, *Sans titre*, 1985
Plâtre, 44 x 28 x 30 cm
Collection particulière
- Mária Bartuszová**, *Sans titre*, 1985
Plâtre et ficelles, 35 x 25 x 25 cm
Courtesy Anna et Veronika Bartuszová, Košice et Galerie Rüdiger Schöttle, Munich
- Mária Bartuszová**, *Sans titre*, 1985
Plâtre et ficelles, 32 x 27 x 29 cm
Collection particulière
- Mária Bartuszová**, *Sans titre*, 1985
Plâtre et ficelles, 113 x 132 x 42 cm
Courtesy Anna et Veronika Bartuszová, Košice et Galerie Rüdiger Schöttle, Munich
- Alina Szapocznikow**, *Lampes-bouche I*, 1966
Série de douze lampes, résine de polyester, ampoule, fils électriques, métal, entre 40 et 60 cm de hauteur chacune
Collection Estate Alina Szapocznikow, Paris
- Alina Szapocznikow**, *Sein illuminé*, 1966
Résine de polyester, ampoule, fils électriques, métal, 46 cm de hauteur
Collection Estate Alina Szapocznikow, Paris
- Alina Szapocznikow**, *Autoportrait I*, 1966
Marbre, résine de polyester, 41 x 31 x 20 cm
Collection Estate Alina Szapocznikow, Paris
- Alina Szapocznikow**, *Cendrier de célibataire I*, 1972
Résine de polyester, mégots de cigarette, 11,5 x 12, 5 x 11 cm
Collection Estate Alina Szapocznikow, Paris
- Alina Szapocznikow**, *Cendrier de célibataire III*, 1972
Photographie noir et blanc, 20 x 20 cm
Collection Estate Alina Szapocznikow, Paris
- Alina Szapocznikow**, *Cendrier de célibataire IV*, 1972
Photographie noir et blanc, 20 x 20 cm
Collection Estate Alina Szapocznikow, Paris
- Tibor Hajas**, *Kijelentjük, hogy ez a fal nemlétezik* [Par la présente, nous déclarons ce mur inexistant], 1974
Photographie noir et blanc de Júlia Veres, 35 x 50 cm
Collection Madame Anna Kis Kovács, Budapest
- Tibor Hajas**, *Pótlások 5 (Restaurált Huxley)* [Restauration 5 (Huxley restauré)], 1976
Livre et photographie montés sur carton, 45,7 x 32,6 x 4,5 cm
Collection du Ludwig Múzeum, Budapest
- Tibor Hajas**, *Pótlások 2. Pénz* [Restauration 2. Argent], 1976
Billet de banque et photographie montés sur carton, 45,8 x 33 cm
Collection du Ludwig Múzeum, Budapest

Tibor Hajas, *Felületkinzás I (Érzékek)*
[Torture de surface (les sens)], 1978
Quatre photographies noir et blanc
(24 x 30 cm chacune) montées sur carton
de Janós Vető, 90 x 110 cm
Collection de la Galerie nationale hongroise,
Budapest

Tibor Hajas, *Felületkinzás II (Pompei)*
[Toture de surface (Pompéi)], 1978
Trois photographies noir et blanc de Janós
Vető, 24 x 36 cm chacune, montées sur
carton, 90 x 110 cm
Collection de la Galerie nationale hongroise,
Budapest

Mircea Cantor, *Shadow for a While*
[Ombre pour un instant], 2007
Film 16 mm, 2'47", noir et blanc, sans son
Courtesy de l'artiste et Galerie Yvon
Lambert, Paris, New York

Bálint Szombathy, *Lenin in Budapest*
[Lénine à Budapest], 1972
Treize impressions numériques, tirage
d'une série de photographies noir et blanc,
30 x 39 cm chacune
Courtesy de l'artiste

Braco Dimitrijević, *The Casual Passer-by*
I met at 11.09 am, Paris, September 1971
[Le passant fortuit que j'ai rencontré à
11h09, Paris, septembre 1971], 1971
Trois photographies noir et blanc et un texte
contrecollés sur papier, 51 x 111 cm
Centre Pompidou, Musée national d'art
moderne, Paris

Braco Dimitrijević, *Slika Krešimira Klike*
[Peinture par Krešimir Klike], 1968
Trois photographies noir et blanc montées
sur panneau, 92 x 73 cm
Courtesy de l'artiste

Endré Tót, *Zero Demo, Viersen*, 1980
Impression numérique, tirage d'une
photographie noir et blanc, 80 x 120 cm
Courtesy de l'artiste

Endré Tót, *Zero Demo, Oxford*, 1991
Impression numérique, tirage d'une
photographie noir et blanc, 70 x 100 cm
Courtesy de l'artiste

Goran Trbuljak, *Artiste anonyme*,
1972-1973
Série de dix montages photographiques,
chacun composé d'une photographie noir
et blanc montée sur papier, texte tapé à la
machine, stylo bille, 29,7 x 21 cm chacun
Collection de la Generali Foundation, Vienne

Goran Trbuljak, *Goran Trbuljak*, 1973-1974
Série de dix montages photographiques,
chacun composé d'une photographie noir
et blanc montée sur papier, texte tapé à la
machine, stylo bille, 29,7 x 21 cm chacun
Collection de la Generali Foundation, Vienne

Goran Trbuljak, *Galerie Anka*
Ptaszkowska, 1974
Photographie noir et blanc montée sur
papier, texte tapé à la machine, stylo bille,
29,7 x 21 cm
Collection de la Generali Foundation, Vienne

Goran Trbuljak, *Sir... Your work...*
[Monsieur... Votre œuvre...], 1971
Texte imprimé sur carton, ed. 100,
10,5 x 14,8 cm
Collection de la Generali Foundation,
Vienne

Tamás Szentjóbó, *Radio Tchécoslovaque*
1968, 1969
Brique, dimensions variables
Courtesy de l'artiste

Dan Perjovschi, *Romania*, 1993-2003
Documentation de performance
comprenant : une vidéo Béta SP, 7'50", noir
et blanc, son, deux photographies couleur
encadrées ensemble, 37 x 47 cm, une lettre
dactylographiée, 29,5 x 21 cm
Centre Pompidou, Musée national d'art
moderne, Paris

Yael Bartana, *Mary Koszmary*
(Nightmares), A Trilogy, Part II : Mur i
Wieża [Mary Koszmary (Cauchemars), une
trilogie, 2^e partie : Le mur et la tour], 2009
Vidéo HD transférée sur 35 mm, 13',
coul., son
Courtesy de l'artiste et de Sommer
Contemporary Art, Tel Aviv

Kateřina Šedá, *There is Nothing There*
(Game for an unlimited amount of players)
[Il n'y a rien là-bas (Jeu pour un nombre
illimité de participants)], 2003
Documentation de performance
comprenant : une vidéo Béta num, 30',
coul., son et différents documents (affiches,
carnet, emplois du temps, fascicules),
dimensions variables
Collection du Muzeum Sztuki Nowoczesnej,
Varsovie

Daniel Knorr, *Capillaire*, 2010
Tube de Plexiglas, gaz lacrymogène, fumée
de nicotine, env. 500 x 30 cm (diamètre)
Courtesy de l'artiste

Stano Filko, *Breathing – A celebration of*
Air [Respiration – Une célébration de l'air],
1970
Toile de parachute, corde, moteur électrique,
env. 5 m de diamètre
Collection de la Slovenská Národná Galéria,
Bratislava

Jiří Kovanda, *Bonbon*, 2010
Trace de performance, planche en
aggloméré, dimensions variables

ESPACE 315

Irwin, *Retroavantgarde*, 1997-2005
Photographie
Collection Kontakt – the Art Collection of
Erste Group, Vienne
Courtesy des artistes et Galerija Gregor
Podnar, Ljubljana, Berlin

Deimantas Narkevičius, *Disappearance of*
a Tribe, 2005
Betacam SP transférée sur DVD, 10', noir et
blanc, son
Courtesy gb agency, Paris, Galerie Jan Mot,
Bruxelles et Galerie Barbara Weiss, Berlin

Archives Galerie des Locataires, 1972-
2010, Ida Biard. Avec : Daniel Buren,
Surprises d'un voyage (1989) et André
Cadere, *Envoi* (1974)

Galerie 39, 2010, Anka Ptaszowska, Michel
Claura. Avec une sélection des documents
des Archives de la Galerie 1-37 et de la
Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou,
Paris

Fonds Pierre Restany (Archives de la
critique d'art, Châteaugiron et des Archives
galerie Lara Vincy, Paris), 2010. Avec une
sélection de documents.

Fonds Biennale de Paris (Archives de la
critique d'art, Châteaugiron), 2010. Avec :
une sélection de documents.

FILMS DES PERFORMANCES ET VIDÉOS

1^{er} boucle, 14 avril-5 mai 2010

Sanja Iveković, *Sweet Violence*, 1974
Betacam numérique PAL, noir et blanc, son, 12'
Collection Nouveaux Médias, Centre
Pompidou, Musée national d'art moderne,
Paris

Sanja Iveković, *Make Up – Make Down*,
1976-1978
Vidéo, 5'16", couleur, son

Sanja Iveković, *Monument*, 1976
Vidéo, noir et blanc, son, 6'
Collection Nouveaux Médias, Centre
Pompidou, Musée national d'art moderne,
Paris

Sanja Iveković, *Instructions No. 1*, 1976
Vidéo, noir et blanc, son, 6'
Collection Nouveaux Médias, Centre
Pompidou, Musée national d'art moderne,
Paris

Sanja Iveković, *Meeting Point*, 1978
Vidéo, noir et blanc, son, 6'
Collection Nouveaux Médias, Centre
Pompidou, Musée national d'art moderne,
Paris

Ewa Partum, *Change. My Problem Is a
Problem of a Woman*, 1979
Film 8 mm, 16 mm transféré sur DVD,
couleur, sans son, 8'

Ewa Partum, *Self-identification*, 1980
Film 16 mm transféré sur DVD, couleur,
silencieux, 30'
Courtesy de l'artiste

Tibor Hajas, *The Jewels of the Night*, 1978
Vidéo, noir et blanc, son, 19'
Collection Ludwig Museum, Budapest

2^e boucle, 5-26 mai 2010

Tomislav Gotovac, *Direktor fotografije
na običnoj osmici na krovu Krajiške 29 –
Anđelko Habazin; Listanje i pokazivanje
švedskog erotskog časopisa iz 60ih godina*,
1966
Film 16 mm, noir et blanc, son, 4'34"

Tomislav Gotovac, *Happ Naš – Happening*
[*Notre Happ – Happening*], 1967-1969
Film 16 et 35 mm, noir et blanc, son, 3'33"

Tomislav Gotovac, *Sto (Fućkanje)*, 1979
Film 16 et 35 mm, noir et blanc et couleur,
sans son, 19'06"

Tomislav Gotovac, *Hommage Tito*, 1980
Film 16 mm, noir et blanc, 14'12"

Braco Dimitrijević, *Metabolism as a Body
Work*, 1971
Film 16 mm, noir et blanc, sans son, 2'
Courtesy de l'artiste

Tamás Szentjóbby, *Az Ebéd (in memoriam
Batu Kán)* [Le Déjeuner (en mémoire
de Batu Kán)], 1966
Film 8 mm, 8', noir et blanc, sans son
Courtesy de l'artiste

Tamás Szentjóbby, *3 X 8 ≠ 24*, 1973
Film 8 mm, 3', noir et blanc, sans son
Courtesy de l'artiste

3^e boucle, 26 mai-16 juin 2010

Milan Knížák, *Aktual Band "Holubín"*,
1972
Film 16 mm transféré sur DVD, noir
et blanc, son, 9'28"

Laibach, *XY Unsolved*, 1983
Vidéo, 12'56"
Courtesy Laibach Archive, Ljubljana

*Essays on Modern Art (Armory Show,
Kazimir Malevich, Walter Benjamin)*, 1987
TV Gallery series, TV Beograd production
Vidéo, 34'34", auteur, production et
courtesy Dunja Blažević

Irwin, *Black Square on Red Square*, 1992
Vidéo, couleur, son, 3'23"
Courtesy Galerija Gregor Podnar, Ljubljana

Želimir Žilnik, *Lipanjaska gibanja (June
Turmoil)*, 1969
Film 35 mm, noir et blanc, son, 10'
Courtesy de l'artiste

Želimir Žilnik, *Žurnal o omladini na selu,
zimi*, 1967
35 mm, noir et blanc, son, 15'
Courtesy de l'artiste

4^e boucle, 16 juin-7 juillet 2010

Goran Trbuljak, *Bez naslova (Untitled)*,
1976
Vidéo, noir et blanc, son, 1'12"
Courtesy de l'artiste et Hrvatski filmski
savez, Zagreb

Dalibor Martinis, *Video Immunity*, 1976
Vidéo, noir et blanc, son, 2'55"

Dalibor Martinis, *Open Reel*, 1976
Vidéo, noir et blanc, son, 3'50"

Marina Abramović, *Freeing The Voice*,
1976
Vidéo, noir et blanc, son, 14'
Collection Nouveaux Médias, Centre
Pompidou, Musée national d'art moderne,
Paris

Raša Todosijević, *Was Ist Kunst, Patricia
Hennings?* [Qu'est-ce que l'art, Patricia
Hennings?], 1976
Vidéo, noir et blanc, son, 30'
Courtesy de l'artiste

Neša Paripović, *Ritam* [Rythme], 1981
Film 8 mm transférée sur DVD, couleur,
son, 22'
Courtesy de l'artiste

Lutz Becker, *Kino Beležke No.1* [Notes de
cinéma n° 1], 1975
Film 16 mm transféré sur DVD, noir et
blanc, son, 29'48"
Courtesy de l'artiste et Dunja Blažević

5^e boucle, 7-19 juillet 2010

Julije Knifer, *Work Process in Tübingen*,
1975
Film Super 8, couleur, 18'
Collection Musée d'art contemporain,
Zagreb
Courtesy Estate Julije Knifer et galerie
Frank Elbaz, Paris

Dóra Maurer, *Creativity-Visuality*, 1988
Film 16 mm transféré sur DVD, noir et
blanc, son, 25'07"
Courtesy de l'artiste

OHO (Naško Križnar), *Portreti in črv*, 1968
Film 8 mm, noir et blanc, 3'31"
Collection Moderna galerija, Ljubljana
Courtesy de l'artiste

OHO (Naško Križnar), *Mt. Triglav*, 1968
Film 8 mm, noir et blanc, 4'12"
Collection Moderna galerija, Ljubljana
Courtesy de l'artiste

OHO (Naško Križnar), *Urbani Teater*, 1968
Film 8 mm, noir et blanc, sans son, 4'11"
Collection Moderna galerija, Ljubljana
Courtesy de l'artiste

OHO (Naško Križnar), *OHO – Poletni
projekti*, 1970
Film 8 mm, noir et blanc, 28'46"
Collection Moderna galerija Ljubljana
Collection Moderna galerija, Ljubljana
Courtesy de l'artiste

Milan Knížák, *Stone Ceremony*, 1971
Film 16 mm transféré sur DVD, noir et
blanc, sans son, 5'52"
Courtesy de l'artiste

CYCLE « PROSPECTIF CINÉMA »

AVRIL-JUIN 2010

RENATA POLJAK

29 avril, 20h, cinéma 1

Dans ses vidéos, Renata Poljak (née en 1974 à Split, Croatie) mêle séquences autobiographiques, documentaires ou mises en scènes pour explorer les conséquences sociales des conflits des années 1990 dans les Balkans. La perte des valeurs, la condition féminine, l'immigration, le passage du régime socialiste au capitalisme libéral sont des sujets lourds qu'elle parvient à traiter avec humour et subtilité. Pour *Great Expectations* par exemple, le récit familial lui permet d'évoquer la dévastation architecturale de la côte croate due à un urbanisme sauvage et le développement de la violence et du nationalisme chez les jeunes. Articulant son expérience personnelle au contexte social, Renata Poljak met à jour les traumatismes résultant de conflits non résolus et du manque de communication et nous rappelle l'importance de la mémoire du passé.

Memories (Tito, tata), 1999 / *Great Expectations*, 2005 / *Suppression*, 2006 / *Ruta and the Monument*, 2007 / *No Title (Blue)*, 2009

ŠEJLA KAMERIĆ

27 mai, 20h, cinéma 1

Née en 1976, l'artiste bosniaque Šejla Kamerić était adolescente lors du siège de Sarajevo, sa ville natale, durant la guerre de Bosnie-Herzégovine. Ses photographies et ses vidéos, dans lesquels elle se met souvent en scène, reflètent ses réflexions sur les crises politiques qu'elle a vécues et sur leurs conséquences sociales. Elle s'intéresse aux rapports humains et dénonce – notamment dans ses nombreuses actions dans l'espace public – les préjugés qui entraînent l'exclusion et la violence. Contrairement à beaucoup d'artistes des Balkans de sa génération, elle n'a pas recours au style documentaire, mais est très attentive à l'esthétique de ses œuvres. La mode, le culte du corps, la perfection des spots publicitaires sont détournés pour servir de métaphores de la vacuité des discours politiques.

Glueck, 2009 / *Sunset*, 2008 / *What Do I Know*, 2007 / *Imagine*, 2004 / *Dream House*, 2002

ADRIAN PACI

24 juin, 20h, cinéma 1

L'artiste albanais Adrian Paci a fui la guerre civile dans son pays en 1997 pour se réfugier en Italie avec sa famille. Son expérience de l'exil définit le contexte de ses œuvres, notamment celui de ses premières vidéos à travers lesquelles il tente de retrouver les racines de son passé. Dans *Albanian Stories*, il filme sa fille de trois ans racontant à ses poupées des histoires incluant les forces internationales, les pillages et la migration de sa famille. L'artiste se détache progressivement de son vécu pour parler de l'histoire collective dans des mises en scène qui révèlent comment l'identité est conditionnée par le contexte socio-économique. Il questionne aussi la position de l'artiste dans la société comme dans *Piktori*, le portrait d'un artiste devenu faussaire pour survivre. Sa formation de peintre se ressent dans ses vidéos où la lumière et le clair-obscur tiennent une place symbolique (*Turn on, Per Speculum*). Avec beaucoup de poésie et un certain esprit caustique, Adrian Paci parvient à aborder les problèmes de notre société en mêlant expérience intime et universelle.

Britma, 2009 / *Albanian Stories*, 1997 / *Vajtojca*, 2002 / *Piktori*, 2002 / *Electric Blue*, 2010 / *Turn on*, 2004 / *Centre di permanenza temporanea*, 2007 / *Per Speculum*, 2006

CYCLE

« FILMS »

JUIN 2010

9 JUIN

Ion Grigorescu, *Mimicry* [Imitation] (1976, 8 mm 1'08", noir et blanc, sans son), *Male-Female* [Masculin-Féminin] (1976, 8 mm 12'51", noir et blanc, sans son), *Dialogue with Ceaușescu* (1980, 8 mm, 7'53", noir et blanc, sans son), *Pustiul* [Désert] (1982, 8 mm, 9'55", couleur son), *Pamantul* [Enfants] (1976, 8 mm, 14'50", noir et blanc, sans son)

Ewa Partum, *Active Poetry* [Poésie Active] (1971-1973, 8 mm, 5'45", noir et blanc, sans son)

16 JUIN

Tamás Szentjóbó, *Az Ebéd (in memoriam Batu Kán)* [Le Déjeuner (En mémoire de Batu Kán)] (1966, 8 mm, 8', noir et blanc, sans son), *3 X 8 ≠ 24* (1973, 8 mm, 3', noir et blanc, sans son), *Kentaur* [Centaure] (1974, 16 mm, 39', noir et blanc, son)

23 JUIN

OHO (Naško Križnar), *Nadstavba* [Superstructure] (1963, 8 mm, 1'55", noir et blanc, sans son), *Triglav* (1968, 8 mm, 4'12", noir et blanc, sans son), *Novi Sad II* (1969, 8 mm, 5'11", noir et blanc, sans son), *Beli ljudi* [Gens blancs] (1970, 35 mm, 10'40", noir et blanc, son)

Dóra Maurer, *Learned Spontaneous Movements* [Mouvements spontanés appris] (1973, 16 mm, 11', noir et blanc, son), *Időmérés* [Temps] (1973-1980, 16 mm, 10', noir et blanc, sans son)

Tomislav Gotovac, *Pravac (Stevens Duke)* [Ligne droite (Stevens Duke)] (1964, 16 mm, 7'21", noir et blanc, son), *Kružnica (Jutkevič-Count)* [Cercle (Conte Jutkevič)] (1964, 16 mm, 9'11", noir et blanc, son), *Prije Podne jednog fauna* [La matinée d'un faune] (1963, 16 mm, 8'19", noir et blanc, son)

Želimir Žilnik, *Crni film* [Film noir] (1971, 16 mm, 14', noir et blanc, son)

30 JUIN

Neša Paripović, *NP1975* (1975, 8 mm, 24'40", couleur, sans son)

Zofia Kulik, Przemysław Kwiek, Paweł Kwiek, Jan Wojciechowski, *Gra na twarzy aktorki* [Jeu sur le visage de l'actrice] (1971, 35 mm, 2'40", couleur, sans son)

Raša Todosijević, *Was ist Kunst, Marinela Koželj ?* [Qu'est-ce que l'art, Marinela Koželj ?] (1978, vidéo, 16'19", couleur, son)

Milan Knížák, *Material Events* [Événements matériels] (1977, 16 mm, 6'05", couleur, son)

PROGRAMME DES CONFÉRENCES

10 MARS-7 JUILLET 2010 « FORUMS DE SOCIÉTÉ »

14 avril : Edi Rama et Anri Sala, *Tirana. Transformer la ville par l'art*
Petite salle à 19h30

22 avril : Branka Stipančić, *Anti-art*
Auditorium de l'Espace 315 à 19h30

28 avril : collectif What, How & for Whom et Ana Janevski, *L'avenir de l'institution artistique dans l'ancienne Europe de l'Est*
Auditorium de l'Espace 315 à 19h30

12 mai : Bojana Pejić et Sanja Iveković, *Le féminisme dans l'avant-garde est-européenne*
Auditorium de l'Espace 315 à 19h30

20 mai : Vit Havránek et Mária Hlavajová, *Espace public-espace privé en Europe de l'Est et au-delà*
Auditorium de l'Espace 315 à 19h30

26 mai : Anka Ptaszkowska, Michel Claura et Daniel Buren, *La Galerie 1-37*
Auditorium de l'Espace 315 à 19h30

3 juin : Svetlana Boym, *Rejouer l'histoire : scénario off-moderne*
Petite salle à 19h30

10 juin : Ida Biard, Goran Trbuljak et Guy Tortosa, *La Galerie des Locataires*
Auditorium de l'Espace 315 à 19h30

17 juin : Piotr Piotrowski, *Du tournant spatial, ou une histoire horizontale de l'art*
Petite salle à 19h30

1^{er} juillet : Alina Șerban et Tomáš Pospiszył, *Au-delà du réel, une certaine tendance transcendante dans l'art de l'ancienne Europe de l'Est*
Auditorium de l'Espace 315 à 19h30

7 juillet : Zdenka Badovinac et Nataša Petrešin-Bachelez, *Les archives et le document dans l'exposition*
Auditorium de l'Espace 315 à 19h30

SOURCES DES TEXTES REPRIS

Baksa-Sóós, Úveges, 2005

Vera Baksa-Sóós, Krisztina Úveges (dir.), *Hajas Tibor. Kényszerleszállás/Tibor Hajas. Emergency Landing*, cat. exp., Budapest, Ludwig Múzeum Kortárs Művészeti Múzeum, 2005.

Barbier, Cantor, Dupont, 2007

Maxime Barbier, Mircea Cantor, Stéphanie Dupont (dir.), *Mircea Cantor*, cat. exp., Reims/Paris, Frac Champagne-Ardenne/Yvon Lambert, 2007.

Bek, Susovski, 1978

Božo Bek, Marijan Susovski (dir.), *The New Art Practice in Yugoslavia, 1966-1978, Documents 3/6/1978*, Zagreb, Galerije de la Ville de Zagreb, 1978.

Bek, 2002

Božo Bek (dir.), *Gorgona*, cat. exp., Zagreb, Muzej Suvremene umjetnosti, 2002.

Belloni, 2001

Emmanuela Belloni (dir.), *Marina Abramović. Public Body*, Milan, Charta, 2001.

Beskid, 2008

Vladimír Beskid (dir.), *Mária Bartusová. Negative Volumes*, cat. exp., Munich, Galerie Rüdiger Schöttle, 2008.

Breitwieser, 2006

Sabine Breitwieser (dir.), *Edward Krasiński. Les mises en scène*, cat. exp., Vienne, Generali Foundation, 2006.

Budak, Schmidt, 2007

Adam Budak, Kristin Schmidt (dir.), *Monika Sosnowska*, cat. exp., Vaduz/Cologne, Kunstmuseum Liechtenstein/Buchhandlung Walther König, 2007.

Cârnci, Cios, 1997

Magda Cârnci, Irina Cios (dir.), *Experiment in Romanian art since 1960*, Bucarest, Soros Center for Contemporary Art, 1997.

Church, 2007

Amanda Church, « Art Therapy. Talking with Czech artist Kateřina Šedá about her grandmother », *Art on Paper*, vol. 11, n° 5, mai-juin 2007.

Collective, 1973

Alina Szapocznikow, cat. exp., Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris, 1973, non paginé.

Collective, 1983

Mária Bartusová, Trenčín, M. A. Bazovský Gallery, 1983.

Collective, 2006

Kateřina Šedá, cat. exp., Turin, Francosoffiantino Artecontemporanea, 2006.

Collective, 2006b

UK+ CA. 3 UK Artists in Central Asia. Exchange Project/Third Segment 2006, Almaty, British Council Kazakhstan-Kyrgyzstan, 2006.

Collective, 2007

Not Only Possible, But Also Necessary. Optimism in the Age of Global War, cat. exp. de la 10e Biennale d'Istanbul, Istanbul, 2007.

Collins, Krimko, 2007

Thom Collins, Stuart Krimko (dir.), *Tobias Putrih. 99 07*, cat. exp., Ljubljana/Zurich/Purchase NY, Gurgur editions/JRP|Ringier/Neuberger Museum of Art, 2007.

Cram, Zyman, 2008

Gabrielle Cram, Danielle Zyman (dir.), *Other than yourself. An investigation between inner and outer space*, cat. exp., Vienne, TBA 21, 2008.

Davies, 2007

Lilian Davies, « Nothing is Really Real. An interview with Cyprien Gaillard », *Uovo*, avril-mai-juin 2007.

Degot 2008

Ekaterina Degot (dir.), *D. A. Prigov. Citizens! Please mind yourselves! Works on paper, installations, book, readings, performance, and opera*, cat. exp., Moscou, Museum of Modern Art, 2008.

Denegri, Bek, 1973

Ješa Denegri, Božo Bek (dir.), *Goran Trbuljak*, cat. exp., Zagreb, Galerie d'art contemporain, 1973.

Eiblmayr, 2001

Silvia Eiblmayr (dir.), *Sanja Iveković. Personal Cuts*, cat. exp., Innsbruck, Galerie im Taxispalais, 2001.

Eiblmayr, 2007

Silvia Eiblmayr (dir.), *Roman Ondák*, cat. exp., Cologne, Buchhandlung Walther König (BAK Basis voor Actuele Kunst, Maria Hlavajová), 2007.

Esche, Öktem, 2006

Charles Esche, Esra Sarigedik Öktem (dir.), *Yael Bartana. Videos & photographs*, cat. exp., Eindhoven/Rotterdam, Van Abbemuseum/Veenman Publishers, 2006.

Faria, 2005

Nuno Faria (dir.), *Paradoxes. The Embodied City*, Lisbonne, Gulbenkian Foundation, 2005.

Filko, 1970

Stano Filko, *II. 1965-1969*, Bratislava, A-Press/Informačné centrum ZSA, 1970.

Fischer, Tót, 1999

Alfred M. Fischer, Endre Tót, *Who's Afraid of Nothing? Absent Pictures*, cat. exp., Cologne, Museum Ludwig, 1999.

Fowkes, 2008

Maja et Reuben Fowkes (dir.), *Revolution I Love You. 1968 in Art, Politics and Philosophy*, Manchester/Thessaloniki/Budapest, Miriad Manchester Metropolitan University/Centre for Contemporary Art Thessaloniki/Trafó House of Contemporary Arts, 2008.

Fuchs, 1979

R. H. Fuchs, *Braco Dimitrijević*, Eindhoven, the Municipal Van Abbemuseum, 1979.

Gamulin, Maljković, 2005

David Gamulin, David Maljković (dir.), *David Maljković. Place with limited premeditation*, Amsterdam, Artimo/Rijksakademie van beeldende kunsten, 2005.

Gregorič, Stipančić, 2005

Alenka Gregorič, Branka Stipančić (dir.), *Mladen Stilinović. Artist at Work, 1973-1983*, Ljubljana, Škuc Gallery, 2005.

Haerdter, 1992

Gedächtnisräume Hommage für Miklós Erdély, cat. exp., Berlin, Künstlerhaus Bethanien, 1992.

Havráněk, 2006

Vít Havráněk (dir.), *Jiří Kovanda. Actions and installations 1976-2005*, Zurich, Transit/JRP|Ringier, 2007.

High, 1990

Steven S. High (dir.), *Nightmare Works: Tibor Hajas*, cat. exp., Richmond, Anderson Gallery/School of the Arts/Virginia Commonwealth University, 1990.

Horzela, Jankowska-Ciešlik, Wolańska, 2004

Dobrosława Horzela, Katarzyna Jankowska-Ciešlik, Joanna Wolańska (dir.), *Alina Szapocznikow. Capturing Life. Drawings and Sculptures*, cat. exp., Varsovie, IRSA Publishing House, 2004.

Hrabušický, 1991

Aurel Hrabušický (dir.), *Július Koller. Soudy*, cat. exp., Bratislava, Galéria súčasného umenia, Slovenskej národnej galérie, 1991.

Iles, 1995

Chrissie Iles (dir.), *Marina Abramović. Objects performances viedo sound*, Stuttgart, Edition Hansjörg Mayer, 1995.

Ilić, Nenadić, 2003

Aleksandar Battista Ilić, Diana Nenadić (dir.), *Tomislav Gotovac*, Zagreb, Hrvatski filmski savez/Muzej suvremene umjetnosti, 2003.

Ilić, 2008

Nataša Ilić, « Not a point, but a comma », *Springerin*, n° 1, 2008.

Ilić, Rhomberg, 2008

Nataša Ilić, Kathrin Rhomberg (dir.), *Sanja Iveković. Selected Works*, cat. exp., Barcelone, Fundació Antoni Tàpies, 2008.

Irwin, 2006

Irwin (dir.), *East Art Map. Contemporary Art and Eastern Europe*, Londres/Cambridge (Mass), Central Saint-Martins College of Art and Design/University of the Arts/The MIT Press, 2006.

Jones, 2008

Ronald Jones, « War and Peace », *Frieze*, n° 114, avril 2008.

Kersting, 2003

Rita Kersting (dir.), *Pavel Althamer. Artur Zmijewski. So genannte Wellen und andere Phänomene des Geistes*, cat. exp., Düsseldorf, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen/Francfort, Revolver, 2003.

Kleijn, 2004

Ineke Kleijn (dir.), *Pavel Althamer. The Vincent Van Gogh Bi-annual Award for Contemporary Art in Europe*, cat. exp., Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2004.

Knorr, 2007

« Daniel Knorr: Tramvaie și instituții / Daniel Knorr: Trams and Institutions », *Observator Cultural*, n° 390, 2007.

- Knorr, 2009**
Daniel Knorr, *Capillaire. Concept for a work for Centre Pompidou*, Bâle: 2009, non publié.
- Kopeczky, 2008**
Róna Kopeczky (dir.), "Louvre is my studio, street is my museum". *Retrospective exhibition of Braco Dimitrijević*, cat. exp., Budapest, Ludwig Museum, 2008.
- Kvesić, 1971**
Pero Kvesić, « Dosjetka drma svijetom », *Omladinski tjednik*, n° 122, 10 mars 1971.
- Mančuška, 2008**
Ján Mančuška, « Interview », *Frieze*, n° 113, mars 2008.
- Majača, 2009**
Antonia Majača, « Feminism, Activism and Historicisation. Sanja Iveković talks to Antonia Majača », *n.paradoxa*, vol. 23, 2009.
- Milenković, 2006**
Nebojša Milenković (dir.), *Szombathy Art*, cat. exp., Novi Sad, Museum of Contemporary Art, 2005.
- Muresan, 2009**
Ciprian Muresan, *Artists book. A collection of texts by artists I admire, on work of mine that express and fuel that affinity. 2007-2009*, Plan B Cluj/Berlin, Mihnea Mircan, 2009.
- Nikitović, 1998**
Spomenka Nikitović (dir.), *Mladen Stilinović*, Zagreb, Meandar/SCCA, 1998.
- Ondák, Rhomberg, 2004**
Roman Ondák, Kathrin Rhomberg (dir.), *Roman Ondák*, cat. exp., Cologne, Kölnischer Kunstverein/Buchhandlung Walther König, 2004.
- Pintilie, 2004**
Ileana Pintilie, « The Private and The Social Body. Romanian Artists before and after 1989 », *e-cart*, 4th issue, Bucarest, 2004.
- Piotrowski, 2009**
Piotr Piotrowski, *In the Shadow of Yalta. Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945-1989*, Londres, Reaktion Books Ltd., 2009.
- Polit, 2008**
Pawel Polit (dir.), *Edward Krášiński, Elementarz/ABC*, cat. exp., Cracovie, Galeria Sztuki Współczesnej/Bunkier Sztuki, 2008.
- Potrč, 2008**
Marjetica Potrč, *Islands+Ghettos*, Heidelberg, Heidelberger Kunstverein, 2008.
- Qëndro, Muka, 2003**
Gëzim Qëndro, Edi Muka (dir.), *U-Topos, Tirana Biennale 2*, Tirana/Thessalonique, Toena/Patalotis, 2003.
- Rabottini, 2006**
Alessandro Rabottini, « Mircea Cantor. A Future World », *Flash Art*, no 251, novembre-décembre 2006.
- Rahn, 2008**
Kathleen Rahn (dir.), *Thea Djordjadze*, cat. exp., Nürnberg, Kunstverein Nürnberg-Albrecht Dürer Gesellschaft, 2008.
- Rhomberg, 2003**
Kathrin Rhomberg (dir.), *Jülius Koller. Univerzálne Futurologické Operácie*, cat. exp., Cologne, Kölnischer Kunstverein, 2003.
- Rhomberg, Koller, 2003**
Kathrin Rhomberg, Jülius Koller, *Univerzálne Futurologické Operácie*, cat. exp., Cologne, Kölnischer Kunstverein, 2003.
- Roelstraete, 2009**
Dieter Roelstraete, « No Ideas but in Things. Three Thoughts Occasionned by Thea Djordjadze's Work », *Mousse*, no 17, février 2009.
- Rush, 2004**
Michael Rush (dir.), *Marjetica Potrč. Urgent Architecture*, Lake Worth, Palm Beach Institute of Contemporary Art, 2004.
- Schmidt, 2008**
Sabine Maria Schmidt (dir.), *Fusion/Confusion, Zur Kunst der Referenz*, Essen, Folkwang Museum, 2008.
- Schmidt, Brandhorst, 2008**
Sabine Maria Schmidt, Ingrid Brandhorst (dir.), *Attila Csörgö. Wurfbahnen und Raumkurven*, cat. exp., Essen, Museum Folkwang/RWE AG, 2008.
- Šedá, 2005**
Kateřina Šedá, *Nic tam není. There is Nothing There*, Brno, Kateřina Šedá, 2005.
- Soban, 2006**
Tamara Soban (dir.), *Prekinjene Zgodovine. Interrupted Histories*, cat. exp., Ljubljana, Moderna galerija, 2006.
- Stegmann, 2007**
Petra Stegmann (dir.), *Fluxus East. Fluxus-Netzwerke in Mitteleuropa / Fluxus Networks in Central Eastern Europe*, cat. exp., Berlin, Künstlerhaus Bethanien, 2007.
- Stepken, 2001**
Angelika Stepken (dir.), *Ewa Partum, 1965-2001*, cat. exp., Karlsruhe, Badischer Kunstverein, 2001.
- Stiles, 2007**
Kristine Stiles (dir.), *States of Mind. Dan and Lia Perjovschi*, cat. exp., Durham, Nasher Museum of Art/Duke University, 2007.
- Stipančić, 1990**
Branka Stipančić, *Dimitrije Bašičević Mangelos*, Zagreb, Galerije grada Zagreba, 1990.
- Stipančić, 2003**
Branka Stipančić (dir.), *Mangelos nos. 1 to 9 1/2*, cat. exp., vol. 1, Porto/Graz/Barcelone/Cassel, Museu de arte contemporânea de Serralves/Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum/Fondació Antoni Tàpies/Kunsthalle Fridericianum, 2003.
- Stipančić, 2007**
Branka Stipančić, *Josip Vanjšta. Vrijeme Gorgone i Postgorgone/The Time of Gorgona and Post-Gorgona*, Zagreb, Kratis d.o.o., 2007.
- Sturcz, Bálványos, András, 2000**
János Sturcz, Anna Bálványos, Gábor András (dir.), *L'Assunzione della Techné. Tackling Techné*, cat. exp., Budapest, Ludwig Museum of Contemporary Art, 2000.
- Susovski, 1978**
Marijan Susovski (dir.), *The New Art Practice in Yugoslavia 1966-1978*, Zagreb, Galerie d'art contemporain, 1978.
- Šuvaković, 1996**
Miško Šuvaković, *Neša Paripović. Autoportreti*, Novi Sad, Prometej, 1996.
- Szöke, 2008**
Annamária Szöke (dir.), *Miklós Erdély*, cat. exp., Vienne/Budapest, Georg Kargl Fine Arts/the Kisterem/transit.hu/Miklós Erdély Foundation, 2008.
- Tót, 1995**
Endre Tót (dir.), *Endre Tót. Nothing Ain't Nothing. Retrospective 1965-1995*, cat. exp., Budapest, Kunsthalle, 1995.
- Uelsberg, Néray, Ceysson, 1995**
Gabriele Uelsberg, Katalin Néray, Bernard Ceysson, Dmitrij Prigov *Arbeiten 1975-1995*, cat. exp., Mülheim an der Ruhr/Budapest/Saint-Étienne, Städtisches Museum/Ludwig Museum/Musée d'art moderne, 1995.
- Verwoert, 2007**
Jan Verwoert, « Oh Lucky Man! », *Frieze*, no 10, octobre 2007.
- Vöckler, 2008**
Kai Vöckler, *Prishtina is Everywhere. Turbo Urbanism: the Aftermath of a Crisis*, Amsterdam, Archis, 2008.
- WHW, 2008**
What, How & for Whom (dir.), *Vojin Bakić*, cat. exp., Zagreb, Grazer Kunstverein/What, How & for Whom, 2008.
- Wood, 2009**
Catherine Wood, « Cyprien Gaillard », *Artforum*, n° 6, février 2009.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

MONOGRAPHS

Marina Abramović

Marina Abramović, *The Biography of Biographies*, Milan, Charta, 2004.

Maaretta Jaukkuri, Patrik Nyberg (dir.), *Marina Abramović, Cleaning the House. Travelling Cabinet*, Helsinki, Museum of Contemporary Art Kiasma, 2000.

Marina Abramović, *Sur la Voie*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1990.

Pawel Althamer

Pawel Althamer (et al.), *So genannte Wellen und andere Phänomene des Geistes*. Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, cat. exp., Düsseldorf, Revolver, 2003.

Ineke Kleijn (dir.), *Pawel Althamer. The Vincent Van Gogh bi-annual Award for Contemporary Art in Europe*, cat. exp., Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz Verlag, 2004.

Peter Pakesch, Madeleine Schuppli, Andrzej Przywara (dir.), *Pawel Althamer*, cat. exp., Bâle, Schwabe & Co/ Kunsthalle Basel, 1997.

Vojin Bakić

What, How & for Whom (dir.), *Vojin Bakić*, cat. exp., Zagreb, Grazer Kunstverein/What, How & for Whom, 2008.

Yael Bartana

Charles Esche, Esra Sarigedik Öktem (dir.), *Yael Bartana. Videos & photographs*, cat. exp., Eindhoven/ Rotterdam, Van Abbemuseum/Veenman Publishers, 2006.

Mária Bartuszová

Vladimír Beskid (dir.), *Mária Bartuszová. Negative Volumes*, cat. exp., Munich, Galerie Rüdiger Schöttle, 2008.

Vladimír Beskid (dir.), *Mária Bartuszová. Cesta k organickéj*, cat. exp., Bratislava, Slovenská národná galéria, 2005. Version anglaise: *Mária Bartuszová. The Path to Organic Sculpture (1962-1996)*, cat. exp., Bratislava, VSG Košice, 2006.

Cezary Bodzianowski

Joanna Mytkowska (dir.), *Cezary Bodzianowski*, Varsovie/Francfort, Fundacja galerii Foksal/Revolver, 2003.

Mircea Cantor

Markus Babias, Sabine Hentsch (dir.), *Mircea Cantor. Tăcereă meilor/ The Silence of the Lambs*, Cologne, Buchhandlung Walther König, 2007.

Maxime Barbier, Mircea Cantor, Stéphanie Dupont (dir.), *Mircea Cantor*, cat. exp., Reims/Paris, Le Collège-Frac Champagne-Ardenne/galerie Yvon Lambert, 2007.

Atilla Csörgő

Sabine Maria Schmidt, Ingrid Brandhorst (dir.), *Atilla Csörgő. Wurfbahnen und Raumkurven*, cat. exp., Essen, Museum Folkwang/RWE AG, 2008.

Riccardo Caldura (dir.), *Atilla Csörgő*, cat. exp., Venice, Galleria Contemporaneo/Dario De Bastiani Editore/Vittorio Veneto TV, 2006.

Tacita Dean

Jean-Christophe Royoux (dir.), *Tacita Dean*, Londres, Phaidon, 2006.

Theodora Vischer, Isabel Friedli (dir.), *Tacita Dean. Analogue. Drawings 1991-2006*, cat. exp., Bâle, Schaulager Basel, 2006.

Braco Dimitrijević

Róna Kopeckzy (dir.), *Braco Dimitrijević. Retrospektiv kiállítás/ Retrospective exhibition of Braco Dimitrijević*, cat. exp., Budapest, Ludwig Múzeum-Kortárs Művészeti Múzeum, 2008.

Dan Cameron (et al.), *Braco Dimitrijević*, Milan, Charta, 2006.

Braco Dimitrijević. Deshistorisation, 1963-1976, cat. exp., Eindhoven, Stedelijk Van Abbemuseum, 1979.

Thea Djordjadze

Kathleen Rahn (dir.), *Thea Djordjadze*, cat. exp., Nürnberg, Kunstverein Nürnberg-Albrecht Dürer Gesellschaft, 2008.

Miklós Erdély

Gedächtnisräume. Hommage für Miklós Erdély, cat. exp., Berlin, Künstlerhaus Bethanien, 1992.

Annamária Szöke (dir.), *Miklós Erdély*, cat. exp., Vienne/Budapest, Georg Kargl Fine Arts/the Kisterem/tranzit.hu/Miklós Erdély Foundation, 2008.

Stano Filko

Dušan Brozman (dir.), *Stano Filko*, Prague, Arbor vitae, 2005.

Stanislaw Filko, *I. 1978. Transcendencja. 1979. II.*, cat. exp., Varsovie, Mała Galeria PSP-ZPAF, 1980.

Leszek Brogowski (dir.), *Transcendencja. 1978. Stano Filko*, cat. exp., Gdansk, Galeria GN ZPAF, 1979.

Stano Filko, *II. 1965-1969*, Bratislava, A-Press/Informačné centrum ZSA, 1970.

Galerie des Locataires

Massimo Riposati (dir.), *La Galerie des Locataires, 1972-*, Rome, Edizioni Carte Segrete, 1989.

Galerie 1-37

Ohm: un petit journal de l'art contemporain, Caen, 2003.

Gorgona

Marija Gattin (dir.), *Gorgona/Protocol of Submitting Thoughts*, Zagreb, Muzej Suvremene umjetnosti, 2002.

Xavier Douroux (dir.), *Gorgona (...Jevsovar, Knifer...)*, cat. exp., Dijon, Art Plus Université/Frac Bourgogne/ Atheneum, 1989.

Božo Bek (dir.), *Gorgona*, cat. exp., Zagreb, Muzej Suvremene umjetnosti, 2002.

Ješa Denegri (dir.), *Gorgona*, cat. exp., Belgrade, Galerija studentskog kulturnog centra, 1977.

Branka Stipančić, *Josip Vaništa. Vrijeme Gorgone i Postgorgone/The Time of Gorgona and Post-Gorgona*, Zagreb, Kratis d.o.o., 2007.

Tomislav Gotovac

Ana Dević (dir.), *Antonio Gotovac Lauer. Steel Net/Čelična mreža*, cat. exp., Zagreb, Moderna galerija/Studio 'Josip Račić', 2006.

Aleksandar Battista Ilić, Diana Nenadić (dir.), Tomislav Gotovac. *When I Open my Eyes in the Morning I see a Movie*, Zagreb, Hrvatski filmski savez/Muzj suvremene umjetnosti, 2003.

Marijan Susovski (dir.), *Tomislav Gotovac. Collages 1964*, cat. exp., Zagreb, Studio GSU, 1979.

Tibor Hajas

Vera Baksa-Soós, Krisztina Úveges (dir.), *Hajas Tibor. Kényszerleszállás/Tibor Hajas. Emergency Landing*, cat. exp., Budapest, Ludwig Museum-Museum of Contemporary Art, 2005.

László Beke (dir.), *Image Whipping/ Képkorbácsolás. Tibor Hajas' Photo Works with János Vető*, Budapest, Research Institute for Art History of the Hungarian Academy of Sciences, 2004.

László Beke, János Vető (dir.), *Tibor Hajas (1946-1980)*, cat. exp., Budapest, Ernst Museum/Műcsarnok, 1997.

Steven S. High (dir.), *Nightmare Works. Tibor Hajas*, cat. exp., Richmond, Anderson Gallery/School of the Arts/ Virginia Commonwealth University, 1990.

László Beke, György F. Széphelyi (dir.), *Hajas Tibor. 1946-1980*, Paris, Magyar Műhely/D'Atelier, 1985.

Alban Hajdinaj

Alban Hajdinaj. Vrazhdesie e mrekullueshme. Ose Ritakim Me Kitsch-in, Tirana, Kultur Kontakt, 2000.

Irwin

Inke Arns (dir.), Irwin: *Retroprincip, 1983-2003*, Francfort, Revolver, 2003.

Sanja Iveković

Nataša Ilić, Kathrin Rhomberg (dir.), *Sanja Iveković. Selected Works*, cat. exp., Barcelone, Fundació Antoni Tàpies, 2008.

Urška Jurman (dir.), *Sanja Iveković, Public Cuts*, Ljubljana, P.A.R.A.S.I.T.E. Institute, 2006.

Silvia Eiblmayr (dir.), *Sanja Iveković, Personal Cuts*, cat. exp., Innsbruck, Galerie im Taxispalais, 2001.

Tihomir Milovac (dir.), *Sanja Iveković. Is This My True Face*, cat. exp., Zagreb, Muzej suvremene umjetnosti, 1998.

Milan Knížák

Milan Knížák-Neo Knížák, cat. exp., Milan, Fondazione Mudima, 1991.

Milan Knížák, 1965-86, cat. exp., Hanovre, Kleider Auf Den Körper Gemalt, Sprengel Museum, 1987.

Milan Knížák, 1953-1959, cat. exp., Hambourg, Museum Bochum, Kunsthalle, 1986.

Renate et Klaus Groh (dir.), *Milan Knížák*, cat. exp., Oldenburg, Oldenburg Kunstverein, 1980.

- Daniel Knorr**
Marius Babias (dir.), *European Influenza*, Munich, Verlag Silke Schreiber, 2008.
- Marius Babias (dir.), *Handlungsformate. Ortsbegehung 11. Laura Horelli, Daniel Knorr, Katya Sander*, cat. exp., Munich, Verlag Silke Schreiber, 2005.
- Julius Koller**
Kathrin Rhomberg (dir.), *Julius Koller. Unverzählte Futurologische Operácie*, cat. exp., Cologne, Kölnischer Kunstverein, 2003.
- Aurel Hrabušický (dir.), *Julius Koller*, Bratislava, Aukčná spoločnosť SOGA, 1999.
- Aurel Hrabušický (dir.), *Julius Koller. Soudy*, cat. exp., Bratislava, Galéria súčasného umenia/Slovenskej národnej galérie, 1992.
- Jiří Kovanda**
Vít Havránek (dir.), *Jiří Kovanda, Actions and installations 1976-2005*, Zurich, Tranzit/JRP/Ringier, 2007.
- Edward Krasiński**
Sabine Breitwieser (dir.), *Edward Krasiński. Les mises en scène*, cat. exp., Vienne, Generali Foundation, 2006.
- Lena Kiessler, Joanna Mytkowska (dir.), *Edward Krasiński*, cat. exp., Varsovie/ Berlin/New York, Foksal Gallery Foundation/Klosterfelde/Anton Kern Gallery, 2001.
- Joanna Mytkowska (dir.), *Edward Krasiński*, Varsovie, Galeria Foksal SBWA/Fundacja Galerii Foksal, 1997.
- Dorota Monkiewicz, Adam Szymczyk (dir.), *Edward Krasiński*, cat. exp., Bâle, Kunsthalle Basel, 1996.
- Pavel Polit (dir.), *Edward Krasiński. Elementarz/ABC*, cat. exp., Cracovie, Galeria Sztuki Współczesnej/Bunkier Sztuki, 2008.
- Zofia Kulik**
Bożena Czubak (dir.), *Zofia Kulik. Archives of Gestures*, cat. exp., Cracovie, Starmach Gallery, 2004.
- Bożena Czubak (dir.), *Zofia Kulik. Autoportrety i ogród/Self-portraits and the Garden*, cat. exp., Varsovie, Le Guern Gallery, 2004.
- David Maljković**
David Gamulin, David Maljković (dir.), *David Maljković. Place with Limited Premeditation*, Amsterdam, Artimo, 2005.
- Mangelos**
Branka Stipančić (dir.), *Mangelos nos. 1 to 9 1/2*, cat. exp., 2 vol, Porto, Museu de arte contemporânea de Serralves, 2003.
- Branka Stipančić (dir.), *Mangelos*, Zagreb, Galerije grada Zagreba, 1990.
- Ciprian Muresan**
Mihnea Miran (dir.), *Ciprian Muresan. Artists book. A collection of texts by artists I admire, on work of mine that express and fuel that affinity. 2007-2009*, Plan B Cluj/Berlin, 2009.
- Deimantas Narkevičius**
Chus Martinez (dir.), *Deimantas Narkevičius. La vida unanime /Unanimous Life*, cat. exp., Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2009.
- OHO**
Miško Šuvaković, *Skrite zgodovine skupine Oho*, Zavod, Ljubljana, P.A.R.A.S.I.T.E. Institute, 2009.
- Igor Španjol (dir.), *OHO. A Retrospective*, cat. exp., Ljubljana/Francfort, Moderna galerija/Revolver, 2007.
- Tihomir Milovac (dir.), *OHO*, cat. exp., Zagreb, Museum of Contemporary Art, 2004.
- Igor Zabel (dir.), *OHO – A Retrospective*, cat. exp., Ljubljana, Moderna galerija/ Graz, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, 1994.
- Miljenka Vitezović (dir.), *Marko Pogačnik. Prostorna skulptura*, Belgrade, Galerija Studentskog kulturnog centra, 1990.
- Naško Križnar, Stefania Pertoldi (dir.), *Avantgarde Cinema. Slovenija*, Ljubljana, Moderna galerija, 1996.
- Roman Ondák**
Silvia Eiblmayr (dir.), *Roman Ondák*, cat. exp., Cologne, Buchhandlung Walther König, 2007.
- Frank Frangenberg, Georg Schöllhammer, Igor Zabel (dir.), *Roman Ondák*, cat. exp., Cologne, Kölnischer Kunstverein/ Buchhandlung Walther König, 2005.
- Adrian Paci**
Adrian Paci. *Racontare*, cat. exp., Milan, Galleria Civica d'arte moderna/Palazzo Santa Margherita, 2006.
- Neša Paripović**
Dejan Sretenović (dir.), *Neša Paripović. Becoming Art. Works 1970-2005*, cat. exp., Belgrade, Museum of Contemporary Art, 2006.
- Neša Paripović, Zvučna Strana Kvadrata*, Belgrade, Open Society-Center for Contemporary Art, 1997.
- Miško Šuvaković, *Neša Paripović, Autoportreti*, Novi Sad, Prometej, 1996.
- Ewa Partum**
Angelika Stepken (dir.), *Ewa Partum, 1965-2001*, cat. exp., Karlsruhe, Badischer Kunstverein, 2001.
- Dan Perjovschi**
Kristine Stiles (dir.), *States of Mind. Dan & Lia Perjovschi*, cat. exp., Durham, Nasher Museum of Art/Duke University, 2007.
- Dan Perjovschi, *A book with an attitudes. Dan Perjovschi in Geneva*, Genève, Attitudes, 2007.
- Dan Perjovschi, Stefan Bidner (dir.), *My World, Your Kunstraum*, Innsbruck/ Cologne, Kunstraum Innsbruck/ Buchhandlung Walther König, 2006.
- Judit Angel (dir.), *Dan Perjovschi. rEST*, cat. exp., Bucarest, Ministère de la Culture roumain, 1999.
- Marjetica Potrč**
Heike Dander (dir.), *Marjetica Potrč*, cat. exp., Berlin/Munich, Künstlerhaus Bethanien/Philip Morris, 2001.
- Hennette Horny (dir.), *Marjetica Potrč*, cat. exp., Vienne, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, 1992.
- Dimitri Prigov**
Ekaterina Degot (dir.), *D.A. Prigov, Citizens! Please mind yourselves! Works on paper, installations, book, readings, performance and opera*, cat. exp., Moscou, Museum of Modern Art, 2008.
- Claus Bach, Gabriele Uelsberg (dir.), *Dmitrij Prigov, 1975-1995*, cat. exp., Budapest/Saint-Étienne, Mülheim an der Ruhr, Städtisches Museum/ Ludwig Museum/Musée d'art moderne de Saint-Étienne, 1995.
- Tobias Putrih**
Thom Collins, Stuart Krimko (dir.), *Tobias Putrih. 99 07*, cat. exp., Ljubljana/ Zurich/New York, Galerija Gregor Podnar/JRP/Ringier/Neuberger Museum of Art, 2007.
- Milovan Farronato (dir.), *Runa Islam. Lost Cinema Lost. Tobias Putrih*, cat. exp., Modène, Galleria Civica di Modena, 2007.
- Tobias Putrih. *Venetian Atmospheric*, cat. exp., 52^e Biennale de Venise, Pavillon Slovène, Ministère de la Culture slovène, 2007.
- Anri Sala**
Mark Godfrey (et. al.), *Anri Sala*, Londres, Phaidon, 2006.
- Anri Sala (dir.), *Anri Sala. Entre le chien et le loup. When the Night Calls it a Day*, cat. exp., Paris/Cologne, Paris-Musées/ Buchhandlung Walther König, 2004.
- Gerald Matt (dir.), *Anri Sala*, cat. exp., Vienne, Kunsthalle Wien, 2003.
- Edna Van Duyn (dir.), *Anri Sala*, cat. exp., Amsterdam, De Appel Foundation, 2000.
- Kateřina Šedá**
Vít Havránek (dir.), *Kateřina Šedá**, 1977, Zurich, JRP/Ringier, 2008.
- Kateřina Šedá, X3, cat. exp., Turin, Francoaffiantino, 2006.
- Kateřina Šedá, *Nic Tam Neni/There is Nothing There*, publié par l'artiste, 2005.
- Kateřina Šedá, *Je to jedno/It Doesn't Matter*, publié par l'artiste, 2005.
- Monika Sosnowska**
Theodora Vischer (dir.), *Monika Sosnowska, Photographs and Sketches*, cat. exp., Basel/Göttingen, Schaulager/ Steidl Publishers, 2008.
- Adam Budak, Kristin Schmidt (dir.), *Monika Sosnowska*, cat. exp., Liechtenstein/Cologne, Kunstmuseum/ Buchhandlung Walther König, 2007.
- Sebastian Cichoński (dir.), *Monika Sosnowska*, cat. exp., Varsovie/Cologne, Zachęta National Gallery of Art/ Buchhandlung Walther König, 2007.
- Mladen Stilinić**
Alenka Gregorić, Branka Stipančić (dir.), *Mladen Stilinić. Artist as work, 1973-1983*, cat. exp., Ljubljana, Galerie Škuc, 2005.
- Tihomir Milovac, Branka Stipančić (dir.), *Mladen Stilinić. Pain*, cat. exp., Zagreb, Museum of Contemporary Art, 2003.
- Nada Beroš, Tihomir Milovac (dir.), *Mladen Stilinić. The Cynicism of the Poor*, cat. exp., Zagreb, Museum of Contemporary Art, 2001.
- Spomenka Nikitović (dir.), *Mladen Stilinić*, Zagreb, Meandar/SCCA, 1998.
- Alina Szapocznikow**
Dobrosława Horzela, Katarzyna Jankowska-Cieślak, Joanna Wolańska (dir.), *Alina Szapocznikow. Capturing Life. Drawings and Sculptures*, cat. exp., Varsovie, IRSA/Józef Grabski, 2004.
- Jola Gola (dir.), *Alina Szapocznikow*, cat. exp., Cracovie, Muzeum Norodowe, 2001.
- Anda Rottenberg, Zofia Gołubiew (dir.), *Alina Szapocznikow. 1926-1973*, cat. exp., Varsovie, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, 1998.
- Balint Szombathy**
Nebojša Milenković (dir.), *Szombathy art*, cat. exp., Novi Sad, Musée d'art contemporain, 2005.
- Raša Todosijević**
Dejean Sretenović (dir.), *Hvala Raši Todosijević/Thank you Raša Todosijević*, cat. exp., Belgrade, Musée d'art contemporain, 2002.
- Zora Prvulj (dir.), *Raša Todosijević. O umetnosti*, Belgrade, Autor i Galerija 12+, 1992.
- Biljana Tomić (dir.), *Todosijević Raša. Great Southern Performances*, cat. exp., Belgrade, Studenski kulturni centar, 1980.
- Marijan Susovski (dir.), *Raša Todosijević*, cat. exp., Zagreb, Galerija Suverene Umjetnosti, 1982.
- Endre Tót**
Endre Tót (dir.), *Endre Tót. Semmi Sem Semmi. Retrospektiv 1965-1995/ Nothing Ain't Nothing. Retrospective 1965-1995*, cat. exp., Kassel, Kunsthalle Fridericianum, 2006.
- Alfred M. Fischer, Endre Tót (dir.), *Who's afraid of nothing? Absent Pictures*, cat. exp., Cologne, Museum Ludwig, 1999.
- Goran Trbuljak**
Božo Majstorović (dir.), *Goran Trbuljak. Piturski i ostali radovi/Painterly and other works*, cat. exp., Split, Gallery of Fine Arts, 2004.
- Branka Stipančić (dir.), *Goran Trbuljak*, cat. exp., Zagreb, Musée d'art contemporain, 1996.
- 1972 Artiste Anonyme 1974 Goran Trbuljak, cat. exp., Zagreb, Galerie d'art contemporain, 1976.
- Božo Bek (dir.), *Goran Trbuljak*, cat. exp., Zagreb, Galerie d'art contemporain, 1973.

OUVRAGES GÉNÉRAUX

Lina Dovydaitytė (dir.), *Mik n° 3. Art and Politics. Case-Studies From Eastern Europe/Meno, istorija i kritika. Art History & Criticism*, Kaunas, Vytautas Magnus University/Art Institute, 2007.

Irwin (dir.), *East Art Map. Cotemporary Art and Eastern Europe*, Londres/Cambridge (Mass), Central Saint Martins College of Art and Design/University of the Arts/The MIT Press, 2006.

Piotr Piotrowski, *Awangarda w Cieniu Jalt. Awangarda w cieniu Jalty. Sztuka w Europie środkowo-wschodniej w latach 1945-89*, Poznań, Rebis, 2005. Traduction anglaise : *In the Shadow of Yalta. Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945-1989*, Londres, Reaktion Books, 2009.

Marina Gržinić, *Situated Contemporary Art Practice, Art, Theory and Activism from (the East of) Europe*, Ljubljana, Založba ZRC/ZRC Publishing, 2004.

Alexei Monroe, *Interrogation Machine. Laibach and NSK*, Cambridge (Mass), The MIT Press, 2004.

Pavla Pokorná, Soňa Ryndová, Rostislav Švácha (dir.), *Form Follows Science. Teige, Gillar and European Scientific Functionalism, 1922-1948*, Prague, Galerie Jaroslava Fragnera, 2000.

Installation Project. The Year of Installation at Artpool, Budapest, Artpool Art Research Center, 1999.

Ješa Denegri, *Jedna Moguća istorija moderne umetnosti. Beograd kao internacionalna umetnička scena 1965-1998*, Belgrade, Društvo istoričara umetnosti Srbije, 1998.

Video-Expedition in the Performance-World, Budapest, Artpool Art Research Center, 1995.

Jan Patočka, *L'art et le temps*, Paris, P.O.L., 1990.

Gerrit Jan De Rook (dir.), *Osteuropese conceptuele fotografie*, Eindhoven, Buro Studium Generale, Technische Hogeschool, 1977.

Marina Gržinić, Günther Heeg, Veronika Darian (dir.), *Mind the Map! History is Not Given. A critical anthology based on the Symposium*, Francfort, Revolver, 2006.

CATALOGUES D'EXPOSITIONS COLLECTIVES

Barbara Barsch (dir.), *Schauplatz Natur. Tanz auf dem Vulkan*, cat. exp., Stuttgart, Institut für Auslandsbeziehungen e.V., 2008.

Francesca Ferguson, Kai Vöckler (dir.), *Balkanology. Neue Architektur und urbane Phänomene in Südosteuropa/ New architecture and urban phenomena in South Eastern Europe*, cat. exp., Basel, SAM, Schweizerische Architekturmuseum/Christoph Merian Verlag, 2008.

Kai Vöckler (dir.), *Prishtina is Everywhere. Turbo Urbanism: the Aftermath of a Crisis*, Amsterdam, Stichting Archis, 2008.

Yuliya Sorokina (dir.), *Central Asian Project*, cat. exp., Manchester, Cornerhouse Publications, 2008.

Markus Miessen (dir.), *East Coast Europe*, Berlin/New York, Sternberg Press, 2008.

Jarosław Suchan (dir.), *Delusive Orders. Łódź/Mönchengladbach*, Museum Sztuki/Städtisches Museum Abteiberg, 2008.

Okwui Enwezor (dir.), *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*, cat. exp., New York, Steidl, 2008.

Sven Spieker, *The Big Archive. Art from Bureaucracy*, Cambridge (Mass), The MIT Press, 2008.

Marius Babias, René Block (dir.), *Die Balkan-Trilogie. The Balkans Trilogy*, cat. exp., Munich/Cassel, Kunsthalle Fridericianum/Verlag Silke Schreiber, 2007.

Lukasz Ronduda, Florian Zeyfang (dir.), *1,2,3... Avant-gardes. Film/Art between Experiment and Archive*, Berlin et New York, Sternberg Press, 2007.

Marco Bazzini, Viktor Misiano (dir.), *Progressive Nostalgia, Contemporary Art from the former USSR/Arte contemporanea dall'ex URSS*, cat. exp., Prato, Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci, 2007.

Françoise Bertaux (dir.), *Le Nuage de Mogellan*, cat. exp., Paris, Éditions du Centre Pompidou, coll. « Espace 315 », 2007.

Isabelle Marte (dir.), *Documenta 12*, cat. exp., Cologne, Taschen, 2007.

Helga Ruttkay (dir.), *Parastamp. Four Decades of Artistamps, from Fluxus to the Internet*, cat. exp., Budapest, Museum of Fine Arts/Artpool, 2007.

Yuliya Sorokina, Ulan Džaparov (dir.), *Muzykstan. Media generation of contemporary artists from Central Asia*, cat. exp., Almaty, Asia Art+ Public Foundation, 2007.

Petra Stegmann (dir.), *Fluxus East. Fluxus Netzwerke in Mitteleuropa/ Fluxus East. Fluxus Networks in Central Eastern Europe*, cat. exp., Berlin, Künstlerhaus Bethanien, 2007.

Jadran Adamović (dir.), *Essence of Life Art*, cat. exp., Ljubljana, Adamo, 2006.

Nicholas Baume (dir.), *Super Vision*, cat. exp., Boston/Cambridge (Mass), Institute of Contemporary Art/The MIT Press, 2006.

Katherine Carl, Srdjan Jovanić Weiss (dir.), *Lost Highway Expedition*, cat. exp., Rotterdam/Ljubljana, Centrala Foundation for Future Cities-School of Missing Studies/Galerie Škuc, 2006.

Libby Hruska (dir.), *Eye on Europe. Prints, Books & Multiples/1960 to Now*, cat. exp., New York, MoMA, 2006. — Nina Krick, Walter Seidl, Cornelia Steelwag-Carion (dir.), *Kontakt. Works from the Collection of Erste Bank Group*, cat. exp., Vienne, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, 2006.

Snježana Pintarić (dir.), *Exat 51 & New Tendencies. Avant-garde and international events in Croatian art in the 1950s and 1960s*, cat. exp., Zagreb, Musée d'art contemporain, 2006.

SKC in ŠKUC. *The Case of Students' Cultural Center in the 1970s*, cat. exp., Belgrade/Ljubljana, Prelom Kolektiv/Galerie Škuc, 2006.

Jelena Vesić (dir.), *NO More Reality*, cat. exp., Belgrade, Belef centar, 2006.

Von Mäusen und Menschen Of Mice and Men, cat. exp., 4th Biennale de Berlin, KW Institute for Contemporary Art, 2006.

Nathalie Zonnenberg, *Living Art – On the Edge of Europe*, cat. exp., Otterlo, Kröller-Müller Museum, 2006.

Charles Merewether (dir.), *The Archive*, London/Cambridge (Mass), Whitechapel/The MIT Press, 2006.

Zdenka Badovinac, Tamara Soban (dir.), *Prekinjene zgodovine/Interrupted Histories*, cat. exp., Ljubljana, Moderna galerija, 2006.

Ulan Džaparov, Viktor Misiano (dir.), *Art from Central Asia. A Contemporary Archive*, cat. exp., Bishkek, Kurama Art Gallery, 2005.

Vit Havránek, Sabine Schaschl-Cooper, Bettina Steinbrügge (dir.), *The Need to Document*, cat. exp., Zürich, JRP|Ringier, 2005.

Yayma Hazirlayan (dir.), *9th International Istanbul Biennial*, cat. exp., Istanbul, Foundation for Culture and Arts, 2005.

Anne Von Der Heiden (dir.), *Privatisations. Contemporary Art from Eastern Europe*, cat. exp., Francfort, Revolver, 2005.

Jola Gola (dir.), *Oskar Hansen. Towards Open For/Ku Formie Otwartej*, Francfort, Revolver, 2005.

Insiders, cat. exp., Prague, The Brno House of Art, 2005.

Nebojša Milenković (dir.), *Ich bin Künstler, Slavko Matković*, cat. exp., Novi Sad, Musée d'art contemporain, 2005.

Nikolai Molok (dir.), *Biennale d'Art Contemporain de Moscou*, Moscou, ArtChronika/Active Media, vol. 1 et 2, 2005.

Praguebiennale2. Expanded painting/ acción directa, cat. exp., Prague, Karlín Hall, 2005.

Gëzim Qëndro, Edi Muka (dir.), *Bienalja e Tiranës. Tabu Molisëve – 5 Episodes/ Tirana Biennale 3. Sweet Taboos – 5 Episodes*, cat. exp., Tirana, National Gallery of Arts, 2005.

Donna de Salvo (dir.), *Open Systems, Rethinking Art c. 1970*, cat. exp., Londres, Tate Publishing, 2005.

The Continuous Art Class. The Novi Sad Neo-Avantgarde of the 1960's and 1970's, cat. exp., Novi sad/Francfort, New Media Center/Musée d'art contemporain/Revolver, 2005.

Maria Anna Potocka, Maria Morzuch, Kathrin Rhomberg, Georg Schoellhammer (dir.), *De ma fenêtre, des artistes et leurs territoires*, cat. exp., Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2004.

Christine Humpl, Annette Stein, Isabella Kossina, Rosa v. Suess (dir.), *Blut & Honig – Zukunft Ist Am Balkan*, cat. exp., Vienne, Sammlung Essl, 2004.

Jill Winder (dir.), *Who if Not We Should at Least Try to Imagine The Future of All This?*, cat. exp., Amsterdam, Artimo/Gijs Stork, 2004.

With All Due Intent, Manifesta 5, cat. exp., Barcelone, Centro Internacional de Cultura Contemporánea, 2004.

Zdenka Badovinac (dir.), *Form specific, Arteast exhibition*, cat. exp., Ljubljana, Moderna galerija, 2003.

Zoran Erić, Henry Meyrick Huyhes (dir.), *The Last East European Show*, cat. exp., Belgrade, Musée d'art contemporain, 2003.

Manifesta 3, cat. exp., Ljubljana, Moderna galerija, 2003.

Giancarlo Politi (dir.), *Prague biennale1*, cat. exp., Prague, Galeries nationales, 2003.

Gëzim Qëndro, Edi Muka (dir.), *U-Topos, Tirana Biennale 2*, Tirana, National Gallery of Arts, 2003.

Slavko Timotijević. Remek Dela/ Shortcuts through serbian art history from 1968 till now, round 1st, cat. exp., Novi Sad, Musée d'art contemporain, 2003.

Blandine Chavanne, Anne Tronche, Karel Šrp, Jindrich Chaloupecky, Olga Malá (dir.), *Corps et traces dans la création ichèque 1962-2002*, cat. exp., Nancy/Paris, Musée des beaux-arts – Ville de Nancy/ Hazan, 2002.

Laura Hoptman, Tomáš Pospiszyl (dir.), *Primary Documents. A sourcebook for Eastern and Central European Art since the 1950s*, cat. exp., New York/Cambridge (Mass), The Museum of Modern Art/The MIT Press, 2002.

Manifesta 4, cat. exp., Francfort, Biennale européenne de l'art contemporain, 2002.

Tihomir Milovac (dir.), *The Misfits/ Neprikladneni. Conceptualist Strategies in Croatian Contemporary Art*, cat. exp., Zagreb, Musée d'art contemporain, 2002.

Miltiades Papanikolaou, Irina Subotić, Yiannis Bolis (dir.), *European contemporary Art. The Art of the Balkan Countries*, cat. exp., Thessalonique, State Museum of Contemporary Art, 2002.

Dragomir Ugren (dir.), *Centralnoevropski Aspekti Vojvodanskih Avangardi 1920-2000*, cat. exp., Novi Sad, Granični fenomeni, fenomeni granica/Muzej Savremene Likovne Umetnosti, 2002.

Zdenka Badovinac, Peter Weibel (dir.), *2000+ Arteast collection. The Art of Eastern Europe, A selection of Works for the International and National Collections of Moderna galerija Ljubljana*, cat. exp., Vienne, Orangerie Congress-Innsbruck, 2001.

Sabine Breitwieser (dir.), *Double life. Identity and Transformation in Contemporary Arts*, cat. exp., Vienne, Generali Foundation, 2001.

Konverzacija, cat. exp., Belgrade, Musée d'art contemporain, 2001.

Giancarlo Politi, *Tirana Bienale 1. Escape*, cat. exp., Milan, National Gallery/Chinese Pavilion, 2001.

André Rouille (dir.), *Devenir. Art contemporain dans l'Europe du sud-est. Bosnia, Serbia, Croatia, Kosovo, Albania, Slovenia, Macedonia, Montenegro*, cat. exp., Paris, Culture Access, 2001.

Zdenka Badovinac, Peter Weibel (dir.), *Arteast 2000. The Art of Eastern Europe. A selection of works for the International and National Collections of Moderna galerija Ljubljana*, Bolzano/Vienne, Folio Verlag, 2000.

BJ, cat. exp., Prague, Foundation for Contemporary Art, 2000.

L'Autre moitié de l'Europe, cat. exp., Paris, Jeu de Paume/Réunion des musées nationaux, 2000.

Vit Havránek, *Timothy Leary is having a great time please don't wake him up*, cat. exp., Prague, Foundation for Contemporary Art, 2000.

Zdenka Badovinac (dir.), *Body and the East. From the 1960s to the Present*, cat. exp., Cambridge (Mass)/Ljubljana, The MIT Press/Moderna galerija, 1999.

Sabine Breitwieser (dir.), *Designs for the Real World*, cat. exp., Vienne, Generali Foundation, 1999.

Luis Camnitzer, Jane Farver, Rachel Weiss (dir.), *Global Conceptualism. Points of Origin, 1950s-1960s*, cat. exp., New York, Queens Museum of Art, 1999.

David Elliot, Bojana Pejić (dir.), *After the Wall. Art and Culture in Post-communist Europe*, cat. exp., Stockholm, Moderna Museet, 1999.

Lóránd Hegyi (dir.), *Aspects/Positions. 50 years of the Art in Central Europe. 1949-1999*, cat. exp., Vienne, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, 1999.

André Rouille (dir.), *Inventer un peuple. Art contemporain dans les Balkans*, cat. exp., Sofia/Bucarest/Thessaloniki, Galerie nationale d'art étranger/Fondation Artexpo/Musée macédonien d'art contemporain, 1999.

Dejean Sretenović (dir.), *Video Art in Serbia*, cat. exp., Belgrade, Center for Contemporary Arts, 1999.

Manifesta 2, cat. exp., Luxembourg, Casino Luxembourg – Forum d'art contemporain, Biennale européenne d'art contemporain, 1998.

Laurent Gervereau, Yves Tomic (dir.), *De l'unification à l'éclatement. L'espace yougoslave, un siècle d'histoire*, Paris, Musée d'histoire contemporaine-BDIC, 1998.

2nd Annual Exhibition, cat. exp., Belgrade, Center for contemporary art/Fund for an open society, 1997.

Epicenter Ljubljana, cat. exp., Ljubljana, Moderna galerija, 1997.

Experiment in Romanian art since 1960, cat. exp., Bucarest, Soros Center for Contemporary Art, 1997.

Mária Hlavajová (dir.), *60/90, 4th Annual Exhibition of SCCA Slovakia*, cat. exp., Bratislava, Soros Center for Contemporary Art, 1997.

Manifesta 1, cat. exp., Rotterdam, Foundation European art manifestation, Biennale d'art contemporain européen, 1996.

Biljana Tomić (dir.), *Galerija Studentskog kulturnog centra, 1979-1980*, cat. exp., Belgrade, Galerija Studentskog kulturnog centra, 1980.

Phillip Drummond (dir.), *Film as Film, Formal Experiment in Film, 1910-1975*, cat. exp., Londres, Hayward Gallery, 1979.

Ješa Denegri (dir.), *Tendenzen in der jugoslawischen kunst von heute, Im Rahmen der Auslands - Kulturtag 1978*, cat. exp., Dortmund/Berlin/Nuremberg, Museum am Ostwall/Staatiche Museen/PreuBisher, Kunsthalle, 1978.

Marijan Susovski (dir.), *The New Art Practice in Yugoslavia 1966-1978*, cat. exp., Zagreb, Galerie d'art contemporain, 1978.

Izložba - Akcija, cat. exp., Belgrade, Galerija Studentskog kulturnog centra, 1977.

Dixième biennale de Paris. Manifestation internationale des jeunes artistes, Paris, 1977.

Georges Boudaille, Catherine Millet (dir.), *Biennale de Paris, 1959-1967. Une anthologie*, Paris, 1977.

Neuvième biennale de Paris. Manifestation internationale des jeunes artistes, Paris, 1975.

Kosta Bogdanović (dir.), *Documents of Post-Objects Trends in Yugoslav art 1968 - 1973*, cat. exp., Belgrade, Galerie du Musée d'art moderne, 1973.

Huitième Biennale de Paris. Manifestation Internationale des Jeunes Artistes, Paris, 1973.

Dunja Blažević (dir.), *October 72, Beograd. Studentski Kulturni Centar*, cat. exp., Belgrade, Galerija Studentskog kulturnog centra/Student Cultural Center Gallery, 1972.

Klaus Groh (dir.), *Aktuelle Kunst in Osteuropa. ČSSR, Jugoslawien, Polen, Rumänien, UdSSR, Ungarn, Cologne, DuMont Schauberg*, 1972.

Septième Biennale de Paris. Manifestation Biennale et Internationale des Jeunes Artistes, Paris, 1971.

Drangularijum, cat. exp., Belgrade, Student Cultural Centre, 1971.

Sixième biennale de Paris. Manifestation Biennale et Internationale des Jeunes Artistes, Paris, 1969.

Cinquième biennale de Paris. Manifestation Biennale et Internationale des Jeunes Artistes, Paris, 1967.

Quatrième biennale de Paris. Manifestation Biennale et Internationale des Jeunes Artistes, Paris, 1965.

Troisième biennale de Paris. Manifestation Biennale et Internationale des Jeunes Artistes, Paris, 1963.

Deuxième biennale de Paris. Manifestation Biennale et Internationale des Jeunes Artistes, Paris, 1961.

Première biennale de Paris. Manifestation Biennale et Internationale des Jeunes Artistes, Paris, 1959.

ÉCRITS DE PIERRE RESTANY

[Texte], dans *Carrefours en Europe Centrale. Des idées, des thèmes, des méthodes et des problèmes de l'art et du critique d'art contemporain/Crossroads in Central Europe. Ideas, themes, methods and problems of contemporary art and criticism*, Budapest, Association nationale des artistes créatifs hongrois, 1996.

[Texte], dans *Eustachy Kossakowski: mostra fotografica*, Rome, Spicchi dell'Est, 1995.

Ailleurs. Alex Mlynarcik, cat. exp., Bratislava/Paris, Galerie nationale slovaque/Galerie Lara Vincy, 1994.

« Jiri Chaloupecky », *Výtvarny Zivot*, avril 1991, vol. 36, p. 48.

« Europa orientale : la speranza alternativa », *D'Arts*, printemps 1990, vol. 31, n° 127, p. 4-5.

« Che Cos'è Argillia ? » [À propos de l'artiste slovaque Mlynarcik.], *D'Arts*, avril 1979, vol. 20, n° 89, p. 94-95, p.114-117.

« Venezia Biennale 77: avanguardia e neoavanguardia nell'est europeo » [Les avant-gardes de l'Europe de l'Est à la Biennale de Venise 1977], *D'Arts*, avril 1978, vol. 19, n° 86, p. 24-25.

« Roman Cieslewicz », dans *Laureaci IV Międzynarodowego Biennale Plakatu*, cat. exp., Varsovie, Muzeum Plakatu, 1974.

Alina Szapocznikow, cat. exp., Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1973.

« De Varsovie, Zilina, Prague, avec amour », *Domus*, janvier 1973, n° 518, p. 49-59.

[Texte], dans *Aukcia: Vprospech Memorialu Edgara Degasa/Alex Mlynarcik*, cat. exp., Bratislava, 1971.

« Bratislava : une leçon de relativité », *Domus*, mars 1969, n° 472, p. 49-51.

« La Nature moderne est amour », dans *Alina Szapocznikow*, cat. exp., Bruxelles, Galerie Cogeime, 1968.

« Che cosa fanno oggi artisti a Praga : un viaggio di Restany », « Prague : Sisyphe sand Kafka serait Prométhée », *Domus*, mai 1967, n° 450, p. 50-54.

« Paris-Bratislava », dans *Mlynarcik. Urbasek*, cat. exp., Paris, Galerie Raymonde Cazenave, 1967.

[Texte], dans *Alina Szapocznikow*, cat. exp., Paris, Galerie Florence Houston-Brown, 1967.

« Alex Mlynarcik, grand-prêtre du folklore industriel », dans *Alex Mlynarcik*, cat. exp., Paris, Galerie Raymonde Cazenave, 1966.

« Les Tchécoslovaques participent pleinement aux mouvements de l'art ».

La Galerie des Arts, déc. 1963-janvier 1964, n° 12, p. 27-29.

« Der Situation der Kunst in Polen », « Prag 1960 », *Das Kunstwerk*, février 1961, vol.14, n° 8, p. 16-23, p. 23-25.

« Notes de voyage. Pologne-Tchécoslovaquie », *Cimaise*, janvier-février 1961, n° 51, année 8.

REVUES, PÉRIODIQUES, ARTICLES DE PRESSE

A Priori Magazine, n° 17, 2008.

Arhitekt, Architectura, Design, Arte, n° 5, mai 2007.

Arhitekt, Architectura, Design, Arte, n° 4, avril 2007.

ATLANTICA, n° 45, printemps 2008.

Frieze, n° 113, mars 2008.

« Narcissism », *Omagiù*, n° 6, 2007.

Idea, n° 25, 2006.

Idea, Arts + Society, n° 27, 2007.

Idea, Arts + Society, n° 24, 2007.

Labyrinth, n° 17-18, 2005.

Obieg, n° 5, 2006.

Piktogram, n° 5-6, 2006.

Artmargins.com

Zdenka Badovinac

Née en 1958, Zdenka Badovinac est une critique d'art et commissaire d'exposition slovène. Depuis 1993, elle est la directrice de la Moderna galerija, Ljubljana. Commissaire de nombreuses expositions présentant aussi bien des artistes slovènes que des artistes de la scène internationale, elle est à l'origine de la première collection dédiée à l'art centre-européen (Arteast Collection 2000+), exposée pour la première fois à la Moderna galerija en 2000 sous le titre : « Arteast Collection 2000+. The Art of Eastern Europe in Dialogue with the West ». La problématique centre-européenne est au cœur de sa pratique curatoriale. L'exposition « Body and the East – From the 1960s to the Present » qui eut lieu à la Moderna galerija en 1998 puis à Exit Art, New York en 2001, sera suivie par le cycle d'expositions « Arteast Exhibitions » avec : « Form-Specific », Moderna galerija, 2003 ; « 7 Sins. Moscow-Ljubljana » (avec Victor Misiano and Igor Zabel), Moderna galerija, 2004 ; « Interrupted Histories » et « Arteast Collection 2000+23 », Moderna galerija, 2006. Elle fut la commissaire de la représentation slovène à la Biennale de Venise de 1993 à 1997 et en 2005, ainsi que de la représentation autrichienne à la Biennale de São Paulo en 2002.

Ida Biard

Hors du système de l'art officiel mais aussi hors du système marchand, la Galerie des Locataires, initiée par Ida Biard à partir de 1972, a su faire entendre, d'abord entre Paris et Zagreb, des voix contestataires et un engagement moral. Galerie, mais refusant de n'être qu'un lieu d'exposition et s'abstenant de vendre, sans propriétaire ni adresse fixe, reflet d'un engagement personnel dans la réalisation des travaux d'artistes, elle initia leur communication dans les bureaux de poste : à Paris et dans d'autres villes du monde, mais aussi dans d'autres espaces publics. Ce nomadisme contre-institutionnel tient à la personne d'Ida Biard. Née en ex-Yougoslavie, elle a étudié l'histoire de l'art à Paris, et a su maintenir son attitude d'historienne d'art engagée, au sein de l'Atelier de création radiophonique (France-Culture, 1981), dans une flottille de « Taxis avant minuit » (1987), dans le « Simplon Express » (1989), dans la région Franche-Comté dont elle fut conseillère aux arts plastiques (1990-1999) ou encore dans le XIV^e arrondissement de Paris où elle fut l'animatrice des ateliers pour les plus démunis (2005). Ida Biard travaille aujourd'hui au recouvrement des archives de la Galerie des Locataires, sur le projet « Battre en retraite », ainsi qu'au « Débarquement » sur l'île de Molat en mer Adriatique.

Svetlana Boym

Svetlana Boym est professeur de littérature comparée slave à Harvard et à l'association de design et d'architecture d'Harvard. Écrivain, théoricienne et artiste du média, elle est l'auteur de nombreux ouvrages comme *The Future of Nostalgia* (2001), *Architecture of the Off-Modern* (2008), *Territories of Terror. Memory and Mythology of Gulag* (catalogue d'exposition, 2006), et de la nouvelle *Ninotchka* (2003). Son dernier livre, *Another Freedom. The Alternative History of an Idea* (Chicago University Press, 2010) couvre la tragédie grecque et les scandales dans l'art contemporain, et explore les croisements culturels dans les notions de liberté et les liens entre esthétique et politique. Le projet en cours de Svetlana Boym concerne l'art média et ses projets. *Nostalgic Technologies* et *Historic Phantasmagorias* ont été présentés pendant le Festival des femmes à Ljubljana et au Théâtre de la Piazza Santa Margherita à Venise. D'autre part, ces travaux ont été exposés au Center for Book Arts à New York, dans le Centro de Arte Contemporaneo (CA2M à Madrid), dans le BKS Garage of the Royal Academy of Arts à Copenhague et dans la Galerija 1 à Kaunas, entre autre. Née à Saint-Petersbourg, elle vit désormais à Cambridge (États-Unis).

www.svetlanaboym.com

Jindřich Chaloupecký

Né et mort à Prague (1910-1990), Jindřich Chaloupecký fut critique, historien et théoricien de l'art et de la littérature, cofondateur et porte-parole du Groupe 42 (Skupina 42). Figure emblématique de la critique d'art tchèque, il est l'auteur de nombreuses expositions, études, essais et articles sur l'art contemporain. Dans les années 1960, il dirige la galerie Václav Špála à Prague. Il a été le découvreur d'artistes tchèques tels que : Vladimír Boudník, Jiri Balcar, Jiří Kolář, Ladislav Novák, Milan Knížák, Alex Mlynarcik, Eva Kmentova, Petr Stembera ou Jan Mlčoch. Il est, entre autres, l'auteur du texte manifeste du Groupe 42, *Svět, v němž žijeme* [Le monde que nous habitons] (1940) ; *O dada, surrealismu a českém umění* [Sur Dada et le surréalisme dans l'art tchèque] (1977) ; *Podobizna umělce v moderním věku. Duchampovské meditace* [Portrait de l'artiste à l'époque moderne. Les méditations duchampiennes] (1982) ; *Na hranicích umění* [Aux confins de l'art] (1987). En 1990, à l'initiative de Václav Havel, le Prix Jindřich Chaloupecký a été mis en place pour promouvoir la jeune création.

Michel Claura

Michel Claura a pratiqué la critique d'art de 1967 à 1974 et a organisé ou co-organisé diverses expositions d'art contemporain : « 18 Paris IV 70 », « Actualité d'un bilan », « Une exposition de peinture réunissant certains peintres qui mettraient la peinture en question », « À Pierre et Marie – Une exposition en travaux ».

Elena Filipovic

Elena Filipovic est curatrice au centre d'art contemporain Wiels où elle est responsable de la rétrospective de Felix González-Torres : « Specific Objects without Specific Form ». Elle a co-curaté avec Adam Szymczyk la 5^e Biennale de Berlin, « When things cast no shadow » (2008). Elle a co-édité *The Manifesta Decade. Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post-Wall Europe* (2006). Récemment, Elena Filipovic a organisé la première exposition monographique majeure de l'œuvre de Marcel Duchamp en Amérique Latine, au musée d'Arte de São Paulo et à la Fundación Proa à Buenos Aires (2008-2009). Elle donne un cours sur la théorie et l'histoire de l'exposition dans le cadre des études curatoriales De Appel et est consultante à la Rijksakademie à Amsterdam. Elle est actuellement curatrice invitée au Programme satellite pour les artistes émergents au Jeu de Paume à Paris (2009-2011).

Vit Havránek

Né en 1971, Vit Havránek vit et travaille à Prague. Directeur de l'antenne tchèque du réseau indépendant d'initiatives en art contemporain Tranzit (archives, expositions, colloques, publications, etc.), il est critique d'art commissaire d'exposition. Il a travaillé comme conservateur et commissaire d'exposition à la Galerie municipale de la Ville de Prague et a écrit plusieurs catalogues : *Action, Word, Movement, Space* ; *Lanterna Magika* ; *Glued Intimacy*, etc. Il contribue régulièrement à de nombreuses publications et magazines d'art contemporain. Il est le fondateur du group tchèque PAS (Production d'activités contemporaines).

Ana Janevski

Ana Janevski est conservatrice au Musée d'art moderne de Varsovie, où elle a notamment réalisé « As soon as I open my eyes, I see a film. Experiments in Yugoslav art in 60s and 70s », l'exposition monographique d'Ahlan Shibli « Unhoming ». Plus récemment, elle a co-curaté le projet « Warsaw Under Construction », pour présenter un nouveau festival à venir sur les processus de conception. Actuellement, elle collabore avec l'artiste Sanja Iveković sur un projet dans l'espace public de la ville de Varsovie. Elle co-édite également le magazine *Muzeum*. Elle a obtenu son master en philosophie à l'EHESS, Paris en travaillant sur l'articulation du balkanisme dans l'art contemporain.

Christine Macel

Christine Macel est conservatrice en chef au Centre Pompidou, Musée national d'art moderne depuis 2000 et dirige le service Création contemporaine et prospective. Elle y a réalisé plus d'une dizaine d'expositions dont « Raymond Hains », « Sophie Calle », « Philippe Parreno », « Dionysiac », « Airs de Paris » et a créé l'Espace 2 où elle a montré Koo Jeong-A., Jeppe Hein, Pawel Althamer, Damian Ortega, etc. Elle prépare actuellement une exposition avec Gabriel Orozco (septembre 2010) ainsi qu'une grande exposition avec Emma Lavigne intitulée « Danser sa vie » sur les liens de la danse et des arts visuels aux xx^e et xxi^e siècles. Elle est également critique d'art et commissaire d'exposition, notamment pour le Pavillon Belge de la Biennale de Venise avec Eric Duyckaerts en 2007. Elle collabore régulièrement à différentes revues, d'*Artforum* à *Flashart* en passant par *Artpress*, et a récemment publié un livre sur le temps à l'œuvre dans l'art d'aujourd'hui, *Le Temps pris*, aux éditions Monogram et du Centre Pompidou.

Edi Muka

Né à Durrës, Albanie, en 1969, Edi Muka vit et travaille entre Tirana et Malmö. Il est co-fondateur et co-directeur de la Tirana International Contemporary Art Biennale (TICAB) et du Tirana Institute of Contemporary Art (TICA) et conservateur de la Röda Sten Kunsthalle, Göteborg. De 1987 à 1991, il étudie à l'Académie des beaux-arts de Tirana et passe son diplôme d'art pictural. En 1995, il suit une formation sur les outils curatoriales au Soros Center for Contemporary Art de Kyiv, Ukraine. De 1995 à 2005, il est également professeur invité au Contemporary Art Atelier d'AFA à Tirana. En 1999, il dirige le Centre international de la culture de Tirana. De 2001 à 2006, il est commissaire du programme international de la National Gallery de Tirana. Il a curaté de nombreuses expositions avec des artistes albanais et internationaux à Tirana, Milan, Berlin, Stockholm, Göteborg, New York, Tel Aviv, etc., travaillant avec un grand nombre d'artistes reconnus comme Anri Sala, Olafur Eliasson, Franz Ackermann, Francis Alys, Jenny Holzer, Jane Alexander, Tania Bruguera, Yael Bartana, Cao Fei, etc. En 2009, il codirige la quatrième édition de TICAB « The Symbolic Efficiency of The Frame » et, en 2007, il codirige également la quatrième édition de la Göteborg International Biennial of Contemporary Art, « Rethinking Dissent ». Edi Muka est également écrivain pour des magazines locaux et internationaux, comme *Perpjekja*, *PamorArt*, *FlashArt*, *Springerin*, *Camera Austria*, *Manifesta Journal*, *Contemporary*, *Frieze*.

Joanna Mytkowska

Joanna Mytkowska est directrice du Musée d'art moderne de Varsovie depuis 2007. Avant cela, elle était conservatrice invitée au Centre Pompidou, Paris, service Création contemporaine et prospective, où elle a co-organisé les expositions Pawel Althamer « Au Centre Pompidou » (2006) avec Christine Macel puis à participé « Le nuage Magellan/The Magellanic Cloud » (2007), et « Les Inquiets/The Anxious » (2008). Joanna Mytkowska a également été commissaire pour le Pavillon Polonais à la 51^e Biennale de Venise (2005) qui présentait le travail d'Artur Zmijewski. Elle est aussi co-fondatrice avec Andrzej Przywara et Adam Szymczyk de la Foksal Gallery Foundation, Varsovie, où elle a réalisé des expositions avec les artistes Monika Sosnowska, Paulina Ołowska, Mirosław Balka, Wilhelm Sasnal et Oskar Hansen.

Luiza Nader

Née en 1976, Luiza Nader est une historienne de l'art et une critique d'art polonaise. Elle enseigne à l'Institut d'histoire de l'art de l'université de Varsovie. Elle travaille sur l'art des avant-gardes et des néo-avant-gardes centre-européennes, sur le discours de la mémoire et la notion d'archive, sur les théories du trauma, la psychanalyse et les narrations historiques. Elle a publié sa thèse de doctorat *Konceptualizm w PRL* [L'art conceptuel polonais sous le régime communiste] en 2009. Elle est l'auteur d'articles parus dans des revues telles que *Springerin*, *Artium Quaestiones* et *Ikonotheke*. Elle a participé aux publications *Art After Conceptual Art* (2006), *Fluxus East* (2007) et *Opowiedziane Inaczej* [Une autre manière de raconter] (2008).

Nataša Petrešin-Bachelez

Nataša Petrešin-Bachelez, née en 1976 à Ljubljana, est co-directrice artistique aux Laboratoires d'Aubervilliers, Paris (2010-2012). Elle a travaillé en tant que chargée de mission au Centre Pompidou, Paris, service Création contemporaine et prospective, sur l'exposition « Les Promesses du passé » avec Christine Macel et Joanna Mytkowska. Elle est titulaire d'un doctorat à l'EHESS, Paris. Elle codirige à l'EHESS un séminaire sur les pratiques artistiques et curatoriales appelé « Something You Should Know », avec Patricia Falguières, Elisabeth Lebovici et Hans Ulrich Obrist. Elle a organisé des expositions en Slovénie, Autriche, Slovaquie, Suède, Islande, Allemagne, Pays-Bas et en France, parmi lesquelles l'exposition du festival transmediale.08 (Berlin, 2008). Elle a été assistante commissaire de René Block pour l'exposition « In the Gorges of the Balkans » (Kassel, 2003) et co-commissaire du projet « Société Anonyme » (Paris, 2007-2008). Elle a publié des articles sur l'art contemporain et les nouveaux médias dans de nombreux catalogues d'expositions internationales et magazines d'art, et est associée à la publication d'*ARTMargins: Contemporary Central and Eastern European Visual Culture* (UC Santa Barbara)

Piotr Piotrowski

Piotr Piotrowski, né en 1952, est un historien de l'art polonais mondialement reconnu pour ses recherches sur l'art centre-européen et sur les liens entre art et politique. Professeur à l'Institut d'histoire de l'art moderne à l'université Adam Mickiewicz de Poznań, il fut de 1992 à 1997 commissaire d'exposition au Musée National de Poznań. Il est depuis 2009 directeur du Musée National de Varsovie. Il a participé à la mise en place d'expositions telles que « 2000+ ArtEast Collection » à la Moderna galerija de Ljubljana en 2000 ou « Central European Avant-Gardes. Exchange and Transformation, 1910-1930 » au Los Angeles County Museum of Art en 2002. Auteur d'une multitude d'articles scientifiques consacrés à l'art moderne et contemporain, il est, entre autres, l'auteur de *Artysta między Rewolucją i Reakcją* [L'artiste, entre révolution et réaction] (1993) ; *Meanings of Modernism. Towards a History of Polish Art after 1945* (1999) ; *Avant-Garde in the Shadow of Yalta. Art in Central-Eastern Europe, 1945-1989*, (2005) et *Art after Politics*, (2007).

Tomaš Pospiszył

Né à Prague en 1967, Tomaš Pospiszył est un critique, historien d'art et commissaire d'exposition indépendant basé dans sa ville natale. Il a été en charge des expositions temporaires auprès de l'Office du Président de la République Tchèque, Václav Havel, au début des années 1990, puis conservateur et commissaire d'exposition à la Galerie Nationale de Prague de 1997 à 2002, et a bénéficié d'une bourse de recherche d'un an au MoMA de New York en l'an 2000. Il enseigne à la FAMU (Académie du film et des arts vivants) de Prague depuis 2003, et contribue régulièrement à la plus importante revue d'art contemporain en République Tchèque, *Umelec*. Il est l'un des directeurs de l'antenne tchèque du réseau indépendant d'initiatives en art contemporain Tranzit (archives, expositions, colloques, publications, etc.), principalement sponsorisé par la Fondation de la Erste Bank, Vienne. Il a notamment été co-directeur, avec Laura Hoptman, de l'ouvrage de référence *Primary Documents. A Sourcebook for Eastern European Art since the 1950s* (MoMA, 2002).

Anka Ptaszowska

Anka Ptaszowska (née en 1935) est critique d'art et co-fondatrice de la Galerie Foksal de Varsovie. Depuis 1970, elle vit à Paris, où elle s'occupe de la Galerie 39 et de Vitrine pour l'art actuel. Elle enseigne l'histoire de l'art contemporain à l'École régionale des beaux-arts de Caen. Elle a été largement publiée dans les catalogues et les magazines tels que *Struktury*, *Współczesność*, *Artpress*. Elle a également été co-commissaire de nombreuses expositions comme « Échange entre artistes. Pologne-USA ». Son livre *Traktat o życiu Krzysztofa Niemczyka na użytek młodych generacji* sera bientôt publié chez Ha!art publishers.

Sinziana Ravini

Sinziana Ravini est un écrivain et commissaire vivant à Paris. Elle possède un master d'histoire de l'art à l'université de Gothenburg en Suède et un doctorat de littérature comparée à l'université d'Heidelberg en Allemagne. C'est une contributrice régulière aux magazines *Dagens Nyheter*, *Artforum.com*, *Frog*, *SITE*, *Be Contemporary*, *Art Notes and Glänta*. Elle est également coéditrice du *Paletten Art Magazine* entre 2004 et 2007. Commissaire des expositions « In Search of the Lost Self » à la Bonniers Konsthall (Stockholm 2007), « Playground Revolutions » à l'Institut Culturel Roumain (Stockholm 2008) et « Microfictions » à l'Oro Gallery (Gothenburg 2009). Elle est actuellement professeur invité à l'Académie de photographie de Gothenburg et prépare une exposition collective pour le Centre Culturel Suédois à Paris pour septembre 2010.

Pierre Restany

Né en 1930 et mort en 2003, Pierre Restany fut un commissaire d'exposition, théoricien et critique d'art français. Il est mondialement connu pour avoir fédéré et théorisé dans les années 1960 le Nouveau Réalisme. Tout au long de sa carrière, il n'a cessé de poser la question de la place de l'art à l'ère postindustrielle. Il commence en 1963 une longue collaboration avec la revue d'art et d'architecture *Domus*. Entre 1964 et 1968, il est le correspondant à Paris des revues tchèques *Výtvarne Prace* et *Výtvarne Umeni* et entretient des rapports privilégiés avec la scène artistique tchécoslovaque. En 1999, il prend la présidence du Palais de Tokyo à Paris. Il est notamment l'auteur de *Lyrisme et abstraction* (1960) ; *Le Livre rouge de la révolution picturale* (1968) ; *Les Nouveaux réalistes* (1968) ; *Livre blanc – objet blanc* (1969) ; *L'Autre face de l'art* (1979) ; *Le Feu au cœur du vide* (2000).

Dieter Roelstraete

Dieter Roelstraete (Belgique) est commissaire d'exposition au Musée d'art contemporain d'Anvers (MuHKA) et corédacteur des revues *Afterall*, *A Prior Magazine* et *FR David*. Il a assuré au MuHKA le commissariat de « Emotion Pictures » en 2005 et a participé en tant que co-commissaire aux expositions : « The Order of Things » en 2009, « Academy. Learning from Art / Learning from the Museum » en 2006, « The Projection Project » en 2007 et « Intertidal. Vancouver art and artists » en 2005. Pour la Biennale de Venise en 2005, il a été le co-commissaire de « Honoré d'O: The Quest » dans le Pavillon Belge. Il est l'auteur de nombreux articles consacrés à l'art contemporain et à ses enjeux philosophiques (notamment dans le catalogue de la 5^e Biennale de Berlin *When Things Cast No Shadow* en 2008) et a publié des essais consacrés à Richard Long, Luc Tuymans, Jos de Gruyter & Harald Thys, Steven Shearer, Mark Manders, Gabriel Kuri, Iannis Kounellis et Roy Arden.

Micha Schischke

Micha Schischke (né en 1979 en Allemagne) a étudié l'histoire de l'art à Paris et Amsterdam et travaille au Centre Pompidou depuis 2006 au service Création contemporaine et prospective, où il a notamment participé à l'élaboration et la préparation des expositions « Les Promesses du passé », « Le Nuage Magellan », « Les Inquiets », « Airs de Paris » ou encore « Damian Ortega ». Il traduit de et vers l'allemand et l'anglais à ses heures perdues.

Marijan Susovski

Conservateur, historien, théoricien et critique d'art contemporain Marijan Susovski (1943-2003) a été directeur de la Galerie d'art contemporain de Zagreb, et, de 1983 à 1990, directeur de la Galerie de la ville de Zagreb, aujourd'hui Musée d'art contemporain. Susovski est l'auteur des importantes expositions, comme « New Artistic Tendencies » [Les nouvelles pratiques de l'art] en 1978, et « Innovations dans l'art croate » des années 1970, et son projet plus récent était l'exposition « Le constructivisme et l'art cinétique », organisée par le Musée d'art contemporain de Zagreb en 1995. Il est l'un des premiers théoriciens des nouveaux médias en Croatie, et son implication personnelle a contribué à l'affirmation de beaucoup d'artistes croates sur la scène internationale.

Miško Šuvaković

Miško Šuvaković s'occupe d'esthétique contemporaine et de théorie de l'art. C'est également un ancien artiste conceptuel né en 1954 à Belgrade en Yougoslavie. Il a été co-fondateur et membre du groupe d'art conceptuel Group 143 (1975-1980), ainsi que de l'informelle et artistique « Community for Space Investigation » (1982-1989). Il participe à l'élaboration de TkH – Tehory Platform depuis octobre 2000. Depuis 1988, il est également membre de la Slovenian Aesthetic Society. En mars 1993, il obtient son doctorat en analyse philosophique et théorie de l'art (faculté des Arts visuels de Belgrade). Il enseigne l'esthétique et la théorie de l'art à la faculté de Musique de Belgrade, la théorie de l'art et de la culture à l'Université des arts de Belgrade, la théorie de l'art et l'histoire contemporaine de l'art et du design à la faculté d'Architecture. Il est coéditeur des magazines *Katalog 143* (Belgrade, 1975-1978), *Mentalni prostor* (Belgrade, 1982-1987), *Transkatalog* (Novi Sad, 1995-1998), *Teorija koja hoda* (Walking Theory, Belgrade, depuis 2001), *Kultura* (Beograd, depuis 2004), *Razlika* (Difference, Tuzla, 2002), *Anomalija* (Novi Sad, 2004), *Sarajevske sveske* (Sarajevo, Zagreb, Ljubljana, Beograd, Skoplje, 2006).

Jan Verwoert

Jan Verwoert est un critique d'art basé à Berlin. Il coédite le magazine *Frieze* et écrit régulièrement sur l'art contemporain dans des publications telles que *Afterall*, *Metropolis M*, *Springerin*, ou des catalogues d'artistes. Son livre *Bas Jan Ader: In Search of the Miraculous (One Work)* a été publié en 2006 par Afterall Books/MIT Press. Il enseigne au Piet Zwart Institute, Rotterdam.

What, How & for Whom

What, How & for Whom (WHW) est un collectif de commissaires d'exposition croates fondé en 1999 dont les activités se traduisent par la production de projets artistiques, d'expositions et de publications. Le collectif dirige depuis 2003 la galerie Nova à Zagreb. WHW a assuré le commissariat des expositions « What, How & for Whom. On the occasion of the 152nd Anniversary of the Communist Manifesto » (Home of Croatian Artists, Zagreb, 2000 ; Kunsthalle Exnergasse, Vienne, 2001), « Broadcasting Project, dedicated to Nikola Tesla » (The Technical Museum, Zagreb, 2002), « Looking Awry » (Apexart, New York, 2003), « Repetition. Pride and Prejudice » (Gallerie Nova, Zagreb, 2003), « Side-effects » (Salon of Museum of Contemporary Art, Belgrade, 2004), « Normalization » (Gallerie Nova, Zagreb, 2004), « Collective Creativity » (Kunsthalle Fridericianum, Kassel, 2005), « To be put up for a public debate », (Badel factory, Zagreb, 2005), « Final exhibition » (Gallerie Nova, Zagreb, 2006), « Normalization, dedicated to Nikola Tesla » (Gallerie Nova, Zagreb, 2006). Parmi les publications de WHW, on compte *Repeating Lenin* de Slavoj Žižek en 2001, *Hieroglyphs of the Future* de Brian Holmes en 2002 et *Against Indifference* de Renata Salecl en 2003.

Igor Zabel

Igor Zabel (1958-2005, Slovénie) fut philosophe, écrivain, essayiste, critique littéraire et critique d'art, connu avant tout pour le commissariat d'expositions consacrées à l'art moderne et contemporain. Il joua un rôle capital à l'heure de la transition postcommuniste en contribuant largement à l'émergence de l'art slovène sur la scène internationale. À partir de 1986, il fut commissaire à la Moderna galerija, Ljubljana. De 1998 à 2000, il coordonne la Manifesta 3 à Ljubljana et, en 2003, il est le commissaire de l'exposition « Individual Systems » qui eut lieu à l'Arsenal pendant la 50^e Biennale de Venise. Il fut le rédacteur de la revue *M'ars* éditée par la Moderna galerija et coéditeur de *Manifesta Journal*. Il a publié deux livres d'essais consacrés à l'art slovène depuis 1945 et est l'auteur de nombreux articles et essais publiés notamment dans *Who if not we should at least try to imagine the future of all this?* (2004) et *Primary Documents. Critical Writing on Critical Art in East-Central Art since 1950s* (2002).

Slavoj Žižek

Slavoj Žižek, né en 1949 à Ljubljana, est un philosophe slovène dont le travail articule l'héritage des pensées marxiste, lacanienne et hégélienne – qu'il problématise volontiers à l'aune de la culture populaire, du cinéma ou des arts visuels. Chercheur à l'Institut de sociologie de l'université de Ljubljana, il intervient en tant que professeur dans plusieurs universités américaines (Columbia, Princeton, New School for Social Research, University of Michigan). Il publie dans *Lacanian Ink*, *In These Times*, *New Left Review*, *The London Review of Books* et dans les revues slovènes *Mladina*, *Dnevnik* et *Delo*. Il collabore avec la revue de la nouvelle gauche polonaise *Krytyka Polityczna*. Il est notamment l'auteur de *The Sublime Object of Ideology* (1989) ; *Everything You Always Wanted to Know About Lacan... But Were Afraid to Ask Hitchcock* (1993) ; *The Indivisible Remainder. Essays on Schelling and Related Matters* (1996) ; *The Plague of Fantasies* (1997) ; *The Ticklish Subject. The Absent Centre of Political Ontology* (1999) ; *The Parallax View* (2006).

INDEX

A

Abramović, Marina 44-47, 128, 198, 200, 232, 237, 242, 244
 Acconci, Vito 46, 108
 Adami, Valério 190
 Agamben, Giorgio 57
 Althamer, Pawel 8, 14, 20-21, 24, 48-49, 233, 242, 244, 249
 Altorjay, Gábor 154-155
 Ammann, Jean-Christophe 190
 Anděl, Jaroslav 215
 András, Gábor 61, 243
 André, Carl 23, 182, 185, 193, 212, 215, 236, 247, 252
 Appadurai, Arjun 215
 Arendt, Hannah 217, 219
 Arns, Inke 183, 244
 Arp, Jean 52

B

Badovinac, Zdenka 7, 9, 14, 182, 200-201, 211, 222, 224, 241, 246-248
 Bajević, Maja 14
 Bakić, Vojin 7, 19, 116-117, 233, 243-244
 Bal, Mieke 225
 Baldessari, John 182
 Barr, Alfred 183, 212
 Bartana, Yael 8, 14, 21, 50-51, 236, 242, 244, 249
 Bartuszová, Mária 8, 23, 52-55, 235, 242, 244
 Bašičević, Dimitrije 7, 80, 120-123, 234, 243
 Basualdo, Carlos 138
 Bataille, Georges 208
 Baudelaire, Charles 219
 Beck, Ulrich 215
 Becker, Lutz 154, 203, 237
 Beke, László 72, 93, 155, 198, 244
 Belting, Hans 215
 Bencsik, Barnabás 7, 14
 Benjamin, Walter 4, 14, 20, 24-25, 183, 215, 217-219, 221, 237
 Bergson, Henri 121
 Berner, Jeff 201
 Bernhardt, Katja 215
 Beskid, Vladimír 7, 14, 52, 242, 244

Beuys, Joseph 46, 72, 182, 185
 Bhabha, Homi 222
 Biard, Ida 7, 9, 15, 23, 159, 182, 185, 190, 192-193, 241, 248
 Billing, Johanna 227
 Blažević, Dunja 7, 198, 237, 247
 Block, René 136, 246, 249
 Blümlinger, Christa 184
 Bocking, Klaus 100
 Bodzianowski, Cezary 8, 19, 56-57, 232, 244
 Bogdanović, Milan 116, 247
 Bois, Yve-Alain 215, 233
 Boltanski, Christian 185, 191, 193
 Bondy, Egon 27
 Borowski, Wiesław 182, 198
 Bourgeois, Louise 150, 221
 Boym, Svetlana 7, 9, 15, 19, 21, 174-175, 216, 219, 241, 248
 Bradley, Will 36
 Brancusi, Constantin 52
 Branislava, Andjelković 99
 Brecht, George 80
 Brejnev, Léonid Ilitch 32
 Breton, André 212, 215
 Brodsky, Joseph 219
 Brus, Günter 92
 Bryson, Norman 213, 215
 Bučan, Boris 168
 Buchloh, Benjamin 215
 Buck-Morss, Susan 209
 Buckminster Fuller, Richard 40, 61
 Bulatov, Erik 140
 Buren, Daniel 7, 30, 46, 110, 182, 185, 190, 193, 236, 241
 Burgin, Victor 46, 223
 Byrne, Gerard 221

C

Cabanne, Pierre 147
 Cadere, André 13, 23, 185, 187, 190, 193, 236
 Cage, John 46, 80
 Cantor, Mircea 8, 14, 58-59, 236, 242-244
 Carsten, Höller 19, 177-178, 232
 Cattelan, Maurizio 124
 Ceaușescu, Nicolae 27, 29, 88, 91, 136, 239
 Čekić, Jovan 128
 Chalupěcký, Jindřich 9, 207, 246-247

Chaplin, Charlie 56-57
 Charlier, Jacques 187
 Che Guevara, Ernesto 156
 Chklovski, Viktor 208, 217
 Chuck D. 221
 Church, Amanda 145, 242
 Cichowicz, Stanislaw 112
 Claura, Michel 7, 9, 185-186, 188, 236, 241, 248
 Clausen, Barbara 200-201
 Clément, Alain 187
 Cohen, Katarzyna 5, 18, 36, 212, 215
 Compton, Michael 199
 Csörgő, Attila 21, 60-61, 233, 243-244
 Čufer, Eda 183, 215
 Cummings, Chris 221
 Czartoryska, Urszula 150

D

DaCosta Kaufmann, Thomas 212, 215
 Damjan, Radomir 86
 Dante 218
 Darian, Veronika 183, 246
 Davies, Lilian 79, 242
 Davis, Fred 219
 de Boeck, Robert 187
 De Maria, Walter 182
 Dean, Tacita 8, 14, 19, 62-63, 221, 234, 244
 Debord, Guy 40
 Dekker, Ira 170
 DeLanda, Manuel 14, 24
 Delat, Chto 221
 Deleuze, Gilles 14
 Dellabernardina, Drago 201
 Demur, Boris 168
 Denegri, Ječa 46, 86, 166, 198-199, 242, 244, 246-247
 Derrida, Jacques 25, 224-225
 Descartes, René 60, 121
 Dević, Ana 7, 14, 244
 Dimitrijević, Braco 64-65, 67, 82, 161, 183, 185, 198, 236, 242-244
 Dimitrijević, Branislav 64-65, 67, 161, 168, 183, 185, 198, 236, 242-244
 Dion, Mark 221
 Djordjadze, Thea 8, 19, 68-69, 233, 243-244
 Domanowska, Eulalia 112
 Đorđević, Goran 154
 Dragan, Srečo 202
 Dubček, Alexander 27, 29-30
 Duchamp, Marcel 20, 74, 76, 130, 146-148, 198, 215, 248

E

- Eckhart, Johannes (dit Maître) 207
 Eiblmayr, Silvia 96, 127, 242, 244-245
 Eilat, Galit 50
 Eisenstein, Sergueï Mikhaïlovitch 208-209
 Eliasson, Olafur 7, 19, 172, 176, 178, 232, 249
 Elkins, James 215
 Elliott, David 215
 Engels, Friedrich 116, 158
 Enwezor, Okwui 182, 227, 247
 Erdély, Miklós 8, 20, 70-73, 154-155, 185, 203, 233, 242-244
 Erić, Zoran 7, 246
 Ernst, Fritz 219, 244
 Esakov, Liyat 138-139
 Esche, Charles 18, 21, 48, 50, 53, 119, 227, 242, 244

F

- Faa, Balázs 60
 Faulkner, William 216
 Fehér, Perenc 156
 Fibonacci, Leonardo 56
 Filipovic, Elena 7-8, 15, 22, 248
 Filko, Stano 8, 15, 20, 23, 29, 74-76, 194, 198-199, 236, 242, 244
 Filliou, Robert 80
 Fischer, Alfred M. 162, 242, 245
 Fiszman, Isi 185
 Flavin, Dan 207
 Fleicher, Alain 193
 Fleischer, Alain 2, 193
 Fontana, Lucio 52, 82
 Foster, Hal 212, 215, 224-225
 Foster, Stephen 212, 215, 224-225
 Foucault, Michel 224-225
 Fowkes, Maja et Reuben 154-155, 242
 Friedman, Yona 40

G

- Gaillard, Cyprien 8, 14, 19, 78-79, 232, 242-243
 Galántai, György 182
 Galerie des Locataires 13, 23, 169, 182, 185, 190, 191, 192, 193
 Galerie 1-37 13, 182, 185
 Gattin, Marija 30, 244
 Gillick, Liam 19, 177-178, 232
 Godard, Jean-Luc 84, 130
 Godina, Karpo 202-203
 Gonzalez-Foerster, Dominique 19, 176, 178, 232
 Gora, Petrova 116-117, 233
 Gorbachev, Mikhaïl 30, 140
 Gorgona 8, 14, 20, 28-30, 80-83, 120, 190, 234, 242-244
 Gorki, Maxime 207
 Gotovac Lauer, Antonio, *voir* Gotovac, Tomislav 84, 244
 Gotovac, Tomislav 8, 15, 20, 29-30, 84, 86-87, 146, 167, 203, 235, 237, 239, 242, 244
 Graham, Dan 185
 Grigorescu, Ion 8, 20, 29, 58, 88-91, 200, 202, 232-233, 239
 Groh, Klaus 182, 244, 247
 Groys, Boris 28, 30, 141, 215, 223
 Grzeszykowska, Aneta 113, 221
 Grzinić, Marina 225
 Guattari, Félix 14
 Guillain, Alix 219
 Guinochet, François 7, 187

H

- Haacke, Hans 182
 Haerdter, Michael 70-72, 242
 Hajas, Tibor 8, 92-94, 200, 232, 235-237, 242, 244
 Hajdinaj, Alban 20-21, 177-179, 232, 244
 Hanru, Hou 227
 Hansen, Oskar 21, 24, 36, 48, 203, 247, 249
 Haraszti, Miklós 156
 Harding, Anna 171
 Hardt, Michael 15
 Havel, Václav 28, 248, 250
 Havránek, Vít 7-8, 14, 26, 108, 241-242, 245-246, 249
 Heeg, Günther 183, 246
 Hegedüs, András 156
 Hegyi, Dóra 203, 247

Hejdánek, Ladislav 30

Hesse, Eva 52, 150

Higgins, Dick 201

Hila, Edi 7, 14, 21, 24

Hirt, Günter 141

Hlavajová, Mária 15, 23, 247

Hofer, Andreas 219

Holmes, Brian 227, 251

Horelli, Laura 221, 245

Horvat, Miljenko 28, 80, 83

Hoxha, Enver 27, 178

Hrabušický, Aurel 104, 242, 245

Husserl, Edmund 121

I

Ihde, Don 219

Ilić, Nataša 84, 87, 99, 116-117, 242, 244

Irwin 9, 21, 27, 48, 102, 182-183, 201, 224-225, 236-237, 242, 244-245

Ivanoska, Hristina 7, 14

Iveković, Sanja 14-15, 20, 24-25, 29, 33, 96-99, 198-200, 203, 235, 237, 241-244, 249

J

Janecek, Gerald 215

Janevski, Ana 7-8, 14, 21-22, 84, 96, 110, 150, 241, 249

Jankovics, Miklós 154

Janša, Janez 201

Jdanov, Andreï Aleksandrovitch 27

Jerman, Željko 168

Jevšovar, Marijan 28, 80-81, 234

Jones, Ronald 51, 242

Journiac, Michel 24

Jovanović Weiss, Srdjan 7, 176

K

Kabakov, Ilya 13, 28, 30, 140

Kamerić, Šejla 238

Kant, Emmanuel 33

Kantor, Tadeusz 46, 182, 185

Kaprow, Allan 46, 76, 165

Keaton, Buster 56-57

Kelertas, Violeta 30

Kiesler, Friedrich 40

Kiossev, Alexandre 30

Kiser Anspach, Carolyn 219

Klaniczay, Julia 7, 14, 182

Klein, Yves 20, 46, 74, 76, 80, 82, 124-125, 162

Knifer, Julije 28, 80-81, 83, 146, 185, 234, 237, 244

Knížak, Milan 76

Knorr, Daniel 8, 15, 21, 100-101, 236, 242-245

Knowles, Alison 201

Kobro, Katarzyna 37, 212

Kocur, Zoya 215

Koester, Joachim 221

Kohl, Helmut 32

Kolbowski, Silvia 225

Koller, Július 8, 14, 20-21, 24, 28-30, 33, 102-104, 233, 242-243, 245

Konrád, György 156

Kossakowski, Eustache 111, 113, 185, 247

Kostolowski, Andrzej 133

Kostrová, Zita 29, 74, 194

Kosuth, Joseph 70, 132

Koudlam 78

Kovanda, Jiří 8, 14-15, 20, 30, 33, 106-108, 234-236, 242, 245

Kowalski, Grzegorz 14, 21, 24, 48-49

Kožarić, Ivan 28, 80, 83, 234

Kozłowski, Jarosław 37

Kraśniński, Edward 14, 110-113, 182, 185, 233-234, 242, 245

Krauss, Rosalind 133, 215

Kriemann, Susanne 221

Križnar, Naško 7, 201-203, 237, 239, 245

Krleža, Miroslav 116

Kulik, Zofia 7, 183, 203, 224-225, 239, 245

Kundera, Milan 30

Kuzma, Marta 40

Kwiek, Przemysław 203, 224-225, 239

- L**
 La Monte Young 207
 Lacan, Jacques 209, 251
 Lambert, Yvon 7, 59, 168, 236, 242, 244
 Laibach 183, 201
 Lénine, Vladimir Ilitch 148, 158-159, 161, 164, 184, 209, 236
 Lerski, Helmar 51
 Leung, Simon 215
 Lévi-Strauss, Claude 67
 Lévy, Jules 56
 Lewandowska, Marysia 221
 Lind, Maria 182, 227
 Longoni, Ana 227
 Lukács, György 156
- M**
 Macel, Christine 4-5, 8, 11, 13-14, 18, 22, 44, 48, 52, 56, 58, 63, 92, 100, 128, 132, 146, 238, 249
 Maciunas, George 154
 Macuga, Goshka 221
 Malevitch, Kazimir 147, 183, 207-208, 215
 Maljković, David 116-117, 119, 221, 233, 242, 245
 Mallarmé, Stéphane 33
 Malraux, André 182
 Malsch, Friedemann 36
 Mančuška, Ján 107, 243
 Mandelstam, Osip 218
 Mandić, Dušan 183
 Mangelos, Dimitrije Bašičević 8, 80, 120-123, 146, 183, 234, 243, 245
 Manzoni, Piero 7, 20, 80, 82, 120
 Mao Zedong 156
 Marcoci, Roxana 136
 Marker, Chris 209
 Martek, Vlado 146, 168
 Martinis, Dalibor 7, 97, 203, 237
 Marx, Karl 116, 122, 148, 158
 Maskalev, Roman 170
 Matanović, Milenko 201
 Matiouchine, Mikhaïl 207
 Matković, Slavko 191, 246
 Maurer, Dóra 70, 155, 198, 203, 237, 239
 Medvedkine, Alexandre 209
 Merewether, Charles 182, 225, 247
 Merleau-Ponty, Maurice 208-209
 Messenger, Annette 2, 185, 193
 Meštrović, Matko 80
 Metres, Philip 140
 Meyerhold, Vsevolod 208-209
 Michel-Ange 221
 Milenković, Nebojša 161, 243, 245-246
 Miler, Karel 108
 Milevska, Suzana 7, 14, 213, 215
 Minemura, Toshiaki 199
 Mircan, Mihnea 59, 124-125, 243, 245
 Misiano, Viktor 7, 30, 215, 246, 248
 Miško, Šuvaković 8, 128, 130, 158, 203, 243, 245, 251
 Mitan, Andrzej 112
 Mlčoch, Jan 29, 108, 248
 Mlynářčik, Alex 2, 29, 74, 76, 185, 194, 197-198, 254
 Möbius, August Ferdinand 60, 70
 Mohar, Miran 7, 183
 Molinos, Miguel de 207
 Monastirsky, Andréi 140
 Monroe, Alexei 183, 246
 Moore, David Chioni 30, 52
 Morariu, Vlad 100
 Morgan, Jessica 127
 Mosquera, Gerardo 213
 Muka, Edi 7-8, 14, 21, 174, 176, 178, 243, 246, 249
 Murešan, Ciprian 20, 58, 124-125, 234, 245
 Mytkowska, Joanna 4, 8, 11, 13-14, 18, 22, 25, 244-245, 249
- N**
 Nabakowski, Gisliind 134
 Nader, Luiza 7, 9, 15, 224, 249
 Narkevičius, Deimantas 19, 25, 182, 184, 236, 245
 Natalia LL 24
 Nečásek, František 27
 Negri, Antonio 15
 Neue Slowenische Kunst 102, 201, 182
 Nez, David 201
 Nilsson, Lars 227
 Nixon, Mignon 225
 Novalis 33
 Nys, Sophie 221
 Philiod, Elizabeth 215
 Phillips, James 219
 Piano, Renzo 100
 Picasso, Pablo 122, 223
 Pinter, Harold 28, 83, 234
 Pintilie, Ileana 15, 90, 136, 243
 Pinto, Roberto 145
 Piotrowski, Piotr 7, 9, 14, 21, 24, 70, 88, 168, 212, 215, 224-225, 241, 243, 246, 250
 Platon 60, 121
 Pogačnik, Marko 201, 245
 Poinot, Jean-Marc 198
 Polit, Paweł 108, 110-111, 243, 245
 Poljak, Renata 15, 238
 Pollock, Griselda 152
 Pompidou, Georges 3-4, 6, 11, 13-14, 23-24, 39, 43, 67, 91, 97, 100-101, 103, 105, 107-108, 117, 119, 123, 127, 131, 137, 153, 171, 182, 186, 188, 199-200, 232-237, 240, 243-244, 246, 249-250
 Poniatowski, Józef 134
 Popović, Zoran 44, 128
 Pospiszył, Tomáš 7-8, 14, 21-22, 241, 246, 250
 Potrč, Marjetica 19, 138-139, 179, 233, 243, 245
 Poussin, Nicolas 82
 Prigov, Dimitri 7-8, 140-141, 233, 242-243, 245
 Ptaszkowska, Anka 7, 9, 14, 23, 110-111, 113, 182, 185-188, 198, 234, 236, 241, 250
 Putar, Radoslav 80-81
 Putrih, Tobias 8, 11, 15, 19, 24, 40-41, 43, 182, 185, 200, 242, 245
- R**
 Rabottini, Alessandro 58, 243
 Rainer, Yvonne 24
 Rama, Edi 7, 15, 19-20, 173-175, 177-179, 232, 241
 Ravini, Sinziana 8, 64, 74, 80, 88, 116, 120, 126, 136, 140, 250
 Reagan, Ronald 32
 Reinhardt, Adolph Dietrich Friedrich 82
 Restany, Pierre 7, 9, 13, 23, 74, 76, 150-152, 162, 164, 182, 185, 194, 197-198, 236, 247, 250

- Riley, Bridget 61, 92
 Riley, Terry 61, 92
 Robinson, William F. 156
 Rocquet, Alain 187
 Roelstraete, Dieter 7, 9, 15, 69, 220, 243, 250
 Rogers, Richard 100
 Rogoff, Irit 213, 215
 Roman, Mathilde 8, 14-15, 21, 24, 102, 126-127, 146, 170, 178, 183, 242-243, 245, 247
 Ronduda, Lukasz 203, 247
 Roquet, Maurice 193
 Rose, Barbara 207
 Rosler, Martha 192
 Roth, Dieter 28, 80, 234
 Royoux, Jean-Christophe 62, 244
 Rozen, George 219
 Rutault, Claude 185, 187
- S**
 Saïd, Edward 215
 Sala, Anri 14, 20-21, 24, 174-178, 221, 232-233, 241, 245, 249
 Šalamun, Tomaž 201
 Sandqvist, Tom 215
 Sarkis 185, 193
 Sasnal, Wilhelm 14, 249
 Sauerwein, Alain 187
 Savski, Andrej 183
 Schaschl-Cooper, Sabine 182, 203, 246
 Schischke, Michael 4-5, 8, 15, 31, 39-41, 50, 60, 62, 64, 68, 70, 74, 78, 80, 84, 88, 96, 102, 106, 110, 116, 120, 124, 126, 136, 138, 140, 144, 150, 154, 158, 162, 166, 170, 178, 181, 250
 Schöffler, Nicolas 61
 Scribner, Charity 221
 Šedá, Kateřina 8, 21, 144-145, 236, 242-243, 245
 Seder, Đuro 80-81
 Seidl, Walter 7, 14, 246
 Sekula, Allan 224
 Šerban, Alina 7, 14, 91, 241
 Sherman, Cindy 99
 Shkolli, Erzen 7, 14, 177
 Shkurti, Gentian 20-21, 177, 178-179, 232
- Sholette, Gregory 227
 Siegelau, Seth 82
 Sieverding, Katharina 182
 Silverman, Hugh J. 219
 Simmel, Georg 219
 Sitney, P. Adams 203
 Skórczewski, Dariusz 215
 Šmejkal, František 215
 Smith, Anthony D. 215
 Smithson, Robert 79, 221
 Soban, Tamara 177, 182, 243, 247
 Solakov, Nedko 221
 Sorokina, Yuliya 7, 170, 246
 Sosnowska, Monika 8, 11, 14-15, 19, 25, 36-37, 39, 242, 245, 249
 Soto, Jesús-Rafael 61
 Španjol, Igor 201, 245
 Spieker, Sven 182, 247
 Spielberg, Steven 63
 Sretenović, Dejan 7, 14, 245, 247
 St. Aubsky, *voir* Szentjóbý, Tamás 154
 St. Aubý, Tamás, *voir* Szentjóbý, Tamás 154
 Staline, Joseph 209
 Starobinski, Jean 219
 Stażewski, Henryk 110, 182, 185
 Stegmann, Petra 154, 182, 243, 246
 Steinbach, Haim 221
 Steinbrügge, Bettina 182, 203, 246
 Štembera, Petr 29, 108, 198
 Steyerl, Hito 182, 221
 Stiles, Kristine 88, 136, 243, 245
 Stilinović, Mladen 7, 20, 121, 128, 146-149, 161, 183, 198, 234-235, 242-243, 245
 Stimson, Blake 227
 Stipančić, Branka 7, 14, 80, 82, 120-123, 148, 241-245
 Stjauby, *voir* Szentjóbý, Tamás 154
- Stošić, Josip 168
 Strzemiński, Władysław 37, 212
 Štyrský, Jindřich 212
 Susovski, Marijan 7, 9, 44, 46, 130, 190, 242-247, 251
 Šuvaković, Miško 8, 128, 130, 158, 203, 243, 245, 251
 Szapocznikow, Alina 8, 13-14, 23, 150-153, 185, 194, 235, 242, 245, 247
 Szelényi, Iván 156
 Szenes, István 154
 Szentjóbý, Tamás 15, 20, 154-156, 183, 198, 202-203, 236-237, 239
 Szewczyk, Agnieszka 225
 Szombathy, Bálint 8, 15, 23, 158-159, 161, 185, 236, 243, 245
- T**
 Takis, Vassiliakis 61
 Tchorek, Mariusz 182, 198
 Temkin, Ann 37
 Thatcher, Margaret 32
 Thompson, Nato 227
 Tiravanija, Rirkrit 177-178, 232
 Tito, Josip Broz 27, 29-30, 96, 99, 116, 161, 202, 237-238
 Todosijević, Raša 14, 44, 198, 200-201, 237, 239, 245
 Tomić, Biljana 198, 245, 247
 Tordai-S, Attila 7, 14
 Tót, Endre 8, 20, 162-165, 194, 198, 200, 203, 236-237, 242-243, 245
 Toyen 212
 Trbuljak, Goran 7-8, 20, 84, 166-169, 185, 187, 193, 198, 236-237, 241-242, 245
 Trini, Tommaso 199
 Trotski, Léon 209
 Turowski, Andrzej 198
 Tuymans, Luc 221, 250
- U**
 Uecker, Günther 61
 Ugay, Alexander 8, 19, 170-171, 232
 Uranjek, Roman 183
- V**
 Van Gogh, Vincent 64, 122, 242, 244
 Vanga, Gabriela 58
 Vaniöta, Josip 28-30, 80-83, 234, 243-244
 Vasarely, Victor 13, 28, 61, 82-83
 Vautier, Ben 104, 201
 Verwoert, Jan 7-8, 15, 22, 31, 57, 243, 251
 Vidmar, Josip 116
 Vincy, Liliane 7, 194, 197, 247
 Vogelnik, Borut 183
 Vostell, Wolf 154
- W**
 Wallis, Brian 99
 Wan-Kyung Sung 227
 Warner, Marina 62
 Wells, Liz 225
 Westen, Wilde 138
 What, How & for Whom 7, 22, 118, 227, 243-244, 251
 Wittgenstein, Ludwig 33, 61
 Wolff, Larry 213, 215
 Wonders, Sascha 141
 Wood, Catherine 68, 78, 243
 Yokoyama, Hiroshi 187
- Z**
 Zabel, Igor 9, 15, 108, 201, 213, 215, 245, 248, 251
 Zagoričnik, Franci 201
 Želibský, Ján 28
 Zeyfang, Florian 203, 247
 Žilnik, Želimir 99, 198, 202-203, 237, 239
 Žižek, Slavoj 7, 9, 15, 208-209, 241, 251
 Zmijewski, Artur 49, 242, 243
 Zupanc, Dragomir 203

CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES

Alexander Uğay : 170, 171
Archives de la critique d'art, Châteaugiron : 194, 195, 196, 198
Archives de la Galerie des Locataires, Paris : 190, 191, 192, 193
Auction House Soga, Bratislava : 103 milieu et bas et haut
Bálint Szombathy : 158, 159, 160, 161
Centre Pompidou, Bibliothèque Kandinsky, Paris : 199 haut et bas
Collection du Centre Pompidou, Paris, diffusion RMN : 67, 91 haut, 96, 97 haut, 102, 104, 105, 107, 117 bas, 118 bas, 123, 131, 137, 153, 171
Courtesy Alban Hajdinaj : 179
Courtesy Anna et Veronika Bartuszová
Photo Gabriel Kladek : 53, 54
Courtesy Anna Kis Kovács, Budapest. Photo Janós Vető : 92, 93 bas, 94, 95
Courtesy Archives galerie Lara Vincy, Paris : 197 bas/Photo Jean-Paul Pichon : 197 haut
Courtesy Braco Dimitrijević Archive : 64, 65, 66
Courtesy Carsten Höller et Anri Sala : 177 haut gauche
Courtesy Carsten Höller : 177 haut droite
Courtesy Dominique Gonzalez-Foerster et Anri Sala : 176 bas
Courtesy Edi Rama : 173, 174
Courtesy Estate Alina Szapocznikow/Piotr Stanislawski, Paris et Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Varsovie : 150, 151, 152
Courtesy et photo Mio Vesović : 166 haut
Courtesy Ewa Partum : 132, 133, 134, 135
Courtesy Foksal Gallery Foundation, Varsovie : 48, 110 bas, 113 haut et bas droite, 114-115/Courtesy Anka Ptaszkowska : 113 bas gauche/Courtesy Monika Sosnowska : 37 bas/Courtesy Paulina Krasnińska, Zalesie : 111/Galerie Annet Gelink, Amsterdam : 51 bas/Neugerriemerschneider, Berlin et Paweł Althamer : 49/Photo Gerald Zugman : 37 haut
Photo Monika Chojnicka : 56, 57
Courtesy Galerie Annet Gelink, Amsterdam : 51 haut, 116/Photo David Maljković : 118 haut
Courtesy Galerie Arratia Beer, Berlin. Courtesy Kateřina Šedá : 145/Photo Hana Šedá : 144
Courtesy Galerie Bugada & Cargnel, Paris : 78, 79
Courtesy Galerie Chantal Crousel, Paris et Anri Sala : 175
Courtesy Galerie Gisela Capitan, Cologne : 36
Courtesy Galerie Rüdiger Schöttle, Munich : 55
Courtesy gb agency, Paris, Jan Mot, Bruxelles, Barbara Weiss, Berlin : 184
Courtesy Gentian Shkurti : 178
Courtesy Hrvatski Filmski Savez, Zagreb : 85, 86 bas, 87/Photo Dr. Mihovil Pansini : 86 haut
Courtesy Irwin et Galerija Gregor Podnar, Ljubljana, Berlin : 183
Courtesy Jifi Kovanda : 108
Courtesy Liam Gillick, Anri Sala et la Galerie Air de Paris, Paris : 177 bas
Courtesy Liyat Esakov et Marjetica Potrč. Photo Andre Cypriano : 138

Courtesy Marina Abramović : 44, 45, 46, 47
Courtesy Miklós Erdélyi Foundation, Budapest : 70, 71, 72
Courtesy Milan Knfžák : 201 haut
Courtesy Mladen Stilić, Zagreb : 146, 147, 148/Photo Boris Cvjetanović : 149
Courtesy Monika Sosnowska : 38, 39
Courtesy Musée d'art contemporain de Belgrade/Courtesy Neša Paripović : 129/Photo Boris Cvjetanović : 82/Photo Nebojša Čanković : 129
Courtesy Musée d'art moderne, Moscou : 141
Photo Vadim Zakharov : 140
Courtesy Musée du Roi Saint-Étienne, Székesfehérvár (Hongrie) : 73
Courtesy Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Varsovie et Anka Ptaszkowska : 110 haut, 112
Courtesy Olafur Eliasson et Anri Sala : 176 haut
Courtesy Raša Todosijević : 200 bas
Courtesy Rirkrit Tiravanija et Anri Sala : 176 milieu
Courtesy Roman Ondák : 126 haut
Courtesy Slovenská Národná Galéria, Bratislava : 75
Courtesy Sprüth Magers, Berlin, Londres : 68. Photo Florian Schneider : 69
Courtesy Stella A. Ahlers, Zurich : 142
Courtesy Tamás Stentjőby : 202 milieu, 157 bas/Photo János Vető : 156 milieu gauche
Courtesy Tamás Stentjőby, Archive UIPT/IPUT/TNPU/Photo Gyula Zaránd : 154 bas/Photo László Beke : 154 haut/Photo Dóra Maurer : 155/Photo Tamás Stentjőby : 157 haut
Courtesy Tobias Putrih : 42, 43
Courtesy Transit, Bratislava : 76 haut, 77 milieu
Courtesy Yael Bartana. Photo Magda Mosiewicz : 50
Courtesy Želimir Žilnik : 203 bas gauche
Courtesy Zoran Popović. Photo Milan Jozić : 128
Courtesy Ana Bakić, Zagreb. Photo Krzysztof Zieliński : 117 haut
Courtesy Anka Ptaszkowska, Paris : 186, 187, 188, 189
Courtesy Ciprian Mureșan. Photo Cristian Rusu : 124 haut
Courtesy Goran Trbuljak : 167 bas, 168
Courtesy Ion Grigorescu : 89, 91 milieu et bas
Courtesy Michael et Micaela Kemmer, Thessalonique et Galerie Sandmann, Berlin : 143
Courtesy Mladen Stilić, Zagreb : 120 haut
Courtesy OHO (Naško Križar) : 202 haut gauche
Courtesy Sanja Iveković : 97 bas, 98 bas, 199 milieu
Courtesy Tate Gallery, Londres, gb Agency, Paris et galerie Krobath, Vienne : 106
Dóra Maurer : 202 droite

DR : 76 milieu, 77 haut et bas, 80
Endre Tót : 162, 163, 164, 165
Galerie Gregor Podnar, Ljubljana, Berlin : 61/Photo Cinzia de Negri : 60/Courtesy Tobias Putrih. Photo Mojca Skoberne : 41/Courtesy Dan Perjovschi : 136
Photo Marcus Schneider : 167 haut
Galerie Nordenhake, Berlin, Stockholm. Courtesy Marjetica Potrč : 139
Galerie Plan B, Cluj, Berlin/Photo Lorand Bartha : 124 bas/Nicodim Gallery, Los Angeles : 125
Galerie Yvon Lambert, Paris, New York. Courtesy Mircea Cantor : 58, 59
Galleria Fonti, Naples. Courtesy Daniel Knorr : 101 haut
gb agency, Paris. Photo Haydar Koyupinar : 126 bas, 127
Generali Foundation, Vienne : 169
Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, photo : Branko Balić : 81
Kontakt – The Art Collection of Erste Group, Vienne : 90, 93 haut, 98 haut, 109
Laibach Archive, Ljubljana : 201 bas
Lubo Stacho DR : 74
Marian Goodman, Paris, New York : 62 bas, 63
Max Protech Gallery, New York. Courtesy Tobias Putrih. Photo Michele Lamanna : 40
Moderna galerija, Ljubljana. Photo Dejan Habicht : 83, 166 bas, 200 haut
Petar Dabac : 120 bas
Photo Boris Cvjetanović : 121
Photo Sebastian Heise : 100, 101
Tacita Dean : 62 haut
Želimir Žilnik : 202 bas gauche
Zofia Kulik Archive, Varsovie : 203