

PROJEKT EIA (4) V PRIESTOZE SA POSTAVENÉ ŠTYRI
VE ŠTĚPY NA STORÁCH SĚ DOKOLA PRÍPELČENÉ SITA
TY VAPNITEĽNÉ BLECTRIKÝM PRŮDOM VĚREHO NAPĚTI
STREDE SE POLOŽENÉ KNHA (KAPITĚ, BUDĚA, TRICHO, KORĚA
TAL ANĤ UĤVĚTUĤE NEMOHOĤ ZODĚNĚŤ O 440 KNH
TAKĚ ANĤ ODĤŤ OD ROĚELĤ, SĚE TOHO, ĚE BY SA DĚLĤ

ars 2008

Ročník / Volume 41

Číslo / Number 2

Časopis Ústavu dejín umenia Slovenskej akadémie vied Journal of the Institute of Art History of Slovak Academy of Sciences

HLAVNÝ REDAKTOR / EDITOR-IN-CHIEF:

Ján Bakoš

ČÍSLO ZOSTAVILA / EDITED BY:

Zuzana Bartošová

REDAKCIA / EDITORIAL STAFF:

Miroslav Hrdina, Martin Vančo

REDAKČNÁ RADA / EDITORIAL BOARD:

Ján Bakoš, Dana Bořutová, Ingrid Ciulisová, Ivan Gerát, Jozef Medvecký

RADA PORADCOV / ADVISORY BOARD:

Prof. Dr. Wojciech Bałus (Jagellonian University, Krakow), Prof. Dr. László Beke (Hungarian Academy of Sciences, Budapest), Prof. Dr. Heinrich Dilly (Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg), Dr. Marina Dmitrieva (Geisteswissenschaftliches Zentrum Geschichte und Kultur Ostmitteleuropas an der Universität Leipzig), Prof. James Elkins (School of the Art Institute of Chicago and University College Cork), Prof. Robert Gibbs (University of Glasgow), Prof. Dr. Thomas DaCosta Kaufmann (Princeton University), Prof. PhDr. Jiří Kuthan, DrSc. (Charles University in Prague), Prof. Dr. Sergiusz Michalski (Eberhard Karls Universität Tübingen), Dr. Milan Pelc (Institute of Art History, Zagreb), Prof. Dr. Piotr Piotrowski (Adam Mickiewicz University, Poznan), Prof. Dr. Michael Viktor Schwarz (Universität Wien), Prof. Paul Stirton (The Bard Graduate Center for Studies in the Decorative Arts, Design, and Culture, New York), Prof. Dr. Viktor I. Stoichita (Université de Fribourg), Prof. Dr. Wolf Tegethoff (Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München)

TECHNICKÝ REDAKTOR / ADMINISTRATOR:

Eva Koubeková

ADRESA REDAKCIE / ADDRESS OF EDITOR'S OFFICE:

Ústav dejín umenia SAV, Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava 4
Tel./Fax: 0421-2-54793895, e-mail: dejubaja@savba.sk, dejumihr@savba.sk, www.dejum.sav.sk/ars.html

TEXTS ©

Zuzana Bartošová, Nada Beroš, Cécile Camart, Océane Delleaux, Katarína Rusnáková, Jean-Marc Poinsot, Michael Rattray, Pavel Štěpánek, Olivier Vargin, Gheorghe Vida 2008

TRANSLATIONS ©

Miroslav Hrdina, Janka Jurečková, Barbara Láštiová, Júlia Sherwood 2008

Za reprodukčné práva obrazových materiálov zodpovedajú autori príspevkov.
All rights of the producers of the pictures reproduced are reserved by authors of contributions.

NA OBÁLKE / ON THE COVER:

(Pozri s. 221, obr. č. 11)



Jana Geržová:

SLOVENSKÉ VÝTVARNÉ UMENIE 1949 – 1989

Z POHLADU DOBOVEJ LITERATÚRY

[Slovak Fine Art 1949 – 1989 from the Standpoint of Contemporary Literature]

Bratislava : Vysoká škola výtvarných umení v Bratislave, sekcia AFAD Press, 2006,

ISBN 978-80-89259-07-6

Publikácia je komentovaným výberom autentických dobových textov o slovenskom výtvarnom umení druhej polovice 20. storočia – od teoretických a kritických, cez eseje a umelecké manifesty, až po texty publicistickej. Prináša časovo synchronne, ale obsahovo nekompatibilné názory, ktoré sa z ideologických dôvodov nemohli konfrontovať v období svojho vzniku.

The publication is a selection of authentic contemporary studies on Slovak fine art of the second half of the 20th century, from theoretical and critical studies, through essays and art manifestos, to the journalistic articles, accompanied with author's comments. The book offers an overview of different opinions that could not have been confronted at the time of their origin due to the ideological reasons.

ais

ISSN 0044-9008

SAP
SLOVAK
ACADEMIC
PRESS spol. s r. o.

Obsah / Contents

ŠTÚDIE / ARTICLES

I.

Jean-Marc POINSOT

Dialogues critiques (155)

Kritické dialógy

II.

Gheorghe VIDA

Hans Mattis Teutsch et les métamorphoses de l'avant-garde roumaine (166)

Hans Mattis Teutsch a metamorfózy rumunskej avantgardy

Pavel ŠTĚPÁNEK

Oscar Domínguez na Slovensku (188)

Oscar Domínguez en Eslovaquia

III.

Zuzana BARTOŠOVÁ

From the Scene to the Clandestine. International Activities of Artists on the Unofficial Slovak Art Scene 1973 – 1976 (from the 2nd Slovak Visual Artists' Union Congress, 2. 11. 1972 to Charter '77, 1. 1. 1977) (209)

Zo scény do utajenia. Zabraníčné aktivity umelcov neoficiálnej slovenskej výtvarnej scény v rokoch 1973 – 1977 (medzi II. zjazdom Zväzu slovenských výtvarných umelcov, 2. 11. 1972 a Chartou '77, 1. 1. 1977)

Océane DELLEAUX

Le multiple d'artiste. Une contribution au débat sur la démocratisation de l'art (228)

Multiple originálu. Príspevok k diskusii o demokratizácii umenia

Cécile CAMART

L'aveu de la fiction: une stratégie contemporaine. Les paratextes de Sophie Calle (240)

Doznanie fikcie: súčasná stratégia. Paratexty Sophie Calle

Olivier VARGIN

Regards sur l'Art de «l'Autre» Europe. L'art contemporain est-européen après 1989 (256)

Pohľady na umenie „inej“ Európy. Súčasné východoeurópske umenie po roku 1989

Nada BEROŠ

Balkan Bacteria (270)

Balkánske baktérie

Katarína RUSNÁKOVÁ

Politika tela v súčasnom videoumení na Slovensku (290)

Policy of a Body in Contemporary Video Art in Slovakia

Michael RATTRAY

Conversations. The Sharjah Biennale and International Art Relations in the United Arab Emirates (307)

Rozhovory. Bienále Šarjah a medzinárodné umelecké vzťahy v Spojených arabských emirátoch

Prípravu čísla podporila Nadácia súčasného slovenského výtvarného umenia.

Publication of the issue was supported by the Foundation for Contemporary Slovak Art.

Dialogues critiques

Jean-Marc POINSOT

Des critiques indépendants

«...dans les pays où à une forte tradition de centralisation culturelle s'ajoute l'existence d'une métropole-marché, il existe une dernière catégorie, le critique indépendant, vivant exclusivement de ses activités critiques (journalisme, éditions d'art, conférences, films, radio, télévision). Curieuse catégorie sans doute que cette critique libre, la plus menacée dans sa liberté, la plus sensible aux impératifs économiques du marché, mais aussi la plus attentive, la plus ouverte aux réactions du milieu artistique et de l'opinion publique, la plus directement engagée, en fin de compte, dans la vie quotidienne de l'art.»¹

Dans son impressionnante synthèse de la critique d'art dans le monde publiée en 1963, Pierre Restany dresse un portrait type d'une catégorie bien particulière de critique qui semble être une espèce endogène aux grandes capitales artistiques comme Paris et New York. Ce plaidoyer pro domo permet de comprendre combien la rencontre Pierre Restany (1930 – 2003) Clement Greenberg (1909 – 1994) a pu sembler inévitable à certains à tel point qu'ils la provoquèrent. En effet, Pierre Restany devait rencontrer Greenberg

pour la première fois dans des circonstances qui lui permirent d'engager un vrai dialogue à l'occasion du jury du prix Torcuato di Tella fin septembre 1964 à Buenos Aires.²

Cette rencontre que Romero Brest, directeur de la fondation Torcuato di Tella et Jan van der Marck, qui préparait alors une exposition d'art argentin pour le Walker Art Center, avaient fomenté en espérant un affrontement de titans³ devait ouvrir plus d'une décennie d'échanges entre deux critiques de génération différente, mais également considérés comme des champions de leur cause.

L'aîné était devenu une autorité incontournable d'une modernité dont il avait forgé peu à peu une version qui se voulait exclusive et irréversible quitte à remettre à leur place ceux qui en doutaient, et à corriger les œuvres qui s'en écartaient.⁴ Reconnu comme le défenseur de Jackson Pollock, il avait tenté en ce début d'année 1964 de faire la synthèse entre ses convictions théoriques profondes et l'émergence d'une nouvelle génération de peintres dont il avait suivi l'évolution dans une exposition ouverte le 23 avril au Los Angeles County Museum of Art. Elle incluait 31

¹ RESTANY, P.: Panorama international de la critique d'art contemporaine. In: *Domus*, avril 1963, no. 401, p. 28.

² Pierre Restany devait rendre compte de sa visite en Argentine dans «Buenos Ayres et le nouvel humanisme» in *Domus*, avril 1965. À l'exception d'une correspondance à Pierre Restany il n'y a pas de trace de réaction de Greenberg à son déplacement qui fut suivi d'un long périple dans plusieurs pays d'Amérique du Sud.

³ «J'ai été enchanté de la nouvelle de ton invitation à Buenos Aires. Ce n'était pas tout à fait une surprise cependant. J'étais là-bas en décembre dernier pour sélectionner une exposition d'art argentin pour le Walker et un circuit aux Etats-Unis. Inévitablement nous avons

discuté du prochain Premio di Tella, des artistes à inviter et des jurés qui y pourraient mettre un peu de jazz et de controverse. Maintenant nous sommes bien assis et nous observons comment le nouveau réalisme et l'abstraction post-picturale vont croiser le fer en terrain neutre sur le champ de bataille argentin.» – Lettre de Jan van der Marck à Pierre Restany du 20 août 1964. Archives de la critique d'art, Châteaugiron, Fonds Pierre Restany.

⁴ Sur Clement Greenberg voir JONES, C. A.: *Eyesight Alone. Clement Greenberg's Modernism and the Bureaucratization of the senses*. Chicago 2005 et KLEEBLATT, N. L. (éd.): *Action/ Abstraction Pollock, De Kooning and American Art, 1940 – 1976*. New York – New Haven 2008.

peintres parmi lesquels Morris Louis, Kenneth Noland et Franck Stella qui devaient être aussi présents parmi d'autres dans la représentation américaine à la Biennale de Venise. Même si Noland devait l'emporter à Buenos Aires, l'exposition eut un mauvais accueil à Los Angeles et comme l'on sait Louis, Noland et Stella furent alors éclipsés à Venise par l'attribution du grand prix de la Biennale à Rauschenberg.

Face à lui, Pierre Restany,⁵ né 21 ans plus tard, après un premier intérêt pour l'abstraction lyrique d'après-guerre il s'était fait l'inventeur d'Yves Klein et du Nouveau Réalisme. Il avait su trouver très rapidement une audience internationale même si ses espoirs américains avaient été partiellement déçus par la façon dont Sidney Janis avait noyé les artistes européens défendus par le critique français parmi les nouveaux artistes du Pop Art dans l'exposition des «New Realists» (31 octobre – 1^{er} décembre 1962). Janis avait aussi rogné la préface de Restany pour lui substituer un texte de John Ashbery.⁶ Il venait toutefois de se féliciter sans réserve de l'attribution du grand prix à Rauschenberg dans divers articles, mais aussi dans une lettre à Jan van der Marck, ami fidèle qui lui reconnaissait ce très rare mérite parmi les critiques français.⁷

Bien que Greenberg se soit fait la conviction largement exprimée dans ses articles de la prééminence des artistes américains sur les artistes européens et plus précisément parisiens depuis la fin des années 1940,⁸ il gardait un œil sur ce qui se passait en France, tout comme Pierre Restany surveillait attentivement et objectivement la scène américaine dans l'espoir d'en voir pâlir l'étoile au profit des artistes européens qu'il défendait âprement.⁹ D'ailleurs les deux héros venaient de participer au début de l'année au «dossier sur l'art informel» réuni par la revue *Preuves* à partir de février 1964.

Cette revue créée par l'association pour la liberté de la culture en 1951, c'est-à-dire en pleine guerre froide, était un terrain privilégié pour ces joutes transatlantiques entre alliés. Elle était alors la revue française des intellectuels de droite et bénéficiait de subsides en provenance des Etats-Unis.

Que se passe-t-il alors dans ces situations de confrontations successives que sont au cours de la même année le dossier de *Preuves*, la Biennale de Venise, le jury de Buenos Aires? Il semble que, dans une situation générale en cours de bouleversement, les circonstances et la complicité d'un observateur aussi perspicace que Jan van der Marck, qui à un an de distance a accueilli Pierre Restany pour un cycle de conférences et inscrit le Walker Art Center dans le circuit de l'exposition *Post-Painterly Abstraction*, aient placé entre les mains de deux individus la responsabilité de débattre de plusieurs des questions les plus urgentes de l'art contemporain sur le fond d'une géographie artistique en mutation.

S'il semblait à Jan van der Marck que le face à face de deux critiques de deux générations différentes (21 ans les séparent), mais aussi de tradition culturelle distincte (le plus âgé revendique le double héritage germanique et anglo-saxon quand le second est profondément inscrit dans le monde latin) était justifié, cela tient tout d'abord au fait qu'ils sont des acteurs mondiaux qui inscrivent et diffusent leur pensée critique dans un espace beaucoup moins cloisonné que la plupart de leurs contemporains. Cela tient aussi au fait qu'ils représentent les principales forces en présence sans ignorer celles qu'ils leur sont antagonistes.

La rencontre a eu lieu à Buenos Aires et la discussion s'est engagée sur place et par la suite dans un ensemble d'échanges dont il reste quelques traces épistolaires jusqu'à un autre rendez-vous en 1974 manqué celui-là. Greenberg, invité avec quelques

⁵ Sur Restany voir PERIER, H.: *Pierre Restany. L'alchimiste de l'art*. Paris 1998, principalement basé sur des témoignages oraux et le site www.archivesdelacritiquedart.org

⁶ Voir CABAÑAS, K.: «Maigres et poussiéreux» le Nouveaux Réalistes à New York. In: DEBRAY, C. (dir.): *Le Nouveau Réalisme*. Paris 2007, pp. 126-129.

⁷ Voir MOKHTARI, S. – POINSOT, J.-M. – LEEMAN, R.: Les archives de Pierre Restany. In: *Critique d'art*, automne 2003, no. 22, pp. 113-119.

⁸ Voir GREENBERG, C.: Review of the Exhibition *Painting in France 1939 – 1946*. In: *The Nation*, 22 février 1947, et son commentaire par S. GUILBAUT in *Be-Bomb The Transatlantic War of Images and all that jazz 1946 – 1956*. Barcelone 2007.

⁹ Voir RESTANY, P.: En 50 ans Paris a fait de New York la seconde capitale de l'art moderne. In: *Galerie des arts*, février 1963, no. 4, pp. 14-16.

autres dont Harold Rosenberg et Thomas Hess par Restany pour discuter d'hypothétiques héritiers européens de l'abstraction post-picturale dans les colonnes de *Domus*,¹⁰ déclina au dernier moment l'invitation au prétexte qu'il n'avait rien à dire.¹¹ Mais, la critique d'art est une affaire publique et quoi qu'il se dise ou s'écrive entre ses protagonistes dans une relation privée, cela ne pèse guère sur les faits;¹² au mieux cela ne peut donner que quelques couleurs complémentaires à ce qui fut un hapax ou quelques écrits plus efficaces qu'on ne veut bien le croire. Ceci pour dire qu'après avoir exploré tant les archives de Restany que celles de Greenberg, il est apparu que l'énigme ou l'intérêt de leur rencontre est plus à décrypter dans leurs écrits et leurs propos que dans la lutte que laissait présager Jan van der Marck.

La seule véritable situation publique restituable de l'année 1964 de rencontre entre Greenberg et Restany fut la première occasion de confrontation offerte par la revue *Preuves*. Bien qu'ils soient perdus au milieu d'une vingtaine de participants à la controverse, leurs deux textes se suivaient dans la pagination de la livraison de février qui engageait alors la publication de son dossier.

Les auteurs sollicités avaient dû réagir au constat de crise résumé dans une courte introduction: «*Depuis une quinzaine d'années, l'expression privilégiée de l'art nouveau, son ambition principale, se situait à l'intérieur de la tendance dite informelle. Une limite aurait été atteinte, simplement par le fait des imitations, qui apportent académisme et monotonie, ou plus profondément que l'on en vient à douter de la valeur même de cette voie d'accès au réel? Toujours est-il qu'à*

l'égard de l'art informel semble se préciser une crise de confiance que les hebdomadaires populaires assimilent sommairement à la crise de l'abstraction.»¹³

A cette interrogation étaient adjointes les contributions d'Yves Bonnefoy, de Jean Cassou, Roger Caillois, André Chastel, Pierre Schneider et Wladimir Weidlé, or aucun de ces auteurs n'a pu être assimilé à la défense précise d'un courant, d'une tendance, d'un artiste qu'il aurait contribué à faire reconnaître alors que de leur côté Greenberg, Rosenberg dans une moindre mesure et Restany ont déjà fait leur preuves dans le débat et le marché de l'art contemporain.¹⁴ Les réponses de Greenberg et Restany ne vont pas s'attarder sur les autres textes,¹⁵ mais revenir à des questions centrales pour eux et même si ce ne sont pas a priori les meilleurs textes exprimant leurs doctrines réciproques, ils sont néanmoins très caractéristiques de leurs positions du moment.

Crise critique et difficultés de traduction

La contribution de Clement Greenberg au dossier de *Preuves* est parue simultanément dans une traduction française, et dans sa version originale en anglais dans *Arts Yearbook*.¹⁶ Cette précision n'est pas sans importance car en ce début des années soixante s'il apparaît que tant Clement Greenberg que Pierre Restany sont présents par leurs textes, conférences ou autres expositions des deux côtés de l'Atlantique; cette situation est malgré tout loin d'assurer une parfaite compréhension de leurs contributions respectives tant en Europe qu'aux Etats-Unis.¹⁷

¹⁰ Sous le titre «une leçon de peinture américaine» Pierre Restany proposait à ses correspondants de réagir à la proposition suivante.

¹¹ «...rien ne me vient à l'esprit à propos des développements de la peinture dont vous parlez. C'est la simple et peut être bien embarrassante vérité.» – Courrier de Clement Greenberg à Pierre Restany du 14 février 1974. Archives de la critique d'art, Châteaugiron, Fonds Pierre Restany.

¹² L'échange de correspondance entre les deux hommes est plutôt chaleureux et les divergences ne sont jamais formulées dans un affrontement. Il semble au contraire qu'ils se soient exprimés de façon beaucoup plus libre que dans leurs textes.

¹³ JELENSKI, K. A.: L'art informel en question. In: *Preuves*, février 1964, no. 156, p. 3.

¹⁴ Georges Mathieu, Herbert Read, Harold Rosenberg, Pierre Schneider parmi de nombreux autres ont apporté leurs réponses parues entre le numéro de février et celui de mai.

¹⁵ Restany les ignore et la partie du texte de Greenberg commentant les textes français qu'il avait reçus n'a été publiée que dans *Arts Yearbook*.

¹⁶ Voir GREENBERG, C.: *The collected Essays and Criticism. Vol. 4. Modernism with a Vengeance, 1957 – 1969*. Chicago 1993, pp. 176-181.

¹⁷ Depuis sa contribution à la revue de Sartre *Les Temps modernes*, août-septembre 1946, no. 2, pp. 340-352: «L'art américain au XX^e siècle», Greenberg n'avait bénéficié d'une traduction française d'un de ses textes qu'à l'occasion de l'exposition d'Adolf Gottlieb à la Galerie Rive Droite à Paris en 1959.

En effet, la critique est une affaire de mots et les jeux de traduction peuvent en fausser les effets ou au contraire les amplifier.

En l'occurrence, «La 'crise' de l'art abstrait»¹⁸ fut le prétexte pour Clement Greenberg d'une mise au point qui lui permettait de resituer le débat de *Preuves* au centre de son parcours entre Expressionnisme abstrait et Abstraction Post picturale. Là où les rédacteurs de la revue française voyaient une crise de l'art, Greenberg dénonçait une crise de la critique qu'il considérait comme un scandale incluant tant la reprise des idées reçues des auteurs français que la réduction par d'autres de l'art informel à du non-art (en particulier par l'invocation de l'anecdote d'un singe peintre, ou par le renvoi à l'acte seul du peintre sans considération du résultat), tenant ainsi à l'écart tout mauvais art des jugements de valeur appropriés.

Selon lui, le débat masquait ce qui se passait dans l'art lui-même, et plus particulièrement le fait qu'on avait largement sousestimé: la dégénérescence de l'expressionnisme abstrait chez les artistes de la seconde génération, «une partie de l'art le plus vide qui ait jamais été créé a été traité avec le respect le plus aveugle».¹⁹

Ayant ainsi expédié les autres contributeurs du côté des incompetents et des aveugles, Greenberg s'est attaché alors dans son texte à ce qui va constituer l'essentiel de son argumentation. Or ici, se pose une question de traduction qui va oblitérer l'ensemble du texte à suivre. En s'appuyant sur ce qui peut apparaître comme un série d'équivalents le traducteur va retenir la dernière expression en lieu et place de la première à la fois plus synthétique, mais aussi plus conceptuelle.

«*ABSTRACTION BROSSÉE*, tels sont les termes que je préfère et que j'estime les plus exacts pour désigner la peinture dite informelle – ou expressionnisme abstrait.»²⁰ – traduisait ainsi de façon très libre la phrase sui-

vante: «*What the French call Informel, and we Abstract Expressionist or 'Action' painting, continues the century-old tradition of painterly – malerisch – 'loosely executed', 'brushy' painting.*»²¹

Que je me propose de traduire plus littéralement: «*Ce que les Français appellent peinture informelle, et nous peinture Expressionniste Abstraite ou 'Action' painting, poursuit une tradition multi-séculaire de peinture picturale – malerisch – exécutée de manière lâche, 'brossée'.*»

Sans lire la phrase suivante le traducteur a utilisé à chaque occurrence de l'expression «*painterly abstraction*» l'expression d'«*abstraction brossée*». Le propos de Greenberg était pourtant clair: «*Pour ma part je préfère appeler à la fois l'Informel et la peinture Expressionniste Abstraite abstraction (picturale), ce qui me semble plus exact et plus inclusif que chacun des deux termes.*»²²

Le propos de Greenberg est explicitement terminologique et s'inscrit dans une référence implicite à Wölfflin (il a développé cela comme chacun sait dans «Après l'expressionnisme abstrait»,²³ 1962 et il l'a reformulé dans «L'abstraction post-picturale» de 1964). Greenberg pensait que l'usage de l'adjectif allemand «*malerisch*» suffisait à signifier ce renvoi, mais il dut tirer très vite la leçon de son erreur puisque dans son texte «*Post Painterly Abstraction*» il commence par cette précision: «*Le grand historien d'art suisse Heinrich Wölfflin a utilisé le mot allemand 'malerisch', ce que les traducteurs anglais rendent par painterly pour désigner les qualités formelles de l'art baroque qui les dissocient de celles de l'art de la Haute Renaissance ou de l'art classique.*»²⁴ – et engage un long développement permettant d'inscrire cette notion dans une histoire de l'art longue et d'en faire un outil pour l'appréhension des œuvres contemporaines plus qu'une dénomination d'un courant ou d'un mouvement.

La notion d'«*abstraction brossée*» n'avait aucun sens, mais l'erreur de traduction manifestait le symp-

Ses textes étaient cependant disponibles en Europe via *Art International* qui publia successivement: «Louis and Noland» en mai 1960, «After Abstract Expressionism» en octobre 1962 et «Post-Painterly Abstraction», dans le numéro de l'été 1964.

¹⁸ GREENBERG, C.: La 'crise' de l'art abstrait. In: *Preuves*, février 1964, no. 156, pp. 22-24 et GREENBERG, C.: The "Crisis" of Abstract Art. In: GREENBERG 1993 (voir note 16), pp. 176-181.

¹⁹ GREENBERG 1993 (voir note 18), p. 178.

²⁰ GREENBERG 1964 (voir note 18), p. 22.

²¹ GREENBERG 1993 (voir note 18), p. 178.

²² Ibidem, pp. 178-179.

²³ GREENBERG 1962 (voir note 17), pp. 121-134.

²⁴ Ibidem, p. 192.

tôme d'une incompréhension due à de nombreux facteurs et notamment à la dominante littéraire dans le discours sur l'art en France encore très faiblement instruit de l'histoire de l'art germanique ou d'une critique spécialisée défendant des valeurs autonomes.

Il peut-être utile pour poursuivre de faire un détour par le «Panorama international de la critique d'art contemporaine» de Restany dans *Domus* d'avril 1963 pour mieux comprendre les forces en présence, notamment lorsqu'il évoque ce qu'il appelle la critique d'art «gallicane»: «*Lorsque la critique d'art gallicane débouche sur l'esthétique elle est aristotélicienne ou thomiste, sur l'idéologie politique et sociale, plus proudhonienne que marxiste-léniniste; lorsqu'elle débouche sur la psychologie elle fait de l'historisme (Marcel Brion) ou de la psychanalyse (quel abus après Baudouin?). Elle ignore d'une manière générale le concept dialectique, les théories fondamentales de l'action, la phénoménologie.*»²⁵

Cette critique gallicane s'abriterait derrière l'universalité supposée de l'art français à laquelle Restany oppose l'approche cosmopolite de sa génération: «*Dans ce contexte si vite stabilisé, qu'allons-nous devenir, nous les critiques engagés de l'après-guerre qui avons consacré une rupture, créé nos propres références (au besoin en les puisant ailleurs, hors de l'école de Paris), pratiqué un langage allogène, usé d'un appareil méthodologique?*»²⁶

Il peut paraître curieux pour des lecteurs américains que Pierre Restany se présente en théoricien ayant un univers méthodologique, et un lexique de concepts précis, mais il faut bien admettre qu'il fut néanmoins un des premiers à introduire en français, bien que dans une publication milanaise, les spécificités de la critique américaine.

«*Le mérite de Rosenberg et de Greenberg aura été de poser les problèmes de l'art contemporain sous un angle nouveau, correspondant aux caractères spécifiques du contexte new-yorkais et aux exigences expressives de toute une génération. Ils ont été ainsi amenés à dégager les notions de base d'un style «américain»: un geste pictural, un concept d'espace, un sens de la révolte et de l'action, une technique particulière (couleurs émaillées, dripping, all-over painting, grands formats, etc.). A cette analyse de l'acte créateur ils ont joint une connaissance très approfondie de la psychologie et de la sociologie du milieu.*

On peut dire sans exagérer qu'ils sont les pères d'un «new American criticism.»»²⁷

Sans rentrer dans plus de détail, il apparaît très vite que Restany a lu attentivement et avec intérêt la littérature internationale sur l'art d'après-guerre et plus particulièrement la littérature américaine dont il n'ignore pas les composantes plus savantes comme celle de Steinberg ou de Meyer Schapiro. Restany a mis à profit ses lectures dans ses nombreux articles bien informés sur l'art américain et il est familier à la fois des œuvres et des idées qui essaient d'en rendre compte.

Les versions anglaise et française du texte de Greenberg diffèrent sensiblement et sa critique des auteurs français est plus acerbe dans la version anglaise, néanmoins il concentre dans les deux textes son attention sur l'argument du jugement qualitatif: «*L'abstraction brossée n'a pas échoué pour s'être dissipée dans un informalisme absolu, mais parce qu'elle a produit, dans sa deuxième génération, l'art le plus maniéré, le plus rabâcheur que le monde ait connu. En revanche, l'insertion de la valeur tactile dans une infrastructure cubiste fut et restera la grande œuvre de la première génération.*» Il insiste tout particulièrement sur le fait que ce n'est pas la forme qui donne la qualité mais écrire que «*c'est la nature de l'intuition ou de l'inspiration de l'artiste, ainsi que de son contexte qui – comme elle l'a toujours fait – détermine la qualité*» semble être de la seule responsabilité du traducteur.

Les libertés de la traduction décourageant ainsi toute interprétation circonstanciée tant les éliminations du traducteur réduisent ce qui fait l'objet de la démonstration dans ce qui reste du texte initial à savoir la caractérisation de l'abstraction post-picturale comme mettant l'accent sur la couleur comme teinte (on color as hue) et transcendant l'opposition entre pictural et non-pictural.

Il faut donc convenir que le lecteur français ne pouvait retenir que très partiellement la leçon critique de Greenberg et surtout qu'il ne pouvait comprendre les réserves ou limites formulées vis-à-vis de l'évolution tardive des travaux de la première génération des expressionnistes abstraits, notamment leur exploitation de la valeur des couleurs, ni saisir ce qui dans la hargne du critique vis-à-vis de ses collègues visait à

²⁵ RESTANY, P.: Panorama international de la critique d'art contemporaine. In: *Domus*, avril 1963, p. 30.

²⁶ Ibidem.

²⁷ Ibidem, p. 31.

défendre l'usage d'un langage adapté à son approche formaliste et indubitablement positiviste.

De son côté, Restany dans son article de 1963 avait tiré une conclusion sensiblement différente de celle de Greenberg à partir d'une analyse similaire: «*En dix ans l'expressionnisme abstrait new-yorkais a fait long feu, suscitant d'innombrables suiveurs incapables de renouvellement. A travers l'offensive réaliste M. Sidney Janis est en train d'imposer un second style américain d'après-guerre (American New Realism) à New York.*» Restany concédait toutefois: «...quant à Greenberg à qui revient le mérite d'avoir découvert Pollock, il est le Mentor de l'art abstrait américain. Il s'interroge aujourd'hui sur l'avenir de cet art, prend position contre un retour à la figuration et pour le néoplasticisme «métaphysique» des Morris Louis, Kenneth Noland et Jules Olitski.»²⁸

L'essentiel du texte de Greenberg massacré par son traducteur réside dans l'opération d'analyse et d'écriture dont va sortir la notion d'abstraction post-picturale pourtant jamais nommée dans ces quelques pages. Dans son argumentation Greenberg s'est efforcé successivement d'écarter tous les référents à des situations extérieures à l'art comme le marché, le non-art et ses figures animales pour se concentrer sur le seul pictural ou «*malerisch*» et y déceler une dernière impureté dans ses contrastes d'ombres et de lumières. Mais, le texte français et plus encore le texte américain sont truffés de réserves prudentes visant à relativiser la critique du pictural pour ne pas sortir de son champ.

L'inclusion sous cette forme du texte ainsi traduit ne pouvait donner qu'une très piètre idée de la contribution greenbergienne au débat surtout quand le lecteur français ignorait également la polémique soulevée par «*How Art Writing Earns Its Bad Name*»²⁹ dans lequel Greenberg dénonçait Rosenberg et de nombreux autres coupables d'adopter une rhétorique existentialiste et phénoménologique dans la réduction de l'expressionnisme abstrait à une peinture d'action.

²⁸ Ibidem.

²⁹ GREENBERG, C.: *How Art Writing Earns Its Bad Name*. In: *Encounter*, décembre 1962 et GREENBERG 1993 (voir note 16), pp. 135-144.

³⁰ RESTANY, P.: *L'art est un moyen de communication*. In: *Preuves*, février 1964, pp. 24-27.

Langage et communication

Si j'ai fait artificiellement intercéder Restany pour restituer une partie du contexte critique de Greenberg, il ne convient pas de penser que son attention à la critique américaine, l'ait conduit à en tirer des leçons méthodologiques, ni à penser avec lui que son langage soit si allogène vis-à-vis de l'univers critique de l'Europe latine.

En fait là où par sa compréhension de l'évolution de la scène artistique internationale et par affinité idéologique Pierre Restany avait toutes les dispositions pour trouver sa place dans ce nouveau monde, sa culture et son rapport au langage le gardaient attaché à ce monde latin qui l'avait formé. Il est en effet frappant que malgré sa disponibilité, sa mobilité, sa curiosité pour la scène américaine, il n'ait que relativement peu publié en Angleterre ou aux Etats-Unis.

Mais revenons au texte de Restany pour *Preuves*.³⁰ Sous le titre «*L'art est un moyen de communication*» il semble annoncer le raz-de-marée linguistico-sémio-logique des années soixante, mais contrairement à ce que laisse entendre Michel Ragon dans sa préface à la première édition du *Nouveau Réalisme*,³¹ Restany a certainement moins eu recours aux notions de Barthes qu'à la lecture de quelques textes d'Umberto Eco sur l'art comme par exemple «*L'informel comme œuvre ouverte*»³² paru en 1962 qui recourt à la théorie de l'information pour parler de Bryen, Mathieu ou Pollock avec un succès qui paraît en 2008 pour le moins relatif.

L'analyse et l'argumentation méthodologique, sont moins le point fort de Restany que son art de la synthèse et sa capacité à broser de vastes fresques très inclusives. Ainsi en est-il de son texte pour *Preuves*. Il y refait une histoire de la modernité où l'épisode de l'industrialisation aurait produit un monde absurde, un monde ayant perturbé le rap-

³¹ RAGON, M.: *De la critique considérée comme une création* (préface). In: RESTANY, P.: *Les Nouveaux Réalistes*. Paris 1968, pp. 9-19.

³² ECO, U.: *L'opera aperta*. Milano 1962.

port homme-nature sans lui substituer de solution satisfaisante.

«A travers toute l'évolution stylistique de cette période [XIX^e siècle et première moitié du XX^e siècle], l'art a reflété cette vision sentimentale et pessimiste de l'homme. Les degrés extrêmes en furent atteints en littérature après la crise du surréalisme ouverte par le roman d'anticipation et la science fiction, et en peinture par l'art abstrait dit «lyrique», l'informel européen et l'action painting américaine.

L'art abstrait, qui a été le phénomène capital de ces cinquante dernières années, est la traduction plastique de cette crise de la nature. [...] L'artiste a voulu recréer sa propre nature, un monde intérieur où son intuition est reine et d'où il s'efforce de chasser tout rappel de la réalité extérieure.»³³

Ici, par la même explication externe, Pierre Restany en vient à invalider aussi vite l'art informel qu'il l'avait fait apparaître dans l'histoire: «L'intuition «abstraite» de ces peintres [Kandinsky, Pollock, Wols, Hartung, Mathieu] était en fait la préfiguration d'un autre du réel préexistant, mais que nous étions encore incapables de saisir scientifiquement et matériellement. Aujourd'hui nous sommes «informés» à ce sujet, et les photos de neurones, de ganglions, de cortex cérébral ou de lumière polarisée de roche éruptive sont dans tous les magazines. Cet «informel» a pris forme à nos yeux. L'artiste comprend désormais combien il est vain de vouloir échapper à la nature.»³⁴

La conclusion de cet épisode est l'avènement d'une nouvelle Renaissance qui a une coloration existentialiste toute en reformulant l'utopie du Bauhaus telle que l'a restitué Giulio Carlo Argan dans *Gropius et le Bauhaus*, paru en 1951.³⁵ Restany en avait assimilé la substance en suivant les cours de l'historien et critique d'art romain qui fut par ailleurs son mentor au sein de l'Association Internationale des Critiques d'Art.

«La nature d'aujourd'hui est un phénomène technologique, publicitaire, industriel, urbain. Notre civilisation de l'image est avant tout la civilisation de la ville, le monde de l'usine et de l'autoroute, du film et du néon. Cette nature urbaine, nous la transportons avec nous, dans les coins les plus reculés, avec l'avion, l'auto, la radio, la télévision, bref, avec tous nos procédés

efficaces et ultra-rapides de communication et d'information. Cette nature urbaine, cette nature de la ville, a été créée par l'homme et pour l'homme, c'est-à-dire à son usage: c'est une matière première, un domaine de pleine virtualité expressive.»³⁶

Insensiblement le texte prend une emphase de manifeste pour annoncer l'avènement du Nouveau Réalisme et assez curieusement d'une nouvelle architecture: «Pour l'instant, les grands problèmes de l'expression artistique se sont déplacés vers la sculpture et l'architecture, de la deuxième à la troisième dimension, vers un art de synthèse aux réalisations tangibles.»³⁷

Est-ce le fait que la dernière manifestation des Nouveaux Réalistes à Munich en 1963 se soit donnée comme l'ultime manifestation du groupe ou est-ce seulement la résurgence de la référence au Bauhaus? Le pronostic d'une telle évolution s'inscrit clairement à l'opposé de la séparation d'autant d'arts spécifiques annoncée par Greenberg, ainsi que le postulat d'ouverture du texte le formule: «Un langage de synthèse tendant, certes, à l'universalité, mais avant tout un langage, tributaire du public autant que de l'artiste: l'œuvre d'art, en effet, n'existe qu'à l'état de valeur, c'est-à-dire lorsqu'elle est reconnue par le public. Un art sans public n'existe pas.»³⁸

Nous avons clairement ici deux postures critiques totalement opposées. Clement Greenberg s'inscrit dans la lignée initiée longtemps avant lui par Lafont de Saint Yenne³⁹ qui voulait tout à la fois redresser les jugements «si souvent bizarres» du public dans lequel le critique américain inclut ses confrères et fournir des conseils aux artistes, sans cesse renvoyés vers l'objectif ultime du modernisme dans l'affirmation de la spécificité du médium.

Jamais Clement Greenberg ne délègue son jugement, il trace une voie à suivre qu'il démontre et argumente, mais il se masque derrière la téléologie de l'évolution du monde moderne.

A l'inverse, la posture volontariste de Restany reprend presque à la lettre des mots de Sartre dans *L'existentialisme est un humanisme*:⁴⁰ «La nature n'existe que dans la conscience de l'homme. Il peut la modifier à son

³³ RESTANY 1964 (voir note 30), p. 25.

³⁴ Ibidem, p. 26.

³⁵ ARGAN, G. C.: *Walter Gropius e la Bauhaus*. Milano 1951.

³⁶ Ibidem.

³⁷ RESTANY 1964 (voir note 30), p. 27.

³⁸ Ibidem, p. 24.

³⁹ LA FONT DE SAINT-YENNE: *Oeuvre critique*. Paris 2001.

⁴⁰ SARTRE, J. P.: *L'existentialisme est un humanisme*. Paris 2008.

gré, elle n'a de limites que celles de sa propre connaissance, elle n'acquiert de réalité que dans la mesure où il projette hors de soi la conscience qu'il en a.»⁴¹

Il l'inscrit dans une analyse de la réalité contemporaine marquée par les média, public et moyens de communication de masse allant de pair sans que l'un précède les autres ou inversement et l'ensemble fournit la matière première du Nouveau Réalisme élargi à la ville et à son architecture. On est ainsi aux antipodes de la partition entre avant-garde et kitsch,⁴² car même pour l'art le plus abstrait Restany n'a jamais imaginé qu'il ne fût sans référent puisque la vulgarisation même de ces référents sonne pour lui la fin de son développement.

Assez curieusement et malgré certaines invraisemblances historiques, la construction théorique générale de l'univers intellectuel de Restany est cohérente, elle expose dans un texte comme celui-ci et dans quelques autres des sources aisément identifiables.

Ainsi ce que l'un expose, l'autre l'intériorise et de même l'un déclame un récit synthétique quand l'autre argumente son analyse.

Ces deux postures ne seront complètes que si l'on ne perd pas de vue que l'ancien Trotskiste reconverti en propagandiste de l'autonomie de l'artiste dans un monde libéral parle avec le pouvoir qui lui sert de porte-voix quand le second décrit dans une quasi situation d'exilé l'inadaptation des institutions et de la politique à un monde changeant.

Là où pour imposer son point de vue Greenberg réfute et réduit successivement les voix discordantes, Restany adopte une stratégie totalement opposée: il cartographie un univers qui s'offre tout entier à

son regard. Cette pratique de la synthèse présente le grand avantage de relativiser chaque position au milieu de leurs concurrentes multiples. Ceci a pour inconvénient de limiter la force de ses propres assertions qui ne trouvent alors comme moyen d'expression que le passage à un autre registre non pas docte mais prophétique, emphatique.

Dans le contexte particulier de *Preuves* Restany sait que ce changement de registre ne trouvera pas sa place tant les paroles concurrentes sont diverses et d'autant de registres différents, aussi a-t-il adopté une position intermédiaire entre la fresque et l'évocation historique s'achevant sur un happy end de réconciliation entre toutes les réalités. Quant à Greenberg, il a probablement livré une version édulcorée de son «French-bashing», mais pour cela il a dû réduire également sa critique de Rosenberg. Parallèlement son traducteur a fortement érodé la force de son dogmatisme en réduisant à peu de choses les précisions terminologiques à la base de son argumentation et de sa polémique.

Quand, en 1974, Restany se retourne à nouveau vers la critique américaine, il convoque tout uniment les trois ténors de la génération d'après-guerre tout en visant plus explicitement via l'abstraction post-picturale celui qui lui avait pourtant écrit qu'il ne voulait en rien recouvrir sous cette dénomination un courant.⁴³ Dans le même temps Restany a trouvé un terrain d'expression de son talent de cartographe en complétant sa connaissance de la planète et de la pluralité de ses centres artistiques dont il a largement essayé de se faire l'écho. A la différence du défenseur inconditionnel du «mainstream» et de l'hégémonie désormais américaine qui rendait Greenberg insensible aux nouveaux terrains qui s'ouvraient à lui.⁴⁴

⁴¹ RESTANY 1964 (voir note 30), p. 26.

⁴² Voir GREENBERG, C.: *Art et culture*. Paris 1988.

⁴³ «De toute façon *l'abstraction post-picturale* ne m'intéresse pas en tant que mouvement; au risque de paraître pompeux je dirais que je ne m'intéresse qu'à la bonne peinture d'où qu'elle vienne.» – Carte de correspondance de Clement Greenberg à Pierre Restany, 15 avril 1972. Archives de la critique d'art, Châteaugiron, Fonds Pierre Restany.

⁴⁴ «J'ai fait une petite crise de solitude, mais j'ai été capable de saisir, je pense ce qu'était la vie urbaine dans la plus grande partie de l'Amérique du Sud: elle est très mince et très amorphe derrière des prétentions qui viennent soit du XIX^e siècle en France ou d'une idée des Etats-Unis au XXI^e siècle.» – Lettre de Clement Greenberg à Pierre Restany du 6 mars 1965. Archives de la critique d'art, Châteaugiron, Fonds Pierre Restany.

Kritické dialógy

Resumé

V septembri 1964, krátko po tom ako vydal rozsiahlu syntetickú prácu o kritike umenia vo svete, mal Pierre Restany príležitosť stretnúť sa s Clementom Greenbergom. Obaja boli v Buenos Aires členmi poroty, ktorá udeľovala cenu Torcuata di Tellu. Toto stretnutie sprostredkovali Jan van der Marck, vtedajší riaditeľ Walker Art Center, ktoré pozvalo Restanyho na prednáškovú turné a kde sa mala konať výstava s názvom „Post-Painterly Abstraction“ a Romero Brest, riaditeľ nadácie Torcuata di Tellu.

Greenberg, zástanca Jacksona Pollocka, vtedy pripravoval práve výstavu „Post-Painterly Abstraction“, kde sa mali stretnúť umelci ako napríklad Morris Louis, Kenneth Noland a Frank Stella. Tí sa pripravovali na benátske Bienále, kde Rauschenberg získal prvú Veľkú cenu. Restany, ktorý bol o 21 rokov mladší ako Greenberg, objavil Yvesa Kleina a Nový realizmus a mohol sa radovať z toho, že Veľkú cenu na benátskom Bienále udelili práve Rauschenbergovi. Rýchlo si dokázal nájsť medzinárodné publikum, hoci jeho nádeje preraziť v Amerike sa naplnili len čiastočne.

Obaja boli pozornými pozorovateľmi umeleckých scén na oboch stranách Atlantiku, čo im spolu s ďalšími prinieslo na začiatku roku 1964 účasť v „prílohe o neformálnom umení“, ktorú vo februári 1964 zostavil časopis *Preuves*. Medzi prílohou časopisu *Preuves*, ktorý vydávalo Združenie pre slobodu kultúry, založené vďaka americkej podpore uprostred studenej vojny v roku 1951, benátskym Bienále a súťažou v Buenos Aires sa zdalo, že Greenberg a Restany sú hrdinami veľkých kritických debát, v znamení ktorých sa mal niesť celý rok 1964.

Stretnutie sa konalo v Buenos Aires, cenu získal Kenneth Noland a následná občasná korešpondencia svedčí o priateľských vzťahoch, ktoré vznikli medzi oboma kritikmi. Na ďalšie – tentoraz nevydarené stretnutie – Restany pozval C. Greenberga, H. Rosenberga a T. Hessa, aby s nimi na riadkoch časopisu *Domus* diskutoval o možných európskych dedičoch postpikturálnej abstrakcie. Spätne sa zdá,

že spomedzi troch stretnutí, ktoré boli buď dôsledkami momentálnych udalostí, alebo iniciované ich priateľmi, bola najvýznamnejšou účasť Pierra Restanyho a Clementa Greenberga na prílohe časopisu *Preuves*.

Vyzvaní autori mali reagovať na konštatovanie krízy informálnej maľby, tak ako ho sformuloval časopis, ktorý okrem iného vydal úvahy Yvesa Bonnefoya, Jeana Cassoua, Rogera Cailloisa, Andrého Chastela, Pierra Schneidera a ďalších francúzskych a amerických autorov.

Príspevok Clementa Greenberga vyšiel v mierne odlišných verziách zároveň vo Francúzsku a v Spojených štátoch. „Kríza abstraktného umenia“ bola pre Greenberga zámenkou pre formulovanie predbežných záverov medzi jeho reflexiami o mieste abstraktného expresionizmu a o postpikturálnej abstrakcii. Tam, kde časopis *Preuves* videl krízu umenia, Greenberg upozorňoval na krízu kritiky. Bola to pre neho príležitosť ponúknuť pojem obrazovej abstrakcie, ktorý označoval takzvanú informálnu maľbu a zároveň abstraktný expresionizmus. Pojem sa však stal „obetou“ prekladateľa, ktorý sa vyznal viac v literatúre než v dejinách umenia, a ktorý preložil pojem „obrazová“ ako „maľovaná“, čím urobil kritikove myšlienky nezrozumiteľnými.

Tým, že sa odvolával na pojem „*malerisch*“ (sformulovaný Heinrichom Wölfflinom), ktorý použil v štúdiu „Po abstraktnom expresionizme“ z roku 1962 a potom ešte explicitnejšie v „Postpikturálnej abstrakcii“ z roku 1964, Greenberg síce situoval svoje úvahy o súčasnom umení do dlhej historickej tradície, avšak neusiloval sa pomenovať nijaký prúd alebo hnutie.

Článok o kritike, ktorý Pierre Restany napísal v roku 1963, ukázal, že univerzalistická a veľmi málo špecifická kritika, ktorá sa praktizovala vo Francúzsku, nedokázala uchopiť špecifický jazyk a prístup kritikov ako bol Greenberg alebo on sám: „*Zásluha Rosenberga a Greenberga spočíva v tom, že ponúkli nový uhol pohľadu na súčasné umenie, zodpovedajúci špecifickým črtám*

newyorského kontextu a expresívnym požiadavkám celej jednej generácie. Takto sa im podarilo popísať základné pojmy ‚amerického‘ štýlu: obrazové gesto, koncept priestoru, zmysel pre revoltu a akciu, špecifické techniky (emailové farby, drip-ping, all-over painting, veľké formáty atď.). K tejto analýze tvorivého počínu pripojili veľmi hlboké poznanie psychológie a sociológie prostredia. Možno bez prehnania povedať, že sa stali otcami štýlu kritiky, ktorý možno nazvať ‚new American criticism‘“ (pozn. 27).

Hoci je Restanyho syntéza fascinujúca a prezrádza, že veľmi pozorne sledoval svojich amerických kolegov, predsa len nedokázala sprostredkovať všetky nuansy Greenbergovho myslenia, ktoré prekladateľ v celom preklade zrádzal. Avšak Restany zdieľal Greenbergovou kritickú negatívnu diagnózu ohľadom druhej generácie abstraktného expresionizmu a uznával jeho úsilie obhajovať to, čo v súvislosti s Louison, Nolandom a Olitským označoval za „metafyzický“ neoplasticizmus. Bez oboznámenia sa s americkým originálom však bolo nemožné pochopiť analýzu argumentácie, ktorá pripravila vznik pojmu postpikturálnej abstrakcie. Vo svojej argumentácii sa Greenberg usiloval vyvrátiť akékoľvek odvolávanie sa na vonkajšie vysvetlenia krízy ako je trh, ne-umenie, debata o tom, že takéto diela mohli byť realizované zvieratami. Jeho cieľom bolo sústrediť sa na pojem „malerisch“, na jeho verziu v generácii abstraktného expresionizmu a na jeho prekonanie.

Poznanie americkej kritiky však Restanyho neprivedlo k tomu, aby si z nej vyvodil metodologické ponaučenia pre seba samého, ani aby sa oslobodil od svojej kultúry, ktorá bola v prvom rade latinská. Zdá sa, že jeho príspevok v *Preuves* s názvom „Umenie je prostriedkom komunikácie“ podlieha lingvistickej a semiologickej móde, ktorej čerstvým príkladom bolo vydanie knihy Umberta Eca *L'opera aperta* v roku 1962. Jeho text však skôr ako k semiológii nabádal k opätovnému prehodnoteniu histórie modernity, kde epizóda industrializácie mala vyprodukovať absurdný svet, ktorý narušil vzťah medzi človekom a prírodou bez toho, že by ponúkol uspokojivé náhradné riešenie: „Abstraktné umenie, ktoré bolo najvýznamnejším javom posledných päťdesiatich rokov, je plastickým prejavom tejto krízy prírody. [...] Umelec chcel vytvoriť svoju vlastnú prírodu, vnútorný svet, v ktorom kraluje jeho intuícia, a z ktorého sa usiluje vypudíť akúkoľvek pripomienku vonkajšej reality“ (pozn. 33).

Ale podľa Restanyho táto maľba len predznačovala svet, ktorý odhalila veda so svojimi obrazmi nekonečne malého. Záverom tejto epizódy by mal byť príchod novej renesancie s existencialistickým zafarbením, ktorá by preformulovala utópiu Bauhausu, tak ako ju popísal Giulio Carlo Argan v knihe *Gropius a Bauhaus* (1951). Restany si osvojil jej podstatu vďaka tomu, že navštevoval kurzy tohto rímskeho historika a kritika umenia, ktorý bol mimochodom jeho mentorom v rámci Medzinárodnej asociácie kritikov umenia.

„Dnešná príroda je technologickým, reklamným, priemyselným, urbánnym fenoménom. Naša civilizácia obrazu je predovšetkým civilizáciou mesta, sveta tovární a diaľnic, filmu a neónu. Túto urbánnu prírodu si nosíme so sebou, aj do tých najodľahlejších kútov, lietadlom, autom, v rádiu, v televízii, skrátka vďaka všetkým našim efektívnym a ultra rýchlym komunikačným a informačným postupom. Táto mestská príroda, táto príroda mesta, bola vytvorená človekom a pre človeka, teda pre jeho potrebu: je to prvotná surovina, oblasť plnej expresívnej virtuálnosti“ (pozn. 36).

Bola posledná výstava Nových realistov v Mníchove v roku 1963 naozaj poslednou výstavou skupiny, alebo je to len znovuobjavenie sa odkazu na Bauhaus? Prognóza takéhoto vývoja sa jasne stavia do protikladu voči oddeleniu špecifických umení, ktoré ohlasoval Greenberg, tak ako je to sformulované v úvodnom postuláte textu: „Syntetický jazyk, ktorý samozrejme smeruje k univerzálnosti, ale predovšetkým jazyk, ktorý je poplatný publiku rovnako ako umelcovi: umelecké dielo totiž existuje len v stave hodnoty, to znamená keď je uznané publikom. Umenie bez publika nejestvuje“ (pozn. 38).

Jasne sa tu stretávame s dvoma kritickými pozíciami, ktoré sú úplne protikladné. Clement Greenberg sa zaraďuje do línie, ktorú už dávno pred ním inicioval Lafont de Saint Yenne (pozn. 39), ktorý chcel pozdvihnúť „tak často bizarné“ úsudky publika, pričom za publikum považoval aj svojich kolegov, a zároveň poskytovať rady umelcom, ktorí sa neprestajne vracali k najvyššiemu cieľu modernizmu, potvrdzujúc špecifickosť média. Greenberg nikdy nedelegoval svoj úsudok. Načrtol cestu, ktorá je nasledovaniahodná a v prospech ktorej argumentuje, svoju argumentáciu však ukrýva za masku teleológie vývoja moderného sveta.

Oproti tomu Restanyho voluntaristický postoj takmer doslovne preberá slová J. P. Sartra z diela

Existencializmus je humanizmus: „Príroda existuje len vo vedomí človeka. Môže ju meniť sebe po vôli, jej hranice sú len hranicami jeho vlastného poznania, stáva sa reálnou len do tej miery, do akej človek navonok premieta vedomie, ktoré o nej má“ (pozn. 41). Stáva sa súčasťou analýzy súčasnej reality, ktorá je poznačená médiami, verejnosťou a masovými komunikačnými prostriedkami a tento celok poskytuje prvotnú surovinu Novému realizmu, rozšírenému na mesto a jeho architektúru. Ocitáme sa v úplnom protiklade rozlíšenia medzi avantgardou a gýčom, pretože dokonca ani v prípade toho najabstraktnejšieho umenia si Restany nikdy nepredstavoval, že by bolo bez referenta, keďže samotná popularizácia týchto referentov pre Restanyho predznačovala koniec jeho vývinu.

Je pomerne zaujímavé, že aj napriek istým historickým nepravdepodobnostiam je teoretická konštrukcia Restanyho intelektuálneho sveta logická, čo sa ukazuje nielen v tomto texte, ale aj v niekoľkých iných, ktoré pochádzajú z ľahko identifikovateľných zdrojov.

Takže to, čo jeden ukazuje navonok, ten druhý zvnútorňuje; kým jeden ponúka syntetickú výpoveď, ten druhý prichádza s analytickými argumentmi. Tieto dve pozície sú úplné až vtedy, ak nestratíme zo zreteľa, že kým ten prvý, bývalý trockista, ktorý konvertoval na propagátora autonómie umelca v liberálnom svete, komunikuje s mocou, ktorá mu slúži ako megafón; ten druhý v takmer úplnom exile opisuje neprispôsobivosť inštitúcií a politiky meniacemu sa svetu.

Tam, kde Greenberg pri presadzovaní svojho uhla pohľadu úspešne vyvracia a redukuje protirečiacie hlasy, Restany volí celkom opačnú stratégiu: mapuje svet, ktorý sa celý núka jeho pohľadu.

Veľkou výhodou tohto syntetického prístupu je, že relativizuje každý postoj uprostred mnohých iných konkurenčných postojov. Jeho nevýhodou je však obmedzovanie sily vlastných tvrdení, ktorých jediným spôsobom vyjadrenia je prechod k inému registru, ktorý nie je registrom vzdelanca, ale je registrom prorockým a empatickým.

V špecifickom kontexte časopisu *Preuves* Restany vie, že táto zmena registra si nenájde svoje miesto, pretože aj konkurenčné výpovede sú rôznorodé a majú rôznorodé registre. Preto prijíma stredovú pozíciu na pomedzí fresky historického typu, ktorá končí happy endom a uzmiernením medzi všetkými realitami. Pokiaľ ide o Greenberga, pravdepodobne odovzdal prisladenú verziu svojho textu „French-bashing“, musel tiež zredukovať svoju kritiku Rosenberga. Jeho prekladateľ zároveň silne podkopával silu jeho dogmatizmu tým, že na minimum zredukoval terminologickú precíznosť, ktorá bola základom jeho argumentácie a polemiky.

Keď sa v roku 1974 Restany opäť vrátil k americkej kritike, povolal troch tenorov povojnovej generácie. Explicitnejšie sa pritom prostredníctvom postpikturálnej abstrakcie zameril na toho, ktorý mu napísal, že v nijakom prípade nechce, aby sa pod týmto názvom skrýval prúd (pozn. 43). Súčasne našiel Restany priestor na vyjadrenie svojho kartografického talentu tým, že doplnil svoje poznanie planéty a plurality umeleckých centier, ktoré sa vo výraznej miere pokúsil propagovať. Tým sa výrazne odlíšil od neústupného obrancu „mainstreamu“ a americkej hegemonie Greenberga, necitlivému voči novým umeleckým priestorom, ktoré sa pred ním otvárali (pozn. 44).

Preklad B. Lášticová

Hans Mattis Teutsch et les métamorphoses de l'avant-garde roumaine

Gheorghe VIDA

Avant d'analyser les rapports que Hans Mattis Teutsch¹ a entretenus avec l'avant-garde roumaine des années 20 et 30, en commençant par sa première exposition personnelle à Bucarest et jusqu'à celle de 1936, à Brașov, il conviendrait d'apporter quelques précisions concernant le mouvement moderniste roumain antérieur à la première guerre mondiale, période à laquelle apparurent les prémices des métamorphoses stylistiques qui se feront jour pendant les troisième et quatrième décennies suivantes.

Dans une étude bien documentée,² Theodor Enescu faisait la démonstration de l'existence dans l'histoire de l'art roumain de moments charnières où les consciences artistiques se sont mobilisées en faveur d'un art nouveau. 1910 fut l'année d'une telle «prise de conscience»: à l'exposition de la Société «la

Jeunesse Artistique», Constantin Brâncuși présentait la mystérieuse, la rustique, la primitive «Sagesse de la terre»,³ cependant que Cecilia Cuțescu-Storck exposait des compositions symbolistes dans le même esprit que les cloisonnements de Gauguin. Il va sans dire que ces œuvres ont suscité de vives discussions. La Société «l'Art» abritait, la même année, à Bucarest, l'exposition d'Artur Segal: vingt toiles, dont la plupart, pointillistes.⁴ Une année plus tôt, Iosif Iser, le maître des jeunes Iancu et Maxy,⁵ souhaitant familiariser le public bucarestois avec le fauvisme, faisait venir à Bucarest les œuvres de ses amis français Galanis, Forain et Derain. Lui-même avait étudié entre 1903 et 1904 à Munich avec Nikolaus Gysis, Johannes Herterich et Karl Marr et avait partagé un atelier avec les Roumains Emilian Lăzărescu et

¹ Voir les monographies sur Mattis Teutsch: BANNER, Z.: *Mattis Teutsch*. București 1974; SZABÓ, J.: *Mattis Teutsch János*. Budapest 1983; DEAC, M.: *Mattis Teutsch și realismul constructiv* [Mattis Teutsch et le réalisme constructif]. Cluj-Napoca 1985; MAJOROS, V.: *Mattis Teutsch*. Budapest 1998; ITTU, G.-L.: *Artistul avangardist Mattis Teutsch* [L'artiste avant-gardiste]. Sibiu 2001; ALMASI, T.: *A másik Mattis Teutsch*. Győr 2001; ALMASI, T.: *Mattis Teutsch a grafikus*. Győr 2003.

² ENESCU, T.: Momentul 1910 în istoria artei moderne românești [Le Moment 1910 dans l'histoire de l'art roumain]. In: *Studii și Cercetări de Istoria Artei. Serie Artă plastică*, 38, 1991, pp. 58-66.

³ BREZIANU, B.: Brâncuși în cultura și critica românească 1898 – 1914 [Brancusi dans la culture et la critique roumaine]. In: *Pagini de artă modernă românească* [Pages d'art moderne roumaine]. București 1974, pp. 78-86.

⁴ DAVIDESCU, C.: Arthur Segal en Roumanie. In: *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art. Série Beaux-Arts*, 24, 1987, pp. 59-68. Voir aussi LIŠKA, P.: Arthur Segal – Leben und Werk et PAVEL, A.: Arthur Segal-Lebensperiode und Schaffen in Rumänien. In: *Arthur Segal 1875–1944*. [Cat. Expo.] Éd. W. HERZOGENRATH – P. LIŠKA. Berlin 1987, p. 25 et pp. 81-82.

⁵ Iser est celui qui propose en 1918 à Max Herman le pseudonyme de Maxy. Les deux futurs coryphées du modernisme roumain, Iancu et Maxy ont travaillé dans l'atelier de Iser. Voir Cu Marcel Iancu despre el și despre alții [Marcel Iancu sur lui et sur les autres, interview par A. ROBOT]. In: *Rampa*, 1933, no. 4680 et Cu pictorul Maxy despre el și despre alții [Le peintre Maxy sur lui et sur les autres, interview par L. POPOVICI]. In: *Rampa*, 27 juillet 1947.

Solomon Sanielevici. A la même époque se trouvait dans la capitale de la Bavière le jeune Jules Pascin, collaborateur à *Jugend* et à *Simplicissimus*.⁶ Il est donc fort possible que Pascin ait favorisé la rencontre d'Iser avec Thomas Theodor Heine et Bruno Paul, comme semblent le suggérer les dessins de presse qu'Iser va publier jusqu'en 1913. C'étaient les années où Munich semblait être devenu le passage obligé des artistes roumains, à en juger par leur nombre: Ștefan Popescu, Fritz Storck, Kimon Loghi, Ipolit Strâmbulescu, Jean Al. Steriadi et Hans Mattis Teutsch.⁷ On découvre chez Iser des affinités avec Lascăr Vorel (1879 – 1918, artiste roumain établi à Munich, ami, entre autres, de Franz Marc et Albert Bloch), qui envoyait en Roumanie des œuvres d'un expressionnisme sui generis (les gouaches réalisées en grisaille dans les années 1915 – 1918).

A l'instar de Samuel Mütznner, Nicolae Dărăscu plaidait en faveur du divisionnisme postimpressionniste, tandis que le manifeste du futurisme, lancé à Paris le 20 février 1909,⁸ était publié la même année en Roumanie. C'était, en Europe Centrale, l'aube d'une nouvelle sensibilité spirituelle, caractérisée par des attitudes cosmopolites, souvent liées à l'internationalisme politique, et que le futurisme, mais aussi l'aile radicale de l'expressionnisme, s'employaient à promouvoir.⁹

L'art de Hans Mattis Teutsch (1885 – 1960) s'est développé au carrefour des trois mouvements d'avant-garde, à la suite d'une série d'expériences complexes qui sont au fondement de la fascinante alchimie de son œuvre. C'est en fait le cas de l'avant-garde roumaine, de l'activisme hongrois et du mouvement berlinois *Der Sturm*. Dès 1916 il adhère au cercle «activiste» de Lajos Kassák tout en devenant entre 1918 – 1922 l'une des figures de marque du mouvement *Der Sturm*, dirigée par Herwarth Walden



1. Hans Mattis Teutsch: *Composition*, 1923, huile sur carton, 35 × 25 cm. Musée d'Art de Sfântu Gheorghe.

ainsi que, revenu au pays en 1920, il sera un des piliers de l'avant-garde roumaine. Né en 1884 à Brașov, Mattis Teutsch part pour Munich en 1902 et s'inscrit à l'Académie Royale de Bavière, à la section sculpture où il achève ses études en 1905. Il sera sensible aux tendances les plus modernes de l'art munichoïse

⁶ *Iser. 1881 – 1958. Expoziție retrospectivă.* [Cat. Expo.] Éd. P. GLAUBER POJAR – R. BERCEA. București : Muzeul de artă al RSR, 1983, p. 18. Voir aussi *Simplicissimus. Eine satirische Zeitschrift München 1896 – 1944.* [Cat. Expo.] München : Haus der Kunst, 19 November 1977 – 15 Januar 1978, p. 469. La relation entre Iser et Pascin est peu connue; il paraît que Pascin incita Iser à expérimenter dès 1921 la gravure (le point sèche) dont il fut un maître. Au Cabinet des dessins et des gravures du Musée national d'art de Bucarest il y a un dessin de Iser datant de sa période parisienne (1903 – 1906) qui représentant Pascin au café. Voir *Repertoriul graficii românești din secolul XX*

[Répertoire de l'art graphique roumaine au XX^e siècle]. Vol. 3 (D – K). București, 1981, no. 4063.

⁷ Voir *Iser. 1881 – 1958* (voir note 6), p. 18.

⁸ Voir VLASIU, I.: Le Futurisme en Roumanie avant la première guerre mondiale. In: *Ligeia*, Octobre 1997 – Juin 1998, nos. 21-24, pp. 172-180.

⁹ SZABÓ, J.: *Avant-garde Visitors in Central Europe, 1913 – 1931.* Brno 1996, p. 176.



2. M. H. Maxy: Couverture pour Contimporanul, Novembre 1924, linogravure, 32,5 × 23,7 cm. Collection particulière.

et sa mémoire figurative et formative assimilera les sédiments culturels d'un univers visuel novateur. Mattis Teutsch a connu de près la personnalité et l'œuvre de Kandinsky, et nous sommes en mesure d'affirmer sans exagérer, que la démarche des deux artistes évolue presque en convergence, selon des certains formes particuliers du sécessionnisme vers un expressionnisme musical. Évidemment dans le cas de Kandinsky, le degré accru d'abstraction mènera vers un langage indépendant, sans contiguïtés visibles avec la réalité extérieure, destinée à exprimer le fameux «son de l'âme» (magistralement légitimé comme théorie aussi). Quant à Mattis Teutsch nous ne serons jamais capables de glisser dans l'abstraction pure, certains schémas, des grilles visuelles empruntées de la nature musicalement accordées selon des rythmes harmonieux, mélodiques, sans emphase (sans considérer les rehauts réciproques des couleurs). Si Kandinsky a été rapproché de

Schönberg ou Stravinsky, alors Mattis Teutsch reste fidèle à Bach, au contrepoint, à une construction logique de l'image.

Le 5 novembre 1920,¹⁰ Mattis Teutsch vernissait sa première exposition personnelle de peinture, sculpture et linogravure à Bucarest, dans la salle Maison d'Art, au 3, rue Corăbiei. L'exposition avait lieu dans le contexte où la première guerre mondiale, ayant rompu brutalement le lien avec la tradition, imposait une profonde transformation du système des valeurs en même temps qu'une radicalisation des consciences artistiques. Par ailleurs, à la suite du Traité de Trianon, la politique culturelle de l'État roumain se devait absolument de prendre en compte et d'intégrer les artistes appartenant aux minorités nationales. Perçu comme audacieux et surprenant, le fait de présenter au public roumain des œuvres expressionnistes abstraites lui vaut l'éloge de la critique. Nicolae Tonitza (1886 – 1940) peintre et remarquable critique d'art, tente d'initier le spectateur à la nouveauté de cette démarche, des problèmes qui taraudaient l'artiste, alors qu'ils ne faisaient plus mystère depuis un certain temps déjà dans l'art occidental: «La peinture est l'art qui traduit la perception des couleurs et l'émotion esthétique née de leur fusion.»¹¹ Selon lui, ce fut Charles Baudelaire («cet extraordinaire visuel») qui, dans «ses splendides chroniques artistiques» publiées plus d'un demi-siècle auparavant, avait le mieux précisé la notion de peinture idéale. Tonitza avertit que le succès d'une telle entreprise tient également aux «dons de coloriste de l'auteur, à la richesse, à la clarté, à la sincérité de sa palette». Les sculptures en bois sont «empreintes d'un primitivisme synthétique pouvant atteindre souvent des sommets touchant au symbole». En échange, et tout en leur trouvant un certain intérêt, «les estampes de monsieur Mattisteutsch [sic] laissent une impression d'incohérence».

Sigmund Maur (1894 – 1965) – peintre, dessinateur et chroniqueur avisé de cet art nouveau dans la revue *Rampa* dès son retour d'études à Zurich et à Berlin, en 1920 – exprime la même admiration pour le courage de l'artiste qui avait osé présenter au public roumain des œuvres de style expressionniste. Le critique propose un bref résumé de l'expressionnisme,

¹⁰ Mattis Teutsch bukaresti kiállítás. In: *Brassói Lapok*, 18 novembre 1920, no. 242. On rappelle que l'exposition a été visitée aussi par le ministre de la culture et des cultes, le poète Octavian Goga.

¹¹ TONITZA, N.: Expozițiile: Ștefănescu-Arephy-Burcă-Ginsberg-Mattisteutsch (sic) [Les expositions de Ștefănescu-Arephy-Burcă-Ginsberg-Mattisteutsch]. In: *Avântul*, 6 novembre 1920, no. 311, p. 1.

d'autant plus nécessaire que la réception de ce genre d'œuvres ne va pas de soi et qu'elle demande une formation et une concentration similaires à celle dont doit faire preuve l'artiste durant la création de son œuvre. La «folie» de Mattis Teutsch lui semble, néanmoins, suffisamment raisonnable pour qu'on le suive dans le périple qu'il propose: «Dans ses peintures – sensations – il nous entraîne dans un monde de rêves, dans un paradis de son imagination, baignant dans des vagues harmonieuses de lumière, telles des senteurs hallucinantes, exotiques, excitantes. Idées indéfinies. Sensations nettes. Bouscule toutes les lois de la nature. S'égare dans des tonalités de couleur et d'expression qui varient à l'infini.» L'harmonie et le rythme de la ligne dans les sculptures en bois, «d'une imposante simplicité», lui révèlent: «la puissance d'expression et le mysticisme prophétique de ce cérébral raffiné», mais aussi les idées, plus claires cette fois-ci, qui produisent sur lui une impression plus vive. Maur redoute la sensibilité exacerbée de l'artiste et la névrose du siècle, mais aussi les spéculations «anarchiques et dégénérées des cubistes et des dadaïstes qui sont partis des mêmes principes pour en arriver aux absurdités qu'on leur connaît aujourd'hui...»¹²

Tout en refusant d'admettre que les toiles de l'expressionniste Mattis Teutsch puissent passer pour de la peinture («il cherche à matérialiser sous la forme des couleurs et des contours ses sensations intérieures»). I. Brodier, critique occasionnel qui écrit pour *Chemarea*,¹³ ne peut s'empêcher d'apprécier «la série d'intéressantes sculptures en bois dont un grand nombre possèdent, grâce à des naïvetés volontaires, le charme des idoles primitives».

En 1920, année riche en événements artistiques, et quasiment au même moment que Mattis Teutsch, M. H. Maxy¹⁴ expose dans la salle du Cercle «Unirea»



3. Hans Mattis Teutsch: *Linoléum*, 1923, linogravure, 16,5 × 15 cm. Musée d'Art de Braşov.

des travaux réalisés après la guerre en Moldavie. Remarqué par Tonitza et par Al. Bogdan-Piteşti (riche collectionneur qui fait figure de mécène de l'époque), Maxy sera invité par ce dernier dans sa propriété de Vlaici-Olt, colonie artistique *sui generis* qui jouera indéniablement un rôle de premier plan dans la vie artistique de ces années-là. Il est fort possible que Mattis Teutsch ait fait la connaissance de Maxy à cette occasion. Par la suite, une exposition de groupe à la galerie *Der Sturm* axée sur l'œuvre de Maxy,¹⁵ va

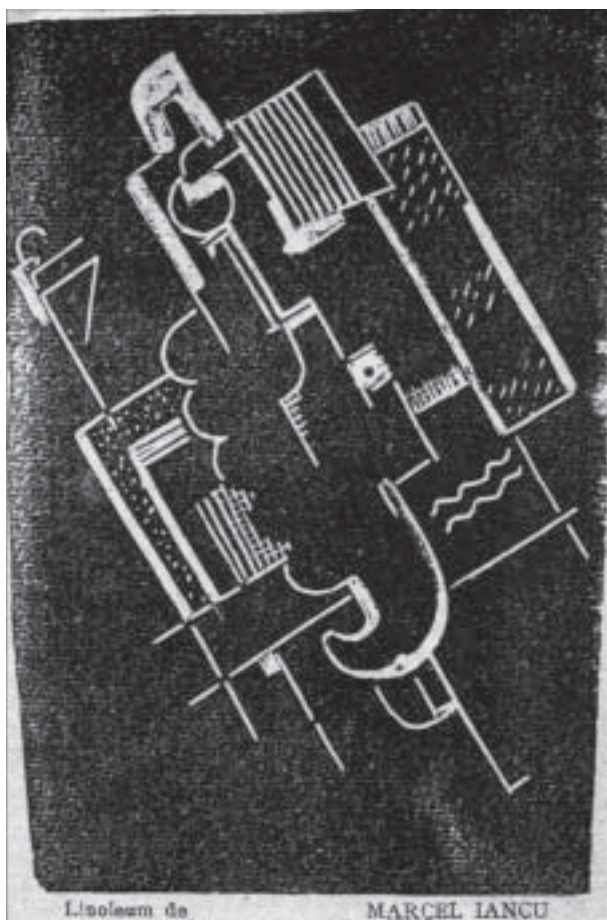
¹² LUCIFER: Expoziția expresionistului Mattis Teutsch [L'exposition de l'expressionniste Mattis Teutsch]. In: *Rampa*, 3 décembre 1920, no. 933, p. 1.

¹³ BRODIER, I.: Expozițiile săptămânii. H. Maxy – Dra M. Vrabie – Bunescu – Canisius – Vermont – Mattis Teutsch [Les expositions de la semaine. H. Maxy – Mlle M. Vrabie – Bunescu – Canisius – Vermont – Mattis Teutsch]. In: *Chemarea*, 15 novembre 1920, no. 515, p. 1.

¹⁴ Pour évaluer la personnalité de M. H. Maxy dans l'ensemble de l'avant-garde européenne avec une attention spéciale sur sa période «pré-avant-gardiste» (1918 – 1921), voir PASSUTH, K.: A 20. Századi román festészet kulcsfigurája: M. H. Maxy és a nemzetközi avantgarde. In: *Bulletin du Musée Hongrois des*

Beaux-Arts, 85, 1996, pp. 61-92. Voir aussi *Expoziția retrospectivă M. H. Maxy*. [Cat. Expo.] Préface par G. DINU. Bucureşti : Salle Dalles, octobre – novembre 1965, p. 6.

¹⁵ Voir *Der Sturm. Leitung Herwarth Walden. Hundertachtzehnte Ausstellung. M. H. Maxy / Bukarest. Gemälde. Gesamtschau*. [Cat. Expo.] Berlin, April 1923. On retrouve, numérotées de 1 à 23 les peintures de Maxy dont trois reproduites (no. 10: «Stilleben», no. 11: «Stilleben», no. 23: «Konstruktion»). La liste des artistes qui figuraient parmi les exposants comprenait entre autres: A. Archipenko, Sándor Bortnyik, Serge Charchoune, Robert Delaunay, Albert Gleizes, Paul Klee, Oskar Kokoschka, Fernand Léger, Louis Marcoussis, L. Moholy-Nagy, Peri Sándor, Kurt Schwitters, William Wauer, Osip Zadkine. Au no. 76 on trouve Mattis Teutsch avec «Komposition 12».



4. Marcel Iancu: *Linoletum in Punct*, 17 janvier 1925, no. 9, linogravure, 31,5 × 24 cm. Collection particulière.

peut-être resserrer leur relation, préparant de ce fait le terrain pour leur intense collaboration de plus d'une décennie, au sein du mouvement avant-gardiste rou-

La même année, en octobre 1923, Mattis Teutsch participait à une autre exposition *Der Sturm* au no. 124. – MAJOROS 1998 (voir note 1), p. 48. D'ailleurs en 1921 Mattis Teutsch avait exposé au *Der Sturm* au côté de Paul Klee. Voir *Der Sturm. Leitung Herwarth Walden. Neunundneunzigste Ausstellung. Paul Klee / Hans Mattis Teutsch. Gesamtschau*. [Cat. Expo.] Berlin, Juli-August 1921. Les œuvres de Mattis Teutsch figurent au nos. 26, 27, 35, 36, 38, 40 du catalogue. Moins connu est le fait que Mattis Teutsch a participé aussi à l'exposition anniversaire no. 100. – *Der Sturm. Leitung Herwarth Walden. Hunderste Ausstellung. Zehn Jahre Sturm. Gesamtschau*. [Cat. Expo.] Berlin, September 1921 (no. 100: «Komposition 36»). Parmi les exposants, avec des œuvres reproduites, citons: Rudolf Bauer, Marc Chagall, Robert Delaunay, Tour Donas, Albert Gleizes, Jacoba van

main. Dans une interview de 1971, Maxy s'arrêtera longuement sur ses études berlinoises dans l'atelier de Segal (1922 – 1923), et sur sa rencontre avec Herwarth Walden.¹⁶ Ses relations avec l'avant-garde roumaine n'avaient pas plus tôt débuté qu'une exposition internationale a lieu en juin 1922 à Düsseldorf: Mattis Teutsch y exposait, ainsi que Marcel Iancu et Arthur Segal.¹⁷ On peut penser que la relation Segal – Iancu – Maxy – Mattis Teutsch fonctionnait, par expositions interposées, entre 1922 et 1923, moment où s'amorce «la révolution» moderniste de décembre 1924.

Le 3 juin 1922 paraissait à Bucarest le premier numéro de la revue *Contimporanul*, rédigé par Marcel Iancu – de retour au pays – et par son ami d'adolescence, le poète et publiciste Ion Vinea. Après avoir emprunté, prudemment, à l'esprit agressif des manifestes futuristes, l'article programme formulait clairement les prémisses d'une attitude contestataire, nécessaire à l'affirmation du talent original et créateur de la jeune génération – celle du «*métal pur et brillant, de la pensée cristalline, du talent immaculé dont le seul et unique maître est l'Idée*».¹⁸ Grâce à leurs contacts et à leurs relations personnelles, Iancu et Maxy – auxquels on pourrait ajouter Mattis Teutsch – ont minutieusement préparé le terrain pour l'exposition de décembre 1924. Avec son numéro 35/1923, la revue *Contimporanul* change d'aspect et de problématique pour se consacrer, en priorité, à l'art et à la littérature. Marinetti et Prampolini, ces enthousiastes missionnaires de la liberté de la parole et de la vitesse, infatigables voyageurs à travers l'Europe, adressaient aux avant-gardistes roumains une lettre ouverte: «*nous lançons mille vœux fervents, acier, vitesse, originalité, lumière intense, élégance spirituelle, splendeur plasticienne, musicale et vers- libriste. A vous, à nous, la grande victoire décisive sur toutes*

Heemskerck, V. Kandinsky, Fernand Léger, Franz Marc, Louis Marcoussis, Johannes Molzahn, Kurt Schwitters. Voir aussi VIDA, G.: Hans Mattis Teutsch und der europäische Dialog der Formen. In: *Rumänische Rundschau*, 12, 1984, p. 96.

¹⁶ DRIȘCU, M.: Retrospective. M. H. Maxy [Rétrospectives. M. H. Maxy, interview]. In: *Arta*, 1971, no. 4-5, pp. 52-54.

¹⁷ MAJOROS 1998 (voir note 1), p. 48; *Arthur Segal 1875 – 1944* (voir note 4), p. 313. Arthur Segal figure avec deux tableaux.

¹⁸ Bun găsit [Soyez les bienvenus]. In: *Contimporanul*, 3 juin 1922, no. 1, p. 1.

les passions».¹⁹ En dépit de cette attitude frondeuse, la plupart des artistes modernistes ne songent pas à bouder les manifestations d'art officielles. Une politique culturelle libérale encourage la réouverture du Salon Officiel annuel (inauguré au printemps 1924) qui accueillait toutes les tendances du moment. Mattis Teutsch exposait dans les deux sections aux côtés de Marcel Iancu, M. H. Maxy, Henri Daniel, Sigismund Maur, Corneliu Michăilescu, Milița Petrașcu.

Du 30 novembre au 30 décembre 1924, organisée par la revue *Contimporanul*, avait lieu dans les salles du Syndicat des Beaux Arts, 6 rue Corăbici, la première exposition internationale d'art moderne en Roumanie.²⁰ Dans le catalogue, en fait un double numéro de *Contimporanul*, Maxy publiait un texte sous la forme d'un rapport efférent et concis avec une maquette graphique inédite: «Chronométrage pictural»,²¹ où il traçait un parallélisme entre le cubisme et le dadaïsme avec le constructivisme. Le cubisme est *laboratoire – alambic*, puis le dadaïsme: «Cautérisation générale/Voie ouverte à l'abstrait». Le cubisme revisite la conception, la composition, l'équilibre, la structure, l'économie, la mesure et la synthèse par la lumière, la forme et la couleur. Frère d'armes du dadaïsme, le constructivisme s'affirme en tant que: «*rapport esthétique entre formes et couleurs/spiritualisme conceptuel, mécanique, dynamique, statique. Standard: musique: géométrie des sons/peinture: géométrie plane. Le constructivisme: fonction architectonique. La mort du tableau.*» Et Maxy de conclure en fanfares: «*Le siècle se cherche un style dans tous les domaines. Nous attendons, nous travaillons, nous modifions.*»

Un nombre impressionnant d'artistes (16 étrangers et 8 roumains) y exposaient peintures, sculptures, gravures, objets de décoration. Certains étaient des vétérans de «l'insurrection de Zurich» de 1916. La Pologne était représentée par Tereza Zarnowerowna et



5. Hans Mattis Teutsch: *Linoléum*, 1924, linogravure, 13 × 15 cm. Musée National d'Art de Roumanie, Bucarest.

Mieczysław Szczuka; la Hongrie, par Lajos Kassák;²² la Belgique, par Marc Darimont et Lempereur Haut; la Flandre, par Joseph Peeters, la Tchécoslovaquie, par Karel Teige; l'Allemagne, par Kurt Schwitters, Hans Arp, Arthur Segal et Ernestine Segal, Paul Klee, Hans Richter, Erich Buchholz, E. R. Vogenauer; la Suède, par Viking Eggeling. A noter la présence symbolique de deux statues d'idoles provenant de l'est de l'Asie (collection allemande), de trois masques et d'une tête originaire du Ceylan.

Dans la partie roumaine, Mattis Teutsch expose des peintures («Composition», cat. nos. 90-99) et des sculptures en bois («Sculpture en bois», cat. nos. 112-120); Maxy, quant à lui, présente 19 œuvres (cat. nos. 53-71, «Constructions», dont une en bois, représentant le triple portrait de Vinea, Iancu et Maxy, des paysages de champs pétrolifères et une

¹⁹ *Contimporanul*, septembre 1924, no. 47, p. 2.

²⁰ La salle d'exposition a la même adresse avec l'ex Maison d'Art (actuellement rue Gabriel Péri, voir PANĂ, S.: *Născut în 02* [Né en 02]. București 1973, p. 174). En 1921 on avait fondé le Syndicat des beaux-arts et c'est possible que le changement a la source dans cet événement. Le catalogue de l'exposition est publié dans *Contimporanul*, 30 novembre 1924, no. 50-51. Voir aussi STERN, R.: 50 de ani de la prima expoziție a «Contimporanului» [50 années depuis la première exposition «Contimporanul»]. In: *Arta*, 1974, no. 12.

²¹ MAXY, M. H.: Cronometraj pictural [Chronométrie picturale]. In: *Contimporanul*, 30 novembre 1924, no. 50-51, p. 2.

²² CSAPLÁR, F.: *Lajos Kassák*. [Cat. Expo.] București : Théâtre National, 22 avril – 15 mai 1999. Dans l'étude introductif du catalogue on analyse en détail la collaboration de Lajos Kassák avec la revue *Contimporanul* et avec l'avant-garde poétique et plastique roumaine.

commode); Marcel Iancu expose 29 pièces (cat. nos. 72-89 et 130-141, dont «Le Cabaret Voltaire», natures mortes, portraits, «objets de nécessité», 10 esquisses d'architecture, une maquette, une table avec chaises et des vases travaillés en collaboration avec Marigo); Victor Brauner – 4 pièces (cat. nos. 101-103, intitulées «Construction»); Constantin Brâncuși – 4 sculptures (cat. nos. 104-107: «Le baiser», «La Maiastra», «Mlle Pogany», «Tête», collection de M. Fritz Storck); Milița Petrașcu – 4 sculptures (cat. nos. 108-111: «Plastique», bois; «Pâtes», bois; «L'étoile du Nord», pierre; «Torse», marbre) et Dida Solomon – 3 poupées (cat. nos. 121-123).

Le vernissage de l'exposition aura lieu un dimanche, vers midi, dans une salle plongée dans le noir. Sașa Pană, écrivain et éditeur de la revue *Unu*, noyau dur, deux décennies durant, du mouvement surréaliste roumain et partie prenante à la manifestation, se souvient: «Ensuite on alluma deux bougies sur une table recouverte d'un tissu noir à côté de laquelle nous vîmes surgir Eugen Filotti, détendu, jovial et muni d'un texte dont le but était de nous initier à la peinture, à l'art nouveau.»²³

Tudor Vianu, qui s'y trouvait aussi, nous en donne un aperçu un peu plus complet: «L'obscurité de la salle où s'agitait une foule d'invités très dense et dont le brouhaha estompait quelque peu le discours inaugural prononcé par M. Eugen Filotti, fut tout à coup déchirée par un roulement de tambour. Les lumières qui jaillirent à cet instant précis, firent apparaître sur l'estrade, derrière le conférencier, un orchestre de jazz-band au grand complet, musicien noir y compris. Dans le vacarme des cordes, de la sirène et des tambours, le foule tanguait et avait de la peine à s'avancer.»²⁴ Cette mise en scène ressemble à s'y méprendre à la tradition des soirées Dada auxquelles dans un entretien de 1933, Marcel Iancu racontait avoir participé en tant qu'acteur et auteur.²⁵

Sașa Pană reproduit des fragments du discours de Filotti, ce dernier insistait sur la cohésion et l'unité de l'art moderne, sur le besoin d'approfondir

l'art abstrait, ce qui supposait une action de nature sentimentale et intellectuelle. Ce genre d'art ne sera prisé, anticipait-il, que lorsque notre culture se sera accoutumée à la vision purement picturale. Il cite les noms de Kandinsky, Vlaminck, Brâncuși, Picasso, Klee, en leur ajoutant quelques artistes roumains.²⁶ Filotti était le directeur de la deuxième série (1924 – 1926) de l'hebdomadaire *Cuvântul liber*, revue de gauche qui promouvait l'art à impact social. Dans sa troisième série (1933 – 1936), sous la direction de Tudor Teodorescu-Braniște, la revue a publié en 1933 et 1934 des reproductions de certaines œuvres de Mattis Teutsch.²⁷

Du reste, Eugen Filotti allait publier une chronique élogieuse de l'exposition. Ses commentaires visent surtout les artistes roumains dont les personnalités, souligne-t-il, gagnent à se montrer en compagnie d'artistes étrangers. «Le constructivisme est omniprésent sans toutefois obnubiler complètement les analyses expressionnistes, les dissections cubistes et les divagations de la couleur». On pourrait dire que Mattis Teutsch appartient, lui aussi, à cette dernière catégorie: «Enfermé dans son monde de rythmes secrets, d'inhibitions timorées et d'élans rêveurs, l'artiste originaire de Brașov Matis [sic] Teutsch, écrit avec sa palette ses subtiles sonates.» Il est cité à la suite de Constantin Brâncuși «qui expose de vieux travaux de précurseur», selon Marcel Iancu, «virtuose doublé d'un savant», et selon Maxy, «acrobate de la construction fantastiques».²⁸

C'est à Tudor Vianu, à l'époque jeune professeur d'esthétique qui s'était familiarisé avec l'art allemand lors de ses études à Tübingen, que nous devons non seulement la plus complète présentation de l'exposition mais aussi une précieuse description de la disposition des œuvres dans la salle: «Le mur de droite est presque entièrement occupé par les œuvres de M. Marcel Iancu, celui de gauche – par les œuvres de M. Maxy, tandis que M. Mattis Teutsch, qui nous vient de Brașov, expose dans l'entrée afin de permettre aux exposants étrangers de rester groupés au fond de la salle. Au milieu, dans les angles,

²³ PANĂ 1973 (voir note 20), pp. 174-175.

²⁴ T[udor] V[ianu]: Prima expoziție internațională «Contemporanul» [La première exposition internationale de «Contemporanul»]. In: *Mișcarea literară*, 6 décembre 1924, no. 4, p. 2.

²⁵ ROBOT 1933 (voir note 5), p. 1. Voir aussi MEYER, R.: *Dada in Zürich. Die Akteure, die Schauplätze*. Frankfurt am Main 1990, p. 205, la soirée du Cabaret Voltaire le 31 mai 1916.

²⁶ PANĂ 1973 (voir note 20), p. 175.

²⁷ Voir *Cuvântul liber*. [Anthologie] București 1982, pp. 750, 773.

²⁸ E[ugen] F[ilotti]: Expoziția Contemporanului. In: *Cuvântul liber*, 13 décembre 1924, no. 47, p. 20.



6. Artur Segal: Paysage, 1917, xylogravure, 17 × 26 cm. Musée National d'Art de Roumanie, Bucarest.

sur le dais au fond de la salle – des sculptures de Brâncuși et de Mme Milița Petrașcu, des meubles, des vases et des petites sculptures en bois des Mrs. Maxy, Iancu et Teutsch.»²⁹

Dans cet accrochage d'ensemble, figuraient, à gauche et à droite, deux toiles «d'une minutieuse analyse» – «Cabaret Voltaire» de Marcel Iancu et «La Foire des Moși» de Maxy. Comparaison faite, on discerne le caractère plus abstrait, plus radical de Iancu par rapport au tempérament plus émotif, plus proche de l'inspiration expressionniste de Maxy: «M. Teutsch va dans la même direction, tout en privilégiant la couleur aux dépens du dessin. La couleur, cependant, est de par sa nature, musicale et émotive, il serait donc malaisé de parler d'une abstraction qui se fonderait là-dessus.»³⁰ Vianu passe ensuite aux oeuvres de Brâncuși «dont la volonté de styliser s'affirme avec une énergie unique», puis à celles de l'élève de ce dernier, Milița Petrașcu, qui fait preuve de «délicatesse et de détermination dans le modelé». L'article de Vianu est accompagné de reproductions: C. Brâncuși («La Maiastra»), Milița Petrașcu («Torse»), M. H. Maxy («Portrait») et Marcel Iancu («Construction»).

Les pièces de mobilier et de décoration d'intérieur, la commode de Maxy, la table, les chaises et les vases de Iancu et «les ornements en bois de M. Teutsch» offrent: «une grille de lecture [...] capable, ne serait-ce que par son côté décoratif, de parler au public le plus large».

Scarlat Callimachi, directeur de la revue *Punct*, précise dans un article: «après cette manifestation à laquelle ont pris part la Pologne, l'Allemagne, la Belgique, la Tchécoslovaquie, la Serbie, la Hongrie et la Roumanie, Contimporanul annonce pour mai prochain une exposition à laquelle participeront l'Italie, la France, l'Espagne et la Russie.»³¹ Le projet n'a pas abouti. Callimachi attirait l'attention sur la simultanéité des manifestations de ce genre en Roumanie et en Europe et rappelait les deux précurseurs roumains d'envergure européenne: «Brâncuși fut peut-être le premier primitif et, par la suite, le premier abstrait en Europe. On compte parmi ses élèves Lipschitz et Arhipenko. Marcel Iancu publie dans les revues Dada ses premières «constructions». A l'Université de Zurich, il présente en tant qu'architecte reliefs cubistes et plans d'architecture tels que nous n'en trouvons qu'aujourd'hui à peine

²⁹ VIANU 1924 (voir note 24).

³⁰ Ibidem.

³¹ S.[carlat] C.[allimachi]: Expoziția «Contimporanului» (însemnări) [Exposition «Contimporanul» (notes)]. In: *Punct*, 6 décembre 1924, no. 3.

dans toutes les revues étrangères. [...] Ces deux exemples suffisent à eux seuls pour écarter l'accusation d'imitation et d'importation de l'art occidental en Roumanie. Cet art s'est développé sous l'emprise d'une atmosphère commune à tout le continent.» L'auteur fait une description succincte de chacun des exposants roumains parmi lesquels Mattis Teutsch qui «trouve l'équilibre entre la fantaisie et la sobriété. Il bâtit en tensions élégantes suivant des transitions lyriques entre les couleurs». Nous pensons que c'est par fidélité à sa tradition de réédition de textes et d'images que *Punct* publie quatre de ses linogravures appartenant à une période de transition qui va du sécessionnisme, dans l'album *Ma*, au constructivisme de 1925, une période que l'on pourrait définir comme expressionniste-abstraite.³²

Avec, pour points de départ l'exposition de *Contimporanul* et une conversation qu'il a eue avec cet initiateur de «la croisade» de *Contimporanul* que fut Marcel Iancu, conversation lors de laquelle ce dernier a tenu à souligner la différence entre l'art abstrait et le constructivisme, fréquemment et fort amalgamés – le philosophe Lucian Blaga³³ approfondit sa réflexion au sujet de deux concepts, à savoir la volonté d'abstrait et la volonté de construction qu'il isole chez Brâncuși et respectivement chez Iancu et Maxy: «Brâncuși plus particulièrement – avec un grand savoir des possibilités intrinsèques au matériau qu'il utilise – a abouti à des formes qui représentent la re-création de la nature sur un plan divin...» Les constructivistes, par contre, «ont l'ambition inaltérable de construire en dehors de la nature; ils ne l'élèvent plus jusqu'à l'abstraction, ils bâtissent – selon un mode symphonique, ou bien architectural – des structures complexes de lignes et de couleurs vibrant en elles-mêmes, à l'instar d'une cathédrale qui ne ressemble à aucun produit de la nature. L'esprit, dans son processus créateur, est souverain. Les figures géométriques ne sont en aucun cas des abstractions empruntées à la nature, mais des constructions créatrices que

nous imposons à cette dernière: cette philosophie kantienne ouvre les portes de l'esthétique constructiviste, voire de la création absolue.» Kandinsky – dont Blaga avait affirmé ailleurs qu'il était l'auteur de «symphonies de couleurs»,³⁴ «est l'initiateur «de la peinture absolue»; dans ses œuvres il a rompu tout lien avec la nature. [...] Son œuvre est une pure symphonie de couleurs, il manie les couleurs tel un musicien les sons... De tous les peintres qui exposent dans la salle de la rue Corăbiei, c'est Mattis Teutsch qui a suivi de plus près le chemin de Kandinsky. Les arts se sont souvent fécondés réciproquement. Il est souvent permis de parler d'invasion d'un art par un autre art.»

Si Blaga décèle de telles passerelles chez Kandinsky, nous dirions à notre tour qu'elles conviennent parfaitement à Mattis Teutsch, en qui Blaga voyait un émule de Kandinsky: «La peinture «absolue» de Kandinsky trahit une irruption de la musique. Le constructivisme de Marcel Iancu dans ces toiles où l'on remarque une absence absolue de tout «sujet», vous oblige à plonger, par empathie, dans le discours, tapageur ou sombre, d'une couleur, et encore plus dans la dynamique de certaines lignes extatiquement rythmées dans des zigzags de foudre si ce n'est dans la vibration de formes géométriques en colimaçon – semblables à des constructions architecturales Il s'agit bien ici d'une invasion du territoire de la peinture par l'architecture.»

Sans doute, les commentaires critiques à chaud nous donnent-ils un aperçu de l'ensemble des œuvres que Mattis Teutsch avait exposées lors de l'exposition-événement organisée par *Contimporanul*, mais la photographie d'un coin de l'exposition personnelle que l'artiste eut à Braşov en 1924³⁵ et où figuraient, probablement, les mêmes œuvres, est certainement plus digne de confiance. Pour ce qui est de la peinture, on a les cycles expressionnistes abstraits à modulations musicales «Empfindugen» (Sensations) et «Seelenblumen» (Fleurs de l'âme),³⁶ qu'il entame aux alentours de 1918 et qu'il achèvera en 1924.

³² Mattis Teutsch, les compositions intitulées «Linoleum». – *Punct*, 17 janvier 1925, no. 9; 24 janvier 1925, no. 10; 31 janvier 1925, no. 11; 28 février 1925, no. 15.

³³ BLAGA, L.: Abstracție și construcție [Abstraction et construction, 1925], idées reprises dans Știință și creație [Science et création, 1942]. In: *Scrieri despre artă* [Écrits sur l'art]. [Anthologie] Préface par D. MICU. Étude introductif et notes par E. MANU. București 1970, pp. 86-89.

³⁴ BLAGA, L.: O expoziție pe care nu am văzut-o [Une exposition que je n'ai pas vu, 1924]. In: *Ibidem*, p. 80. On doit mentionner que Mattis Teutsch caractérisait son œuvre avec les mêmes mots (symphonies de couleurs) dans un interview accordé à Ș. I. CHENDI dans le journal *Pe drumuri noi* [Sur des nouveaux chemins] (Braşov), 1929.

³⁵ MAJOROS 1998 (voir note 1), p. 50.

³⁶ Pour l'analyse approfondie des significations symboliques de cet motif, avec ses ramifications dans la littérature, philoso-



7. Corneliu Michăilescu: *Paysage avec paon*, 1931 – 1936, encre de Chine au pinceau et lavis, 12,5 × 16,5 cm. Collection particulière.

Il est probable que la collaboration de Mattis Teutsch avec la revue *Contimporanul*, s'est prolongée par sa participation à la *Soirée d'art moderne Contimporanul*, du 14 décembre 1924. Dans les salles de l'exposition fut organisées «Conférences/lectures/musique».³⁷ Il est présent dans le numéro catalogue de la revue de 1924 avec deux reproductions et trois linogravures qui témoignent de son option progressive pour la construction architecturale du motif – le coq en l'occurrence, repris, probablement en ronde bosse.³⁸ De ce fait, l'hypothèse d'une filiation brancusienne n'est pas à écarter («Le Coq», première version de 1922).³⁹

Malgré le ton radical affiché tout au long de ses 12 années d'existence, la revue *Contimporanul* évoluera vers un éclectisme à sources multiples qui rendra difficile, voire impossible son identification ultérieure à une quelconque étiquette idéologique ou sigle stylistique univoque.

Le 1^{er} mars 1925 paraît le numéro 1 de la revue *Intégré*.⁴⁰ Les 12 numéros que nous avons consultés représentent un chapitre à part dans l'histoire de l'avant-garde roumaine étant donné son programme cohérent et l'unité de sa vision, centrée sur une synthèse des arts où domine le constructivisme, devenu entre temps un style international.⁴¹ Si

phie, anthroposophie et techniques de méditation extrema – orientales voir SZABÓ, J.: Blauë Seele/Seelenblume. Zur Geschichte eines Motivs in Symbolismus und Expressionismus. In: *Acta Historia Artium*, 39, 1997, pp. 165-196.

³⁷ Invitation pour *La Soirée d'art moderne Contimporanul*, Musée National d'Art de Roumanie, Bucarest, Département d'archives, inv. no. 4739.

³⁸ Mattis Teutsch: «Plastică în lemn» [Figure en bois] et «Compoziție». In: *Contimporanul*, 30 novembre 1924, no. 50-51, p. 1 et 12. Voir aussi Mattis Teutsch: «Compoziție». In: *Contimporanul*, mai 1924, no. 46, p. 14; «Linoleum». In: *Contimporanul*,

septembre 1924, no. 47, p. 3; «Cocoșul Roșu» [Le Coq rouge]. In: *Contimporanul*, 1924, no. 49, p. 7.

³⁹ TEJA BACH, F. – ROWELL, M. – TEMKIN, A.: *Constantin Brancusi*. [Cat. Expo.] Philadelphia Museum of Art, October 8 – December 31, 1995, pp. 220-221.

⁴⁰ *Intégré*. Revue de synthèse moderne. Rédaction: Bucarest – F. BRUNEA, Ion CĂLUGĂRU, M. H. MAXY, Ilarie VORONCĂ; Paris – B. FONDANE, Hans MATTIS TEUTSCH.

⁴¹ Pour la contribution et l'histoire de la revue *Intégré* voir POP, I.: Revista «Intégré» în contextul mișcării românești de avan-

l'éclectique *Contimporanul* marquait une préférence pour la littérature, la revue *Integral* – à commencer par le propre graphisme de sa typographie, proche de la conception constructiviste chère au Bauhaus et à l'avant-garde soviétique⁴² – *Integral*, donc, se concentre davantage sur les aspects visuels en associant la mise en page d'une illustration très variée à des textes théoriques ou déclaratifs.

Ce nouveau style synthétique, que nous identifions comme appartenant au constructivisme, se voulait, en même temps qu'un concept théorique, une tentative de mise en pratique de ce dernier, et ceci à travers l'installation au siège de la revue⁴³ (Calea Victoriei) de l'atelier éponyme dirigé par M. H. Maxy, Victor Brauner et Corneliu Michăilescu: dans une espèce de mini – Bauhaus y étaient exécutés décors et costumes de théâtre, appareils de scène, affiches «de théâtre et de cinéma», meubles, tapis, céramiques. Cette activité doublait celle de l'Académie des arts décoratifs dirigée d'abord par Andrei Vesprenie puis par Maxy, rejoints bientôt par Mattis Teutsch: «*Il existait là [à Bucarest] une Académie d'arts décoratifs que dirigeait un décorateur, Vesprenie et son épouse. L'entreprise était financée par un certain Fischer-Galați. Il y avait des ateliers de reliure, de maroquinerie, de métal*», allait se rappeler Maxy.⁴⁴

Dès 1924,⁴⁵ celui-ci va prendre en charge la direction de l'Académie. Le modèle avoué pour cette dernière et pour l'atelier que *Integral* ne tardera pas à ouvrir, fut le Bauhaus de Dessau dirigé par Walter Gropius: «*Quand j'étais en Allemagne, je suis allé à Dessau, j'ai regardé, j'ai jugé, ils m'ont montré leur organisation, les*

possibilités qu'offrirait un art décoratif moderne, issu de la collaboration entre artistes et artisans. A mon retour d'Allemagne, l'idée m'est venue de suggérer aux époux Vesprenie une action commune; une première proposition, en 25, que j'ai adressée à Integral; il y avait les sections respectives, des salles d'exposition, de manifestations.»⁴⁶ Dans son numéro de janvier, *Contimporanul* saluait «l'idée salvatrice» avancée par l'Académie: «*La vieille nostalgie du créateur, hier encore isolé du monde, de retourner à la vraie vie et d'assumer la responsabilité d'un développement idéal, s'accomplit enfin.*»⁴⁷

L'Académie disposait d'un *Salon permanent d'art décoratif pour intérieurs modernes*, mais aussi de salles d'expositions temporaires. Le catalogue de l'exposition ouverte le 24 octobre 1926⁴⁸ établit un succinct état des lieux des arts décoratifs en Roumanie, minés par l'absence d'intérêt des autorités et l'omniprésence du mauvais goût étalé dans «*les imitations pyrogravées décorées à la teinture au bronze*». L'auteur déplore l'absence de la Roumanie de l'*Exposition Internationale des Arts Décoratifs* qui s'était tenue à Paris en 1925⁴⁹ et qui avait fait de la décoration d'intérieur et de son adéquation à l'architecture moderne un point capital. L'Académie se voulait un formateur du goût et, dans la même mesure, un conseiller du public: «*Comme dans ces époques d'épanouissement des arts où l'artisan n'était pas un simple exécutant mécanique mais aussi un créateur d'art, l'«artisan» issu de l'Académie, ainsi que les artistes conseillers, souhaitent donner à l'amateur d'art et à l'esthète la possibilité de trouver sur le marché, ou bien de passer commande, l'objet précis qui correspond à sa personnalité...*»

gardă [La revue «Integral» dans le contexte du mouvement roumain d'avant-garde]. In: *Studii literare* [Études littéraires]. Cluj-Napoca 1987, pp. 201-218; VLASIU, I.: Soarta ideilor constructiviste în arta românească a anilor '20: integralismul [Le destin des idées constructivistes dans l'art roumain de années '20: l'intégralisme]. In: *București anii 1920 – 1940: între avangardă și modernism*. București 1994, pp. 38-47; PINTILIE, A.: M. H. Maxy, un clasic al modernismului [M. H. Maxy, un classique du modernisme]. In: *Studii și Cercetări de Istoria Artei. Serie Artă plastică*, 44, 1997, pp. 63-66; PASSUTH, K.: *Avantgarde kapcsolatok Prágától Bukarestig 1907 – 1930*. Budapest 1998, pp. 223-224.

⁴² Voir LANG, L.: *Konstruktivismus und Buchkunst*. Leipzig 1990, pp. 39-77.

⁴³ Voir *Integral*, 1 mars 1925, no. 1, p. 2 et octobre 1925, no. 6-7, p. 25.

⁴⁴ DRIȘCU 1971 (voir note 16), p. 53.

⁴⁵ Voir M. H. Maxy. *Expoziție retrospectivă* [M. H. Maxy. Exposition rétrospective]. [Cat. Expo.] București : Salle Dalles, octobre – novembre 1965.

⁴⁶ DRIȘCU 1971 (voir note 16), p. 53.

⁴⁷ [Marcel Iancu]: Academia de arte decorative [Académie des arts décoratifs]. In: *Contimporanul*, janvier 1925, no. 52, p. 7.

⁴⁸ *Expoziția Academiei Artelor decorative* [Exposition des arts décoratifs]. [Cat. Expo.] București : 17 rue Câmpineanu, 24 octobre 1926.

⁴⁹ Voir aussi ISPIR, M.: L'Art-déco en Roumanie [L'Art-déco en Roumanie]. In: *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art. Série Beaux Arts*, 24, 1987, pp. 69-83.

Mattis Teutsch figure à la section «Peinture, dessins et objets d'art décoratif».⁵⁰ Après la fermeture de l'Académie, en 1928, Maxy ouvrira en 1929 un Studio d'art décoratif⁵¹ et se verra décerner, la même année, la médaille d'or de l'*Exposition internationale de Barcelone*. Une lettre que Maxy adresse en 1927 à Teutsch, conservée dans les archives de la famille, à Braşov, indique que les deux artistes partageaient les mêmes préoccupations dans le domaine des arts décoratifs et appliqués.⁵²

Pour revenir à *Integral*, dans un texte intitulé «Surréalisme et intégralisme»⁵³ le poète Ilarie Voronca, rédacteur de la revue, tente de départager ces deux tendances: «Le dadaïsme est viril. Le surréalisme n'ébranle pas. Et puis l'essentiel: le surréalisme ne répond pas au rythme de l'époque. [...] Par le biais du constructivisme, le cubisme creusait son propre sillon pur et innovant de vie dans l'espace. L'ère de la reconstruction de l'Europe était en marche. [...] Le constructivisme: ordre abstrait avec son harmonie des lois et des lignes équilibrées l'avait emporté. [...] Dans le concert des voix du siècle intégral, le surréalisme est donc une absence. Aujourd'hui l'heure des accomplissements est arrivée. Poésie, musique, architecture, musique, peinture, danse, avancent du même pas, enlacés intégralement, vers une gare définitive et haute. Le surréalisme a ignoré la voix du siècle en claironnant: Intégralisme. Après l'expressionnisme, le futurisme, le cubisme, le surréalisme avait pris du retard. Non point la maladie et romantique décomposition surréaliste mais l'ordre synthèse, l'ordre essence constructive, classique, intégral. [...] «L'intégralisme vit au rythme de l'époque; «l'intégralisme», prélude du style du XX^e siècle.»

Une certaine esthétique du constructivisme, claire et rationnelle, opposée tant à l'irrationnel (que chérissaient le dadaïsme et le surréalisme) qu'à l'expressionnisme qui l'avait précédé s'y laisse lire aisément. Cette esthétique constructiviste n'était pas étrangère au technicisme, à la vitesse et à la soif d'espace caractéristiques de la poétique du futurisme. Dans un article intitulé «Sporting», Stephan Roll (Gheorghe Dinu) écrivait: «A travers les pas des heures électroïdes l'intuition vitale accomplit des citoyens-satellites en déchirant l'armure du temps. [...] La ligne athlète coagulée, pulsant virilement dans la rumeur du concert actuel urbain.»⁵⁴ Point par hasard, l'article est accompagné d'une illustration de Mattis Teutsch – une linogravure qui annonce le tournant stylistique qu'avait pris la vision de l'artiste. S'il garde encore quelques éléments expressionnistes, ces derniers obéissent au canon d'un géométrisme sévèrement contrôlé, conforme aux principes du constructivisme.

La jeunesse artistique considère, à juste titre, que Constantin Brâncuşi est le précurseur du mouvement moderniste et, implicitement, du constructivisme autochtone. Le numéro 2 de la revue⁵⁵ lui consacre un ample espace avec des reproductions auxquelles vient s'ajouter un remarquable portrait dû à M. H. Maxy qui y fusionne en un ingénieux montage synchrone plusieurs oeuvres de l'artiste. Il est tout à fait possible que l'écho des courbes, et des formes ovoïdales de l'œuvre de Brâncuşi se soit réverbéré dans les peintures de Mattis Teutsch des années 1922 – 1924 qui font le passage vers le constructivisme.⁵⁶ L'exposition de Mattis Teutsch à la Galerie Visconti

⁵⁰ Cf. *Expoziția Academiei...* (voir note 48). On avait exposé entre autres: objets en métal, livres reliés, lampes, œuvres en ébène, meubles modernes, batik, tapisseries, broderies, céramique moderne, lithographies, eaux-fortes, xylographies, monotypes. Peintures, sculptures, dessins et objets d'art décoratif par: Nina Arbore, L. Demetriade-Bălăcescu, C. Cuţescu-Storck, Olga Greceanu, M. H. Maxy, C. Medrea, Corneliu Mihăilescu, Serova Medrea, S. Maur, Merica Râmnicănu, Jean Al. Steriadi, Mattis Teutsch, A. Vespremie.

⁵¹ Calea Victoriei, vis à vis de Biserica Albă, magasin exposition permanente avec d'objets d'art, meubles, et décoration moderne. Voir M. H. Maxy... (voir note 45).

⁵² Lettre publiée en fac-simile par MAJOROS 1998 (voir note 1), p. 57. C'est elle qui cite aussi deux lettres sur la vente des lampes par Andrei Vespemie, datées 7 août et 26 octobre 1926.

⁵³ VORONCA, I.: Suprerealism și integralism. In: *Integral*, 1 mars, 1925, no. 1, pp. 4-5.

⁵⁴ ROLL, S.: Sporting. In: *Integral*, 1 mars 1925, no. 1, p. 13.

⁵⁵ MINULESCU, I.: Constantin Brâncuşi. In: *Integral*, 1 avril 1925, no. 2, pp. 10-11.

⁵⁶ MAJOROS 1998 (voir note 1), p. 55. L'auteur essaie une comparaison avec l'œuvre de Constantin Brancusi, présumant que Mattis Teutsch avait connu Brancusi dès 1906, lorsque les deux artistes se trouvaient à Paris, indiquent l'influence de Brancusi sur les œuvres d'art appliquées. Aux années 50 Mattis Teutsch va évoquer la figure de Brancusi dans un portrait fait du mémoire. Voir BREZIANU, B.: Un portret de Mattis Teutsch [Un portret par Mattis Teutsch]. In: *Arta*, 1976, no. 5, p. 21.



8. Hans Mattis Teutsch: *En avant*, 1926, huile sur toile, 98,3 × 61,8 cm. Musée National Brukenthal, Sibiu.

de Paris, du 15 au 30 avril 1925, est annoncée – en français dans le texte – dans *Integral*: «A la Galerie Visconti, 26, rue de Seine, Paris, notre ami, Mattis Teutsch vient d'ouvrir une exposition de peinture et sculpture. Nous sommes persuadés que l'art de notre collaborateur rencontrera là-bas une compréhension dont notre pays n'a pas su l'entou-

rer. Nous saluons la première manifestation d'art à Paris du premier exposant chez nous de l'esprit nouveau. Nous en reparlerons largement dans notre prochain numéro.»⁵⁷ Malheureusement, aucune suite ne fut donnée à ces intéressants propos.

Dans le numéro du 5 juillet 1925, Maxy rend hommage à son ancien professeur Arthur Segal,⁵⁸ ce «remarquable porteur du flambeau de l'intégralisme». En effet, certaines affinités de conception et de style rapprochent Segal de Mattis Teutsch. Le linoléum fut adopté avec enthousiasme au début du siècle, car facilement maîtrisable et adapté aux exigences des artistes d'avant-garde de par la rapidité d'exécution, l'expressivité molle et tranchante du tracé et le procédé technologique encore dépourvu d'*a priori*. La plupart des artistes de *Contimporanul* – à l'exception de Corneliu Michăilescu, – ont utilisé le linoléum sans avoir fait, au préalable, des études approfondies de gravure. Marcel Iancu, qui gravait depuis 1916, élabora en 1924 «un alphabet plastique» (semblable à celui des films de Viking Eggeling), au moyen duquel il construisit des images encodées qui font suite aux reliefs en plâtre réalisés à Zurich et conçus selon le principe du trou de la serrure.⁵⁹ Maxy a expérimenté occasionnellement un entretissage fait de lignes superposées et des jeux de surfaces animés par des textures astucieusement vibrées; pendant un bref moment, Victor Brauner a gravé pour *75 HP* et *Punct* des compositions travaillées librement, à formes amples, simili abstraites et des superpositions de couleurs; Miľița Petrașcu, sculpteur de formation comme Mattis Teutsch, opte pour un langage dont la simplicité la rapproche des arts primitifs. Segal et Mattis Teutsch témoignent d'une grande déférence pour l'épreuve gravée⁶⁰ qui leur sert de catalyseur de leurs idées théoriques. Tout comme Mattis Teutsch, Segal évolue d'un figuratif synthétique à contenu symbolique (voir les xylogravures réalisées à Ascona en 1914 – 1913) vers une construction rationnelle et, cloisonnée dans son cas, de l'image.

⁵⁷ *Integral*, 1 mai 1925, no. 3, p. 14. Voir l'invitation reproduite par MAJOROS 1998 (voir note 1), p. 51. L'auteur mentionne (p. 52) la participation de l'artiste à l'exposition d'art roumain ancien et moderne de mai 1925 du Musée du Jeu de Paume, mais son nom n'est pas inscrit dans le catalogue.

⁵⁸ MAXY, M. H.: Arthur Segal. In: *Integral*, juillet 1925, no. 5, pp. 12-13.

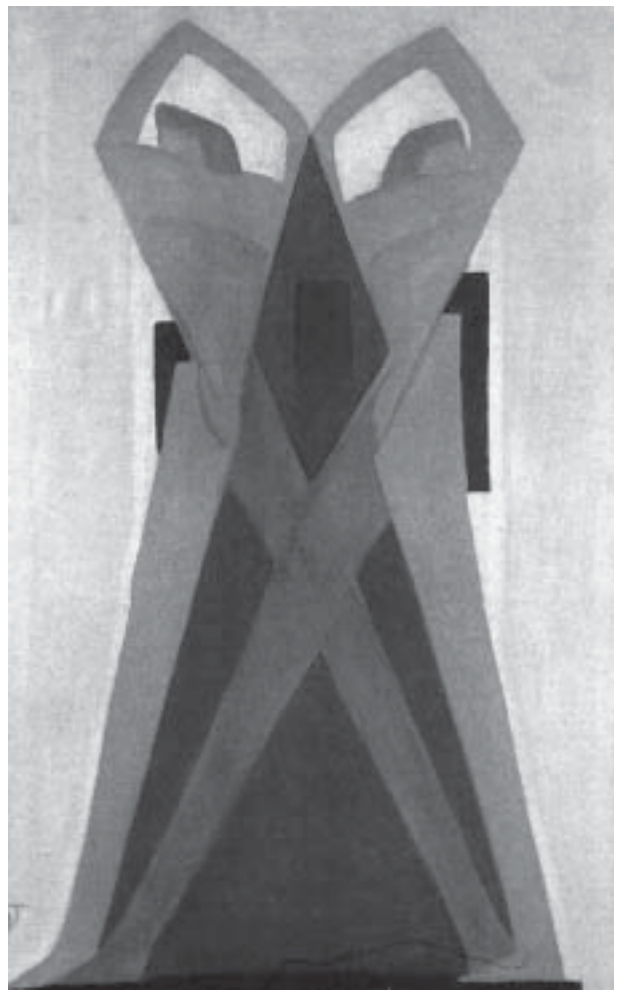
⁵⁹ Voir pour les reliefs en plâtre de Marcel Iancu des années 1916 – 1918. – PINTILIE, A.: Considérations sur le mouvement roumain d'avant-garde. In: *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art. Série Beaux-Arts*, 24, 1987, pp. 48-49.

⁶⁰ Mattis Teutsch utilise pour les planches publiées dans l'album *Ma* (1917), un papier vélin ocre, une imprimerie de qualité et un montage raffiné sur carton noir.

Le numéro double 6-7 d'octobre 1925 publie l'article programme signé par Mihail Cosma (Claude Sernet) intitulé «Du Futurisme à l'Intégralisme»⁶¹ qui tente de tracer une ligne de démarcation entre les deux tendances: «*Le futurisme a épuisé la dynamique aux dépens de toutes les autres forces. [...] L'esprit unilatéral et étriqué des expériences isolées, l'exploitation éclatée de notre sensibilité, ont laissé la place à l'énorme synthèse contemporaine: L'INTEGRALISME. [...] D'une démarche assurée, à pas de géant, nous nous dirigeons vers une incandescente ère de classicisme.*» On y perçoit comme un soupçon d'époques stylistiques novatrices: le Nouveau Classicisme et, dans une moindre mesure, l'art décoratif.

Dans le numéro 8 de 1925, M. H. Maxy présente son ancien maître, Iosif Iser, ce peintre qui a exercé une influence décisive sur sa formation.⁶² La revue voulait ainsi rendre hommage à ces artistes (Segal ou Iser) qui, par leur radicalisme, avaient annoncé l'intégralisme. A commencer par ce numéro, Mattis Teutsch cesse d'être le rédacteur de Paris et figure parmi les collaborateurs permanents de la revue.

Le numéro 9, qui ne paraîtra que l'année suivante, publie pour la première fois le programme de l'Académie des arts décoratifs, à sa troisième année d'activité.⁶³ Dans la foulée est annoncée l'exposition de l'Académie. M. H. Maxy y publie un important article programme où il trace les lignes de force d'un nouveau classicisme qui semble commencer à primer dans l'art européen: «*Il y avait déjà, en Roumanie, des peintres dits classiques (émules du classicisme italien, nordique, français, allemand etc.), des peintres romantiques, symbolistes, de plein air, impressionnistes, fauvistes, néoclassiques, cubistes et post cubistes. Se targuant tous de promouvoir le véritable esprit du grand art alors que, en réalité, chacun d'entre eux représente un courant bien circonscrit de l'évolution de la peinture européenne et se fait plébisciter par un public fidèle au genre respectif. [...] Le modernisme roumain s'intègre dans le paysage spirituel européen comme en témoigne le cas de Brâncuși.*»⁶⁴ Dans ce même numéro, on trouvera la reproduction d'une linogravure de Mattis Teutsch accompagnée des «Exercices en plein air» par Ste-



9. Hans Mattis Teutsch: *Composition*, 1927, huile sur toile, 90 × 58 cm. Musée d'Art de Sfântu Gheorghe.

phan Roll.⁶⁵ Les deux silhouettes jumelées conçues par Mattis Teutsch introduisent un nouveau changement de vision par le biais d'un canon géométrisé propre à l'artiste, celui-là même qu'il développera dans les illustrations pour *Kunstideologie* (1931) – livre composé principalement d'images qui forment un système sémiotique. A cela vient s'ajouter un

⁶¹ COSMA, M.: De la Futurism la Integralism [Du Futurisme à l'Intégralisme]. In: *Integral*, octobre 1925, no. 6-7, pp. 8-9.

⁶² MAXY, M. H.: Iosif Iser. In: *Integral*, novembre-décembre 1925, no. 8, pp. 8-9.

⁶³ Voir *Integral*, décembre 1926, no. 9, p. 2.

⁶⁴ MAXY, M. H.: *Politica plastică* [Politique plastique]. In: *Integral*, décembre 1926, no. 9, p. 3.

⁶⁵ Voir *Integral*, décembre 1926, no. 9, p. 4.

texte extrêmement concis dans lequel on aurait du mal à retrouver les théories exprimées par les coryphées de l'avant-garde roumaine vu qu'il est le fruit d'expériences personnelles portées par une pensée profondément originale.

Même si Mattis Teutsch ne figure plus parmi les membres de l'équipe rédactionnelle, il est encore présent avec des reproductions. Les commentaires sur l'exposition de l'Académie des arts décoratifs sont dus surtout à la plume de Maxy.⁶⁶ La dernière reproduction que Mattis Teutsch publiera dans *Integral* – une linogravure intitulée «Forme»⁶⁷ – représente une silhouette singulière réalisée dans le même style constructif géométrique auquel il restera fidèle pendant ces années-là comme on peut le remarquer notamment dans les compositions avec mineurs, produites lors de ses séjours à Baia Mare (1927 – 1929).⁶⁸ Bien que sa présence dans les pages de la revue fût assez discrète car sporadique, et sa qualité de rédacteur parisien plutôt honorifique, Mattis Teutsch entretient avec *Integral* une relation plus cohérente qu'avec *Contimporanul* et *Punct* car il partageait ses conceptions constructivistes – voisines de la pédagogie du Bauhaus (développée en parallèle avec la vision en quelque sorte mystique du groupe *Der Sturm*⁶⁹ – et les intentions programmatiques d'*Integral*, qui pratiquait un vocabulaire minimaliste, d'une grande pertinence visuelle. Le prestige international de l'artiste prêtait à *Integral* une envergure européenne, lui évitait des pièges de provincialisme.

Par touches suggestives, le poète Sașa Pană – éditeur de la revue *Unu* – brosse une des rares images contemporaines de Mattis Teutsch: «Je l'ai vu une seule fois; une seule fois on s'est serré la main. C'était vers 1928, si je ne me trompe. Je suis pourtant sûr que cela se passait dans la maison atelier de peinture et de décoration moderniste

(le premier du genre en Roumanie) que Maxy avait rue Câmpineanu. [...] Je revois, comme à travers un brouillard – ou bien était-ce la fumée opaline de sa pipe? – assis dans un fauteuil, un homme robuste et plutôt silencieux. Ce dimanche-là il faisait une brève halte à Bucarest. Le soir même il allait reprendre le train pour rentrer chez lui, à Brașov. Il s'est mêlé très peu à la discussion générale (bruyante) qu'entretenaient Felix Aderca, Roll, Brunea et Sanda Movilă. Mon souvenir me le restitue en *aparté* avec Ion Călugăru.»⁷⁰

Le 1^{er} avril s'ouvrait à Bucarest, dans les salles de l'Académie d'arts décoratifs, rue Cîmpineanu, la deuxième exposition du «Groupe d'Art Nouveau» (Arta nouă).⁷¹ Elle réunissait six des principaux promoteurs de l'avant-garde roumaine (pour ce qui est du scénographe L. Brătășanu, dont le nom figure uniquement en couverture du catalogue sans que l'on en fasse mention dans les chroniques consacrées à l'exposition, nous ne disposons d'aucune donnée supplémentaire), surpris à un stade de synthèse décisive, une sorte de rétrospective d'une période extrêmement fertile. À l'exception de Mattis Teutsch, les membres du groupe expriment leur credo dans les pages du catalogue de l'exposition. Ce sont des textes significatifs quant à l'évolution de chacun d'eux, en cette année 1929, à l'heure du bilan, de l'aboutissement d'expériences stylistiques variées. M. H. Maxy: «Se soumettre à une formule, on souffre d'en être l'esclave; en tenter une nouvelle: le devenir. [...] Gorgeons-nous d'illusions dans l'ivresse du jeu, dans le farniente de notre religion, l'art et, dans la béatitude, empressons-nous de la proclamer sacrée [...] la foi même.» Corneliu Michăilescu: «Un nouveau rythme et un nouvel agencement des formes suggérées par la nature dévoile un cosmos ignoré du plus grand nombre, mais intensément vécu par la minorité des élus. Reconstruire ce cosmos sur les bases d'un idéal élevé réintègre la sensibilité créatrice à l'esprit du temps. Nous vivons à l'âge de la poésie

⁶⁶ M. H. M.[axy]: Expoziția Academiei artelor decorative [Exposition des arts décoratifs]. In: *Integral*, décembre 1926, no. 9, p. 14.

⁶⁷ *Integral*, janvier 1927, no. 10, p. 7.

⁶⁸ Vezi MAJOROS, V.: Mattis Teutsch János és Mattis János Nagybánán. In: *Nagybánya művészet*. [Cat. Expo.] Magyar Nemzeti Galéria Budapest, március 14 – október 20, 1996, pp. 349-352.

⁶⁹ Cf. OLBRICH, H.: János Mattis-Teutsch. In: *Revolution und Realismus*. [Cat. Expo.] Berlin : Altes Museum, 8 November

1978 – 25 februar 1979, p. 63. Mattis Teutsch a visité en 1925 Sándor Bortnyik au Bauhaus de Weimar. À voir pour la répandue des idées du Bauhaus in Weimar et Dessau sur des artistes hongrois qui ont exposé à la *Der Sturm*. – PASSUTH, K.: [Étude introductif]. In: *Die Ungarischen Künstler am Sturm*. [Cat. Expo.] Éd. M. von BARTHA – C. LASZLO. Budapest 1998, p. 10.

⁷⁰ PANĂ 1973 (voir note 20), pp. 284-285. Cette évocation a été publiée pour la première fois dans la revue internationale pour poésie *Mele* éditée en Hawaï, par le poète d'origine de Brașov, Ștefan Baciuc (1918 – 1993), no. 13, du novembre 1969, dédié à Mattis Teutsch.

plastique.» Victor Brauner: «*Sur le thème pur de la peinture et, par conséquent, de la totalité des principes plastiques, il faut broder une unique et complète vision intérieure.*» Milița Petrașcu: «*La sculpture d'aujourd'hui engage un nouveau combat avec la matière au nom de l'Esprit. J'imagine l'art sans superstition et la religion sans esthétique.*» Marcel Iancu: «*La couleur ne nous satisfait plus, aussi peu que le trop plein de la forme ou l'ornement du dessin. Le nouveau métier du peintre exige une maîtrise de la matière colorée, ce matériau tellement inexploré, comme si nous nous étions mis à peindre pas plus tard qu'hier.*»

Bien que référant à une période stylistique antérieure, il y a lieu d'ajouter à ce qui précède une phrase que Mattis Teutsch avait écrite à l'occasion d'une exposition personnelle ouverte à Brașov: «*Mon but est de créer des œuvres abstraites par le biais des moyens picturaux et plastiques.*»⁷² Cette profession de foi, qui reflète en quelque sorte sa vision au moment de l'expressionnisme abstrait, est en train de se réorienter maintenant vers un figuratif épuré, à teinte constructiviste évidente. Nouvelle orientation que l'on retrouve dans les œuvres qu'il expose à présent («Mineurs», «Sur la plage», «Ski», «Joueuses») et qui s'inspirent de la zone de la vie active (sport travail). Elle trahit la volonté de forger un certain type de corps humain, un canon que nul commentateur ne manquera d'observer. C'est, d'ailleurs, chez lui une vieille préoccupation qui date de ses années de formation quand il étudie avec beaucoup d'application l'anatomie de Charles Richet, à Paris probablement, puis l'anatomie de Schadow pendant un semestre en 1907, à Berlin ce qui fait de lui un bon connaisseur des divers canons artistiques ayant circulé au cours de l'histoire.⁷³

Lors d'une exposition à Cluj, l'artiste va donner, dès le mois d'octobre 1929, une définition lapidaire de cette problématique axée sur la création d'un

«nouveau type humain»: «*Dans mes tableaux et dans mes objets plastiques je montre les résultats de ma recherche d'un type humain aux proportions nouvelles.*»⁷⁴ Par la même occasion il accordait un de ses rares entretiens au journal *Ellenzék*: «*L'homme vit et pense en termes de concepts visuels. Ce n'est pas tant l'individu perçu par l'intermédiaire de la physionomie que je veux rendre dans ma peinture, mais bien l'homme comme apparition unitaire, dans ses formes les plus profondes, les plus stables.*»⁷⁵

L'exposition du «Groupe Art Nouveau» a bénéficié d'une attention spéciale de la part de la critique. Nous tenterons de dégager parmi ces commentaires, l'accueil critique fait à Mattis Teutsch à Bucarest. L'écrivain Felix Aderca, un des familiers des cercles d'avant-garde se contente de généralités: «*Milița Petrașcu, Marcel Iancu, M. H. Maxy, Corneliu Mihăilescu, Mattis Teutsch, Victor Brauner et L. Brătășanu se présentent en groupe compact. Ce sont eux qui mènent la bataille la plus rude afin d'imposer leur vision de l'art. Le vocable <Art nouvelle>, bien que de nature à faire peur, tout créateur devrait le faire sien quand il s'agit de sa propre création, vu que ce créateur est différent, par définition, de l'artisan et du peintre en bâtiment qui utilisent qui un gabarit qui un pochoir. Le groupe se distingue donc en premier lieu par ce front unitaire qu'il oppose au public moyen, amateur d'un <Art nouvelle> qu'il connaît depuis toujours.*»⁷⁶

Ionel Jianu, critique d'art renommé, signe la chronique la plus compétente et la plus riche. Après avoir noté «*le primitivisme panthéiste*» de Victor Brauner, «*les effets picassiens*» chez M. H. Maxy «*la tonalité impressionnante*» des couleurs, chez Marcel Iancu et «*les influences étrangères allant de Juan Gris à Segonzaco*» présentes chez Corneliu Mihăilescu, il se penche brièvement sur les œuvres de Mattis Teutsch: «*un peintre aux riches ressources décoratives. Ses toiles claires, aux formes synthétiques et expressives font preuve d'une intelligence organisée, d'un sens plastique très développé. Mattis Teutsch a*

⁷¹ *A 2-a expoziție a Grupului de Artă Nouă*. [Cat. Expo.] București 1929, Milița Petrașcu / Marcel Iancu / M. H. Maxy / Corneliu Mihăilescu / Mattis Teutsch / Victor Brauner / L. Brătășanu.

⁷² *Mattis Teutsch*. [Cat. Expo.] Kronstadt 1921. – MAJOROS 1998 (voir note 1), p. 47, date ce catalogue du 1921 en le rapportant à sa exposition personnelle de Brașov et aux gravures reproduites dans le volume de poésies par Simon Andor de 1921.

⁷³ Voir sur les études d'anatomie de Mattis Teutsch l'interview accordé par Irén Lukász à Erzsébet Szekely. – Az «en emberem» a mi emberünk. In: *A Hét* (Bucarest), 20 septembre 1984, no. 5.

⁷⁴ *Mattis Teutsch*. [Cat. Expo.] Cluj, 1929, imprimé à Brașov.

⁷⁵ Voir *Ellenzék*, 20 octobre 1929, no. 240, p. 8.

⁷⁶ ADERCA, F.: *Expoziția de Artă nouă* [Exposition d'Art nouvelle]. In: *Bilete de papagal*, 6 avril 1929, no. 357, p. 4.

des chances de réussir surtout dans le domaine des panneaux décoratifs car il possède la précision de la ligne et la vision de l'ensemble, indispensables à cette branche des arts plastiques. Aussi, ses sculptures en bois, organes jaillissant dans un élan unique, ont-elles la grâce d'une ligne unique qui s'épanouit à travers ses propres sinuosités.»⁷⁷

Stephan Roll, poète et publiciste proche des revues d'avant-garde et des artistes exposants, constate que cette fois-ci, les réactions hostiles que s'attiraient autrefois les modernistes tant de la part du public que des critiques (voir l'exposition *Contimporanul* de 1924), ont laissé la place à la sympathie. Quant à Mattis Teutsch, Roll persiste dans l'opinion, assez superficielle d'ailleurs, selon laquelle l'artiste serait avant tout un décorateur: «*Mattis Teutsch est décoratif dans ses grands panneaux où il a cherché la ligne gymnastique des silhouettes et l'attitude majestueuse, dans des couleurs parfois fades, avec un empatement qui ne favorise ni la vie des sujets, ni leur grâce. Les surfaces sont paisibles, planes et ne réussissent pas à traduire l'allure sculpturale dont M. Teutsch aurait voulu les investir. Ses statuettes en bois, habilement taillées, satisfont le goût pour le bibelot.*»⁷⁸ Là où Roll n'a pas tort c'est lorsqu'il parle de l'ascèse chromatique que traverse la peinture de Mattis Teutsch à cette période où l'artiste se sert de gammes restreintes, de tons limités, proches des fresques du Trecento.

Une ample et étonnement pertinente analyse de l'exposition du «groupe d'Art nouvelle», signée i.v. – probablement le journaliste I. Valerian – surprend à son tour cette tranchante mutation dans la démarche artistique de Teutsch. L'auteur insiste sur le fait que Maxy, Marcel Iancu et Mattis Teutsch ont lancé ce mouvement: «*visiblement, les privations et les attaques, les quolibets et les menaces, n'ont pas effrayé le jeune groupe, mieux, elles lui ont valu l'arrivée de Milița Petrașcu, de Corneliu Michăilescu et de Victor Brauner.*» Les œuvres de Mattis Teutsch sont évoquées avec finesse et talent

littéraire: «*des décoratives impressions colorées pareilles au riche ondolement des queues d'un coq il est passé à des panneaux où il voudrait styliser un type d'homme moderne, pareil au type égyptien d'antan. Sauf que, mis à part l'allongement du corps dans son ensemble (même le mondain Doumergue s'y est essayé, dans une autre direction) et l'épaississement graduel des jambes (qui suggère le pantalon charleston), elles sortent du champ de la peinture pour tremper dans l'affiche (l'homme aux skis ferait une excellente affiche publicitaire pour la Suisse). Sa sculpture, qui sacrifie aux mêmes idées, prend un air de bibelot de genre, gracieux et décoratif sans doute mais sans grand rapport avec la sculpture. Matière intéressante – bois de poirier et d'orme.*»⁷⁹

Le 17 novembre 1929 est inaugurée dans la salle de la librairie d'art Hasefer à Bucarest, l'exposition personnelle de Mattis Teutsch. C'est l'année où l'artiste bat tous ses records de présence dans les milieux artistiques de la capitale. Un chroniqueur qui signe N. B. remarquait que «*les œuvres de cet artiste sont si proches de notre âme contemporaine que, sitôt le premier contact établi, il est impossible de ne pas les comprendre.*»⁸⁰ Vraisemblablement, à les voir si souvent exposées, le public commençait à s'y faire – qu'il s'agisse de l'œuvre de Teutsch ou des créations modernistes en général. Le même chroniqueur nous permet de reconstituer, quoique partiellement, la thématique et la stylistique des œuvres exposées puisqu'elles sont similaires, semble-t-il, à celles de l'exposition du groupe d'art nouveau et de l'exposition personnelle de Cluj – et appartiennent, toutes, au concept de stylisation du corps humain en mouvement:⁸¹ «*Tant en peinture qu'en sculpture, Mattis Teutsch s'efforce de nous donner des représentations artistiques qui éveillent en nous le sentiment de quiétude, d'harmonisation parfaite avec les sensations qu'il veut nous faire ressentir. La construction du corps humain obéit à de nouvelles proportions – c'est l'homme représentatif de notre temps. Pour le comprendre nous sommes guidés par*

⁷⁷ JIANU, I.: Expoziția grupului de Artă nouă [Exposition du groupe d'Art nouvelle]. In: *Vremea*, 11 avril 1929, no. 58, p. 4.

⁷⁸ ROLL, S.: Scurt-circuit. Expoziția grupului de Artă nouă [Exposition du groupe d'Art nouvelle]. In: *Unu*, mai 1929, no. 13, pp. 3-4.

⁷⁹ i.v.: Grupul de artă nouă [Le groupe Art nouvelle]. In: *Neamul Românesc*, 17 avril 1929, no. 83, p. 1.

⁸⁰ N. B.: Expoziții: Mattis Teutsch. In: *Rampa*, 17 novembre 1929, no. 3549, p. 3.

⁸¹ Steven Mansbach analyse une œuvre caractéristique intitulée «Travailleurs manuels et intellectuels» (Muncitorii manuali și intelectuali, 1927, huile sur toile, Musée d'Art de Brașov, inv. no. 1883). – MANSBACH, S.: The Foreignness of Classical Modern Art in Romania. In: *Art Bulletin*, 80, 1998, no. 3, p. 542. Voir aussi pour l'ensemble de l'œuvre de Mattis Teutsch *Mattis Teutsch and der Blaue Reiter*. [Cat. Expo.] Budapest : Missionart Gallery, 2001.

la couleur chaude, lumineuse, par les effets «expressifs» pour ce qui est de la peinture et par des formes simplifiées mais si harmonieusement variées pour la sculpture en bois. L'œuvre de Mattis Teutsch nous ouvre de nouveaux horizons, nous permet d'appréhender le beau à la cadence de notre époque.»⁸²

Toujours dans la salle Hasefer, Mattis Teutsch réalisera une autre exposition personnelle en mars 1932, sa dernière à Bucarest, avant la deuxième guerre mondiale. Ses amis, les écrivains Lucian Boz et Eugen Jebeleanu, avaient déjà préparé le terrain, par des écrits sur son travail et celui d'autres artistes originaires de Braşov. Boz avait visité leurs ateliers sur place et en avait rendu compte dans un ample reportage publié dans le journal *Vremea*, en 1931: «*Mattis Teutsch, connu grâce à quelques expositions des groupes «Contemporanul» et «Integrul», a un atelier qui ressemble plutôt à une exposition moderniste. Expressionniste il y a quelques années encore, Mattis Teutsch cherche dernièrement à épurer le plus possible les formes de l'homme en utilisant le trait. Ce n'est pas la nature qui l'intéresse mais bien l'homme. Les silhouettes dans ses peintures, dans ses figurines, recèlent un mystère semblable aux corps aux formes éthérées et pures dessinés sur des parois de pyramides. Les statuettes de Teutsch ont, toutes, les jambes plus longues que nature: tourmentées, tordues par le biseau de cet artiste dont l'art exige que l'on abandonne sur le pas de la porte de son atelier tous les préjugés et que l'on vienne à lui pur et expurgé, pareil à l'artiste lui-même.»*⁸³ Cet «égyptianisme» dans la conception artistique du Mattis Teutsch de l'époque, devenait, par son extrême prégnance, un repère interprétatif immédiat.

Dans un essai documentaire intitulé «Les peintres saxons de Braşov», Eugen Jebeleanu, qui avait déjà écrit sur Mattis Teutsch,⁸⁴ va s'apercevoir lui aussi qu'une nouvelle étape, différente de l'expressionnisme antérieur, s'esquisse: «*Il fut pris, naguère, par la frénésie du mouvement moderniste, expressionniste. Ses expositions à Paris, Chicago et Berlin connurent le succès. Il fut apprécié. Cependant, quand il s'aperçut que l'expressionnisme se figeait en école, en procédé, et que le dogme orientait et freinait les élans suivant une idée unique, il n'a pas hésité un seul*



10. Jules Perahim: *Composition avec ouvriers*, 1937, encre de Chine à la plume, 15,8 × 20,5 cm. Collection particulière.

*instant à s'extraire de cette étape accidentelle pour se mettre en quête – pèlerin – d'une étoile polaire abstraite, quelque part dans un ailleurs lointain. Il est possible qu'aujourd'hui, il l'ait atteinte. Les silhouettes des toiles de Mattis Teutsch, ainsi que ses statuettes nous apportent un je ne sais quoi de l'atmosphère de mystère entourant les fellahs peints dans les tombeaux des pharaons. Chez Mattis Teutsch, les nus auront toujours des jambes plus longues qu'elles ne sont en réalité, plus minces, en disproportion – recherchée mais admirablement impressionnante – avec le reste du corps. La nature est exclue de la conception visuelle de cet artiste.»*⁸⁵ Il est probable

⁸² N. B. 1929 (voir note 80).

⁸³ BOZ, L.: *Plastica la Braşov* [Les arts plastiques à Braşov]. Hans Eder, Hermann Morres, Fritz Kimm, Heinrich Schunn, Mattis Teutsch, M. Iordache. In: *Vremea*, 11 janvier 1931, no. 158, p. 5.

⁸⁴ JEBELEANU, E.: Mattis Teutsch. In: *Ultima oră*, 20 novembre 1929, p. 2; JEBELEANU, E.: Cuvinte înainte de o expoziție [Quelques mots avant le vernissage]. In: *Gazeta Transilvaniei* (Braşov), 1 octobre 1930, no. 102, p. 2.

⁸⁵ JEBELEANU, E.: *Pictorii saşi din Braşov* [Les peintres saxons de Braşov]. In: *Rampa*, 7 juin 1931, no. 4011, pp. 1-2.

que Jebeleanu, à la suite d'un entretien préalable à son exposition personnelle de Braşov (1930), a défini cette nouvelle conception «néo-classique» de la stylisation du corps humain: «*Son dogme: créer l'homme de notre siècle dans les arts plastiques par une nouvelle proportion de ses formes. Rendre la perspective en mouvement, par le biais de l'image de l'homme visualisée sur des plans et dans des positions différentes, au sein du même tableau. Fixer les formes humaines à travers les traits. Cristalliser. Une cristallisation pourtant différente de celle des cubistes toute en arrêtes et en surfaces géométriques rigides, oui, une cristallisation faite de pureté: néo-classique. Pour un siècle – machine, M. Teutsch a inventé par ses propres moyens l'idéal de l'homme contemporain, qu'il a réalisé avec tant de bonheur dans son art. Regardez les femmes dans ses peintures: volute des épaules droite et ferme, mains qui serpentent autour des hanches arquées, jambes d'une longueur admirablement tracée! Un roseau que M. Mattis Teutsch a converti en flûte au service d'un art magistral.*»⁸⁶ Il y a ici, bien qu'emmaillotée de métaphores, toute une esthétique marquée du sceau de l'Art déco.

Pour revenir à l'exposition de 1932, il serait intéressant de signaler qu'elle avait attiré l'attention du jeune Eugène Ionesco qui, cette année-là, tenait la chronique des arts plastiques dans l'éphémère revue *România literară* dirigée par l'écrivain Liviu Rebreanu. Étant donné la notoriété qu'allait connaître le chroniqueur, nous avons cru utile de reproduire dans son intégralité son texte sur Mattis Teutsch car le dramaturge, malgré une pointe de malice, y fait preuve de sa bien connue perspicacité: «*Cet artiste élégant, possédant une ligne décorative qui pouvait encore surprendre il y a six ou sept ans commence à justifier, aujourd'hui, d'insistants appels au renouveau. M. Mattis Teutsch spéculé, infatigable, une courbe identique, sans variantes, laquelle, tout en témoignant d'une constante sensibilité décorative n'en signifie pas moins un manque flagrant d'imagination. Sa peinture est certainement inférieure à sa jolie sculpture élancée.*»⁸⁷

Un chroniqueur resté anonyme de la revue *Rampa* fait une analyse approfondie de l'exposition. Il s'attarde sur les projets de fresques qui occupaient l'artiste à l'époque – des rythmes répétitifs, saccadés où

les silhouettes sont disposées en suites chromatiques, aspects qu'il prend pour l'expression d'un certain ascétisme dogmatique, d'une monotonie, d'une sécheresse: «*M. Mattis Teutsch est un peintre idéologue. Pénétré de l'esthétique de Worringer, des théories de Hermann Bahr et des expressionnistes allemands, M. Mattis Teutsch cherche à exprimer dans son œuvre la volonté esthétique de notre époque. [...] Ce qui retient en premier lieu l'attention est la tendance à la représentation abstraite des formes; ses tableaux représentent des silhouettes décoratives, des ombres aux contours précis mais dépourvues de volume et dans des attitudes d'affectation symbolique. Le motif se répète, le même partout, que ce soit dans la peinture, dans l'aquarelle ou bien dans la sculpture en bois ou en métal, avec une régularité qui frôle le maniérisme. Les toiles de M. Mattis Teutsch sont presque toutes les mêmes. Bien évidemment non pas du point de vue du sujet, qui n'intéresse guère, mais de celui du traitement, de la technique et de la composition. Même stylisation eurythmique, même tache de couleur, indifférenciée, sèche, aux contours décoratifs, même projection des silhouettes sur un fond uniforme [ces commentaires laissent supposer que Mattis Teutsch exposait ici des études pour des fresques]. On chercherait en vain plus de variété dans la sculpture. C'est, pour le moins, la preuve d'un manque d'inspiration. Si les théories esthétiques de M. Mattis Teutsch peuvent s'avérer intéressantes, son art nous semble artificiel, monotone, emprunté...*»⁸⁸ Quoique injuste, cette chronique n'en relève pas moins le côté démonstration à thèse de l'art de Mattis Teutsch des années 1930 – 1933.

En octobre 1933, il exposera ses projets de fresque de grandes dimensions, tempéra et huile sur papier dans la salle Redut à Braşov. Voici le commentaire d'une chronique assez peu connue, en roumain, signée F.: «*Le peintre Mattis Teutsch expose depuis deux semaines dans la salle Redut. Son art est l'expression d'un concept plutôt que d'une sensibilité. Et pourtant, l'idéalisation de ses personnages aux silhouettes semblant vouloir prendre d'assaut un firmament invisible, la force qu'ils respirent, ployant sous le rythme d'un travail sans commencement et sans fin, prêtent aux toiles de M. Teutsch une note de mysticisme antique. Sans appartenir à aucune école moderniste, sa peinture est une synthèse entre l'idéalisation de l'esprit et l'idéalisation*

⁸⁶ JEBELEANU 1930 (voir note 84).

⁸⁷ IONESCU, E.: Cronica plastică [Chronique des arts]. In: *România literară*, 2 avril 1932, no. 7, p. 3. Voir aussi PINTILIE,

A.: Eugène Ionesco, critique d'art. In: *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, 30, 1993, pp. 66-69.

⁸⁸ [Sans auteur]: Expoziția Mattis Teutsch. In: *Rampa*, 23 mars 1932, no. 4253, p. 1.

sation de la matière. C'est pourquoi il ne suit pas la nature; c'est pourquoi son art – plan unique – sans ligne d'horizon – défie les lois classiques de la perspective et de la lumière. Les sculptures en bois et en métal se réduisent généralement aux mêmes silhouettes à jambes longues, comme dépourvues de volume – dualités idéalisées – esprit et matière dont les lignes ondoyantes rappellent les chimères de Paciurea. [...] L'exposition fermera dimanche le 22 octobre. Il y a, cependant, quelques panneaux. Chaîne de fabrication, hommes, labeur, appel – tout intellectuel se doit de voir cela.»⁸⁹

Cette image de la chaîne (de fabrication) à l'allure cinématique, est extrêmement suggestive et reflète une poétique de l'expressivité du travail dynamique. Étonnante, par ailleurs, la comparaison avec l'œuvre du sculpteur Paciurea (1873 – 1932) chargée d'un symbolisme particulier, une œuvre où le modelé extrêmement sensible fait surgir un monde irrationnel, fantasmagorique, appartenant au subconscient; quelques morphologies et trajets linéaires mis à part, peu ou point de lien avec l'art de Mattis Teutsch qui traverse alors une période où la rationalité domine.

Au mois de mars 1936 ouvrait dans la salle de la bibliothèque Astra de Braşov l'exposition de Mattis Teutsch et de Jules Perahim. Ce sera, dans une certaine mesure, le point final des nombreux contacts que Mattis Teutsch aura eus avec l'avant-garde roumaine. Cette association avec Jules Perahim (1914

– 2008) peut surprendre. Le jeune artiste avait rejoint dès 1930 les groupes surréalistes associés aux revues *Unu* et *Alge* (1930 – 1933, ayant comme directeur l'écrivain Aurel Baranga).⁹⁰ Ses dessins, proches de Max Ernst, le classent parmi les promoteurs de l'onirisme. L'amitié qui liait ces deux artistes aux structures si différentes et, peut-être, des convictions politiques communes pourraient fournir une explication. La chronique signée F.s. dans la revue *Brasöi Lapok* annonce la présence de Jules Perahim, «le jeune Daumier de Bucarest»,⁹¹ comme la vraie sensation de l'événement. Mattis Teutsch n'apportait que quelques sculptures plus anciennes, en bois, en bronze et en aluminium.

Après cette date, Mattis Teutsch allait exposer encore quelques œuvres en 1937 lors d'une exposition des artistes allemands à Braşov; dans la seconde moitié des années 40 il traverse une étape caractérisée par des visions s'incarnant sous des formes simili naturalistes – amalgame auto référentiel, fragments de sa vie passée et prémonitions quant au destin de l'humanité. Jusqu'en 1947, année où il présentera à nouveau son travail au public, l'artiste vivra pratiquement reclus dans un «exile intérieur», monde de méditation et de recueillement abstrait des contingences et contrastant de manière saisissante avec l'extraordinaire effervescence des années 20 et 30.

⁸⁹ F.: Expoziția Math. Teutsch. In: *Vijorul* (Braşov), 22 octobre 1933, no. 12, p. 4; probablement le même auteur publie l'article: I.F.: Pictură și sculptură modernă de Mattis Teutsch la Braşov [Peinture et sculpture moderne à Braşov]. In: *Voința* (Braşov), 25 octobre 1933, no. 20, p. 2.

⁹⁰ Voir VANCEI-PERAHIM, M.: Surréalisme et renouveau de l'image plastique (1928 – 1948). In: *București anii 1920 – 1940* (voir note 41), pp. 48-49. D'ailleurs à la revue *Alge* a collaboré aussi pour peu Mattis Teutsch (à voir *Alge*, le no. du 13 septembre 1930, où est reproduite une sculpture).

⁹¹ F.s.: Perahim, az ifjú bukaresti Daumier. In: *Brasöi Lapok*, 18 mars 1936, no. 64, p. 7.

Hans Mattis Teutsch a metamorfózy rumunskej avantgardy

Resumé

Umenie Hansa Mattisa Teutsch (1884 – 1960), také ako sa definuje po štúdiách v Budapešti (1901 – 1903), Mníchove (1903 – 1905), Paríži a Berlíne (1905 – 1908), sa nachádza na pomedzí troch avantgardných hnutí. V rokoch 1917 – 1918 participuje na podujatiach avantgardného časopisu *Ma*, ktorý viedol Lajos Kassák; v rokoch 1918 – 1925 sa zasa zúčastňuje nemeckého avantgardného hnutia prostredníctvom výstav, ktoré organizoval Herwarth Walden okolo časopisu *Der Sturm*.

Cieľom tejto práce je preskúmať vzťahy Mattisa Teutsch s rumunskou avantgardou vo všetkých ich komplexných významoch. Prostredníctvom svojich individuálnych výstav a účasti na kolektívnych výstavách, bol Mattis Teutsch v rokoch 1920 – 1936 jedným z jej hlavných priekopníkov a bol tiež ohnivkom mnohých spojení s európskymi avantgardnými hnutiami.

Táto štúdia poskytuje chronologický prehľad individuálnych a kolektívnych výstav, rovnako ako aj jeho účasti na vývine rumunského umenia v spomenutom období. Analyzuje tiež spoločenský a ideový kontext jeho tvorby vo vzťahu k záznamom a zmienkam v dobovej tlači. V tomto zmysle sa zameriava najmä na štýlistický vývin umelca, ktorý smeruje od hudobného expresionizmu ku konštruktivismu, so spoločenským dopadom, čoho dôkazom je aj jeho spolupráca s avantgardnými časopismi *Contimporanul* a predovšetkým *Integral*, ktorého bol parížskym redaktorom. Na začiatku sú citované správy o autorovej individuálnej výstave z roku 1920 v Dome umenia v Bukurešti od maliara Nicolaea Tonitzu (1886 – 1940) a maliara, grafika a karikaturistu Sigmunda Maura (1894 – 1963). Výstava, ktorá šokovala verejnosť, súvisí s inými podobnými výstavami, napr. M. H. Maxyho alebo Arthura Segala.

Po účasti na oficiálnom Salóne v roku 1924, ktorá vzbudila pozornosť a vyvolala aj kritické komentáre, sa Mattis Teutsch stal jedným z iniciátorov veľkej medzinárodnej výstavy, ktorú od 30. novembra do 30. decembra 1924 organizoval časopis *Contimporanul*,

a na ktorej sa okrem iných vedúcich predstaviteľov rumunského avantgardného hnutia (Marcel Iancu, M. H. Maxy, Henri Daniel, Corneliu Michăilescu alebo Milița Pătrașcu) zúčastnil aj Constantin Brancusi. Medzinárodné zastúpenie obsahovalo prestížne mená ako Paul Klee, Hans Richter, Viking Eggeling, Lajos Kassák, Kurt Schwitters, Hans Arp a Arthur Segal. Štúdia analyzuje v rámci dobového kontextu kritik uvedenej výstavy, ktorých autormi boli spisovatelia (Sașa Pană, Eugen Filotti) alebo filozofi (Tudor Vianu, Lucian Blaga).

Spolupráca Mattisa Teutsch s časopisom *Contimporanul* mala zásadný charakter, rovnako ako spolupráca, nadviazaná s konštruktivistickým časopisom *Integral*, ktorého bol tvorivým duchom. V ateliéroch pod patronátom časopisu, akýchsi „mini Bauhausoch“ totiž po boku M. H. Maxyho, Corneliu Michăilescu a Victora Braunera podnecoval aktivity, ktoré Andrei Vespremie ďalej rozvíjal na Akadémii dekoratívnych umení. Následne sa text venuje dvanástim číslam časopisu *Integral* a propagácii „integralizmu“ – autochtónnej verzii európskeho konštruktivismu. Zdôrazňuje príspevok Mattisa Teutsch k tomuto tvorivému súpereniu až do roku 1927, kedy boli v časopise naposledy uverejnené reprodukcie jeho diel.

V roku 1929 sa Mattis Teutsch, spolu s umelcami ako Marcel Iancu, Milița Pătrașcu, M. H. Maxy, Corneliu Michăilescu, Victor Brauner a L. Brătășanu, zúčastnil na výstave skupiny nazývanej „Arta nouă“ (Nové umenie). Tentoraz sa orientoval na štylizované figuratívne umenie, ktoré si však predsa len zachovávalo výrazný konštruktivistický charakter. Výstava si v tlači vyslúžila množstvo kritik, najmä zo strany spisovateľov (Felix Aderca, Stephan Roll alias Gheorghe Dinu, I. Valerian), čo umožnilo pokus o rekonštrukciu ideového kontextu, tušeného na pozadí tejto významnej prezentácie rumunského avantgardného umenia.

Dňa 17. novembra 1929 otvoril Mattis Teutsch v bukureštskej výstavnej sieni Hasefer svoju individuálnu výstavu, pričom tento priestor sa stal

svedkom aj jeho poslednej výstavy v meste v marci roku 1932. Z teoretického hľadiska bola umelcova derniéra pripravená na základe obsažných prezentácií a rozhovorov, o ktoré sa postarali jeho priatelia – spisovatelia Lucian Boz a Eugen Jebeleanu. Výstava upútala pozornosť mladého kritika Eugèna Ionesca, budúceho svetoznámeho dramatika, ktorý v apríli 1932 v časopise *România literară* (Literárne Rumunsko) napísal: „*Pán Mattis Teutsch neúnavne hľadá identickú krivku bez variantov, ktorá, hoci svedčí o neutíchajúcej dekoratívnej citlivosti autora, zároveň vypovedá o očividnom nedostatku predstavivosti. Jeho maľby majú celkom iste menšiu hodnotu než jeho pekné urastené sochy.*“

Možno teka konštatovať, že rumunská verejnosť ešte nebola pripravená prijať (a to bol aj prípad Brancusiho) majstrovské dielo, ktoré narúšalo princípy akademickej tradície, i keď dobové správy o jeho výstavách niekedy preukazujú prekvapivú intuíciu.

V marci 1936 sa v sieni knižnice Astra v Brašove konala výstava Mattisa Teutscha a mladého avant-

gardného maliara Julesa Perahima, ktorého Hans Mattis Teutsch spoznal vďaka krátkej spolupráci (september 1930) s časopisom *Alge* (1930 – 1933), ktorého šéfredaktorom bol spisovateľ Aurel Baranga. Táto výstava v istom zmysle ukončila autorove kontakty s rumunskou avantgardou.

Neskôr Mattis Teutsch prezentoval ešte niekoľko diel, a to v roku 1937 na výstave nemeckých umelcov v Brašove. V druhej polovici 40. rokov potom prechádzal etapou, charakteristickou takmer naturalistickými víziami, v ktorých sa miešali fragmenty jeho vlastnej minulosti a predtuchy, týkajúce sa osudu celého ľudstva. Až do roku 1947, kedy znovu verejne vystavoval, žil umelec takmer uzavretý vo „vnútornom exile“, vo svete meditácie a rozjímania, ktorý výrazne kontrastoval s úžasným vrením 20. a 30. rokov.

Preklad B. Lášticová

Oscar Domínguez na Slovensku

Pavel ŠTĚPÁNEK

Několik měsíců po skončení druhé světové války, v únoru roku 1946, se konala v největší pražské výstavní síni – Mánesu výstava nazvaná *Umění republikánského Španělska. Španělsí umělci pařížské školy*.¹ Byl to první důležitý kontakt československé veřejnosti s pařížským avantgardním výtvarným uměním po německém nacionálně socialistickém válečném okupačním prázdnu, kdy k nám doléhaly spíše ozvěny ideologicky motivovaného zakazu „zvrhlého umění“ z Německa než kvasu klasické avantgardy z Paříže, přestože v mnohém ohledu v Praze pokračoval výstavní život bez valných změn, alespoň pokud jde o realistické umění.

Španělská výstava se proměnila doslova v symbol zlomu mezinárodní izolace během válečných let, máme-li na mysli tradiční orientaci na tehdejší stále ještě bezkonkurenčně světové centrum – Paříž. Byl to výsledek vzájemných kontaktů některých českých umělců, kteří se pohybovali mezi Prahou a francouzským hlavním městem, kde poznali Španěly, kteří pak také navštívili Prahu spolu s výstavou.²

Španělé a jejich díla tehdy hluboce zapůsobili, protože v očích české veřejnosti se ztotožnili s Pařížskou školou a stali se zástupným představitelem francouzského umění, tradičně u nás uznávaného a přijímaného. Výstava byla pak přenesena ještě do Brna.³

Největší pozornost mezi všemi vzbudil Oscar Domínguez a to jak ve smyslu uměleckém tak osobním; nejen proto, že vystavil velký počet obrazů, které ho dobře reprezentovaly, ale také silou své přitažlivé osobnosti. Svou originalitou a soudržností dosáhl výrazného celkového účinku. Domínguez na tento zájem velice citlivě odpověděl tím, že se do tehdejšího Československa ještě dvakrát vrátil a žil zde naplno tvůrčí období naplněná prací a společenskými styky, a to nejen v Praze, ale také v Olomouci a Bratislavě, pokud odmyslíme krátké návštěvy do dalších míst.

Podruhé se svým dílem představil v Praze ještě na sklonku téhož roku 1946 opět v Mánesu (v Malé síni) spolu Juliem Gonzálezem a Ismaelem Gonzálezem de la Serna. Pak už vystavoval v ročních intervalech samostatně: nejprve v Olomouci (1947), pak znovu v Praze (1948) a potřetí a naposledy v Bratislavě v lednu 1949.⁴ Z poslední pražské výstavy přešlo do Bratislavy prvních 13 položek katalogu.

Velký počet obrazů, kreseb a dekalků vznikl u nás jako výsledek jeho pracovitosti či ve snaze nechat něco svým českým i slovenským přátelům a obdivovatelům na památku. Dodnes zůstává řada těchto příležitostných prací ve sbírkách původních majitelů či jejich rodin, i když v posledních letech dochází z nejrůznějších důvodů k rozsáhlému výprodeji do

¹ *Umění republikánského Španělska. Španělsí umělci pařížské školy*. Praha : Mánes, 30. 1. – 23. 2. 1946. Pod záštitou vlády Československé republiky.

² Podrobný rozbor podmínek, za nichž se výstava uskutečnila viz ŠTĚPÁNEK, P.: Los españoles de París en Praga. In: *Ibero-Americana Pragensia*. Praha 1976, s. 157-176. Nejdůležitější byly zpracovány v katalogu *Artistas Españoles de París: Praga 1946*. [Kat. výst.] Texty V. BOZAL – P. DAIX – Á. MAR-

TÍNEZ-NOVILLO – V. REISEL – P. ŠTĚPÁNEK – J. TUSELL – O. UHROVÁ. Madrid : Caja de Madrid, Sala de Exposiciones Casa del Monte, diciembre 1993 – enero 1994; Praha : Národní galerie, 1994; Brno : Moravská galerie, listopad – prosinec 1994; Jihlava, únor 1995.

³ *Umění republikánského Španělska. Španělsí umělci pařížské školy*. Brno : Dům umění, 23. března – 14. dubna 1946. Na této výstavě došlo k menším změnám v seznamu vystavených děl.



1. Oscar Domínguez: *Franco nad Španělskem*, 1949, olej na hobře, 14,6 × 24,5 cm. Galerie města Bratislavy. Foto: Pavel Štěpánek, 1986.

zahraničí. Další sběratelé, včetně slovenských, jak ještě uvidíme, získávali jeho díla buď na výstavách u nás nebo přímo v jeho pařížském ateliéru, takže některé z těchto obrazů nebyly dodnes vystaveny anebo se na veřejnosti neobjevily od výstav ve 40. letech.⁵

Četné výstavy onoho období jak kolektivní tak individuální i jejich pozdější rekonstrukce (v 60., 80. a 90. letech)⁶ zanechaly mnohé ohlasy, které svědčí, že Domínguezovi Štěstěna u nás v odborných kruzích přála a současně, že naše kritika převážně pochopila jeho originalitu ještě v době, kdy to nebylo samozřejmé. Však to nebylo náhodou.

Cesta Španělů a Domíngueze do Prahy roku 1946 byla totiž připravena i teoreticky. Z Paříže o jejich práci informovali kritici, umělci a novináři, kteří tam byli na stipendijních pobytech. Rozhodující se však

jeví skutečnost, že Domínguez byl v našich výtvarných kruzích znám už z předválečného období.

Zamyslíme-li se nad příčinami nebývalého úspěchu španělské výstavy v roce 1946, který našel pokračování kolektivními i osobními výstavami a pobyty účastníků první výstavy v poválečném Československu až do začátku roku 1949, o němž se mohlo ostatním – určitě též významným – zahraničním výstavám oné doby, jen o málo pozdějším, jen zdát (americké, anglické umění apod.), pak kromě časového prvenství je tu řada dalších příčin.

Už předválečná dvě desetiletí, zvláště však 30. léta, ona „doba rozbodování“⁷ byla z tohoto hlediska významná. Nejen že české prostředí strávilo na vysoké úrovni vlivy kubistické etapy Picassovy a Grisovy, ale začala být i přijímána v širší základně surrealistická poetika, mezi jejíž čelné představitele platili opět

⁴ Zde jen ve stručnosti přehled výstav: *Tři Španělé (Domínguez – Gonzales – de la Serna)*. *Výstava obrazů a kreseb*. Praha: Alšova síň Umělecké besedy, 5. 11. – 1. 12. 1946; *Kresby malířů demokratického Španělska*. Klub přátel umění v Brně a Prostějově. Brno: Dům umění, říjen – prosinec 1947; *Domínguez*. Ústř. osvět. rada Hlav. města Olomouce a skupina výtvarníků v Olomouci. Olomouc: Dům umění, 14. 12. – 28. 12. 1947; *Výstava anglických textilií Wescher Squares*. Praha: SVU Mánes, prosinec 1947 – leden 1948; *Španělé pařížské školy*. SČUG Hollar. Praha: Síň Hollara, leden 1948; *Domínguez*. Praha: SVU Mánes, prosinec 1948; *Domínguez*. Výtvarný odbor Umeleckej besedy slovenskej. Bratislava: Výstavný pavilon UBS, január 1949.

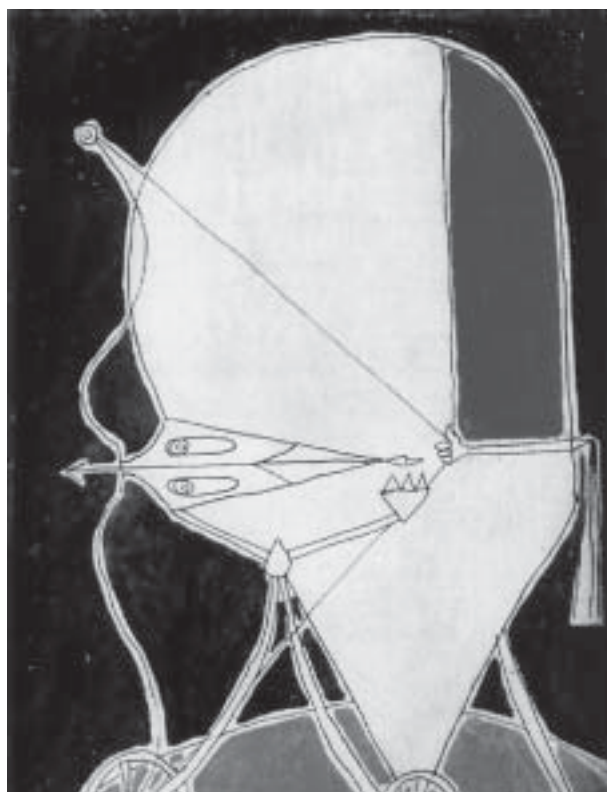
⁵ Mezi slovenskými návštěvníky jeho ateliéru v Paříži byli Vladimír Reisel a Juraj Špitzer, kteří mi podrobně vylíčili svoje kontakty s Domínguezem. K tomu se ještě vrátím níže.

⁶ *Španělští malíři pařížské školy*. Praha: Národní galerie – Sbírka moderního umění, 1. – 2. 1965; ŠTĚPÁNEK, P.: *Oscar Domínguez. Výběr z díla (k 80. výročí narození)*. Praha: Galerie hlavního města Prahy, Staroměstská radnice, 14. 10. – 16. 11. 1986 a výstavy v Madridu viz pozn. 2.

⁷ CHALUPECKÝ, J.: *František Janoušek*. Praha 1991, s. 54.



2. Oscar Domínguez: *Kompozice s paletou*, 1949, olej na plátně, 61 × 47 cm. Soukromá sbírka, Barcelona, původ z Bratislavy. Foto: Pavel Štěpánek, 1986.



3. Oscar Domínguez: *Býk – vůz*, 1948, olej na plátně, 22 × 24 cm. Soukromá sbírka, Bratislava. Foto: Pavel Štěpánek, 1986.

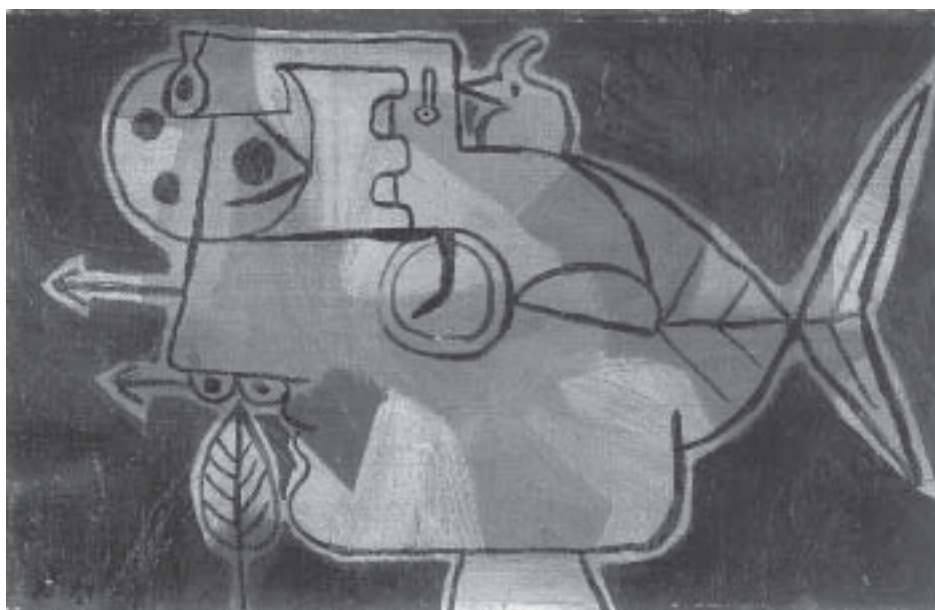
Španělé – především Joan Miró⁸ a zvláště Salvador Dalí, jehož tvorba měla na české předválečné, ale ještě i poválečné, umění nesmírný vliv (připomeňme jen ranou etapu Mikuláše Medka).⁹ V roce 1932 výstava *Poesie 1932* zahájila pronikání surrealismu na českou půdu, v roce 1934 vznikla česká surrealistická skupina; tento směr zasáhl však daleko širší okruhy umělců a působil v nejedné generační vrstvě. Sblížovala je i tehdejší silně levicová orientace, jejíž návaznost byla – stejně jako u surrealismu, – mezinárodní.

⁸ Zdeněk Rykr v letech 1921 – 1929 mnoho cestuje po Španělsku. Po výstavě s Tvrdošíjnými se náhle odvrací od kubismu k popisnému realismu, od roku 1933 prochází vlivem surrealismu, hlavně Miróa. Podle mého názoru jeho objekty měly velmi blízko pozdější tvorbě Domínguezově; v rocích 1932 a 1933 navštívil Mallorku (z Paříže, kam se stále vracel) a z této cesty si odnesl mnoho španělských námětů. O Rykrovi viz mj. CHALUPECKÝ, J.: Zapomenutý Rykr. In: *Výtvarná práce*, 1962, č. 22-23, s. 7. Na něj navazuje V. Lahoda.

Na Slovensku to byli „nadrealisté“. Vedle působení surrealismu se tu nadále prosazoval ohlas angažované tvorby Picassovy, slučující někdejší kubismus s novějším postojem surrealistickým. Jak konstatoval vhodně Teige: „Picasso a surrealisté si ustavičně vracejí navzájem míče vlivů. Příklad Picassův akcentovala občanská válka ve Španělsku, jejíž odezva byla v Československu zvláště intenzivní. Osud Španělska probudil zájem o celou španělskou kulturu, o její temnou a vášnivou minulost, která se již v baroku stýkala s českým uměním.“¹⁰

⁹ ŠMEJKAL, F.: Výstava Poesie 1932. In: *Výtvarná práce*, 1962, č. 9-10, s. 10. V současné době jsem připravil na toto téma knihu, která už je v tisku: *Salvador Dalí, československý malíř*. Praha 2008.

¹⁰ PETROVÁ, E.: Tvorba kritického desetiletí 1935 – 1945. In: *Dějiny a současnost*, 1966, č. 9, s. 2.



4. Oscar Domínguez: *Revolver*, 1947, olej na plátně, 15 × 22 cm. Soukromá sbírka, Bratislava. Foto: Pavel Štěpánek, 1986.

V celkových souvislostech nelze nevidět napjaté ovzduší těsně předválečných let, kdy se utvářel osud tehdy nastupující umělecké generace. Podle Evy Petrové „se zachytila ještě na posledních vlnách avantgardního internacionalismu, přijala za svůj postoj lidské a umělecké svobodnosti, neobranitelnosti poezie a obraznosti, ale zároveň byla energována předtuchou katastrof, pocitem absurdity existence i bezděčnou potřebou uchovat hodnoty života i tvorby“. V jejich uměleckém rodokmenu lze dohledat nejen pouta k velkým českým umělcům stojících pod Picassovým vlivem jako byl Filla, a k imaginativní linii Šímy či osobitosti Tichého, ale také ohlasy mezinárodních výstav pořádaných v Praze ve 30. letech – jak říká dále Petrová: „zvláště monstrózních figur Picassových a metafysických měst a manekýn Giorgia de Chirico. Neodmyslitelná je ovšem ingredience surrealismu, Ernst, Tanguy a hlavně nejvíc šokující Dalí.“

Ve 30. letech došlo navíc k sepětí zájmů uměleckých a politických při sledování osudu Španělska za občanské války. Řada umělců, kteří umělecky vyjádřili – otevřeně či alegorickým klíčem – svůj protest proti

událostem ve Španělsku, je velmi dlouhá. Ze slovenských výtvarníků to byl především Imrich Weiner-Král, jehož „Guernica“ je kromě Picassovy jediným soudobým dokumentem umělecké interpretace známé krvavé události. Je proto naprosto pochopitelné, že v prvních letech po osvobození se těšili Španělé v našem prostředí takovému zájmu a vlivu. Ostatně, i surrealistické tendence byly u nás oživeny *Mezinárodní surrealistickou výstavou* v Praze o rok později, v roce 1947, na niž se podílel mj. i další Španěl Míró.

V předválečné etapě nemůžeme ještě opomenout ani vliv Domínguezových dekalků. Do dějin moderního umění nicméně vstoupil právě on jako surrealista a vynálezce techniky otisků barvy nanesené štětcem na papír – dekalku, umění, „které mohou dělat všichni“.¹¹ Pokud jde o techniku dekalku, kterou u nás zpopularizoval Vítězslav Nezval, ujala se nejen mezi českými výtvarníky umělci, ale i na Slovensku, jak to zaznamenal Ludvík Kundera, jehož přiměli k provozování této techniky právě Slovinci.¹² Surrealisté užívali dekalku jako prostřed-

¹¹ Nově se zabývám touto otázkou v rukopisu knihy *Salvador Dalí, československý malíř*, která je v současné době v tisku v Praze.

¹² Ludvík Kundera (překladatel, básník, esejista, dramatik), *Provozkace nábody a jiné věci*, líčí tuto techniku následovně: „Primitivně

řečeno: tušová kaňka se druhým papírem všelijak roztírá. Vzniká při tom veliký odpad, neboť hodně záleží na papíře zvláštní kvality, na tuši, na teplotě v místnosti, ale dokonce i na teplotě papíru!“ O nečekaný obrat v kauze „L. Kundera – výtvarník“ se postarali, – jak sám autor vzpomíná, – slovenští přátelé. „Rudolf Fila a jeho

ku podněcování imaginativních představ a jejich následného výtvarného ozřejmování.¹³ Nejúplnější výstavu tohoto projevu uspořádala galerie Guillerma de Osmy v Madridu.¹⁴

Z výtvarníků je to pak František Vobecký (1902 – 1991), kdo jej uplatňuje zásadním a systematickým způsobem. V letech 1935 – 1938 „Vobecký objevil nové techniky, které se mu zdály pro další rozvíjení surrealistických výzkumů mnohem vhodnější. Byl asi vůbec první, kdo se u nás už roce 1936 začal soustavně zabývat dekalkománií, objevenou o rok dříve Oscarem Domínguezem a krátce nato exaltovanou André Bretonem v revui *Minotaure*. Tato nová automatická technika, podněcující interpretační schopnosti diváka, uchvátí i Vítězslava Nezvala, který o ní ve své (podle Kundery stále ještě nedoceňované sbírce) *Absolutním brobaři* (1937) napsal: „Je-li dekalkománie tím druhem spontánní maniakální aktivity, která působí, že člověk uchvácený bizarně uzpůsobeným vzhledem vnější reality, přestává číst v svém vlastním nitru a stává se užaslým pozorovatelem sebe sama na pozadí neurčitěho obsedantního obrazu, který jej náhle definuje, dává tato aktivita příležitost našemu, spekulativním metodám navyklému vědomí, aby přiblíželo tomu, jak se bez jeho vůle a bez jeho souhlasu splňuje jakýsi náš nikdy netušený a vědomě nepojatý sen, jak se prosazuje naprosto konkrétně a viditelně jakási naše nikdy netušená touha. Použil-li Nezval své dekalky jako ilustrace k básním *Absolutního brobaře*, pak Vobeckému sloužily především jako pozadí jeho efemérních koláží, které fotografoval. Dnes je však vnímáme jako samostatná umělecká díla velkého lyrického potenciálu, předznamenávající některé postupy mnohem pozdější lyrické abstrakce.“¹⁵ Nepřímo, prostřednictvím

někdejší žáci, přijíždějící k nám po dlouhá léta vždy v srpnu, prohlásil někdy počátkem 90. let, že už je na čase, abych uspořádal výstavu svých dílek. A že se o to v Bratislavě postará. Považoval jsem to za povedenou taškařici a na vše jsem milosrdně zapomněl. Jenže Slováci najednou přijeli zčásti jasna mimo srpen a že pryč si jedou pro exponáty. Nohy mi poněkud podklesly, ale s odbornou pomocí jsem vybral retrospektivní sadu a ve svých čtyřiašedesáti letech jsem pak debutoval co výtvarník (15. 11. 1994). Byl to nezapomenutelný podvečer, s jiskřivým humorem promluvil Milan Bočkan a vyvolal mě posleze k „autorskému projevu“, měl jsem brožitánskou trému, ale atmosféra laskavosti a solidarity vše překlenula. Vypilo se hodně vína a nakonec se regulérně porvali (pobíli!) básník Feldek a ředitel bratislavské galerie. „Víš, to je taký náš folklór,“ omlouvá to Feldek dodnes. Následovaly výstavy v Brně, Šternberku, Blansku a Broumově a zákonitě tato činnost, za tichých nocí zhoustla.“ Viz Anкета: proč malíř / spisovatel píše / maluje?. In: *Souvislosti*, 1998, č. 1, převzato z <http://www.souvislosti.cz/ank.htm>.

¹³ Domínguezovo prvenství se dnes přiznává i v široce koncipovaných kurzech a textech, jako je tomu např. <http://www.>



5. Oscar Domínguez: *Kočka*, 1948, kvaš na papíře, 44 × 56,6 cm. Soukromá sbírka, Bratislava. Foto: Pavel Štěpánek, 1986.

Domínguezovy techniky dekalku v přepracování Maxe Ernsta¹⁶ ji také používal později v pozměněné podobě Zdeněk Sklenář.¹⁷

[artefiletika.cz/modules/articles/article.php?id=23](http://www.artefiletika.cz/modules/articles/article.php?id=23) nebo <http://www.kpg.zcu.cz/capv/HTML/27/default.htm>. Dnes existuje mnoho novějších monografií, ale průkopnickou práci vykonal zejména Gerard Xuriguera (XURIGUERA, G.: *Oscar Domínguez*, Berlin 1973), nebo Španělé Eduardo Westerdahl a Fernando Castro Borrego, které jsem oba doprovázel na cestě po Domínguezových dílech v Československu.

¹⁴ Katalog lze shlédnout v elektronické podobě na <http://www.guillermodeosma.com/.%5Cimagenes%5Cexposiciones%5CPCDF%20OSCAR%20DOMINGUEZ.pdf>.

¹⁵ František Vobecký, *raná tvorba 1926 – 1938*. [Kat. výst.] Ed. F. ŠMEJKAL. Praha : GhmP, leden – únor 1985. Také na výstavě *Barva, linie a tvar* v GhmP byly vystaveny jeho dekalky (č. kat. 437 a 438 s datem 1938). Rovněž Teige se dekalky zabýval.

¹⁶ PETROVÁ, E.: *Max Ernst*. Praha 1965, s. 49.



6. Oscar Domínguez: *Mudrochův revolver*, 1949, olej na plátně, 70 × 90 cm. Soukromá sbírka, Madrid. Foto: Pavel Štěpánek, 1986. Na zadní straně obrazu, na plátně, je nápis: „malované v mojom ateliére v Bratislave 1949 / Mudroch, 16. I. 1954. Oscar Domínguez, Mudrochov revolver“.

A jaká byla situace v českém a slovenském umění po skončení války? V první etapě poválečného vývoje sehrály značnou úlohu mnohé výstavy. Na prvním místě právě výstava umělců republikánských či přesněji pařížských Španělů.¹⁸ Přejít do druhé fáze poválečného vývoje byl náhlý; ihned po únoru 1948 byly postupně zrušeny umělecké spolky, mnohé časopisy a všechny skupiny ovládl dogmatický schematismus. Symbolika surrealismu se měnila v podobnoství a příměry – řečeno slovy Václava Zykunda, v jakýsi „aplikovaný surrealismus“.¹⁹ Sám Zykund

(1914 – 1984), mezi jehož první obrazy patří politicky motivovaný obraz v intencích angažované inteligence „Španělsko“ (1937), projevuje vlivy Domínguezovy krátce poté, co se vymanol ze „zajetí zrudně pučičího a tekoucího světa Salvadora Dalího“.²⁰ Je to pozorovatelné v jeho tvorbě malířské („Odlet' te ptáci“, 1947), jak se ukázalo už na výstavě v Mánesu v roce 1947, která nese v tomto případě jasné stopy Domínguezova „Ateliéru“ z Brna,²¹ ale především v „Klínopisném lampáři“ (1947) v němž můžeme hledat odraz domínguezovských postav, zvláště „Žen na balkóně“.

¹⁷ ŠMEJKAL, F.: *Zdeněk Sklenář*. Praha 1984, s. 26.

¹⁸ ZYKUND, V.: České malířství z let 1945 – 1965. In: *Dějiny a současnost*, 1967, č. 1, s. 3.

¹⁹ Ve válečné generaci se podle Zykunda ovšem zformovalo několik umělců, kteří vědomě a záměrně udržovali souvislost s tím, do bylo za okupace nacisty zakázáno, s marxismem a se surrealismem.

²⁰ E. Petrová. In: *Dějiny a současnost*, 1966, č. 11, s. 2, např. „Prízrak Boticelliho“, 1938; *Skupina R.A.* [Kat. výst.] Úvod F. ŠMEJKAL. Praha, 23. 6. – 11. 9. 1988; MŽYKOVÁ, M.: *Václav Zykund*. Olomouc 1992, s. 6.

²¹ Olej na plátně, reprodukováno v *Členská výstava S.V.U. Mánes 1947*. [Kat. výst.] Praha 1947 (jen seznam umělců a reprodukce jednoho díla, znázorňujícího malíře před plátnem).



7. Oscar Domínguez: *Kompozice s modrým podkladem*, 1948, olej na plátně, 62,5 × 100 cm. Slovenská národní galerie, Bratislava. Foto: Pavel Štěpánek, 1986.

A hlavně, inspirován Domínguezovým dekalkem pojmenuje fotokalkem svůj fotografický proces.²²

Nepochybně naše i španělské umělce z Paříže sblížovaly i válečné zkušenosti – tvorba na rozhraní ilegality, během které se vyvinula nepostizitelná atmosféra, vystupňovaná „*pocitem zakázanosti a nebezpečí i touhy po svobodném gestu*“. Celé dvě generace malířů poznamenal střet snů (idealismu) a skutečností, tak jak to ukazuje snaha po sociální spravedlnosti, rozbitá na padrť nejprve válkou a pak i následujícím politickým vývojem u nás. Tak např. pamětník Jaromír Zemina hovoří o „*válkou otřesené mládeži. [...] Možná však, že ještě víc než (Picasso) nemálo pak ovlivnili tu i onu*

názorovou vrstvu Picassovi mladší krajané usedlí po nešťastné španělské vojně v Paříži, na jedné straně třeba O. Domínguez, na druhé poněkud přeceněný B. Lobo.“²³

Mimořádně vysoký stupeň shod nacházíme v tvorbě Skupiny 42 a u řady tehdejších mladých nastupujících umělců jiných než surrealistických tendencí, i když je tento směr rovněž poznamenal. O vlivu na české umělce jsem již pojednal.²⁴

Řada českých i slovenských umělců, kteří se dostali do Paříže, udržovala se Španěly a zvláště s Domínguezem kontakt, jak dokládá portrét Domíngueze od Josefa Lieslera (1912) či Zdeňka Sklenáře (1910 – 1986).²⁵ Návštěvy Domíngueze a potažmo celé sku-

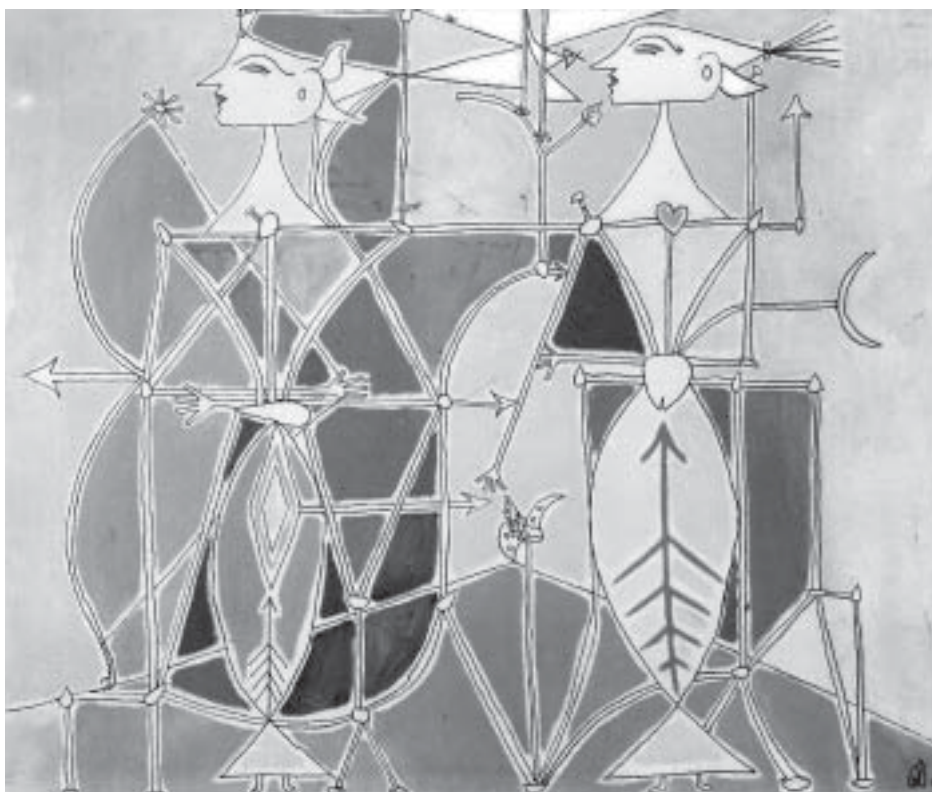
²² Viz *Skupina RA*, c. d. (v pozn. 20), s. 112, 133. s

²³ ZEMINA, J.: *Jaromír John*. Praha 1988, s. 30.

²⁴ „Španělsko, obraze mé vlasti v světě jiném“. Paralely a obdoby českého a španělského umění. (Poznámky k vlivům Domíngueze a pařížských Španělů na české umění). In: *Acta*

Universitatis Palackianae Olomucensis. Facultas Philosophica. Philosophica-Aesthetica 21. Historia Artium III, 2000, s. 251-280.

²⁵ Č. kat. 56. Oscar Domínguez, soukr. majetek, olej. – *Ze zájezdu českých výtvarníků do Francie*. Praha: Vilímkova galerie, 58. výstava, 24. června – 16. července 1947. Josef Liesler: „Muž s kohoutem (Portrét Domíngueze)“, „D. Quijote“ a jiné šp.



8. Oscar Domínguez: *Ženy a bílý pták*, 1948, olej na plátně, 37,5 × 45,7 cm. Slovenská národní galerie, Bratislava. Foto: Pavel Štěpánek, 1986.

piny španělských výtvarníků se staly u českých i slovenských umělců bezmála povinností a nepřestaly ani daleko později, už na samém závěru demokratického období, jak dosvědčují dopisy Karla Černého (1910 – 1960).²⁶ Slovenští umělci se též zúčastnili výstavy

československého umění v Paříži; byli to Guderna, Semian, Zmeták, Studený, Matejka a Mudroch.

Dopad výstavy Španělů na tvorbu slovenskou byl podle Bartošové ještě větší.²⁷ Jestliže do roku 1945 přežívá přístup charakterizující tvorbu předválečnou,

náměty. Zdeněk Sklenář zapůjčil svou kresbu – „Podobiznu Domíngueze“ na výstavu, kterou jsem uspořádal v roce 1986. Návštěvy českých umělců u Španělů v Paříži zprostředkovával Ota Mizera. Sklenář se k Domínguezovi (a Clavému) dostal v roce 1947. Viz ŠMEJKAL 1985, c. d. (v pozn. 15), s. 196.

²⁶ Vojtěšce Fialové z Paříže dne 14. 5. 1947: „U Domíngueze jsem byl a on nebyl doma. Tak jsem mu tam nechal můj katalog a oznámení, že jsem jej navštívil a jinak už nemám o něho zájem. Asi byl někde ožralý a já ho hledat nepůjdu.“ O rok později (23. 6. 1948) je vidět, že jeho odsudek nebyl konečný a že kontakty pokračovaly. Píše jí totiž: „Byl jsem na večírku u malíře Clavého, bylo to fantastické. Musím také k Floresovi a Domínguezovi, už se na mě zlobí, že ke nim nejdu, ale já nemám čas. Stále studuji...“ – LAHODA, V.: *Karel Černý*. Praha 1994, s. 68-69, 93. Ještě později referuje následovně: „Domínguez odjíždí na 1 rok do Ameriky a malíř Parra taky. Mimoto dole na jihu se prodávají báječné baráky strašně levně. [...] Sochař Condoy už koupil

2 domy tam.“ V jednom z posledních dopisů, datovaném 25. 7. 1949 v Paříži (vrátil se do vlasti definitivně krátce poté), popisuje zážitek z představení z baletu *Carmen*: „Dekorace a kostýmy byly od Clavého. Já myslím, že už nikdy něco tak úžasného neuvidím“. Jinde (s. 71): „Na vyslanectví jsem už taky byl a teď vyjednávám s Condoyem výstavu. Mnobo se mi do toho nechce, zdá se, že tu teď není vhodná doba. Španělé prodávají vesele do Ameriky svoje verky, ale žde málo.“ Také Černý má španělské motivy už z předválečné doby. Některé jeho obrazy se nesou v picassovsko-chiricovsko-domínguezovské notě jako např. „Ležící žena“ z roku 1945 (*Generace Mánesa*. [Kat. výst.] Praha 1947); možná, že na něj působil L. Fernández, viz *Goya*, 1968, č. 85, s. 33. Viz též ŠTĚPÁNEK, P.: Španělští umělci pařížské školy v Praze a v Brně 1946. In: 52. *Bulletin Moravské galerie Brno*, 1966, s. 224-227.

²⁷ BARTOŠOVÁ, Z.: Roky po Oslobodení ako pokračovanie pokrokových tradícií v slovenskom umení. (Maľba, grafika

„Kdesi v polovici roku 1946 sa začala situácia meniť. Bezprostrednou príčinou sa javí výstava umelcov demokratického Španielska, ktorá sa uskutočnila v zime toho istého roku v Prabe a výber z nej bol potom prenesený do Brna a Bratislavy. Ešte v tom istom roku sa zmenila obsahová náplň i tvaroslovná reč slovenskej malby ako celku. Premena bola natoľko závažná, že sa dotkla tým či oným spôsobom vari každého maliara. V celku sa dá charakterizovať ako odklon od spôsobu obrazového vyjadrovania, ktorý bol aktuálny v období vojnových rokov, vo všeobecnosti poznamenaného vplyvom Rouaultovho i Majerníkovho diela, smerom k uvedomelému nadviazaniu na zreľú fázu Picassovej tvorby. Výsledky tejto tendencie boli potom blízke umeleckej výpovedi španielskych maliarov parížskej školy, ktorí, nadväzujúc na rovnaké východisko, formulovali svoj prejav v expresívnejšej polohe. Doterajšie námetové okruhy, ktorých spoločným menovateľom bol viac či menej zaskývaný odpor voči vojnovému násiliu, vystriedali civilné motívy (mesto a krajina, portrét a zátišie) a nastalo aj nové oživenie folklórnej tematiky.

Táto premena má však aj hlbšie korene ako bezprostredný impulz spomenutej výstavy. Picassovo dielo v tomto období v sebe sústreďovalo nielen overené hodnoty modernej malby nášho storočia súvisiace s jeho experimentálnymi začiatkami, ale aj všetky jej ďalšie výboje, či už ide o klasicizujúce, surrealistizujúce alebo dekoratívne tendencie, ktoré tento geniálny umelec dokázal jedinečným spôsobom pretaviť vo svojom diele...“
Pripomína ďalej také politický protifašistický postoj a celkovou situáci: „Pravdaže, prispela k tomu i nová spoločenská situácia, ktorá priala umeleckým vývojom...“
Týka sa to zejména Petra Matejky. Z jiného zdroje²⁸ se dovídáme, že „novú tvorbu charakterizuje výrazná rytmizácia, ktorá poznačila geometrický charakter línií, vážby kontúr, skladbu tvarov i harmóniu ostrých farebných tónov. Narastajúcu expresivitu výrazu určuje dynamické zdôrazňovanie formových zložiek, ktoré syntetizovali rôznorodé vplyvy a impulzy. Bolo to jednak poučenie z tvorby Pabla Picassa v tridsiatych rokoch, pôsobenie diela mladej generácie španielskych maliarov Parížskej školy (... Viñes, Domínguez,

a kresba 1945 – 1948). In: *Arx*, 1983, č. 1, s. 43-60; omylom však uvedla, že výstava bola také instalovaná v Bratislavě. Viz též VÁROSS, M.: Vznik a povaha slovenskej moderny. In: *Výtvarný život*, 11, 1966, č. 6-7, s. 228; vlivy Španělska pojednává na str. 237.

²⁸ BACHRATÝ, B.: *Peter Matejka*. Bratislava 1978, s. 15.

²⁹ Viz *Guderna. Paintings, drawings*. Toronto 1974, „Balada“, 1947. Také zde by bylo možno hovořit o Picassovském filtru. Velmi blízký Domínguezovi je zvláště „Celista“, 1947, tempera; viz

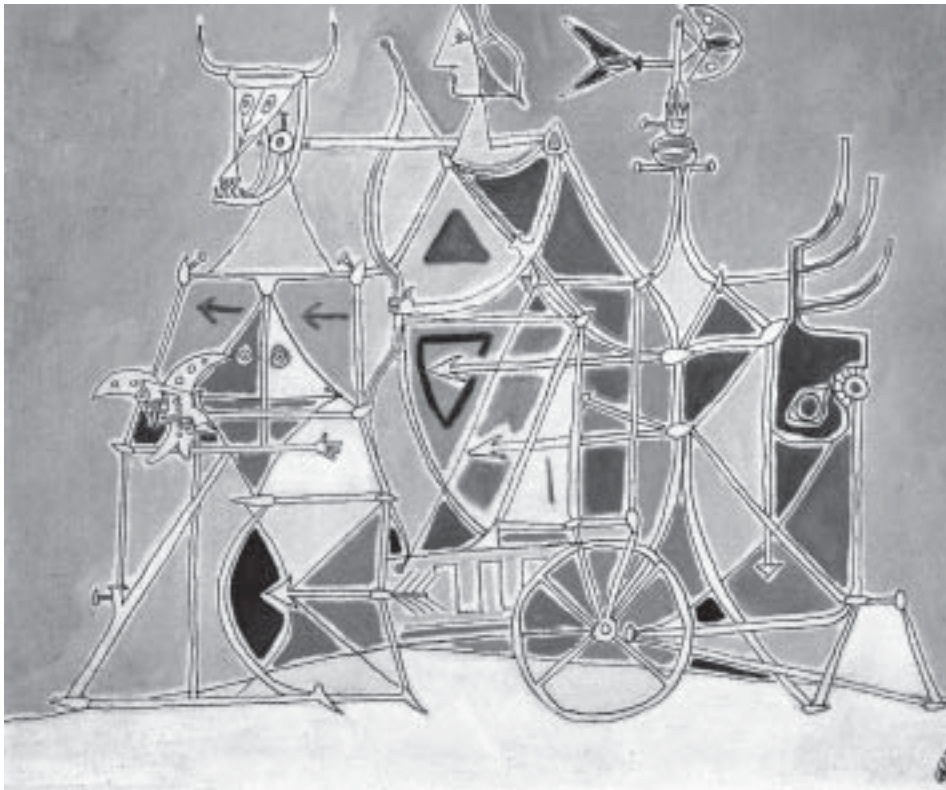
ale aj živý odkaz rytmu, dynamiky, dekoratívnosti skladby farboplôch“, čo v rámci dedičstva ľudovej výtvarnej kultúry povýšil na jedinečný výrazový i významový systém v modernom slovenskom umení Ľudovít Fulla.“ Týká se to zvláště díla Viliama Chmela, L. Kudláka, V. Hložníka, E. Nevana a dalších.

Snad nejzjevněji byl Domínguezem ovlivněn Ladislav Guderna, jenž využívá techniky dekalku ještě v 70. letech.²⁹ Dalšími projevy příbuzenství vztahovatelnými k Domínguezovi je zvláště celá řada „Zátiší“ Ferdinanda Hložníka.³⁰ Samostatným problémem by bylo důkladné prozkoumání etapy pobytu Domíngueze v ateliéru u Jána Mudrocha, příslušníka slavné slovenské generace 1909. Vyškolen v Praze a člen pražské Umělecké besedy, v Bratislavě po válce se stal iniciátorem a spoluzakladatelem nových uměleckých institucí, včetně popudů k založení Slovenské národní galerie (SNG), a časopisů, obnovil Uměleckou besedu slovenskou; právě zde uspořádal Domínguezovi a Condoyovi jejich výstavy. Zapůsobila na něj francouzská poimpressionistická malba, mj. Bonnard a Rouault, avšak inspiroval se i starými mistry, např. Goyou. Už v roce 1940 reagoval motivem „Zavražděný básník“ na španělské události, na vraždu Garcíi Lorky. Právě jeho zásluhou byla v Bratislavě uspořádána Domínguezova výstava.³¹ Z dalších Slováků, jejichž dílo by se mohlo vztahovat do jisté míry k Domínguezovi, můžeme jmenovat např. právě (shora uvedeného?) Domínguezova kritika Štefana Bednára (1906 – 1976), jehož obraz „Mrtvý rozvědčík“ z roku 1947 souzní s Domínguezem. Nemůžeme vyloučit, že Bednár viděl Domínguezovy výstavy v Praze nebo v Brně. Také další obrazy, které byly ukázány na výstavě v roce 1990 v SNG, vazby na Domíngueze naznačují. Z dalších malířů, kteří souzněli se Španěly, lze jmenovat Petra Matejku, konkrétně jeho „Hlavu dedičanky“ (1947, SNG Bratislava), též „Strach (Poprsí ženy)“. V tomto případě – podobně

repr. k článku MOJŽIŠ, J.: Ladislav Guderna. In: *Slovenské pohľady*, 82, 1966, č. 3, mezi s. 64-65, repr. str. 57.

³⁰ „Zátiší se zvířecí lebkou“, 1948, připomínající surrealistickou fázi Domínguezovy tvorby; „Zátiší“, 1948; „Zátiší s rybkou“, 1947; z instalace SNG v roce 1990 „Zátiší s lampou“, 1947; „Zátiší s Mandolínou“, kresba tuší, štětcem; „Zátiší s citrónem“, 1949, reflektuje nejen picassovské, ale i právě domínguezovské pojetí zátiší.

³¹ Jeho proslov při zahájení Domínguezovy výstavy viz v příloze.



9. Oscar Domínguez: *Trojský kůň (Studie II.)*, 1948, olej na plátně, 33 × 41 cm. Slovenská národní galerie, Bratislava. Foto: Pavel Štěpánek, 1986.

jako v jiných – jej předurčila k citlivé reakci na Španěly (též na Viñese) zejména jeho dobrá znalost Picassa a Pignona („Oravská krajina“, 1947). Bylo by zde na místě srovnání s uměleckým vývojem Guderny, Matejky a Chmela, v níž můžeme rozeznat přínosy pařížské školy španělského zabarvení, ať už myslíme přímo na Picassa nebo i na jiné pařížské Španěly.

Jak k tomu ale došlo? Nechme zavzpomínat také Vladimíra Reisela, který tehdy, v letech 1945 až 1948, pobýval na československém velvyslanectví v Paříži jako kulturní a tiskový atašé.³² Tehdy se také seznámil osobně s několika španělskými umělci Pařížské školy; byli to Domínguez, Viñes, Peinado, Flores, Clavé, Manolo, Parra a Condoy. Přestavil mu je

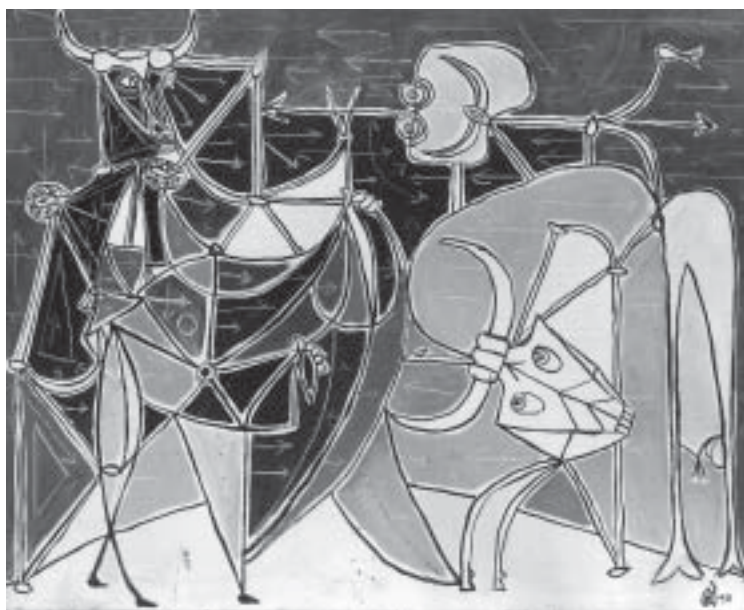
Josef Šíma, jenž pracoval jako kulturní poradce pro československé velvyslanectví. Byl to právě on, kdo zorganizoval pražskou a brněnskou výstavu. Reisel vzpomíná: „Občas jsem od nich kupoval – za přátelské ceny – jejich obrazy, které často ještě ani nestačily vyschnout, takže mi časem zůstala malá galerie obrazů moderního španělského poválečného umění.“³³ Jediné, co v toku času Reisel podržel, byla drobná knížечka Domínguezových veršů *Les deux qui se croisent*, z roku 1947, do které mu malíř vepsal věnování: „A Gita y Vladimír, con amistad del Caímán de las islas Canarias. Óscar Domínguez. París, 48.“ A kresbičku, jíž věnoval Domínguez jeho ženě: „Para Gita, luz sobre la playa, el amigo Domínguez. París 1948.“³⁴

³² REISEL, V.: Mís amigos españoles de Paris. In: *Artista*, 1946, s. 237-239. Vyzval jsem tehdy Vladimíra Reisela k zavzpomínání v této publikaci na základě dřívějších kusých informací, které mi sdělil před časem.

³³ Podobně mi to líčil Juraj Špitzer, a ukázal mi, že na obraze „Kohout“ byl v horní části ještě otisk novin, ve kterých obraz

nesl z ateliéru Domíngueze. Tento obraz byl prodán na aukci *61. zimná aukcia výtvarných diel*. Zimná záhrada Slovenského národného múzea, Bratislava, 29. 11. 2005, výstava ponúkacích diel 25. 11. 2005 – 28. 11. 2005.

³⁴ REISEL 1946, c. d. (v pozn. 32), s. 239-240. Současně se se Španěly setkával a diskutoval ve svém bytě ve čtvrti Vau-



10. Oscar Domínguez: Červená tauromachie (Studie I), 1948, olej na plátně, 32,8 × 40,9 cm. Slovenská národní galerie, Bratislava. Foto: Pavel Štěpánek, 1986.

Skutečností je, že k zahájení bratislavské Domínguezovy výstavy došlo téměř za deset měsíců po komunistickém převratu a skončila krátce před jeho prvním výročím. Přilákala široký intelektuální výkvět slovenského hlavního města. K dispozici byl útlý katalog s básní Rudolfa Fábryho, stejně jako zahajovací proslov Jána Mudrocha (oba texty i seznam Domínguezových obrazů jsou v příloze). Pokud bychom posuzovali pouze podle tohoto oficiálního aktu, pak bychom se mohli domnívat, že výstava se ocitla na správném místě ve správný čas. Zejména ale druhý předpoklad se velice kvapně proměňoval v kratičkém čase od zahájení po skončení.³⁵ Historicky měla ovšem bratislavská výstava takový význam, že se dostala i do encyklopedických informací o umělci.³⁶

Se slovenskou výstavou a umělcovým pobytem lze spojovat zhruba pětadvacet obrazů a kreseb, které jsou částečně ve veřejných sbírkách (Slovenská národní galerie a Galerie města Bratislavy), popř. už jen výjimečně v soukromých sbírkách, protože byly povětšinou prodány se vzrůstajícím uměleckohistorickým ohodnocením a finančním oceňováním, které následovalo bezprostředně po rehabilitačních výstavách 90. let, k nimž jsem dal podnět. Kvalitou významná, slohově soudržná a do jisté míry i velmi reprezentativní, je trojice obrazů z roku 1948 ve Slovenské národní galerii, který odráží i změnu Domínguezova stylu konce 40. let, kdy na jedné straně se vrací metamorfózami tvarů k surrealismu, stylisticky využívá perfektně načrtnuté linie a zvýšeného smyslu pro čistý kolorit. Je

girard, nám. Adolphe Chérioux 11. Reiselovi vlastnili také keramickou brož od Domínguezovy ženy Maud, rovněž surrealistického stylu. Domínguez také Reisela seznámil osobně s Picassem, a to během první výstavy keramiky tohoto všestranného mistra v roce 1948.

³⁵ Domínguez. [Kat. výst.] Úvod P. ELUARD – J. MUDROCH – J. ŠPITZER. Básně R. FÁBRY. Výtvarný odbor Umeleckej besedy slovenskej. Bratislava : Výstavný pavilón UBS, január 1949.

³⁶ <http://www.kathrinpeters.com/Pintura/GrandeMaestros/Biografias/OscarDominguez/Galeria/index.htm>.

³⁷ Jiný název: „Dvě ženy“, „Dvě postavy“, „Dvě figury“, O 2091, olej na plátně, 37,5 × 45,7 cm. Slovenská národní galerie, Bratislava.

to zejména „Ženy a bílý pták“,³⁷ obraz typický pro etapu „trojité čáry“ (triple-trait); znázorňuje dvě ženské postavy z profilu, z nichž jedna je vyzbrojena lukem a šípem, druhá sahá po revolveru položeném na sloupku před ní. Uprostřed korouhvička ve tvaru bílého ptáka, podobná té, jakou drží v tlapě snící býk. Jejich těla tvoří štíty ve formě rybích ocasů, uprostřed nichž šipky naznačují sexuální symboliku, která je dána už tvarem ryby, jež se ve snech interpretuje jako falický symbol. Chladná barevná škála je umocněna citlivou kresbou. Další „Trojský kůň“,³⁸ shrnuje bezmála všechny motivy, které Domínguez použil během pobytu v Československu. Třetí je pak „Červená tauromachie“³⁹ Námětem obrazu je Minotaur v podobě toreadora, na něhož útočí z pravé strany býk. Barevnost upřednostňuje teplé tóny. Na některých z těchto obrazů vidíme kromě žen, býků, pistolí, kytar a lamp také můry. Zde stačí připomenout, že můra se objevuje nejen v české moderní poezii, konkrétně Vrchlického („Já viděl můru kroužit kolem světla“), ale že to je slovní klíše obvyklé i v islámské poezii.⁴⁰

Jako ukázkou Domínguezovy práce původně ze soukromé sbírky v Bratislavě uvedeme tzv. „Mudrochův revolver“, který vznikl, mezi koncem prosince 1948 až první polovinou ledna roku 1949. Ani z pečlivé rekonstrukce jeho výstav, provedené při příležitosti jeho životního jubilea v Olomouci a pak v Bratislavě,⁴¹ není zcela jasné, jestli tehdy byl obraz na Slovensku vystaven anebo vznikl až v průběhu výstavy, protože bratislavský katalog z roku 1949 je velmi povšechným seznamem, někdy bez názvů (nejčastěji se používá slovo „Kompozice“) a málokdy uvádí techniku a rozměry. Na fotografické dokumentaci z bratislavské vernisáže, zachycující španělského umělce a jeho představovatele – čelného slovenského malíře Jána Mudrocha, jenž výstavu zahájil, se pak objevují jen dva tři obrazy v pozadí, které s ním nelze ztotožnit. Přestože obraz není podepsán, originální dílo malířovo potvrzuje autentický nápis na zadní straně obrazu „malované v mojom ateliére v Bratislave 1949 / Mudroch, 16. I. 1954. Oscar



11. Oscar Domínguez: Čibající, 1949, olej na plátně, 26 × 34 cm. Soukromá sbírka, Bratislava. Foto: Pavel Štěpánek, 1986.

Domínguez, Mudrochův revolver“ z ruky původního majitele, Jána Mudrocha, jenž Domíngueze skutečně hostil ve svém ateliéru. Odtud se dostal do sbírky tehdy v Bratislavě působícího českého sběratele, ale později byl prodán. Poté, co byl poprvé představen na pražské výstavě v roce 1986, stal se jedním z nejvíce hodnocených obrazů při rekonstrukci Domínguezova díla; následně byl použit pro reprezentační výstavu španělského umění v Paříži a Madridu v roce 1987 a několikrát publikován, a znovu odeslán na první velkou antologickou výstavu umělce v Madridu v roce 1996 a nakonec i na výstavách připomínajících umělcův pobyt v Olomouci (1997) a Bratislavě

³⁸ Jiný název: „Studie II.“, „Žena a býk“, O 2349, 1948, olej na plátně, 33 × 41 cm. Slovenská národní galerie, Bratislava.

³⁹ Jiný název: „Studie I.“, O 2348, 1948, olej na plátně, 32,8 × 40,9 cm. Slovenská národní galerie, Bratislava.

⁴⁰ BEČKA, J. – MENDEL, M.: *Islám a české země*. Olomouc 1998, s. 127.

⁴¹ ŠTĚPÁNEK, P.: *Oscar Domínguez*. [Kat. výst.] Olomouc : Muzeum umění, 25. 11. 1997 – 11. 1. 1998, č. kat. 110.



12. Oscar Domínguez; *Kobout na stole*, 1949, olej na plátně, 39,5 × 47,5 cm. Soukromá sbírka, Bratislava. Foto: Pavel Štěpánek, 1986.

(1998).⁴² Obraz slučuje motivy z jiných Domínguezových obrazů – mísu „jedlíka ovoce“ a bubínkový revolver. Svou střízlivou, šedo-modrou barevností se vymyká z pestrých obrazů bratislavské výstavy (i když jeden z nich, velký obraz „Franco nad Španělskem“ z Galerie města Bratislavy (GMB), má obdobné barevné řešení; vystavený v Bratislavě roku 1949, kde vznikl a je datován; objevuje se i na fotografii z bratislavské vernisáže i v katalogu) a blíží se druhé verzi revolveru z bratislavské soukromé sbírky (který rovněž byl vystaven v Olomouci i Bratislavě).⁴³ Tato svébytnost zvyšuje jeho hodnotu v rámci plodného přelomu konce roku 1948 a počátku 1949. Naopak v soukromé slovenské sbírce zůstal až do dnešních dnů druhý obraz, „Kompozice s revolverem“, malovaný tamtéž v lednu 1949. V ateliéru Jána Mudrocha vynikly i další obrazy, např. „Kompozice s modrým

podkladem“, na jehož rubu je načrtnuta dokonce Mudrochova kompozice.⁴⁴

Právě během Domínguezovy výstavy na přelomu roku 1948 a 1949 totiž došlo k zásadnímu zlomu: místo moderně příznivě nakloněné politice se dostala ke slovu dogmatická teorie socialistického realismu, kterou její stoupenci začali tvrdě a bezohledně prosazovat, a měnící se reakce způsobily, že Domínguez vlastně z Bratislavy prchal. Podívejme se ale na věci po pořádku. Jak mi to vylíčili svého času pamětníci, Domínguezovy obrazy si po svěšení rozebrali lidé, kteří byli tehdy blízko vedení výstavní síně, kde se Domínguezova výstava konala.

Jak se dalo předpokládat, výstava připomínající tvorbu Oskara Domíngueze nejprve v Olomouci a pak v Bratislavě, při příležitosti půlstoletého výročí umělceva pobytu na dvou místech, ke kterým

⁴² ŠTĚPÁNEK 1986, c. d. (v pozn. 6), č. kat. 45; ŠTĚPÁNEK, P.: La fortuna crítica de Domínguez en Checoslovaquia. In: *Oscar Domínguez. 1926 – 1957. Antológica*. Las Palmas de Gran Canaria : Centro Atlántico de Arte Moderno, 23. 1. – 31. 3. 1996; Santa Cruz de Tenerife : Centro de Arte La Granja, 19. 4. – 18. 5. 1996; Madrid : Museo Nacional de Arte Reina Sofía, 25. 4. – 16. 9. 1996, s. 73-82, 341-346, viz pozn. č. 116, repr. s. 202; ŠTĚPÁNEK 1998, c. d. (v pozn. 41), č. kat. 110.

⁴³ „Kompozice s revolverem“, 1949, olej na lepence, 49 × 68 cm. Soukromá sbírka, Bratislava. – ŠTĚPÁNEK 1998, c. d. (v pozn. 41), č. kat. 111.

⁴⁴ „Kompozice s modrým podkladem“, O 2090, 1948, olej na plátně, 62,5 × 100 cm. Slovenská národní galerie, Bratislava.



13. Oscar Domínguez: *Kompozice s revolverem*, 1949, olej na lepence, 49 × 68 cm. Soukromá sbírka, Bratislava. Foto: Pavel Štěpánek, 1986.

– kromě Prahy – nejvíce přilnul ve svých poměrně častých pobytech v tehdejší Československu v letech 1946 – 1949, vyvolala celou řadu reakcí a upřesnění, zvláště v Bratislavě. Dnešní desetiletý odstup od výstavy přinesl pár nových poznatků, kvůli kterým stojí za to vrátit se k výchozí záležitosti, a to k celkovému ovzduší formace poválečného umění v Česku a v tomto případě zejména i na Slovensku. Sehrál zde velkou úlohu dodatečný průzkum dobového tisku. Ludmila Peterajová navázala na moje starší španělské texty⁴⁵ i na Domínguezovu výstavu v Bratislavě na přelomu let 1948 – 1949, při příležitosti připomínkové výstavy, která byla koncipována pro Olomoucké muzeum umění v roce 1997, ale byla následující rok přenesena do Bratislavy (a do Karlových Var). Peterajová studovala dobový kontext⁴⁶

v reakci na mou studii o ohlasech Domínguezovy výstavy, kterou jsem uveřejnil v katalogu madridské (a kanárské) výstavy a na katalog výstavy Olomoucké.⁴⁷ Ponořila se do důkladného studia dobového tisku, který mi v Praze nebyl přístupný. Lze souhlasit s názorem autorky – a také jsem podobný názor vyjádřil nejednou – že ne vždy se pronikání moderny do Bratislavy dělo přes Prahu. Přinejmenším dva ze sběratelů, které jsem poznal osobně – Juraj Špitzer a Vladimír Reisel – kontaktovali pařížské Španěly přímo v Paříži. Podruhé Peterajová shrnula své poznatky v další stati,⁴⁸ v níž, jak zvláště závěrem uvidíme, ještě přispěla upřesněním dalších kontaktů Domínguezových. Stručně řečeno, přestože v samotném katalogu Španělovy výstavy byla v Bratislavě ještě odvaha čelit palčivému problému spojování

⁴⁵ ŠTĚPÁNEK 1986, c. d. (v pozn. 6); ŠTĚPÁNEK 1996, c. d. (v pozn. 42), pozn. 44. Kromě toho jsem vydal ŠTĚPÁNEK, P.: Domínguez en Checoslovaquia. Precisiones, rectificaciones y modificaciones en torno a la estancia y la obra de Domínguez en Checoslovaquia. In: *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi* (Barcelona), 12, 1998, s. 11-43; ŠTĚPÁNEK, P.: Óscar Domínguez y Praga. In: *Óscar Domínguez, Surrealista*. Madrid : Fundación Telefónica, del 29 de noviembre de 2001 al 13 de enero de 2002, s. 36-43, a další. Viz též pozn. 24.

⁴⁶ PETERAJOVÁ, E.: Oscar Domínguez na Slovensku. In: *Cesty a příběhy moderného umenia*. Bratislava 1997, s. 11.

⁴⁷ Měl bych připomenout ještě i výstavu *H. G. Conday* v SNG v roce 1991, kterou jsem připravil pro Zaragozu v roce 1990.

⁴⁸ PETERAJOVÁ, E.: Malíar Oscar Domínguez. In: *Slovo. Almanach vedeckých úvah a umeleckých aktivít* (Bratislava), 1998, č. 3, s. 77-86.



14. Oscar Domínguez: *Kompozice*, 1948, olej na plátně, 27 × 35 cm. Soukromá sbírka, Bratislava. Foto: Pavel Štěpánek, 1986.

moderní malby se společenským pokrokem, už tomu tak nebylo v kritikách výstavy, které se objevily v tisku.

Domínguezova výstava se totiž konala už v ovzduší, které nastolili teoretici typu Štefana Bednára, v němž prosazoval generální linii umělecké tvorby – socialistický realismus, i když z počátku neprosazuje diktovaný styl; později přitvrdil a odmítl i Picassa. Na obranu Domíngueze vystoupil na samém počátku roku 1949 časopis *Bojovník*,⁴⁹ který vyhradil celou jednu stranu španělskému umělci a jeho výstavě v Bratislavě. Anonymním autorem byl – podle Peterajové – Juraj Špitzer, tehdy pracovník Ústředního

výboru Komunistické strany Slovenska zodpovědný za kulturu, tedy osobní přítel Domínguezův. Také *Kultúrny život* z konce ledna⁵⁰ přinesl v článku „Kto je Domínguez“ pozitivní údaje. Kromě toho reprodukuje karikaturu umělce z rukou jeho francouzské ženy Maud, která ho doprovázela do Bratislavy.⁵¹ Na téže straně pak vyšel článek Ester Šimerové, která obhajovala abstraktní umění, takže šlo o vědomou resistenci k zavádění teorie (a zakrátko i praxe) socialistického realismu. Mezitím i *Nové slovo* (ze 21. 1. 1949)⁵² přineslo redakční rozhovor s Domínguezem a uveřejnilo i jeho perokresbu, která symbolizovala přátelství. Španělův výrok, že „maliar má pokračovať po ceste, ktorú nastúpil. Že ľud je schopný pochopiť moderné umenie...“, můžeme interpretovat dnes tak, že časopis využil Domínguezovy osobnosti a osobitosti, aby se postavil za moderní umění, které začínalo ztrácet terén pod nohama. Za týden nato vyšla v dalším čísle téhož časopisu⁵³ odborná recenze Jaroslava Dubnického pod názvem „Na okraj Domínguezovy výstavy“, která už naznačuje opačnou tendenci. Dubnický konstatuje, poté co stručně shrnul přínos výstavy, že „niet pochyby, že toto konvenčné, snivé, ale do istej miery aj bojovné umenie neprináša odpoveď azda ani na jednu z tých páľčivých otázok, ktoré pred umelcov v krajinách ľudovej demokracie prinieslo víťazstvo robotníckej triedy a pracujúceho ľudu nad silami cudzej i domácej reakcie. Nejednen z princípov moderného umenia je v našich nových pomeroch už len mŕtvou dogmou, ktorá prekáža ďalšiemu vývinu a ktorú možno i musia opustiť slovenskí výtvarníci s ľahkým srdcom, nielen preto, že u nás niet takej starej, bobatej výtvarnej tradície [...] lež predovšetkým preto, že si stále väčšmi uvedomujú svoju príslušnosť k pracujúcemu ľudu i zodpovednosť za splnenie svojej historickej úlohy.“ Přitom článek v závěru ovšem opět nasazuje tón skrytých sympatií: „Rozdielne chápanie umenia a jeho úlohu nám nebráni v tom, aby sme si povšimli výtvarného diela O. Domíngueza s takou pozornosťou, akú si každé objaviteľské a tvorivé umenie zaslubuje.“ Spolu s uvedeným textem se tu objevil „Príspevok k diskuzii o našom výtvarnom umení“ a zejména karikatura Ervína Semiana

⁴⁹ *Bojovník*, 8. 1. 1949.

⁵⁰ *Kultúrny život*, 23. 1. 1949, č. 1 (cituji jej v olomouckém katalogu i dřívějších textech).

⁵¹ Na počátku 70. let se Maud se svým druhým mužem Eduardem Westerdahlem vrátila do Československa (aby schraňova-

li údaje pro další monografii Westerdahlovi, která ale bohužel nevyšla – autor zemřel dříve, než ji stačil dokončit).

⁵² *Nové slovo*, 21. 1. 1949, č. 3.

⁵³ *Nové slovo*, 28. 1. 1949, č. 4.

nazvaná „Jeden pohľad do beztriednej spoločnosti“ na níž je zobrazen Domínguez s obrazem v ruce (není náhodou, že jde o zátiší s mísou na ovoce, která, když se pootočí, vytváří v duchu surrealistických hříček obličej z profilu) a ve druhé třímá revolver. Jak Domínguez, tak Mudroch, který stojí na jeho pistoli, mají na klopě srp a kladivo. Podle Peterajové tato kresba „bola klíncom do rakvy surrealizmu v našich podmienkach“.

Mezitím si vzal opět slovo Štefan Bednár a v *Novém slove* ze 4. 3. 1949⁵⁴ přiznal, že „od začiatku svojich úvah sám prešiel vývojom a uvedomovacím procesom. Najma pod vplyvom čítania sovietskych prameňov musel korigovať niektoré svoje prvotné východiská.“ S odvoláním na shora popsanou polemiku o Domínguezovi dochází k závěru, že výstava „ukázala, že nemožno dnes sedieť na dvoch stoličkách, že nemožno koketovať s marxizmom a pritom vo veciach umenia zaujať stanovisko kompromisné, alebo uplatňovať estetické náhlady prekonané už dosiahnutým vývinovým stupňom. Ani kritikom neostáva dnes iné ako hľadať pevnú podstatu v marxistickej teórii. Mali by kráčať pred nami, umelcami, a ukázať nám cestu, no keď sa tak nestalo, nech nás aspoň dobonia a bežia súbežne s nami.“ Z toho E. Peterajová správně vyvozuje, že tehdy „ani Dubnického kritika nebola považovaná za dostatočne zásadovú“.

Posledním ohlasem na bratislavskou výstavu byl Domínguezův rozhovor v nové revui *Umenie*,⁵⁵ která vyšla pochopitelně až po Domínguezově návratu do Paříže. S narážkou na proběhlou polemiku na stránkách týdeníků redakce konstatovala, že „jeho diela vzbudili zaslúženú pozornosť a boli príčinou polemiky o poslaní moderného umenia v socialistickej spoločnosti. Prinášame niekoľko jeho myšlienok...“ Vzhledem k tomu, že poslední slova znějí „bla, bla, bla!“, lze usoudit, že Domínguez si situaci uvědomil a chtěl dát trochu najevo svůj postoj k novým politicky laděným polemikám. Překvapivé je jen to, že jeho rozhovor byl nakonec vypublikován. Proto jej uvádíme i v příloze.

⁵⁴ *Nové slovo*, 4. 3. 1949, č. 9.

⁵⁵ *Umenie*, 1, 1949, č. 1-3.

⁵⁶ <http://www.gobiernodecanarias.org/cultura/oscardominguez/oscar.htm>. Velmi významné jsou i <http://www.kathrinpeeters.com/Pintura/GrandeMaestros/Biografias/OscarDomínguez/Galeria/index.htm>. Zde jsou však drobné záměny snímků špatně označeny – zaměňují Prahu a Olomouc.



15. Ervín Semian: Jeden pohľad do beztriednej spoločnosti. *Nové slovo*, 28. 1. 1949, č. 4.

V poslední době se mu dostalo i vlastních stránek na rodných kanárských ostrovech, zejména při příležitosti stého výročí narození,⁵⁶ kde byla zaznamenána i jeho výstava v Bratislavě.⁵⁷ Domínguezovo dílo bylo později zastoupeno i na výstavách jako *Pocta kubizmu*, v jejíž recenzi připomenul Miro Procházka mimo jiné i jediné dílo Domínguezovo na této výstavě – kvaš představující „Dvě ženy“.⁵⁸ Mezitím dokonce došlo k natočení filmu *Oscar. Una pasión surrealista*, zachycující jeho život ve 40. letech.⁵⁹ Dokonce celé jeho dílo posloužilo jako východisko pro kurs výtvarného

⁵⁷ <http://www.cannarias.com/foros/showthread.php?t=2151>.

⁵⁸ PROCHÁZKA, M.: Vstupenka do raja (Dost' bolo blázcincov – teraz už máme kubizmus!). In: *Slova. Politicko-spoločenský týždenník*, 3. 10. – 10. 10. 2001, převzato z <http://www.noveslovo.sk/archiv/2001-40/okulture.asp>.

⁵⁹ <http://www.oscarunapacionsurrealista.com>.

umění pro děti na kanárských školách podle učebnice, shrnující celé Domínguezovo dílo z hlediska možného využití jakožto modelu tvorby pro základní školu, vydané kanárskou autonomní vládou pod názvem *Domínguez en el Aula*.⁶⁰

Domínguezova tvorba působila inspirativně ještě v 60. letech. Tak např. podstatně ovlivnila i umělce, jemuž nebylo dopřáno se svobodně rozvinout, Ludovita Lehena, když se seznámil ve vězení s další Domínguezovou tvorbou prostřednictvím časopisů.⁶¹ Na druhé straně zapůsobil Domínguez i na Milana Láluhu, který v polovině 60. let připomněl veřejně Španělův surrealistický postoj: „*Páčia sa mi vety: V umení som nikdy nemal rád teórie a rozpravy. Na to sú diela, aby rozprávali o tom všetkom, vo všetkých odboroch umenia. Môžeme teda celkom dobre nabradiť všetko to, čo som práve povedal, takto – Blablablabla-blablabla? – Blablablablablablabla!*“ (viz celý Domínguezův text v příloze). Podle Láluhy je toto „*jedna z najpodstatnejších myšlienok o umení, ktorú povedal Domínguez (pretože slovami sa maľovanie nabradiť nedá)*“.⁶²

Takto narostlá, dnes už obrovská popularita Domínguezova, má ovšem i své stinné stránky. Dnes se nabízejí k prodeji desítky obrazů, z nichž většina, přestože prochází významnými síněmi a dražbami, jsou falza.⁶³

Tyto poznámky, jež by vyžadovaly prohloubení specialisty jak v Čechách tak na Slovensku, jen naznačují složitou problematiku vztahů, paralel, vazeb a možných vlivů španělského malíře Domíngueze na české a slovenské prostředí, anebo přinejmenším naznačují důvody jeho spontánního, přímo velkolepého přijetí, které je stále živé ještě půl století po jeho smrti.

⁶⁰ http://www.gobcan.es/educacion/3/Usrn/UnidadProgramas/recursos/upload/publicaciones_pconcan/OSCAR_DOMINGUEZ.pdf.

⁶¹ Ludovít Leben. *Presentazione di Marco Gerbi – Presentácia umelca z pohľadu Marca Gerbiba: Umelec z novej Európy*. Lehena sa začínal zaoberať umením v rokoch 1949 až 1954, kedy navštevoval VŠVU v Bratislave. Po ukončení štúdia na vysokej škole vyučoval a pokračoval vo vlastnej tvorbe. V tomto období získal viacero československých národných cien za maľbu i grafiku, pracoval v reklame, jeho výstavy vo viacerých európskych krajinách vyvolali veľký ohlas medzi kritikou i verejnosťou. V 60. rokoch ho režim na niekoľko rokov uväznil a bolo mu tak znemožnené na dlhý čas ukázať svoj talent. Bol vytrhnutý z kultúrneho a intelektuálneho prostredia, v ktorom mal

Příloha

1. *Domínguez*. [Kat. výst.] Úvod P. ELUARD – J. MUDROCH – J. ŠPITZER. Báseň R. FÁBRY. Výtvarný odbor Umeleckej besedy slovenskej. Bratislava : Výstavný pavilón UBS, január 1949.

Kresba na obálce je použitá ešte niekoľkokrát ve španělských ediciích, na zavrěr drobná kresbička „Hlavy – mísy (Jedlíka ovoce)“ a uvnitř větší kresba „Tauromachie (Trojského koně)“.

Seznam obrazů:

1. *Kompozícia s červeným podkladom*
2. *Kompozícia s modrým podkladom*
3. *Kompozícia s šedým podkladom*
4. *Sen*
5. *Tauromachia (1)*
6. *Tauromachia (2)*
7. *Modrá ryba*
8. *Šijúca*
9. *Hlava*
10. *Diana*
11. *Sediaca žena*
12. *Červená Tauromachia*
13. *Mačka*
14. *Maria*
15. *Vtáci*
16. *Trojský kôň*
17. *Ženy a biely vták*
18. *Iris*
19. *Očakávanie*
20. *Hlava*
21. *Hlava*

predtým možnosť sa pohybovať. „*Rozpráva mi o prekvapení a radosi z časopisu s maľbami Oscara Domíngueza, ktorý sa mu vo väzení dostal do rúk.*“ Riaditeľstvo väzenia mu po nejakom čase dovolilo vrátiť sa k tvorbe. Po prepustení z väzenia sa umelcov život rozbiehal s ťažkosťami. Československo ešte žilo v úplnej totalite a možnosti umelca, nepriateľa režimu, boli obmedzené. – Zkrácené podľa <http://www.fieralingue.it/corner.php?pa=printpage&pid=1398>.

⁶² LALUHA, M.: Malé úvahy. Slovo výtvarníka. In: *Výtvarný život*, 1965, č. 4, s. 158.

⁶³ <http://web.artprice.com/classifieds/fineart/list.aspx?source=artist&sh=0&idartist=MTAwNjY2NjY4ODQwMjk=>.

22. Prízrak minotaura
 23. Čibajúci
 24. – 30. Malé kompozície
 31. – 41. Malé kompozície
 42. Franko nad Španielskom (nepredajné)
 43. Stránky z knihy Paula Eluarda Poézia a Pravda – 1942 – ilustrované leptami O. Domíngueza, ktorá vyšla v 250 výtlačkoch.
 44. 14 miniatúr v cene od Kčs 500. – do 1.000.

Predajom obrazov je poverená výlučne Umelecká beseda slovenská, Bratislava, Šafárikovo námestie – kancelária.

Pozn.: čísla katalogu 1 až 13 se shodujú s katalogem výstavy v pražském Mánesu v roce 1948.

Text zahajovacieho proslovu Jána Mudrocha na vernisáži v Bratislave, prepísaný podľa originálneho rukopisu:⁶⁴

„Panie a páni, priatelia!

Mám česť privítať maliara Oscara Domíngueza, jedného zo slávnej skupiny španielskych emigrantov žijúcich v Paríži, priateľa Picassova, priateľa Tristana Tzaru, André Bretona, Paula Eluarda a priateľa nás všetkých. Oscar Domínguez patrí medzi najvýznamnejších umelcov súčasnej doby. Vzal si za úlohu v Umeleckej besede zoznámiť našu verejnosť, ako i našich umelcov s najlepšimi a najpribojnejšími zjavmi v modernom umení. Do tohto programu patrí i výstava obrazov Oscara Domíngueza, na ktorej vás všetkých srdečne vítam.

Nechcem vás unavovať životopisom nášho súdruha a priateľa, tento nájdete v katalógu. Rád by som Vás však uviedol pred jeho dielo a priblížil Vám jeho obrazy. Oscar Domínguez vyšiel z tých istých tendencií, ktoré rozhybali lavínu moderného umenia a ktoré spolu s ostatnými francúzskymi umelcami zahájil ešte v roku 1907 a ktoré reprezentuje až dodnes Pablo Picasso. Svoje obrazy buduje na výdobytkoch a výsledkoch snáh 20. storočia, tj. na formách, líniiach a farbách, ktoré majstrovsky harmonizuje a vytvára nimi akýsi nový obsah – nový obraz. To neznamená, že je púhym formalistom bez účasti ducha a citu v akomsi svojvoľnom automatickom počínaní a nie je ani dekoratér, ktorý by svet videl iba ako elegantne pristrojený a pričesaný, zharmonizovaný do účinku pohodlnej harmónie.

Oscar Domínguez je predovšetkým veľký človek, ktorý vyspel na vysokú úroveň senzibility a revolty, ktorý sa našiel

na vysokom stupni slobody a ako taký sprostredkuje nám vo svojich obrazoch procesy voľného čítania a exaktného myslenia. Takto vznikajú obrazy, ktoré nás povznášajú a ktoré nás mobilizujú k aktivite, aby sme produkovali a aby sme nás i iný svet pomohli konštruovať a vyzdvihnúť z trosiek, ktoré tu po explózii tejto hroznej vojny zostali. Mám nutkanie, aby som Vás viedol od obrazu k obrazu a aby som Vám zdelil, čo tieto vo mne vyvolávajú. Viem však, že by som týmto tlmočil iba svoje osobné dojmy a preto Vás vyzývam, aby ste sa pustili na okružnú cestu okolo stien s nami. Jedno je však isté, že jednotne dôjdete k záveru, a rezultátu, ku ktorému som prišiel i ja, totiž že chcej-nechcej musíte konštatovať, že Oscar Domínguez je už na takej výške myslenia a čítania, odkiaľ je vidieť do ďalekých perspektív oslobodeného človeka, oslobodenej spoločnosti ľudskej.

Opakujem, že Vás nechcem unúvať mojim výkladom, ale rád by som bol, aby radosť z tejto výstavy, ktorú hlboko pociťujem, tu v Bratislave sa preniesla aj na Vás. V zmysle tejto radosti a provokácie k aktivite budovania, ktoré v konečnom dôsledku odovzdáva štafetu k výstavbe novej spoločnosti, odovzdávam slovo priateľovi Domínguezovi.“

Současne se četla na vernisáži básen „Přivítání“ Rudolfa Fábryho.

Báseň Rudolfa Fábryho z katalogu výstavy v UBS:

Na privítanie

Pri čistom stole z krištáľov zimy
 Po druhý raz ťa vítam Španielsko medzi nami
 Tento raz v tvojej osobe súdruh Domínguez
 Táto báseň na privítanie
 Obišla by sa aj bez čačiek slov
 Ale mi nedá
 Hoci cez fakle škripajúcich zubov
 Vysloviť kľiatbu na hlavu otročiteľov
 A rozbušiť túto milú chvíľku
 Výstrelmi všetkých šípov
 Výstrelmi rozhodného vzdoru
 Ktoré kvitnú v trojica farbách
 keď sa však pýtam
 Po farbe slobody tvojej vlasti
 Aká je a čím je
 Či žena a či biela vatra
 Či je purpur alebo ruža
 Ak sa pýtam po farbe slobody

⁶⁴ Vďečím rodině Mudrochové za umožnění jeho opisu.

Odpovedz mi že je červená
Rudá a červená
Ani purpur ani vatra ani ruža ani žena
Červená ako vyschlá krv dona Quijota
Z ktorej sa narodí
(Rudolf Fábry)

2. Oscar Domínguez o umění (Umenie, duben 1949, s. 51-52)

Komentár redakcie:

„V januári malo bratislavské umeniamilovné obecnstvo možnosť vidieť v Umeleckej besede slovenskej výstavu španielskeho maliara a parížskeho emigranta Oscara Domingueza. Jeho diela vzbudili zaslúženú pozornosť a boli príčinou polemiky o poslaní moderného umenia v socialistickej spoločnosti. Požiadali sme majstra Domingueza, aby nám napísal niekoľko aforizmov o umení, čím by priblížil čitateľom svoju tvorbu. Prinášame niekoľko jeho myšlienok, konfrontujúcich na druhej strane nasledujúceho listu jeho náhľad s názorom francúzskeho maliara André Fongerona.“

Nyní nasleduje Domínguezův text:

„Picasso raz rozprával, ako mu istý starý španielsky maliar, špecialista v maľovaní náboženských motívov, hovoriac o svojom spôsobe tvorby, povedal: ‚Ak to má bradu, je to svätý Jozef, ak je to bez brady, je to Panna Mária.‘ Aké poučenie pre toho, kto hľadá odpoveď na každé ‚prečo‘ v maliarstve!

Domnievam sa, že maliari sú ľudia, ktorí veľmi nepremýšľajú, najmä nie pri svojej práci, a že robia to, čo majú robiť – či už dobre, či zle – lebo nemôžu inakšie. Je to ich spôsob vyjadrovania sa. Nemôžu žiť bez práce, práca je ich radosťou, je však súčasne aj drámou: večná nespokojnosť, ilúzia, že sa im dielo podarilo, potom najtrpkéjšie sklamanie a znechutenie sebou samým, a potom veľká nádej, že raz zvíťazí, jeden jediný raz, celkom.

Pochopiť umelecké dielo neznamená vidieť to, čo predstavuje. Dívame sa na Velasquezove ‚Infantky‘ – dielo najväčšieho, najvýznačnejšieho maliara – realistu. Ľudia vidia len mladé princezné, ich šaty, ich účesy: nevidia však umenie. Myslia, že pochopili, pretože videli obraz. Ak im ukážeme moderný obraz, nevidia o nič viac ani menej. Avšak v prvom prípade pochopili obraz ľahko pochopiteľný, v druhom prípade

videli súbrn foriem, ktorý im nič nehovori a ktorý nevedia pomenovať. Dielo samé im celkom uniká. Je to ako keď sa analfabet pozerá na knihu. Realistické maliarstvo je teda rovnako ťažko pochopiť ako maliarstvo moderné. Maliar vie, prečo táto modrá je pekná popri tejto zelenej. Ak to však chce vyjadriť, nezostáva mu iné, ako použiť obavný /52:/ žargón, ktorý vymysleli pre tento účel. Napríklad: bieloba je dobre umiestená uprostred, tá červená tlačí príliš nľavo, táto farba vystupuje z obrazu. Čo to znamená?

Básnik – neovorím len o tom, ktorý píše verše – zachytí nejakú myšlienku a jeho duch ju pretvorí, oživí ju azda iným životom, ako životom, ktorý jej chce dať maliar. Podlieha emócií. Nevníma vec citovo – je to otras alebo pocit – a potom si duch rozpráva čo chce a beží svojou vlastnou cestou.

V skutočnosti pochopiť takú umeleckú techniku maliara, ako aj citovosť básnika, možno iba pomocou zmyslových a citových vnemov.

Ako to povedal Eluard, básnik je ten, kto inšpiruje a nie ten, kto je inšpirovaný – to platí aj o umelcovi. Koho bude inšpirovať a ako? Každý tu môže nájsť čo hľadá, hoci to tam autor nevloží. Stačí si len priat’.

V umení nejestvuje ‚prečo‘ ani ‚ako‘. Keď začínam maľovať obraz, kým nakreslím prvú čiaru, neviem, či to bude mačka alebo šijací stroj: ale obraz sa začína a pociťujem už všetku jeho náročnosť: problém pomaly rozvíja vlastnú základnú myšlienku: treba ho vyriešiť čiarou a farbou, v každom prípade aspoň sa o to pokúsiť, pričom človek naráža na ťažkosti, ako zachovať duševný stav alebo okamih jasnovidnosti, hnev i zmierenie. Priznávam sa, že sa mi niekedy stane, že vybreším svoje obrazy, ak sú ku mne príliš kruté.

V umení sa vždy všetky teórie rodia až ‚potom‘, lebo umenie jestvuje len vtedy, keď sa zrodí: dívame sa na obrazy, sochárske diela, a len potom o nich rozprávame. A teórie, ktoré potom prichádzajú, sú iba klasifikácie. Nemyslím, že by sa van Gogh veľmi staral o impresionizmus, on, ktorého snom bolo maľovať ako Millet. A dnes je pilierom teórie, na ktorú ani nemyslel.

V umení som nikdy nemal rád teórie a rozpravy. Na to sú diela, aby rozprávali o tom všetkom, vo všetkých odboroch umenia. Môžeme teda celkom dobre nabradiť všetko to, čo som práve povedal, takto:

Bla bla bla bla bla. Bla bla? Bla bla bla bla bla bla bla bla: bla bla bla! bla bla bla! bla bla bla! Bla bla bla bla.“

Oscar Domínguez en Eslovaquia

Resumen

Los españoles de París con Picasso a la cabeza jugaron un gran papel tanto en el desarrollo del arte dentro de la Escuela de París (Picasso, Gris, Dalí, Miró, González, Domínguez, etc.), e influyeron profundamente el arte en Checoslovaquia. Apenas hubo terminado la Segunda Guerra Mundial, se celebró, en febrero de 1946, en la sala de exposiciones más grande de la Praga de entonces (Mánes) una exposición colectiva de este grupo titulada *El arte de la España republicana* (con el subtítulo de *Artistas españoles de la Escuela de París* que matizaba la denominación política anterior); fue la primera exposición que vino de París. Por esta razón llegó a ser sucedánea del arte francés en general. Podemos decir, sin duda, que la exposición española llegó a ser un símbolo del rompimiento del aislamiento de siete años a consecuencia de la Segunda Guerra Mundial. Luego continuó a Brno, pero no a Bratislava.

El impacto de este acontecimiento fue enorme. La exposición española logró un éxito fabuloso – artístico, político y social, por no decir económico. Una parte sustancial de las obras expuestas, sobre todo pinturas, dibujos y grabados (en total 244), se quedaron en colecciones checas y eslovacas. También contribuyó al éxito la presencia física de ocho de estos diecinueve españoles, casi la mitad de los expositores, a saber, los pintores Oscar Domínguez, Joaquín Peinado, Pedro Flores, Antoni Clavé y Manuel Viola así como los escultores Baltazar Lobo, Honorio García Condoy (éste vivió en Bratislava más de un año y medio, según una fuente) y Apelles Fenosa, quienes entablaron contactos artísticos y humanos con muchos artistas checos, algunos de por vida.

La mayor atención entre todos los españoles presentes (tanto con su obra como con su personalidad) la despertó Oscar Domínguez; no sólo por la cantidad de cuadros que expuso (12 obras) sino sobre todo por la fuerza de su personalidad atrayente, su originalidad y coherencia, artística y vital, auténticamente surrealista. (No puede omitirse, sin embargo,

que en el caso de Domínguez, esta influencia se nota ya antes de la Segunda Guerra Mundial, a partir de sus decalcomanías que influyeron en los surrealistas checos, con el poeta Vítězslav Nezval a la cabeza.) Domínguez supo responder al interés despertado regresando a Checoslovaquia aun dos veces en persona, organizando exposiciones con cada visita y vivió aquí unos períodos muy intensos tanto desde el punto de vista social como profesional, y no solo en la capital checa, Praga, sino también en las ciudades de Olomouc y Bratislava, si no hacemos referencia a excursiones breves a otros sitios. Trabajó aquí tan intensamente que casi un cuarto de sus obras conocidas hoy provienen de colecciones checas y eslovacas que aun reservan ciertas sorpresas, ante todo en Eslovaquia.

La tercera y última vez se presentó en Bratislava en enero de 1949, cuando la escena artística estaba ya en poder de los comunistas que desde el golpe del 25 de febrero de 1948 imponían el criterio del realismo socialista y negaban cualquier tendencia que lo contrariase.

Aparte de las obras presentadas en sus exposiciones, en general todas vendidas o regaladas, se quedaron en colecciones eslovacas también aquellos trabajos ocasionales que Domínguez realizó en Bratislava, donde tuvo a su disposición talleres prestados por sus colegas y amigos eslovacos, ante todo Ján Mudroch, para facilitarle el trabajo. Otros coleccionistas eslovacos adquirirían sus obras en su taller de París, donde lo visitaban (Vladimír Reisel, Juraj Špitzer). En Bratislava hizo amistad con varios artistas eslovacos: Ladislav Guderna, Ervín Semian, Lea Mrázová, Ernest Zmeták, Ján Mudroch, Štefan Bednár, Peter Matejka y el poeta Rudolf Fábry, entre otros.

Así es que, en la última exposición recordatoria, que preparé para celebrar medio siglo de estancia de Domínguez en Olomouc, y que luego pasó a Bratislava (1998), aparecieron aún varias obras vistas por primera vez desde aquella estancia. El catálogo de

Olomouc (y por consiguiente, de Bratislava) recogió más de cien obras suyas de colecciones checas y eslovacas de la época de 1944 – 1949, lo cual representa un cuarto del total de las obras realizadas por Domínguez y conocidas hoy, aunque algunas piezas están ya hoy vendidas al extranjero, incluyendo la propia España. Con Bratislava pueden relacionarse unas veinticinco obras en total que encontramos en la Galería Nacional de Eslovaquia, la Galería de la Ciudad Capital de Bratislava y en colecciones privadas, quanaue cada vez menos.

La exposición de Domínguez se celebró ya en un ambiente distinto de las anteriores en Checoslovaquia, pues su estancia en Bratislava coincidió con el ataque del realismo socialista. Teóricos como Štefan Bednár intentaban imponer – y lo lograron después por medios políticos, el realismo socialista. Se produjo una discusión, la última aún libre: salió en defensa de Domínguez la revista *Bojovník*, con-

cedienénole toda una página, así como la revista *Kultúrny život*; la *Nové slovo* (del 21-I-1949) trajo una entrevista con él, pero al final quedó atacado por Jaroslav Dubnický quien prefiere afirmar que „*más de uno de los principios del arte moderno es, en nuestras nuevas condiciones* (entiéndase el realismo socialista), *un dogma muerto*“, aunque no condena directamente la obra de Domínguez.

Junto con el mismo texto apareció una caricatura de Ervín Semian titulada „Una vista a la sociedad sin clases“ en la cual Domínguez está representado con un cuadro de bodegón „comestible“ (un juego surrealista) en una mano y revólver en la otra. Tanto Domínguez, como su amigo Mudroch, quien se emerge por encima de la pistola, tienen en la solapa la hoz y el martillo, lo cual fue, según la historiadora Eudmila Peterajová „*el clavo en el ataúd del surrealismo en nuestras* (entiéndase, eslovacas) *condiciones*“.

P. Štěpánek

From the Scene to the Clandestine.

International Activities of Artists on the Unofficial Slovak Art Scene 1973 – 1976
(from the 2nd Slovak Visual Artists' Union Congress, 2. 11. 1972 to Charter '77, 1. 1. 1977)

Zuzana BARTOŠOVÁ

Introduction

This study is an updated and abbreviated version of the author's dissertation entitled *The Unofficial Slovak Art Scene in the 1970s and 1980s*.¹ A number of reasons made me revisit this subject. First of all, Central European art historians have shown interest in interpreting and presenting the visual art of Slovakia during the so-called normalization period, specifically the kind of art created outside of the official socialist realist revival context.² I am also keen to make use of the opportunity provided by an academic journal of *Ar's* stature to reach an audience that is aware of the events described in this paper, albeit from a different perspective than that experienced by Slovak artists. Not many people realize nowadays that for many artists living in the former communist bloc, art exhibitions in the so-called "modest" disciplines – drawings, prints, photographs – often organized by mail (the so-called mail-art exhibitions and mail art as such), were the only way of reaching an international audience without the mediating role of a gallery or an art museum.

Artists interested in exhibiting in this way had to lower their expectations: they could not insure

their work since they had to mail it by ordinary post, stating in their customs declarations that it had no financial value. In their cover letters they often requested that their work should not be returned by the organizers because, in the period covered by this study, all mail from the so-called capitalist world abroad was likely to draw the attention of censors and, consequently, of the secret police, and would thus indirectly mark the addressee as someone who dared to cross the boundaries of the ordinary laid down by the totalitarian regime.

There were two reasons why artists could not declare their mailing as a work of art. Firstly, participation in an exhibition abroad was regarded as an act of representing the country, and as such had to be organized by institutions that were authorized by the Ministry of Culture to give their approval to every collection submitted. Secondly, the approval of a special committee was required even when a work of art was being exported privately which, in turn, meant paying customs duty, regardless of whether or not the work was intended for sale. Artists belonging to the unofficial art scene were blacklisted; their works could not be exhibited by state-run galleries and art museums and were ignored by the media.³

¹ A dissertation with the same title was successfully defended at the Palacký University in Olomouc in 2006; a book edition will follow.

² For references to specific publications and exhibitions see below.

³ It is worth pointing out that the state had a complete cultural monopoly and exercised ideological control extended over all print and electronic media, museums and galleries either directly, or via regional and local authorities and that in those days no free art market existed and freedom of movement across borders was severely curtailed.

They managed to survive on salaries from “civilian” jobs or on fees for monumental architectural work,⁴ or for graphic design of books and journals. Many of them eked out a living on the verge of destitution. Neither they, nor those who were able to earn more, were keen to draw attention to their international contacts. Nevertheless, some of the contacts would inevitably be discovered, immediately making the artist the object of secret police attention. For all these reasons everyone made sure that their unofficial participation in exhibitions abroad was kept secret.

The term “unofficial”, as used in this study, has not been chosen at random. Rather, I use this term, as well as the term “scene”, deliberately. Unlike the majority of art historians who use interchangeably adjectives such as alternative, unofficial, underground, dissident, banned etc., usually applying them both to the artist and to his or her work, I believe it is necessary to distinguish between the alternative and unofficial situation of the Slovak neo-avant-garde because of its specific historical and political context. Even though the country was under occupation following the 1968 Warsaw Pact invasion, it was up to the artists to decide whether they wished to exhibit outside of state-run galleries and museums. And although public space for civic liberties was shrinking, their works continued, for a relatively long time, to be included in official domestic contemporary art shows and even some representative exhibitions organized by Czechoslovak state institutions abroad.

Although certain targeted professionals were subjected to sanctions at an earlier stage, the onset

of what I refer to as hard-line “normalization” did not come about until the 2nd Congress of the Slovak Visual Artists’ Union, held in the autumn of 1972. It was only after this congress that the artistic community was divided into those who remained inside the “consolidated”, i.e. ideologically controlled, organization on the one hand and those who were denied membership on the other. Being deprived of membership in the artists’ union resulted, in turn, in their activities being driven out of the public space. Yet not all of those affected in this way went on to take part in the unofficial scene,⁵ an alternative space which, in the author’s view – drawing on the views of authors who have written on the creation of space and context in the political (Arendt) or artistic sense (Stiles)⁶ – is the precondition of an adequate realization of artistic identity and civic stance, and of creating a space of social and cultural communication that is necessary for the free creation of art as well as for its perception.

Timeframe

Following the invasion of Czechoslovakia by the Warsaw Pact armies in August 1968 it took a relatively long time for the country’s social and cultural life to be stifled by the so-called “normalization”. Initially, the most severe persecution was directed only at certain targeted individuals. Before the art organizations’ congresses, held on 2 November 1972, the visual arts scene managed to resist political pressure to draw a line under the past. It was at

⁴ According to the investment legislation in communist Czechoslovakia a certain percentage of building expenditure had to be set aside for an artistic finish. The committees in charge of granting permissions for architectural projects normally did not object to employing artists who were banned from exhibiting their work in art galleries. Architectural projects were considered socially less prestigious and as such the state did not keep them under the same tight ideological control as the so-called free art with its representative role. Fees for this kind of “monumental” art were not meagre either. (Monuments were in a different category, and the ideological aspect played primary role in the approval process). This created a paradoxical situation in which those cast aside by the regime – provided they were able to secure projects of this kind – were spared the need of collaborating with the regime without getting impoverished. However, this applied only to a small part of the Slovak art scene, to

a few individuals with organizational and managerial skills. It should also be added that art designed in an architectural context was not required to be realistic. In line with the current practice in the Soviet Union (continuing the tradition of the Russian revolutionary avant-garde) art in architecture was considered applied art that could be purely decorative or geometric.

⁵ BARTOŠOVÁ, Z.: Slovenská neoficiálna výtvarná scéna 70. a 80. rokov z aspektu literatúry a terminológie. In: *Cesty a príbehy moderného umenia. Zborník príspevkov z kolokvia k 70. narodeninám prof. Tomáša Štraussa*. Bratislava 2003, pp. 24-58.

⁶ ARENDTOVÁ, H.: *Križe kultúry. Čtyři cvičení v politickém myšlení*. Praha 1994, pp. 70-71; STILESOVÁ, K.: Performancia. In: NELSON, R. S. – SCHIFF, R. (eds.): *Kritické pojmy dějin umění*. Bratislava 2004, p. 107.

these congresses that the new ideological dogma was proclaimed, initiating subsequent sanctions against specific individuals, groups and their artistic and, by extension political, creeds. This was particularly evident in the proceedings of the 2nd Congress of the Slovak Visual Artists' Union.⁷

Between 1969 and 1972 some art critics, theoreticians and historians had already been punished by being fired from their leading positions at the helm of art institutions or by being expelled from their positions as university and art school teachers. However, it was only in the course of 1973, after the conclusions of the 2nd Congress of the Slovak Visual Artists' Union came to be applied in practice, that the artists themselves would experience their full impact.

Nevertheless, it was the 2nd Congress of the Slovak Visual Artists' Union that can be regarded as a milestone event, marking the beginning of a split of Slovak artistic life into an official and unofficial scene, a split between those who were allowed to retain their membership in the "consolidated" and ideologically controlled organization and those who were expelled. The chronological scope of the present study thus focuses on the period from November 1972 until the beginning of 1977, the declaration of Charter '77, an event that ushered in a period of courageous and continuous monitoring of social events and whose publication, as well as the moral and civic stance it embodied had a profound effect on the intellectual climate of the following years in Czechoslovakia. Due to Charter '77, not only society as a whole but also the cultural and artistic community – including the visual arts community – was forced to start asking more urgent and newly formulated questions, not only about what their civic and political attitudes meant but also, and most importantly, about the meaning of their actions. The period from Charter '77 until "perestroika" and the

Velvet revolution (1989) has been dealt with by the present writer elsewhere.

Evolution of the unofficial visual art scene

Looking at the specific historical situation and its changing axioms we can say with hindsight that although the unofficial scene was shaped by the fact that its protagonists were forced outside the framework of what was allowed into an unpublicised space, to end up in this grey zone in itself did not necessarily make an artist an integral part of the unofficial scene. An analysis of the context and subsequent events demonstrate that a passive attitude could not legitimise the role of an artist in society.

Despite the constant ideological pressure the artists were under, it was up to each individual to formulate his or her own principles of personal as well as professional conduct in the circumstances of "really existing socialism".⁸ Those who would not be condemned to a life of waiting in obscurity and anonymity set a high standard for their own activities, not just in terms of their art but also in terms of their ability to communicate with a potential, albeit often only specialist, audience. In this respect every act of "reaching out" was a step towards forming the unofficial scene. However, unlike art historians who have already covered this period, what I have in mind is the social dimension of outreach: an act of stepping over the threshold of the creative privacy of the studio, be it by means of an announcement to a wider circle of friends delivered by mail, a collective work of art, by notifying an audience of friends or experts of the event, via a local exhibition or action, or a celebration or a happening attended by a larger group of people with the authors themselves mingling with their receptive audience. Another example of this kind of activity were exhibitions held in improvised spaces or institutions not originally intended as backdrop for

⁷ See documents of the Congress of the Slovak Visual Artists' Union published in the collection *Za socialistické umenie* [For a Socialist Art]. Bratislava 1974, pp. 219-257.

⁸ For a perceptive account of life under "real existing socialism" see the last chapter of Miroslav Kusý's allegorical essay "Kozoturiáda" in KUSÝ, M. – ŠIMEČKA, M.: *Veľký brat a veľká sestra*. Bratislava 2000, pp. 93-108; and previous publications by Milan Šimečka (ŠIMEČKA, M.: *Obnovení pořádku*. Köln

1979). The fact that the spirit of the artists was not broken and they continued in exhibiting their works and keeping contacts in Czechoslovakia and abroad in spite of restrictions, repressions, and monitoring by the state police is documented by recently published book SIVOŠ, J. (ed.): *XII. správa ZNB. Dokumenty k činnosti Správy kontrarozvědky v Bratislave v rokoch 1974 – 1989* [12th Report of the National Security Forces. Documents on the activities of the Administration of Secret Service in Bratislava in 1974 – 1989]. Bratislava 2008.

works by academically trained artists, such as local educational institutions or cultural centres, lobbies of administrative buildings and so forth. The majority of these types of event was organized by individuals operating in the so-called grey zone, employees of the above-mentioned institutions who, to this day, remain anonymous and who regarded the chance of publicizing the work of an artist of the unofficial art scene as an opportunity to carry out a personal act of resistance and challenge the ruling regime.

International activities of artists of the unofficial scene, as reflected in the art historical literature

Since this study explores international activities of artists of the unofficial Slovak art scene in the period from 1973 to 1977, i.e. the most hard-line phase of the so-called “normalization” era, it is obvious that it would be pointless to look for articles exploring this subject as a whole in publications that appeared before the Velvet Revolution of 1989, with the exception of the book by Geneviève Bénamou.⁹

Since 1989 a number of key publications have appeared, including some that reflect the phenomenon of the unofficial art scene of the period in question as an integral part of Slovak art, as well as some that focus on art disciplines that had previously been outside the focus of art journalism, although not outside art history. Tomáš Štrauss is the most notable author to have studied this period consistently for many years. By stating that “*international contacts were criminalized in the seventies*”¹⁰ he seems to confirm my assessment of events. Most publications exploring this period from various points of view¹¹ have been mostly of a theoretical (interpretative) and memoir

character, referring to specific events – exhibitions, actions etc. – only in general terms as part of the historical context. These publications, similar to those by Ján Bakos¹² and Mária Orišková,¹³ thus explore the issue from a different perspective than the present study, which aims to cover activities not hitherto comprehensively mapped, as well as to present information that will allow a more tangible interpretation of Slovak visual art in the hard-line phase of the so-called “normalization” period.

Certain expectations in this regard were raised by the preparations for the 2002 Slovak National Gallery exhibition entitled *Slovak Visual Art 1970 – 1985* and particularly by the accompanying catalogue, conceived as a collection of studies by various authors. Yet its editor, Aurel Hrabušický,¹⁴ despite including some relevant texts, chose not to focus on the international activities of artists belonging to the unofficial art scene. As a result, individual authors mention some exhibitions and events without mentioning others. What makes this art historical approach questionable is the absence of accompanying manuals that are standard in catalogues produced by European art museums.

Neither can texts by foreign colleagues focusing on the work of artists from our unofficial art scene be an adequate substitute for the kind of field research that is normally expected from state galleries and art museums in situ. An example is the broadly conceived and well researched monograph by Piotr Piotrowski *Avant-garde in the Shadow of Yalta*¹⁵ that places the Slovak scene within a Central European context, or the much shorter but highly relevant earlier study by László Beke.¹⁶ Therefore, when embarking on the present study, I started by surveying biographies and exhibition inventories as reflected in

⁹ BÉNAMOU, G.: *L'Art aujourd'hui en Tchécoslovaquie*. Paris 1979.

¹⁰ ŠTRAUSS, T.: Sedemdesiate roky. Lámanie kultúry a charakterov. In: ŠTRAUSS, T.: *Tri otázniky. Od päťdesiatych k osemdesiatym rokom*. Bratislava 1993, p. 214.

¹¹ ŠTRAUSS, T.: *Slovenský variant moderny*. Bratislava 1992; ŠTRAUSS, T.: *Tri otázniky. Od päťdesiatych k osemdesiatym rokom*. Bratislava 1993; ŠTRAUSS, T.: *Metamorfózy umenia 20. storočia*. Bratislava 2001.

¹² BAKOŠ, J.: *Umelec v klietke*. Bratislava 1999.

¹³ ORIŠKOVÁ, M.: *Dvojblasné dejiny umenia*. Bratislava 2002.

¹⁴ *Slovenské vizuálne umenie 1970 – 1985*. [Exhib. Cat.] Ed. A. HRABUŠICKÝ. Bratislava : Slovenská národná galéria, 2002.

¹⁵ PIOTROWSKI, P.: *Awangarda v cieniu Jalty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945 – 1989*. Poznań 2005.

¹⁶ BEKE, L.: Conceptualist Tendencies in Eastern European Art. In: *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s – 1980s*. [Exhib. Cat.] New York : Queens Museum of Art, 1999, pp. 41-51.

monographs and solo catalogues of individual artists published after 1989, and then proceeded to gather source data from artists' private archives.

Clandestine exhibitions abroad

One particularly noteworthy aspect of the period under question (1973 to 1976)¹⁷ was the presentation of works by unofficial Slovak artists abroad. To begin with, it is important to reiterate that this is a subject on which detailed information is very hard to come by, as most artists kept their activities secret at the time. We are talking of unauthorized activities that ultimately carried a high risk for the artist. Whenever state authorities became aware of such activities, the artists would be summoned to police interrogations, their passports could be confiscated and they risked coming under even closer police scrutiny. Another obstacle to obtaining accurate information is the fact that many of the presentations have since been forgotten, especially if an artist, who had been particularly active in this area, died in the meantime and if no studies of his or her oeuvre have been published yet (this is one of the reasons why Robert Cyprich's international activities remain unexplored). Other documents, particularly catalogues of artists' solo exhibitions published after 1989, do not lend themselves to the purposes of this study because the information they contain is incomplete: they may refer to an artist's participation in a specific event but the absence of a catalogue makes it impossible to reconstruct the artistic context of the presentation (i.e. a list of exhibiting artists) or its social, organizational and institutional context. Given the fact that several artists of the period under discussion operated both on the official as well as the unofficial art scene, it is not always possible to tell what form their participation took, whether in each particular instance

their attendance had been approved and organized through official channels or whether they had organized their participation in the foreign event individually, through private contacts. While conceding that the reasons listed above make it impossible to come up with a complete list of international activities, we can nevertheless highlight some of the exhibitions that meet the criteria of the present study: i.e. where the works appeared abroad without the assistance of official institutions designed to organize international presentations of contemporary visual art.

Some artists active on our alternative, and later the unofficial scene, found their way to Paris where, towards the end of the preceding decade, Alex Mlynárčik had created a base not only for his own work but also for the works of his colleagues. Thus it was in Paris, at the Jean-Gilbert Jozon Gallery, that Jana Želibská unveiled her installation "A Taste of Paradise" in December 1973 [Fig. 1]. She shared the news with her colleagues by means of a collective poster entitled *Symposion '74* and published in *samiždat*.¹⁸ During his visit to the Slovak resort of Rajecké Teplice in the autumn of 1973,¹⁹ Pierre Restany wrote a slender catalogue for an installation that Želibská had shown at the *Paris Youth Biennale* in 1972, having personally and without official assistance delivered it a year earlier, declaring it to customs officials as a theatre set.²⁰

Alex Mlynárčik, an artist who, since his first visit to Paris in the mid-1960s, maintained lively contacts of both a personal and artistic nature with the French capital, did not exhibit at the Youth Biennale in the years covered by this study. His work, however, had already been well received abroad: in 1973 he participated in the *Omaha Flow System* exhibition as well as the *International Post-conceptual Art Exhibition* in Helsinki and Stockholm. Two years later he took part in an exhibition at the Israel Museum in Jerusalem under the title *Recycling*.²¹

¹⁷ The timeframe is based on the fact that Charter '77 was prepared in the autumn of 1976 although it was not made public until January 1977.

¹⁸ *Symposion '74*, publisher and place of publication not stated, 1974, in private ownership.

¹⁹ J. Želibská – *Le gout du paradis*. [Exhib. Cat.] Introduction by P. RESTANY. Paris : Galerie – expositions Jean Gilbert Jozon, 1973, unnumbered pages.

²⁰ According to a personal conversation with the author (September 2001), it was Jindřich Chalupecký who drew the attention of the French part of the *Paris Youth Biennale* (Raoul Moulin) to Želibská's work.

²¹ RESTANY, P.: *Ailleurs. Alex Mlynárčik*. Paris – Bratislava 1995, p. 239. In a personal conversation with the author, Alex Mlynárčik could no longer recall who had initiated his participation in the exhibitions listed above, nor was able to specify which of his works were shown there. (He was not



1. Jana Želibská: *A Taste of Paradise*, 1973. Archive of the Foundation for Contemporary Slovak Art.

Presentations by Slovak surrealists Karol Baron and Albert Marenčin [Fig. 2] deserve separate mention, as they did not participate in the collective domestic activities organized by the unofficial art scene. Albert Marenčin, a poet and translator from the French who had worked as chief dramaturgist at the Slovak Film Studios in the pre-“normalization” days and whose art was published in the 1960s, was relegated to the Slovak National Gallery’s Central Catalogue Section²² in the period covered by this paper.

Karol Baron, who developed an idiosyncratic form of veristic surrealism, did not alter his style in the period under question. Although he shunned

official exhibitions – this was made easier by the fact that he lived far from the capital Bratislava – his friends managed to organize exhibitions of his works in inconspicuous places in the grey zone from time to time, thus not letting him fall into oblivion. Karol Baron’s foreign presentations were mostly held in French-speaking countries, the birthplace of Surrealism. At the end of 1974 and in early 1975 he participated in the *Orbite* exhibition at the Gallery of Contemporary Art in Brussels where his pen-and-ink drawings and paper objects²³ were delivered by mail. One of the organizers of the *Les Vampires*²⁴ exhibition and authors of the publication *Le Musée des Vampires*, Rolland Villeneuve, invited Karol Baron

able to locate catalogues of these exhibitions in his personal archive.)

²² It is worth mentioning that another rank and file employee of the same department of the Slovak National Gallery at the time was Marian Városov, who used to be the Director of the Institute of Art History of the Slovak Academy of Sciences. They knew each other from their student days and their relationship was friendly and collegial (based on personal experience of the author who also worked at the Slovak National Gallery at the time).

²³ *Orbite 2000*. [Exhib. Cat.] Bruxelles : Galerie d’Arts Contemporains, 20. 12. 1974 – 22. 1. 1975. Exhibiting artists – Germany: B. Arland, H. Plontke, M. Sillner; Belgium: R. Baert, A. Fritz, E. Geurden, V. Meurant, Oger, J. Soos, J. Vandamme; France: Cornilleau, Dedic, R. Remy; Czechoslovakia: K. Baron, J. Havlíček.

²⁴ Exhibition *Les Vampires* in Galerie Bijan Aslan, Paris, 1976. After: ŠVÁB, L.: Chronológia. In: ŠVANKMAJER, J. (ed.): *Otvorená bra. Mezi surrealismem a surracionalismem. Antologie tvorby Surrealistické skupiny v Československu 1969 – 1979*, n.d. (samizdat).

to participate in the *Surrealist exhibition* in Paris. Since the artist could not send his work by official channels, on this occasion, too, he sent his coloured ink drawings by ordinary post. In addition, he had several solo exhibitions in Great Britain. The organizer, Frederic John England, paid a personal visit to Karol Baron in Žilina and drove the collection, consisting of eight watercolours and sixty pen-and-ink drawings, out of the country in his own car.²⁵

Jointly with Albert Marenčin, whose artistic work consisted exclusively of figurative collages, Karol Baron also exhibited at the *World Surrealist Exhibition* in Chicago alongside more than a hundred similarly oriented artists.²⁶ Following an invitation by one of the organizers, Franklin Rosemont, they sent their works by normal post, as if they were not works of art. In the period under question Karol Baron's illustrations appeared in surrealist journals abroad. Two issues of the Brussels-based journal *Fantasmagie*²⁷ carried the artist's drawings on their back page and a few years earlier their readers had an opportunity to encounter one of his drawings on its cover.²⁸ The Paris journals *Bulletin de liaison surrealiste*²⁹ and *Change*³⁰ also presented examples of Karol Baron's work. Albert Marenčin, who corresponded with the journals and also provided an accompanying text, arranged the contacts. He defined Baron's personality as one for which "painting is a magic tool" and "the author himself does not wish to reproduce or represent what is already known but rather to discover what is still unknown".³¹ It is worth noting that, like many other Surrealists, both Marenčin and Baron were also published writers.

Whereas the sources listed above clearly demonstrate that Surrealist artists exhibited through their



2. Karol Baron: Illustration for the bibliophile publication *Okamih pravdy* (*The Moment of Truth*) by Albert Marenčin, 1971.

own initiative, the situation is much less clear in the case of Miloš Urbásek who appeared on the unofficial Slovak scene mainly as a participant in events and projects organized by Alex Mlynárčik. In the 1960s his purely geometrical works, formally derived from *lettrisme* [Fig. 3], achieved phenomenal success primarily in West Germany: a number of his works was bought by private collectors who included them in several exhibitions, initiated mainly by Jürgen Weichardt as well as other collectors. One of the exhibitions took place in 1973 at the Kunsthalle in Wilhelmshaven.³² Other Slovak artists presented

²⁵ Exhibition in 1974 at Keele University, England; exhibition in 1975 at the Art Gallery, Nicholson Institute, England; in 1976 the exhibition entitled *Absurdum Suite* at the Englands Gallery, Staffordshire, England. After ŠVÁB (see in note 24), pp. 192, 193, 194, additional information supplied by the author, October 2001.

²⁶ *Marvelous Freedom – Vigilance of Desire. World Surrealist Exhibition*. [Exhib. Cat.] Chicago : Black Swan Gallery, 1976, p. 2, plate on p. 9 (Albert Marenčin), plate on p. 13 (Karol Baron). Also after ŠVÁB (see in note 24), pp. 192, 193, 194. Additional information supplied by Karol Baron, October 2001.

²⁷ *Fantasmagie*, 1974, No. 38; 1975, No. 45.

²⁸ *Fantasmagie*, 1971, No. 29.

²⁹ *Bulletin de liaison surrealiste*, 1971, No. 2, pp. 4-5; 1973, No. 6, pp. 17, 30; 1976, No. 10, pp. 30-31.

³⁰ *Change*, 11, 1975, No. 25, pp. 24, 26.

³¹ DEGAUDENZI, J.-L. – VILLENEUVE, R.: *Le Musée des Vampires*. Paris 1976, plate pp. 156, 180, 199.

³² Urbásek's works were shown alongside works by renowned European artists such as Otto Piene, Joachim Bandau, Rolf Szymanski, Dieter Heims, Pablo Picasso, Max Bill, Lynn Chadwick, Niki de Saint Phalle, Antoni Seguí, Igaël Tumarkin, Ossip Zadkin, Victor Vasarely. Central European artists were



3. Miloš Urbásek: *Series 5*, 1966. Author's private archive.



there included Jozef Jankovič and Milan Dobeš.³³ In the same year Miloš Urbásek exhibited at the Kunstverein in Stuttgart.³⁴

In 1974 Miloš Urbásek's work was shown as part of an exhibition in Leer presenting works from the collections of H. D. and J. Voss from Bremen and J. Weichardt from Oldenburg.³⁵ Perhaps the most im-

portant exhibition in this series was the last one to take place in the period under discussion: Urbásek's work was shown at the Bonn State Museum of Visual Art as part of the exhibition *Art of the Sixties and Seventies*, drawn from private collections in Bonn.³⁶ This exhibition also included works by Milan Dobeš and Jozef Jankovič.

represented by works of Hungarian artists Gábor Attalai, Imre Baka, Péter Donath, János Fajó, Árpád Illés, Zoltán Kemény, László Kosza-Sipos, Lilly Kunváry, István Nádler, Mihail Schéner and Péter Serediuk; Czech and Slovak artists included Milan Dobeš as well as Alina Ferdinandy, Milan Grygar, Jozef Jankovič, Jiří Kolář, Zdeněk Mojžíš and Květa Pacovská. Poland was represented by Wiesław Wejman; the GDR by Robert Rehefeldt and Hanfried Schulz, and Yugoslavia by Janez Bernik, Dzevad Hoz, Miroslav Šutej and Marjan Vosk. After *Aus der Sammlung Jürgen Weichardt. Malerei – Plastik – Objekte – Grafik*. [Exhib. Cat.] Introduction by J. WEICHARDT. Wilhelmshaven 1973, unnumbered pages.

³³ Milan Dobeš did not participate in the activities of the unofficial scene in Slovakia and did not initiate any such activities himself. He focused on applied art, collaborating on decorative parts of architectural projects and those areas of applied art where the ideologues accepted the language of geometry.

³⁴ Here Urbásek's work was shown alongside a range of artists including Horst Antes, Shusaku Arakawa, Marcel Duchamp,

Alexander Calder, Dan Flavin, Hans Hartung, Roy Lichtenstein, Mimmo Rotella, Jesús Rafael Soto, Günther Uecker or Andy Warhol. After *Mit Kunstleben. Ausstellung aus württ. Privatbesitz Zeitgenossen*. [Exhib. Cat.] Introduction by U. M. SCHNEEDE. Stuttgart : Kunstverein, 1973.

³⁵ Urbásek's work was shown in the context of artists such as Getulio Alviani, Janez Bernik, Miloš Ovčáček, Dóra Maurer, Tibor Gábor, Yozo Hamaguchi, David Hockney, Alfred Hrdlicka, Antonio Segui, Pierre Soulages, Miroslav Šutej or Igaël Tumarkin. After *Internationale Grafik. 40 Künstler aus 22 Ländern*. [Exhib. Cat.] Introduction by J. WEICHARDT. Delmenhorst : Städtische Galerie Haus Coburg, 1974, unnumbered pages.

³⁶ Artists exhibiting their works here, apart from Urbásek, included Horst Antes, Bernhardt and Hilla Becher, Joseph Beuys, Daniel Buren, Marcel Broodthaers, Antonio Calderara, Sam Francis, Otto Herbert Hájek, Robert Indiana, Roy Lichtenstein, Arnulf Rainer, Jesús Rafael Soto, Ben Vautier or Wolf Vostel. After *Kunst der 60er und 70er Jahre aus Bonner*



4. Juraj Meliš: *A Hit II.*, 1972. Author's private archive.



5. Juraj Meliš: *November*, 1972. Author's private archive.

In the 1960s Miloš Urbásek's work found its way to prestigious collections of West German museums of modern art. It was included in all major exhibitions of constructivist art or contemporary prints organized by these institutions. For example, the Folkwang Museum in Essen presented a selection of Miloš Urbásek's work in 1974 in Wilhelmshaven³⁷ at a joint exhibition of three artists. A year later, in 1975, the artist's work was shown at the exhibition entitled *From Surface to Space* at the Nürnberg Kunsthalle.³⁸

However, Miloš Urbásek also consciously cultivated contacts he had forged in the 1960s, as well as new contacts he made at a later stage. During the period under discussion, he continued whenever possible to

submit his work to exhibitions abroad in response to curators' invitations, either delivering his work in person or sending it via Artcentre in Prague. As a foreign trade organization Artcentre was outside the ideological reach of the culture ministries and as such did not object to shipping works of art without showing any interest in their artistic merit; it even helped arrange the necessary travel permits for the artist. This is how Miloš Urbásek managed to attend the 4th British Print Biennale exhibition in 1974 and, as the only Slovak artist, to present his work alongside 250 artists, including the most important representatives of the Euro-American art scene.³⁹ Through his own initiative, Urbásek also managed to show his work at

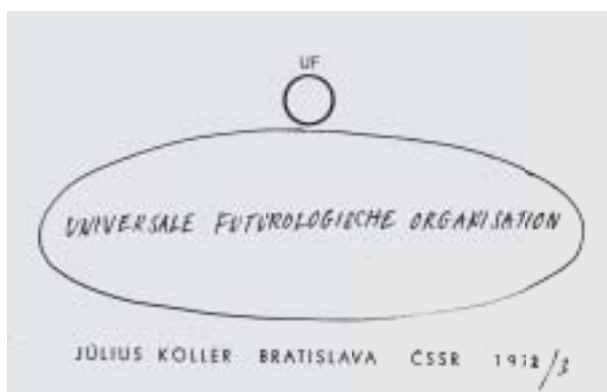
Privatbesitz. [Exhib. Cat.] Introduction by D. STEMMLER. Bonn : Städtisches Kunstmuseum, 1976, unnumbered pages.

³⁷ After *Roy Adzak, Tom Mosley, Miloš Urbásek*. [Exhib. Cat.] Introduction by J. WEICHARDT. Wilhelmshaven 1974, unnumbered pages.

³⁸ Artists who showed their works alongside Miloš Urbásek here included Josef Albers, Bodo Baumgarten, Johannes Itten, Lajos Kassák, Kazimir Malevič (Kasimir Malevich), Karel Malich and Victor Vasarely. After *Von der Fläche zum Raum. Beispiele geplanter Kunst*. [Exhib. Cat.] Introduction by

C. HEIGL. Nürnberg : Kunsthalle Nürnberg and Institut für Moderne Kunst, 1975, unnumbered pages.

³⁹ Artists showing their works here included Getulio Alviani, Jiří Anderle, Shusaku Arakawa, Gábor Attalai, Derek Boshier, Paul Burry, Corneille, Friedensreich Hundertwasser, Oskar Kokoschka, Akira Kurosaki, Roy Lichtenstein, Dóra Maurer, Joan Miró, Robert Motherwell, Claes Oldenburg, Eduardo Paolozzo, Sándor Pinczehely, James Rosenquist, Edward Ruscha, Robert Ryman, Richard Smith, Antoni Tapies, Vladimir Veličkovič, and Andy Warhol. After *Fourth British International Print Biennale*. [Exhib. Cat.] Introduction by M. A. THOMPSON. Bradford : Bradford Art Galleries



6. Július Koller: *From the U.F.O. cycle*, 1972 – 1973. Archive of the Foundation for Contemporary Slovak Art.



7. Július Koller: *From the U.F.O. cycle*, 1973. Archive of the Foundation for Contemporary Slovak Art.

international biennale exhibitions of graphic art in Ljubljana, Slovenia and Friedrikstadt, Norway.⁴⁰

In addition to more distant countries Slovakia's closest neighbours also showed interest in the work of Slovak artists. Next to intensive contacts with Prague and Moravia it was the ties with Hungarian colleagues that were the strongest in this period. They developed quite spontaneously through personal contacts cultivated by Tomáš Štrauss on the one hand, and by László Beke on the other. (László Beke is a Budapest art historian who had spent some time in Slovakia studying medieval art towards the end of the 1960s.) This exciting period at the peak of cultural liberalization affected exhibition practices too, giving him first-hand knowledge of contemporary Slovak art. The first outcome of these contacts was the participation of Slovak artists in an informal meeting of Hungarian alternative art in Balatonboglár in 1972.⁴¹

and Museum, 1974; also after Miloš Urbásek's wife, Andrea Dobošová, p.c.

⁴⁰ After *Bienale grafike*. [Exhib. Cat.] Introduction by Z. KRŽIŠ-NIK. Ljubljana : Moderna galerija, 1973. The Czechoslovak collection consisted of works by artists invited both officially and unofficially, including Jiří Anderle, Eva Bednářová, Bořivoj Borovský, Albín Brunovský, Alena Kučerová, Květa Pacovská, Jaroslava Pešicová, Naděžda Plíšková, Vladimír Preclík, Vladimír Suchánek, Adriena Šimotová and Miloš Urbásek. See also *Norske Internasjonale Grafik Biennale*. [Exhib. Cat.] Introduction by H. HEBLER – W. THEGERSEN. Friedrikstadt : Galleri Gamlebyen, 1976. Czechoslovak artists participating in the show included Jiří Anderle, Eva

Later on László Beke continued to follow activities on the Slovak unofficial art scene. When he started organizing informal exhibitions at the Friends of the Arts Club in Budapest, he never failed to include Slovak artists. It was here that Juraj Meliš presented a selection of his works as early as in 1975. In one of the texts for the catalogue, Tomáš Štrauss points to pop art as one of the starting points of Meliš's artistic poetics [Figs. 4-5]. In another text, László Beke describes Meliš's style as "expressive", as "straightforward and naïve to the point of sentimentality" and says that he expresses himself in a "schematic way, through signs, with banality as a necessary part of his expression". At the same time, he draws attention to major issues covered by the artist: "love, truth, freedom..."⁴²

While it was difficult to gain access to official exhibition spaces in Budapest, in the period covered by this study Slovak artists managed to participate in exhibition activities outside the Hungarian capital,

Bednářová, Alex Beran, Alena Kučerová, Oldřich Kulhánek, Jaroslava Pešicová, Naděžda Plíšková, Hana Storchová, Naděžda Synecká and Miloš Urbásek. Details of specific exhibitions Miloš Urbásek participated in were supplied by his wife, Andrea Dobošová, p.c.

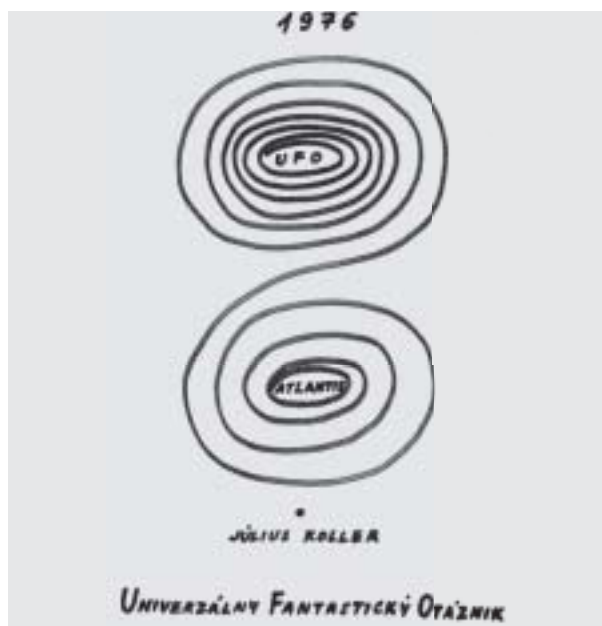
⁴¹ The meeting's participants are listed, though not always accurately, by Tomáš Štrauss. – ŠTRAUSS 1993 (see in note 10), p. 218.

⁴² *Juraj Meliš*. [Exhib. Cat.] Introduction by L. BEKE – T. ŠTRAUSS. Budapest : Fiatal Művészek Klubja, 1975, unnumbered pages.

for example in the southern city of Pécs. These were initiated by the indomitable Sándor Pinczehelyi, a conceptual and action artist who helped shape the contemporary art scene over the following decades not only as an artist but also as an organizer. In 1976 he organized the exhibition *Modern Graphic Art*, presenting the key personalities of the contemporary world art scene at the exhibition hall of the City Museum. Slovak artists were represented by Jozef Jankovič through one of the first examples of his computer graphic art.⁴³

One might think that the chances of unofficial artists being able to show their work in countries further away were made much slimmer by the closed borders. In fact, the opposite was true: Slovak artists were able to post works created in a range of experimental techniques within what was then understood by the term “multimedia” (i.e. photographs, concepts, maps, documents, postcards, drawings, photographs, publications, ideas, products...) to the Sao Paulo University’s Museum of Contemporary Art in Brazil, where the artist Julio Plaza with the institution’s director Walter Zanini organized an international exhibition of current trends entitled *Prospective '74*. Moreover, each invited artist was offered the chance to nominate two additional colleagues to be invited to the event.⁴⁴

Although he did not know who nominated him for the exhibition that took place two years later, Július Koller [Figs. 6-8] experienced no major difficulties when he posted to Sao Paulo the documentation of his works: “Permanent U.F.O.”, 1968 – 1974 (tennis), “Permanent U.F.O.”, 1970 – 1974 (Ping – Pong), “U. F. Organism”, 1973 – 1974. The works,



8. Július Koller: *Universal Phantastic Question Mark (U.F.O. Atlantis)*, 1976. Archive of the Foundation for Contemporary Slovak Art.

which the author designated as “text cards”, were drawn and stamped ideas of the author’s variations on the U.F.O. theme.⁴⁵ Jozef Jankovič and Juraj Meliš also participated in the event. Like Július Koller, they sent their work to Sao Paulo by ordinary mail.⁴⁶ To be on the safe side, Juraj Meliš was also in the habit of mailing near identical versions of his works from several near identical locations in Czechoslovakia. A report published by *O Estado de Sao Paulo* newspaper on 2 March 1976 under the heading “Nova mostra de Multimedia” gives us the flavour of the exhibition

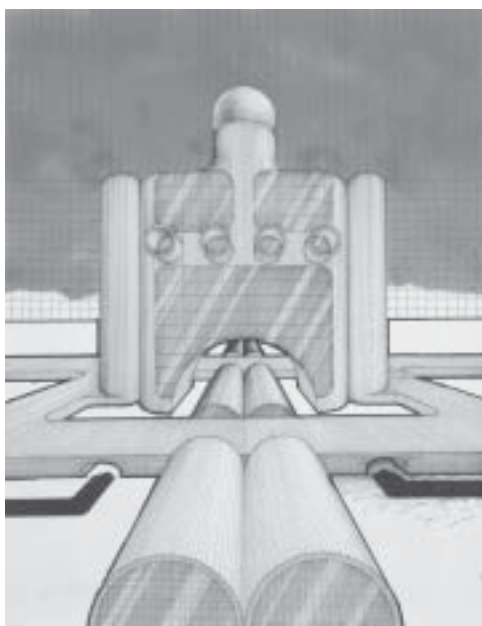
⁴³ *Modern Grafika Pécs*. [Exhib. Cat.] Introduction by T. AKNAI – F. ROMVÁRY. Pécs : Janus Pannonius Múzeum, 1976. Exhibiting artists: Allan d’Arcangelo, Marina Apollonio, Gábor Attalai, Jean Baier, Imre Bak, András Baranay, Hans-Jurgen Breuste, Hartmut Bohm, Javacheff Christo, Pierre Clerck, Pál Deim, Hugo Demarco, Robyn Denny, Herbert Distel, Luitpold Domberger, Angel Duarte, Gérard Ducimetiere, János Fajó, Fred Forest, István B. Gellér, Tibor Gáyor, Károly Halász, Tamás Hencze, Romuald Hengstler, Charles Hinman, Robert Indiana, Will Insley, Jozef Jankovič, Hans-Werner Kalkmann, Pierre Keller, Iлона Keseru, Georg Kintzel, Károly Kismányoky, Berndt Klotzler, Imre Kocsis, Matti Koskela, Ferenc Lantos, Thomas Lenk, Les Levine, Heinz Mack, Escobar Marisol, Dóra Maurer, András Mengyán, Marcello Morandini, János Nádasy, István Nádler, Nyrom,

Karl Pfahler, Sándor Pinczehely, Anne and Patrick Poirier, Uli Pohl, Sigmar Polke, Péter Prutkay, Richard Reimann, Richard Smith, Róbert Swierkiewicz, Endre Tóth, Cy Twombly, János Urbán and Victor Vasarely.

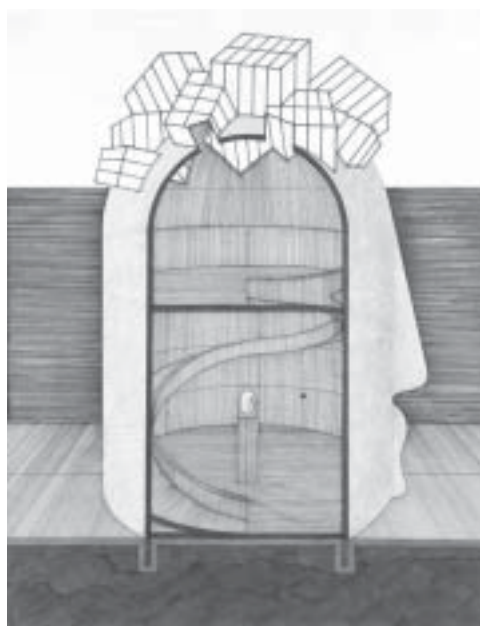
⁴⁴ Quoted after correspondence in Július Koller’s private ownership and confirmed by p.c. (Bratislava, 2001).

⁴⁵ Quoted after documents in Július Koller’s private archive and confirmed by p.c. (Bratislava, 2001).

⁴⁶ Quoted after the list of invited artists and correspondence with Walter Zanin in the private archive of Juraj Meliš, for example the letter dated 18 November 1974.



9. Jozef Jankovič: Design for railway station in Kúty with parallel rails for Czech and Slovak railway lines, 1976. Author's private archive.



10. Jozef Jankovič: Design for sculptor's studio, 1977. Author's private archive.

which included artists such as Peter Vogel, Gérard Duchène, Jean Scheurer, Julius Koller, Klaus Groh, Mallander, Karel Miller, Jerzy Trelínski, Ugo Carrera and Jim Jones.⁴⁷ Although it is not clear whether the planned catalogue ever appeared or whether it was intercepted by Czechoslovak censorship (despite the organizers' assurances neither Július Koller, nor Juraj Meliš have ever received it) this opened the possibility for our artists to mail their work to exhibitions further afield. Furthermore, the exhibition itself was a travelling one, thereby providing South American audiences in several locations with information on the contemporary European art scene, including representatives of the Slovak unofficial scene.

On 13 September 1975 Július Koller mailed "four U.F.O. items"⁴⁸ to the Centre of Art and Communication in Buenos Aires for an exhibition entitled

The Seventies conceived by the Centre's Director and renowned theoretician of contemporary art Jorge Glusberg. Artists were invited to submit two to four medium sized planar works on tracing paper to make copying easier (this was before the widespread use of Xerox machines) and the exhibition was meant to travel not only around Latin America but also to reach Europe, specifically Poland, Yugoslavia, Italy, Great Britain and Iceland.⁴⁹ According to the documentation received by the author, the exhibition was held in September 1976 at the Museum of Modern Art in Sao Paolo (Brazil), in October 1977 at the Arts Department of the Costa Rica University and in November 1976 at the University Museum of Science and Art in Mexico. Július Koller's works were thus shown not only in the context of international, particularly, American, conceptual art but also alongside Slovak and Czech colleagues who

⁴⁷ A simple explanation as to why Jozef Jankovič and Juraj Meliš are not mentioned in the exhibition report might be that the author selected as examples those artists whose work he understood better than others.

⁴⁸ Based on the author's note on the letter of invitation. – Július Koller's private archive.

⁴⁹ Poland and Yugoslavia are listed among liberal democracies to highlight the striking difference between their cultural policies in these two countries and other countries of the communist block.

participated in the exhibition (such as Rudolf Sikora from Slovakia and Miroslav Klivar and Jiří Valoch from the Czech Lands), as well as with colleagues from neighbouring communist countries (Davor Lancaric and Bogdanka Pozarowicz from Yugoslavia, András Barangay and György Galántai from Hungary, Andrzej Berezianski, Jaroslaw Kozlowski, Andrzej Matuszewski, Paweł Petasz, Jerzy Trelński and José Ubach from Poland).

Juraj Meliš, meanwhile, participated in the famous *XII. Premi Internacional de Dibuix Joan Miró* exhibition at the Centre d'Estudis d'Art Contemporani in Barcelona in 1974, and other artists of our unofficial scene later followed suit.⁵⁰ To ensure that his work – this time drawings from his current production – would reach their destination, this time, too, he mailed them from several locations in Czechoslovakia. At the same time, just like Karol Baron had done earlier, he asked the organizers not to mail the originals back to him on any account. Since they had been mailed by ordinary post, once sent back, classified as works of art, they could have got their authors into trouble with the secret police which was very likely to have intercepted the return mailing of an item that had been sent abroad without authorization. Two years later, again as the only representative of the unofficial Slovak art scene, he took part in the international mail art exhibition organized in Brazil's Recife under the title *Exposicao Internacional de Arte Correio* by Bruscky and Santiago.⁵¹ It was due to their indefatigable energy that a number of exhibitions with the participation of artists from Central Europe, including those living in Communist countries, was organized over the course of the following years. In this particular exhibition Juraj Meliš exhibited photographs of his reliefs and samples of his current graphic work and drawings.

The artist who has perhaps the highest attendance record at international exhibitions among those working on the Slovak unofficial art scene was the



11. Jozef Jankovič: *Interior (Project No. 4)*, 1972. Author's private archive.

sculptor Jozef Jankovič [Figs. 9-11]. After all, he was one of the first artists to be blacklisted: his sculptural group "Victims Warn" was removed from the Slovak National Uprising memorial in Banská Bystrica as early as 1972.⁵² The decision was apparently taken by the country's top ideologues following extensive deliberations (it is likely that the issue had been discussed by the Central Committee of the Communist Party of Slovakia) in the period preceding the 2nd Congress of the Slovak Visual Artists' Union. That is why Jozef Jankovič started exploring the possibilities of exhibiting abroad independently, outside of official channels, before most of his colleagues. Wherever possible, he made use of his contacts from the 1960s as well as his logistical skills, to mail his graphic works or drawings to exhibition organizers. A list of the artist's exhibitions produced for the catalogue of the exhibition of his collected works

⁵⁰ Documented by correspondence in sculptor Juraj Meliš's private archive. The list in the catalogue of the author's solo exhibition erroneously gives the year as 1973. See also JANČÁR, I.: *Juraj Meliš – bilancia*. [Exhib. Cat.] Bratislava : Galéria mesta Bratislavy, 1994, p. 199.

⁵¹ According to an invitation in Juraj Meliš's private archive, an exhibition with this title was held from 27 August until 11 September 1976. Czechoslovakia was further represented by Helena Hátleová.

⁵² SNOPKO, L.: *Obete varujú. Paralelné príbehy*. Bratislava 2004, p. 18.

at the Slovak National Gallery (1997)⁵³ quoted above mentions twelve instances of participation in foreign exhibitions, including one solo show. Although the catalogue is very detailed, not all the events listed are fully documented.

In fact, a more thorough study of the artist's archive shows that Jozef Jankovič participated in further events not included in the list. For example, the catalogue does not mention his participation in the Sao Paolo exhibition. The photo-documentation of a completed installation, dated in handwriting as "1974", relates most likely to the *Prospective '74* exhibition that was organized by Julio Plaza and Valter Zanini⁵⁴ and attended by Július Koller and Juraj Meliš.

It was Hungary that showed greatest interest in Jozef Jankovič's work. Following his participation in the international exhibition of graphic art in Pécs, where he presented samples of his computer art,⁵⁵ his work was included in the representative selection of serial works by contemporary European artists in Székesfehérvár held from December 1976 to May 1977, along with that of his colleague Miloš Urbásek.⁵⁶ However, these two shows were preceded by a Jankovič solo exhibition in Pécs where the sculptor presented a collection of his unmountable projects.⁵⁷ The catalogue (and therefore, the exhibition) includes several of his current projects.

Jankovič's interest in what was then a new genre for him made its first appearance in 1973 in a solo exhibition in the Brno House of Art and continued throughout the first half of the 1970s. Similarly to the Brno catalogue, an analysis of Jankovič's "ironic architecture" at the Pécs exhibition is provided by Jiří Valoch as well as by László Beke.⁵⁸

Surprisingly, considering the prevailing political situation, in addition to the Hungarian art circles their East German counterparts showed a similar, albeit less intense interest in the work of Czech and Slovak artists of the unofficial art scene. In particular, Jürgen Schweinebraden, who originally trained as sociologist, managed a non-commercial gallery called EP at Dunckerstrasse 17 in Berlin. On 18 November 1975 he opened an exhibition entitled *Von visueller Poesie zur Projekt- und Konzeptkunst*, presenting twelve Czech and Slovak authors; he continued with similarly oriented activities in the following years.⁵⁹

Starting in 1971 and throughout the period covered by this study, Jozef Jankovič continued to send, by ordinary mail, his works to exhibitions such as *Premi Internacional de Dibuix Joan Miró* organized by the Joan Miró Foundation at the Centre of Contemporary Art Studies in Barcelona, attended by a large number of artists from communist bloc countries. Their mail art character made it possible for several artists to have their works shown in the contempo-

⁵³ BAJCUROVÁ, K. – HRABUŠICKÝ, A. – RUSINOVÁ, Z.: *Jozef Jankovič*. [Exhib. Cat.] Bratislava : Slovenská národná galéria, 1997, p. 221.

⁵⁴ See a notice of the exhibition referring to Jozef Jankovič in Július Koller's private archive.

⁵⁵ *Modern Grafika ... 1976* (see in note 43). For other artists in this exhibition, where Jozef Jankovič showed one of his first computer graphic works, see note 43.

⁵⁶ According to the exhibition poster, following artists participated in the event under the Hungarian-English title *Sorozatművek / Serial Works* (Kortárs művészet magángyűjteményekben 2. Csók István Képtár, Székesfehérvár, 1976 december 12 – 1977 május 30-ig): Getulio Alviani, Klaus Basset, Jacob Bill, Bob Bonies, Václav Boštík, Hartmut Böhm, Antonio Calderara, Harold Chase, Inge Dick, Miklós Erdély, Ferenc Ficzek, Tibor Gáyor, Camille Graeser, Gyula Gyulás, Károly Halász, Ervin Heerich, Tamás Hencze, Ewerdt Hilgemann, V. Jankilevszkij, Gyorgy Jovánovics, Jan Kubíček, Andrzej Lachowicz, Richard P. Lhose, Dóra Maurer, Raul Meel, János

Megyik, András Mengyán, Samuel Meyering, Francois Morrellet, Renate Neuser, Roman Opalka, László Paizs, Sándor Pinczehelyi, Bridget Riley, Helge Roed, Antoni Starczewski, Peter Struycken, B. Jon Thogmartin, Jorrit Tornquist, Gábor Tóth, Péter Türk, Miloš Urbásek, Jiří Valoch.

⁵⁷ These works were unmountable both due to technical/logistical as well as political difficulties they posed.

⁵⁸ *Jankovič*. [Exhib. Cat.] Texts by L. BEKE – J. VALOCH, n.p., n.d. (samizdat). Based on information on the front endpaper, the exhibition took place in January 1975 at the Pollack Mihály Műszaki Főiskola Kollégiuma. An identical catalogue with a similar title and front endpaper page had most probably been previously used for the exhibition at the Fialat Művészek Klubja in Budapest in 1974 as part of a cycle conceived and organized by László Beke.

⁵⁹ Invitation to the exhibition opening in Jozef Jankovič's private archive says: 12 tschechoslowakische Künstler – Adamus, Chatrný, Jankovič, Kocman, Meliš, Miller, Mlčoch, (Ladislav) Novák, Sikora, Tóth, Valoch, Vojnar.

rary art context. Apart from Jozef Jankovič, whose work was reproduced in the catalogue, a number of artists who had not been involved in the unofficial art scene (such as Božena Augustínová, Mira Haberernová and Dušan Králik)⁶⁰ participated in the twelfth exhibition. Although Jozef Jankovič did not take part the following year,⁶¹ he did return after a short break and stayed loyal to this event for the following two years under consideration.⁶²

The opportunities for the unofficial Slovak scene artists to exhibit at biennale shows in neighbouring communist countries deserve separate mention. In the period covered by this study the key events were the graphic art biennale exhibitions in Ljubljana and the drawings biennale exhibitions in Rijeka (both cities in former Yugoslavia, a country that, from the point of view of Czechoslovak artists at the time, was part of the free world). Jozef Jankovič

sent his work to both exhibitions at his own cost and separately from the state nominated artists. In 1975 he participated in the 11th *Graphic Art Biennale* in Ljubljana and a year later he took part in the Rijeka Drawings Biennale. His work also came to the attention of specialist and lay audiences alike at the Le Signe Gallery in Turin, where he exhibited a collection of his unmountable architectural projects from 8 April until 8 May 1976.⁶³ A number of local daily papers reported on and reviewed the exhibition in positive terms.⁶⁴

German art circles responded to even more ephemeral artistic trends than neo-constructivism or new figurations with elements of neo-constructivism. An exhibition in 1974, entitled *Utopia*, presented the work of action and conceptual artists, including individuals who by then had become stalwarts of the unofficial scene, such as Július Koller, Juraj

⁶⁰ XII. *Premi Internacional Dibuix Joan Miró* (the exhibition was held from 25 May to 19 June 1973) featured 45 artists, including the following ones from Czechoslovakia: Božena Augustínová, Jindřich Boska, Bořivoj Borovský, Olga Čechová, Ladislav Čepelák, Josef Černý, František Dörfl, Mira Haberernová, Jan Halla, Josef Hampl, Jaroslav Horánek, Miroslav Houra, Jan Hrubý, Dalibor Chatrný, Ivan Chatrný, James Janiček, Jozef Jankovič, Antonín Juračka, J. H. Kocman, Josef Kremláček, Božena Kremláčková, Dušan Králik, Aleš Lamr, Václav Mergl, Vladislav Mirvald, Jaromír Mösner, Miroslav Procházka, Ivan Strnad, Jitka Svobodová, Přemysl Rolčík, Michaela Roubíčková, Jan Vančura, Vladimír Vašíček, Jiří Zasmeta. – XII. *Premi Internacional Dibuix Joan Miró*. [Exhib. Cat.] Texts by J. TEIXIDOR – J. BORRÁS – M. L. BOSCH i CRUAÑAS. Barcelona : Fundació Joan Miró, Centre d'Estudis d'Art Contemporani, 1973.

⁶¹ At the 13th exhibition, held from 8 July until 8 August 1974, our unofficial art scene was represented by Juraj Meliš and Rudolf Sikora. The 581 participating artists included the following from Czechoslovakia: Jaroslav Alt, Božena Augustínová, Bořivoj Borovský, Jindřich Boska, Miloš Cossa, Olga Čechová, Josef Černý, František Dörfl, Zdena Fibichová, Marie Filippovová, Jan Fišer, Eduard Halberštát, Jan Halla, Josef Hampl, Jaroslav Horánek, Petr Horák, Miroslav Houra, Antonín Juračka, Josef Kremláček, Božena Kremláčková, Miroslav Krista, Juraj Meliš, Vladislav Mirvald, Jaromír Mösner, Jan Antonín Pacák, Stanislav Pojer, Vladimír Preslík, Miroslav Procházka, Přemysl Rolčík, Michaela Roubíčková, Rudolf Sikora, František Šimek, Hana Štorchová, Jan Wójnar, Jaroslav Zasmeta. – XIII. *Premi Internacional Dibuix Joan Miró*. [Exhib. Cat.] Texts by J. TEIXIDOR – L. BOSCH i CRUAÑAS. Barcelona : Fundació Joan Miró, Centre d'Estudis d'Art Contemporani, 1974.

⁶² Based on confirmation of receipt of art works for the exhibition, No. 219, dated 25 June 1976, in Jozef Jankovič's private archive as well as other sources, including the catalogue of the exhibition: XIV. *Premi Internacional Dibuix Joan Miró*. [Exhib. Cat.] Texts by M. di OLIVEIRA – G. BRIZIO – Y. MASUDA – L. BOSCH i CRUAÑAS. Barcelona : Fundació Joan Miró, Centre d'Estudis d'Art Contemporani, 1975. The exhibition was held from 16 July to 15 September 1975 and the 477 international artists included the following Czech and Slovak artists: Lubomír Kressa, Božena Augustínová, Ivo Medek, Jaroslav Horánek, Eduard Halberštát, Jitka Svobodová, Ladislav Novák, Stanislav Pojer, Jan Anton Pacák, Přemysl Rolčík, Jindřich Boska, Eva Smrčinová, František Dörfl, Josef Hampl, Miroslav Houra, Michaela Roubíčková, Jan Hrubý, Jan Halla, Aleš Lamr, Jozef Jankovič, Jiří Sopko, Marie Filippovová and Karel Zavadil. XV. *Premi Internacional Dibuix Joan Miró*. [Exhib. Cat.] Texts by A. CIRICI – S. K. STOPCZYK – R. SQUIRRU – M. de OLIVEIRA – L. BOSCH i CRUAÑAS. Barcelona : Fundació Joan Miró, Centre d'Estudis d'Art Contemporani, 1976. This exhibition was held from 15 July to 15 September 1976 with the participation of 369 international artists including the following Czech and Slovak ones: Michaela Lesařová, Jozef Jankovič, Jiřina Klimentová, Eduard Halberštát, Eva Smrčinová and Aleš Lamr.

⁶³ *Jozef Jankovič*. [Exhib. Cat.] Introduction by V. MALEKOVIČ. Torino : Le Signe, galleria d'arte, 1976, unnumbered pages.

⁶⁴ For example DRAGONE, A.: Progetti inattuabili di Josef Jankovic. In: *Stampa Sera*, 21. 4. 1976, p. 5; MARCHISA, G.: Ristrutturazione di Josef Jankovic. In: *Corriere di Torino*, 23. 4. 1976; MINUCCI, A.: Nel mondo poetico di Massimo Quaglino. Le personali di Cuccio e del cecoslovacco Jankovic. In: *La Stampa*, 29. 4. 1976, p. 7.



12. Dezider Tóth: *Utopia*, 1974. Archive of the Foundation for Contemporary Slovak Art.

Meliš, Rudolf Sikora and Dezider Tóth [Fig. 12], in its European context. The evidently privately produced, modest catalogue, demonstrates that even in a country with a climate conducive to contemporary art trends, such as West Germany at the time, trends towards conceptual art of the serious (Sikora), poetic (Tóth), or ironic (Koller, Meliš) variety were perceived as an alternative to the prevailing taste and directed at a non-conventional minority audience. It is, however, questionable, whether this audience was at all aware of the risks run by the authors living in totalitarian countries through exhibiting in a country on the other side of the ideological divide.⁶⁵

From the early days of the unofficial art scene in Slovakia, Rudolf Sikora [Figs. 13-15] was one of the key figures, initiating numerous activities. He made good use of the year 1968 to forge international contacts, which he continued to cultivate after the

Warsaw Pact invasion of Czechoslovakia. He would not let even hard-line “normalization” prevent him from showing his works abroad. Between 1973 and 1977, in addition to the exhibitions mentioned above, he participated in several other shows including some as far away as the American continent.⁶⁶ In 1973 Ken Friedman organized a show entitled *Omaha Flow Systems* at the Joslyn Art Museum, attended by Sikora as well as Alex Mlynárčik. The same selection of Sikora’s conceptual works (including the cycle “Out of the City”, “Swimming Pool”, “Question Mark”...) was shown at another US exhibition in the same year, entitled *An International Cyclopedia of Plans & Occurrences* at the Commonwealth University in Richmond’s Anderson Gallery of Virginia, sponsored by its director Harrison Taylor. Sikora’s work was shown not only in the USA but also in South America, a continent that was at the time clearly oriented towards rational art trends, geometry and concept. In September 1976 the artist participated in the *The Seventies* exhibition at the Museum of Modern Art in Sao Paolo mentioned above and organized by CAYC, whose heart and soul was Jorge Glusberg.

In the same period Rudolf Sikora’s work was also shown in Europe. For example, in 1973 the *We Too Have Ideas* exhibition at the New Reform Gallery in the Belgian city of Allst exhibited, among other graphic works, his well-known cycle “Out of the City”. In the following year he sent works from his cycle “Time – Space IV” to the *XIII. Premi International Dibuix Joan Miró* in Barcelona. The work evidently impressed the organizers since it found its way into the smaller selection from that was later shown at the Galerie Tomo in Toledo.⁶⁷

In conclusion

Focusing as it does on one particular aspect of international activities of artists belonging to the unofficial Slovak art scene in the 1970s, this study might seem slightly boring for a reader who might

⁶⁵ *Utopia*. [Exhib. Cat.] Ed. W. FOCKE. Oldenburg 1974.

⁶⁶ The catalogue of the artist’s solo exhibition gives only a list without any information on the organisers, curators or specific exhibited works. – *Rudolf Sikora. Sam proti sebe*. [Exhib. Cat.] Ed. H. MUSILOVÁ. Texts by A. HRABUŠICKÝ – H.

MUSILOVÁ – R. SIKORA – J. VALOCH. Praha : Národní galerie, 2006.

⁶⁷ This information is based on authentic period notebooks in the artist’s personal archive.



13. – 15. Rudolf Sikora: *Habitat I, II, III*, 1975. The 1st Slovak Investment Group Collection.

also wonder whether this is indeed an art historical text, despite all the events it refers to and that had taken place in an artistic context. Furthermore, more demanding colleagues who are well versed in New Art History, might regard it as an anachronism, a hopelessly chronological reconstruction of events that had taken place a long time ago, with a spurious goal: to bring the past to the present.

Although all these potential arguments are relevant, I am convinced that texts such as the present one are not only legitimate but also vital. They are basically modest and lack the ambition to explain the magic of art, to identify what is unique and to condemn what is mediocre. They aim to achieve a lot less and, at the same time, much more: they reveal how artists managed to live and work, daring to imbue their lives with freedom despite the risk of administrative sanctions and police persecution in a specific communist country, located in the eastern part of what used to be Czechoslovakia and has recently become Slovakia (although it had

been split in cultural terms before). They were determined to shape their own destinies and acted without prejudice as well as without any demands. They took risks that are inconceivable in Euro-American terms: they denied the market value of their work as it was the only way to send it to exhibitions abroad because it was far more important for them to participate in the global artistic discourse than to seek financial compensation. To paraphrase a well-known idea, the present text thus aims “to explain the past through that which is most powerful in the present”.⁶⁸ In my view, resistance to a totalitarian regime represents such a value.

At the beginning of my study I referred to publications that have already dealt with related issues. However, I believe that it is another kind of publication that deserves more – and polemical – attention. It is publications that cover the visual art in the second half of the 20th century without taking notice of the fact that in the countries of the so-called Eastern bloc art played a unique role in

⁶⁸ It was Michael Ann Holly’s stimulating study that drew my attention to this thought by Nietzsche I had previously left without notice. – HOLLY, M. A.: *Melancholické umenie*.

Viedenská škola umenia. In: BAKOŠ, J. (ed.): *Minulosť v prítomnosti. Súčasné umenie a umeleckohistorické mýty*. Bratislava 2002, p. 57.

the 1970s, which related to politics on the one hand, and to artistic ideals – and, through them, also civic liberties – on the other. That is why I believe that art history can be written from a new vantage point and

hope that the current study can provide a starting point for such an endeavour.

English translation by J. Sherwood

Zo scény do utajenia. Zahraničné aktivity umelcov neoficiálnej slovenskej výtvarnej scény v rokoch 1973 – 1977 (medzi II. zjazdom Zväzu slovenských výtvarných umelcov, 2. 11. 1972 a Chartou '77, 1. 1. 1977)

Resumé

Prítomná štúdiá je inovovaným segmentom mojej dizertačnej práce *Neoficiálna slovenská výtvarná scéna sedemdesiatych a osemdesiatych rokov 20. storočia* (pozn. 1). K publikovaniu práve tejto problematiky ma viedlo viacero skutočností (pozn. 2). Jednou z nich je tá, že prostredníctvom akademického časopisu, akým je *Arx*, sa správa o špecifikách situácie, v akej sa nachádzalo slovenské umenie, keď žilo za železnou oponou, dostane k adresátom, ktorí poznajú citované udalosti v iných súvislostiach než v tej, čo znamenali pre našich umelcov. Boli to predovšetkým výstavy „skromných“ disciplín: kresby, grafiky či fotografie, mail-artného charakteru, ktoré boli pre autorov viacerých krajín dnes už bývalého socialistického bloku ako jediné bezbariérové dostupné.

V prípade záujmu vystavovať umelci museli zľaviť zo svojich nárokov: dielo nemohli poistiť, lebo ho posielali ako obyčajnú zásielku, ktorej nepriznávali žiadnu finančnú hodnotu. Často v svojich sprievodných listoch prosili usporiadateľov, aby ho neposielali nazad. Všetky zásielky z tzv. kapitalistickej cudziny totiž vzbudzovali v štúdiu sledovanom období pozornosť cenzúry a následne Štátnej bezpečnosti, a tak upozorňovali na svojho adresáta ako na človeka, ktorý prekračuje hranice každodennosti stanovené totalitným režimom.

Deklarovať zásielku ako umelecké dielo nebolo možné z dvoch dôvodov. Vysielanie výstav do zahraničia bolo považované za štátnu reprezentáciu,

ktorú organizovali inštitúcie poverené Ministerstvom kultúry a každá kolekcia podliehala jeho schváleniu. Aj súkromný vývoz umeleckého diela – za ktorý musel vyvážajúci zaplatiť clo, bez ohľadu na to, či predpokladal jeho predaj, alebo nie – podliehal schváleniu špeciálnej vývozej komisie. Umelci neoficiálnej výtvarnej scény boli na čiernej listine, galérie a múzeá výtvarného umenia ich diela nevystavovali a médiá o nich mlčali (pozn. 3). Prežívali vďaka svojím civilným povolaniam, alebo z honorárov za monumentálne diela realizované v architektúre (pozn. 4), či za grafické úpravy kníh a časopisov. Životná situácia viacerých bola na hranici chudoby. Ani oni, ani tí, ktorí boli schopnejší získať viac finančných prostriedkov, nechceli upozorňovať na svoje medzinárodné kontakty. Časom aj tak niektoré presiakli na verejnosť a vzápätí sa začala o autora zaujímať Štátna bezpečnosť. Z uvedenej situácie vyplýva, že svoje neoficiálne participácie na zahraničných výstavách všetci zúčastnení utajovali.

Termín „neoficiálna“, ktorý v predmetnej štúdiu používam, som nezvolila náhodne, rovnako ako vedome hovorím o „scéne“. Na rozdiel od väčšiny slovenských umenovedcov, ktorí voľne zamieňajú adjektíva alternatívny, neoficiálny, undergroundový, disidentský, zakazovaný... a zväčša ich význam vzťahujú na umelca, alebo jeho dielo, rozlišujem medzi alternatívnou a neoficiálnou situáciou slovenskej neoavantgardy vo vzťahu ku konkrétnej historickej

a politickej situácii. Po roku 1968 bola prezentácia tvorby umelcov mimo galerijných (muzeálnych) priestorov zväčša ich rozhodnutím, teda alternatívou, a to napriek obsadeniu republiky vojskami Varšavského paktu. Verejný priestor občianskych slobôd sa síce zužoval, ale ich diela boli ešte pomerne dlhý čas súčasťou aj oficiálnych prehliadok súčasného výtvarného umenia doma a dokonca reprezentatívnych, štátnymi inštitúciami vyvezených výstav v zahraničí.

Tzv. normalizácia nastala na Slovensku až po II. zjazde Zväzu slovenských výtvarných umelcov (2. 11. 1972), napriek predchádzajúcim sankciám voči vytipovaným príslušníkom kultúrnej obce. Až po ňom sa výtvarníci rozdelili na tých, ktorí boli členmi

tejto „konsolidovanej“, ideológmi kontrolovanej organizácie – tí mohli vystavovať, o ich tvorbe sa publikovalo – a tých druhých, ktorým bolo členstvo odopreté: ich aktivity boli odsunuté z verejného priestoru. Avšak len niektorí z nich vytvorili neoficiálnu scénu (pozn. 5), náhradný priestor, ktorý podľa môjho názoru – opierajúc sa o názory relevantných autoriek, vzťahujúce sa k otázkam utvárania politického (Arendtová), respektíve umeleckého (Stilesová) priestoru a kontextu (pozn. 6) – bol podmienkou adekvátnej realizácie ich umeleckej identity a občianskych postojov, priestor spoločenskej a kultúrnej komunikácie, potrebný ako pre slobodu tvorby, tak pre jej percepciu.

Z. Bartošová

Le multiple d'artiste. Une contribution au débat sur la démocratisation de l'art

Océane DELLEAUX

C'est en 1959 que l'artiste Daniel Spoerri fournit une définition du concept de «multiple» dans l'art et tente de le rendre accessible avec la fondation des éditions *MAT* (Multiplication d'Art Transformable) à Paris. Ces propositions esthétiques multipliées et éditées, sous forme d'objet, suscitent un vaste engouement auprès des acteurs de la scène artistique au début des années soixante et soixante-dix. De là, naît l'idéologie du multiple qui a pour objectif d'apporter l'art au plus grand nombre en tentant d'effacer la différence entre œuvre d'art originale et production industrielle.

Pourtant, dès le milieu des années soixante-dix, le multiple subit la résistance du monde de l'art à l'infiltration de la démocratie, dans un contexte marqué par un système libéral, le retour à la figuration et l'investissement par les collectionneurs des valeurs sûres de la peinture avec les néo-expressionnistes. Il connaît ensuite un nouvel essor à partir du milieu des années quatre-vingt en Europe et en Amérique du Nord. C'est donc dans le débat suscité autour de ce regain d'intérêt pour le multiple et de la question de sa démocratisation, que cet article trouve son origine.

On rappellera néanmoins, au préalable, que l'idée de vulgarisation du multiple s'inscrit dans un contexte idéologique de démocratisation de l'art à partir de la fin des années cinquante. Dès 1952, dans son essai «Künstler und Ethik», l'artiste Victor Vasarely invite ses confrères à s'engager vers un tel mouvement et estime qu'une diffusion de grande portée doit être atteinte. La plupart des pratiques artistiques dans les

années cinquante et soixante vont dans ce sens et ont recours au multiple. Ainsi, l'art cinétique et l'Op Art revendiquent une forme d'opposition à l'unique et la participation du spectateur, Fluxus s'oppose au culte de l'art et souhaite rendre ce dernier plus accessible tandis que le Pop Art vise à établir un rapport entre l'art et le quotidien.

Au multiple sont généralement associés les «autres» multiples, pour reprendre une expression au collectionneur et éditeur Guy Schraenen, c'est-à-dire les éditions bidimensionnelles qui dépendent d'une technique de reproduction spécifique: vidéos, disques, cassettes, affiches, livres d'artistes, etc. À l'instar de l'objet tridimensionnel édité qu'est le multiple, eux aussi mettent en évidence la conception générale de multiplication, donc de diffusion, née dans les années 1960.¹

Mais les choses ne sont pas aussi simples. Dès le début des années soixante, les premiers écrits qui officialisent la pratique du multiple témoignent de ses difficultés d'accès au plus grand nombre. Ainsi, les tentatives des acteurs de la scène artistique de le sortir des circuits institutionnels et commerciaux s'avèrent être éphémères. On citera à l'appui la durée de vie limitée et la marginalisation du Store de l'artiste Claes Oldenburg, ouvert en 1961 à New York et des Fluxshops et Mail-Order Warehouses, mis en place par l'artiste et éditeur Georges Maciunas en Europe et aux États-Unis dans les années soixante.

Dans ce contexte, les multiples font rapidement l'objet de spéculations intensives, favorisées par le comportement de marchands plus traditionnels. En 1971, le commissaire d'exposition John Tancock constate que beaucoup de galeristes, initialement sceptiques, s'improvisent éditeurs devant le succès

¹ Expression tirée du catalogue *Multipels en andere Multipels*. [Cat. Expo.] Éd. G. SCHRAENEN. Turnhout : Cultuur- en ontmoetingscentrum De Warande, 1991, n. p.

des multiples et demandent à leurs artistes d'en concevoir parallèlement à leurs travaux uniques.² Ces multiples souvent limités, signés et vendus à des prix élevés contribuent à entretenir le fétichisme du collectionneur.

En outre, l'idée que le multiple doit être fabriqué en série et faire appel à des méthodes et des matériaux industriels afin d'effacer toute trace d'écriture personnelle de l'artiste, semble difficilement réalisable. Dès 1968, l'auteur Jeanne Vilardebo explique qu'il est tout simplement impossible d'appliquer les outils de l'industrie sans suivre l'économie qui leur est rattachée. En 1973, Charles Spencer note que les procédés industriels sont trop coûteux pour être suivis par les artistes et que les marchands d'art manquent d'équipements et de savoir-faire.³

La spéculation autour du multiple et son entrée dans le marché de l'art, ses difficultés de production et de distribution ainsi que sa fabrication artisanale constituent autant d'obstacles à sa vulgarisation. Selon Tommaso Trini en 1972, les niveaux parfois absurdes de la spéculation financière et la limitation du potentiel créateur du multiple qu'elle engendre confirment cette impossibilité du multiple à apporter l'art aux masses.⁴ Dans son ouvrage *Art in the Age of Mass Media* paru en 1983, John A. Walker explique que la démocratisation de l'art a échoué dans les années soixante en raison de la considération comme une contradiction de la fabrication en série de l'art dans des éditions illimitées.⁵

La production du multiple s'essouffle et dès le milieu des années soixante-dix, les spécialistes de

l'époque parlent d'un échec du multiple à participer à la démocratisation de l'art. Mais depuis le milieu des années quatre-vingt, le multiple se développe à nouveau. De nombreuses expositions sont organisées et marquent la transition entre les deux générations.⁶ Il en va de même pour les ouvrages, on pense en particulier au livre de Stephen Bury, *Artists' Multiples, 1935 – 2000*, publié en 2001. Des maisons d'édition telles les Multiples Boxes à Francfort, Hambourg et Sydney et des archives comme Art Metropole à Toronto voient le jour.

Pourtant, l'historiographie ne manque pas de souligner les difficultés que rencontre toujours le multiple à dépasser les contraintes de la fabrication en série et les limites fixées par le marché de l'art depuis le milieu des années quatre-vingt. De ce fait, les expositions privilégient la présentation d'œuvres déjà reconnues et limitées, diffusées dans des circuits traditionnels. Quant aux études, en général des rétrospectives, elles ne développent que des ouvertures ou des postulats sur le renouveau du multiple. Surtout, elles confirment les théories développées dans les années soixante et soixante-dix. Soit le multiple est diffusé de manière restreinte, soit il l'est de manière élargie mais s'apparente souvent à un produit dérivé.⁷

Et même si quelques auteurs, Stephen Bury et Friedrich Tietjen en première ligne en 1998 et 2001, tentent de réviser la définition du multiple en l'associant aux anciens modes de reproduction et aux «autres» multiples, ils n'étudient pas les nouvelles modalités de son accès.⁸ Seul l'éditeur Harry Ruhé

² TANCOCK, J. L.: Multiples: The First Decade. In: *Multiples: The First Decade*. [Cat. Expo.] Éd. J. L. TANCOCK. Philadelphia : Museum of Art, 1971, n. p.

³ Respectivement VILARDEBO, J.: Art ∞. In: *Connaissance des Arts*, 1968, no. 191, p. 64; SPENCER, Ch.: The Life and Death of the Multiple. In: *Studio International*, 186, 1973, no. 958, p. 93.

⁴ TRINI, T.: Multiples in Italy. In: *Studio International*, 186, 1973, no. 958, p. 105.

⁵ WALKER, J. A.: *Art in the Age of Mass Media*. London 1983, p. 69.

⁶ Cf. en particulier les expositions *International Index of Multiples from Duchamp to the Present* à Tokyo en 1993, *Art Unlimited: Multiples of the 1960s and 1990s* au Centre for Contemporary

Arts à Glasgow, *Das Jahrhundert des Multiple von Duchamp bis zu Gegenwart* aux Deichtorhallen à Hambourg en 1994, *Multiplication* au British Council à Londres en 2001 et *Eye on Europe: Prints, Books & Multiples, 1960 to Now* au MoMA à New York en 2006.

⁷ Cf. en particulier les contributions PATRIZIO, A.: Multiples Today: A Consumer's Guide. In: *Art Unlimited: Multiples of the 1960s and 1990s*. [Cat. Expo.] Éd. I. JOHNSTONE – H. LANE – A. PATRIZIO. Glasgow : Centre for Contemporary Arts, 1994, pp. 57-67 et de GERMER, S.: Das Jahrhundert: Ansätze zu einer Theorie und Geschichte des Multiples. In: *Das Jahrhundert des Multiples von Duchamp bis zu Gegenwart*. [Cat. Expo.] Éd. Z. FELIX. Hamburg : Deichtorhallen, 1995, pp. 17-73.

⁸ Respectivement TIETJEN, F.: Multiple as Label. In: *Kunst ohne Unikat. Art Without the Unique: Edition atelier*, 1985

évoque en 1991 la possibilité d'une diffusion élargie de l'œuvre, qui dépasserait les circuits commerciaux de l'art.⁹ Bref, il semble que la définition puriste du multiple, initiée dans les années soixante et rappelée par la curatrice Hilary Lane en 1994, à savoir un objet simple, accessible et produit en grande quantité,¹⁰ connaisse à nouveau un désaveu de la part des commentateurs actuels.

Cette situation apparaît comme paradoxale, alors que les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix s'inscrivent dans un contexte de popularisation, au regard des progrès de démocratisation permis par le développement des médias de masse et que s'ameuise le regain d'intérêt pour la peinture au début des années quatre-vingt. Dès lors, de nouveaux modes de vulgarisation du multiple conciliant grande diffusion et qualité artistique sont envisageables. Mais pour cela, il faut aller au-delà du corpus d'œuvres maintes fois citées par les spécialistes de la question.

Dans un premier temps, les artistes multiplient les supports et les économies en vue de diffuser une même production. Ainsi, cette diversification des *media* autorise une large diffusion de l'œuvre, voire sa médiatisation, en parallèle d'éditions au tirage plus confidentiel, réservées au collectionneur.

Les médias jouent un rôle notable. À partir des années quatre-vingt, on assiste à leur renouveau, plus encore à l'entrée du XXI^e siècle qui voit l'arrivée de nouveaux réseaux, de nouveaux équipements et de nouveaux programmes.¹¹ Sur le plan artistique, la présence de l'art sur le Net, des installations multimédia et du cédérom s'impose. Les artistes réinvestissent de plus en plus les supports et les équipements numériques de lecture et d'enregistrement des médias ainsi

que les médias de communication correspondants, afin d'engager une réflexion sur leur véritable rôle.

Internet, bien entendu, permet une acquisition illimitée, accessible, à l'instar de la collection de dix économiseurs d'écran d'artistes, réunis sous le projet *Reposoirs 2000* et téléchargeables gratuitement sur le site web du Ministère de la culture et de la communication en France depuis 2000.¹² Ce projet est l'occasion pour les artistes participants¹³ de montrer le partage du temps social et le lien entretenu entre l'ordinateur et son utilisateur. La fonction de téléchargement de l'œuvre est inhérente à son actualisation; par conséquent, l'utilisateur détient une forme de multiple.

Mais les médias traditionnels de l'affichage et de la presse ne sont pas en reste. En dépit de la montée des œuvres animées et sonorisées par le biais des médias du secteur électronique (télévision, radio, Internet) et des médias enregistrés (vidéocassette, DVD audio), la propagation des œuvres imprimées *via* les médias du secteur graphie (livre, journal, affiche, imprimé) se maintient. À cet égard, les périodiques d'information de l'art gratuits arrivent en masse à la fin des années quatre-vingt-dix, dans la lignée des autres périodiques qui se partagent jusqu'ici le média presse.

C'est le cas du périodique français *Point d'Ironie*, lancée en mai 1997 à Paris et dirigée par la styliste agnès b. et le critique d'art et curateur Hans-Ulrich Obrist. Ce «gratuit de l'art»¹⁴ est une publication de deux doubles pages, mi-journal, mi-affiche, qui accueille l'intervention d'un artiste¹⁵ et fonctionne avant tout comme un espace d'expérimentation. Les lieux de diffusion, en général des structures culturelles et éducatives, restent sélectifs et impliquent une

– 1998. [Cat. Expo.] Éd. P. WEIBEL. Graz : Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, 1998, p. 57 et BURY, S.: *Artists' Multiples, 1935 – 2000*. Aldershot 2001, p. 2.

⁹ RUHÉ, H.: *Multiples et cetera*. Amsterdam 1991, pp. 60, 63-66.

¹⁰ LANE, H.: "To create is divine, to multiply is human" (Man Ray). In: *Art Unlimited* (voir note 7), p. 14.

¹¹ Cf. BALLE, F.: *Médias et sociétés: presse, édition, internet, radio, cinéma, télévision, télématique, cédéroms, DVD, réseaux multimédias*. Paris 1999 (9^e éd.).

¹² <http://www.culture.gouv.fr/reposoirs2000>.

¹³ Stéphane Calais: «Lucy in the sky with diamonds (de Pan à Paon)», Serge Comte: «Popo l'escargot & Loulou la limace», Franck David: «Mic.», Valéry Grancher: «Reflex», Bernard Joisten: «Sans Titre», Géraldine Pastor-Lloret: «Sans Titre», Philippe Ramette: «Sans Titre», Kristina Solomoukha: «Sans Titre» et Taroop & Glabel: «Sans titre».

¹⁴ Titre emprunté à la réunion *AgGLO3 Les gratuits de l'art* qui s'est tenue à Paris le 8 février 2004, en présence des principaux protagonistes de ces périodiques d'information de l'art gratuits.

¹⁵ <http://www.pointdironie.com>.



1. Frédéric Bruly-Bouabré, *Der Standard*, 27. April 1995, p. 25; Rosemarie Trockel, *Der Standard*, 11. Juli 1995, o. S. et Hans-Peter Feldmann, *Der Standard*, 7. – 8. Dezember 1994, pp. 4-8, 47,3 × 32 cm (page entière), édités par le journal *Der Standard*, Vienne, Autriche, dans le cadre du projet *Vital Use de Museum in Progress*, Vienne, Autriche, 1994 – 1995.

fréquentation ciblée. Cependant, le fonctionnement du périodique, grâce au mécénat et au partenariat avec l'entreprise commerciale agnès b., autorise le tirage exceptionnel de 100 000 exemplaires.

Les artistes empruntent aussi les structures sociales des médias thématiques et généralistes. Ils s'inscrivent alors dans une autre économie que celle de l'art. En 1994 – 1995, à l'initiative de l'association *museum in progress* à Vienne¹⁶ qui finance et organise des expositions dans les médias de la presse, l'affichage, la télévision et Internet, les artistes Frédéric Bruly-Bouabré, Hans-Peter Feldmann, Jef Geys, Carsten Höller, Fabrice Hybert, John Latham, John Lennon/Yoko Ono, Michelangelo Pistoletto, Wolfgang Tillmans, Rosemarie Trockel et Andrea Zittel/Rudi Molacek interviennent dans les pages du journal *Der Standard*, sous le titre global *Vital Use*. En 1995, ces interventions sont rassemblées dans un recueil du même nom, tiré à 97 exemplaires numérotés et proposé cette fois à la vente dans des librairies spécialisées au prix de 150 € [Fig. 1].

L'accès à l'art est favorisé lorsque les médias sont investis de la tâche d'éditeur et que l'importance de leur structure sociale permet d'assumer sans

conséquence le coût de la production de l'œuvre. Néanmoins, l'institution artistique récupère l'offre périssable des interventions des artistes dans les médias. L'exemple de l'exposition *Vital Use* montre que différentes économies de consommation de l'œuvre se mettent en place. Celle-ci emprunte alors un double circuit restituant deux marchés: celui des médias et d'une large diffusion au public, celui raréfié et isolé de l'art. Ce système s'adapte à une majorité de multiples d'artistes.

Cette multiplicité des supports et des économies passe également par l'instauration de dispositifs artistiques élargis dont la diversification concourt à une plus grande accessibilité. Cette diversification se met en place grâce à des systèmes de sérialisation, de fragmentation ou de variabilité qui contribuent en même temps à modifier l'idée d'une œuvre multipliée autonome, conçue à seule fin d'une diffusion immédiate chez les éditeurs et les galeries.

Le projet *Pratiques* de l'artiste Marylène Negro en 1998 est à ce titre représentatif. À l'origine virtuelle,

¹⁶ <http://www.mip.at>.



2. Marylène Negro: *Pratiques*, bloc de 7 images, 12 × 8 × 6 cm, 500 ex., gratuits, édité par le Frac Haute-Normandie, Sotteville-lès-Rouen,

l'œuvre consiste en sept images «calling», «watching», «viewing», «zapping», «flashing», «sending» et «listening» qui opposent des appareils de communication et leur non-utilisation. Ces dernières constituent une banque de données qui se décline sous différentes formes. Chaque image est d'abord placée sur un cédérom tiré à 3 exemplaires numérotés dont l'acquisition est réservée à des institutions artistiques collectionneuses tel que le Fond national d'art contemporain à Paris. Les sept images prennent ensuite en 1999 la forme de cartes postales et de courriers électroniques adressés sur demande et aux contacts de la Galerie d'Art d'Ottawa pour l'exposition *In All the Wrong Places* puis d'affiches électrostatiques apposées sur le mur de l'École des beaux-arts de Tours lors de l'exposition *Dites-moi quelque chose*. Enfin, des blocs de post-it reproduisant ces images sont proposés au public dans le cadre d'un projet pédagogique au Fonds régional d'art contemporain Haute-Normandie à Sotteville-lès-Rouen en 2000 [Fig. 2].

Le message esthétique disséminé dans les exemplaires de chaque édition circule donc au sein de ces supports et génère une sérialisation, voire une vulgarisation de l'œuvre. Cette dissémination engendre également un régime pluriel de l'œuvre qui crée des conditions économiques spécifiques pour favoriser l'accès à l'art. Ainsi, des éditions limitées et onéreuses à destination des collectionneurs se partagent la diffusion de l'œuvre avec des éditions, tirées à plusieurs exemplaires et moins chères pour le grand public.

Dans un deuxième temps, l'artiste se voit assisté de nombreux partenaires en vue de la diffusion de son projet. En effet, les galeries, les librairies, les musées ou encore les centres d'art assurent, parfois avec la participation du spectateur, une partie de la

production, de la distribution et de la communication des multiples, même présentés en dehors des circuits commerciaux et institutionnels.

La question est plus que jamais d'actualité alors que se profile, dans les années quatre-vingt-dix, l'idée d'une ouverture de l'œuvre, située à mi-chemin entre la performance, la sculpture, l'installation, l'activisme ou encore l'art multimédia et qui a vocation à s'incarner au sein de dispositifs élargis mis en place par les artistes. L'exposition fait partie de ces dispositifs; à cette période, Hans-Ulrich Obrist repense son rôle et encourage l'organisation de manifestations complétant les circuits habituels.¹⁷ L'exposition devient notamment un moyen distinct de produire et de diffuser des multiples.

On évoquera l'exposition *Take Me (I'm Yours)* à la Serpentine Gallery à Londres au printemps 1995 qui, comme son nom l'indique, associe une nouvelle conception de l'exposition au multiple, avec la particularité de solliciter la participation active du spectateur.¹⁸ Ainsi l'artiste Lawrence Weiner propose-t-il *NAU EM I ART BILONG YUMI*, un pochoir en carton bleu en distribution libre, tiré à 1500 exemplaires. Les visiteurs peuvent l'utiliser pour réaliser un graffiti sur les murs de la galerie ou l'emporter de suite.

Le développement des médias interactifs dans l'art à cette époque, le dialogue préconisé entre l'artiste et le spectateur suscitent d'abord une réflexion sur la participation active de ce dernier et la création conjointe d'une édition. Cette collaboration ne se résume pas à la simple diffusion d'un support édité au format numérique dans un lieu commercial ou alternatif ou à l'activation informatique et individuelle d'un programme émis par l'artiste dans le cadre d'une manifestation. Elle permet au contraire la possession de tout ou partie de ce programme par l'intermédiaire de l'édition.

¹⁷ Cf. SEMIN, D.: *Le Peintre et son modèle déposé*. Genève 2001.

¹⁸ Cf. *Take Me, I'm Yours*. [Cat. Expo.] Éd. H.-U. OBRIST. London : Serpentine Gallery, Hyde Park, 1995.

Dans cette optique, l'artiste Jean-Michel Othoniel propose au spectateur, lors de son exposition *A Shadow In Your Window* à la Bibliothèque nationale de France en 1996, de réaliser et d'imprimer un in-quarto d'après un cédérom du même nom installé dans l'espace d'accrochage. L'utilisateur du cédérom est invité à réaliser deux «copies» à chaque impression afin de laisser un exemplaire à la Bibliothèque nationale de France et de garder l'autre pour lui. Le cédérom fait aussi l'objet en 1999 d'une édition accompagnée d'un portfolio et est mis en vente dans les librairies spécialisées [Fig. 3].

Le spectateur devient un élément clé du dispositif de l'artiste, qui marque résolument un caractère processuel. Il n'est pas que le contribuable anonyme d'une œuvre, il en acquiert une partie. Quant aux éditions qui en résultent, elles attestent de la réalisation effective de la prestation esthétique et permettent la redistribution d'une partie de la propriété de l'œuvre à ce spectateur co-créateur. En définitive, la participation du spectateur autorise et soutient une forme de vulgarisation du multiple.

L'exposition occupe également une place importante dans la diffusion du multiple. Elle contribue souvent à légitimer une partie des éditions distribuées de manière sauvage dans l'espace public (affiches, tracts d'artistes...) et qui s'inscrivent donc dans le cadre d'une pratique dite «underground» dans les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix. En effet, cette distribution gratuite et anonyme qui questionne le pouvoir de l'environnement traditionnel de l'œuvre d'art et l'autorité de son auteur, se voit soit récupérée par le collectionneur (éditions supplémentaires ou signature des œuvres), soit reconduite dans un réseau commercial ou institutionnel, soit restituée sous l'autorité d'une exposition.

C'est le cas de la série d'affiches, *Demeures premières*, placardées anonymement dans l'espace urbain depuis 1996 et qui représentent des abris éphémères et élémentaires (cabane en bois, borie, cachette souterraine, yourte mongole, tente des enfants). Son auteur, Antonio Gallego, en tire ensuite des cartes postales (400 exemplaires de chaque), qu'il distribue notamment dans les cours de récréation des écoles



3. Jean-Michel Othoniel: *A Shadow In Your Window*, portfolio et cédérom, 29,5 × 21 cm (ensemble), 500 ex., num., sign., 350 fr. (53,36 €) + 100 E.A. + 100 H.C., édité par JMO, Paris, 1999.

élémentaires lors d'une exposition collective *Le Temps déborde* au Forum du Blanc-Mesnil en mai 2000. Cette diffusion dans des «lieux protégés»¹⁹ permet d'actualiser l'œuvre et de revendiquer la création de l'artiste.²⁰ Mais elle rend également plus visible et donc plus accessible l'œuvre, jusqu'ici marginalisée.

L'exposition joue aussi un rôle considérable dans la communication d'œuvres qu'elle présente, produit et diffuse, notamment à partir des années quatre-vingt-dix, parallèlement aux grandes maisons d'édition et au détriment des petites. Ainsi, de nombreuses éditions sont par exemple présentées en distribution libre au sein de l'espace d'accrochage d'une exposition. Elles peuvent aussi être diffusées à l'extérieur du lieu d'exposition tout en dépendant de celui-ci. Le multiple devient alors une forme d'annonce de l'exposition.

On citera à l'appui le projet *Je me souviens* de l'artiste Alfredo Jaar, proposé dans le cadre de l'ex-

¹⁹ Antonio Gallego, entretien avec l'auteur, 21 mars 2005.

²⁰ ZABUNYAN, E.: *Antonio Gallego par Antoine Gallet: Inventaire des imprimés et leurs dérivés T I*. [Cat. Expo.] Rueil-Malmaison : Centre d'Art Contemporain, 1997, n. p.



4. Alfredo Jaar: *Je me souviens, set de table, gratuit, édité par le Musée d'Art Contemporain de Montréal, 1992.*

position collective *Pour la suite du monde*, à l'occasion de l'ouverture du Musée d'Art Contemporain de Montréal en 1992. L'artiste installe des sets de table sur les tables de restaurants vietnamiens de la ville, qui reproduisent un texte définissant le statut de réfugié politique sur fond de paysage océanique. Ils accompagnent la vente de cinq cartes postales différentes dépeignant les maisons d'arrêt vietnamiennes, la présentation d'une vidéo d'information et l'installation de caissons lumineux aux fenêtres avec des photographies de camps de réfugiés de Hong Kong [Fig. 4].

Enfin, la communication de l'exposition passe par sa publication sous forme de catalogues, précipitée dans les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix dans une diffusion de masse. Ces catalogues dépassent les fonctions inhérentes aux catalogues d'exposition traditionnels et prennent diverses formes. Ils peuvent inclure des interventions d'artistes conçues spécialement pour l'ouvrage ou comme dans l'exemple ci-dessous, constituer les éditions-témoins de manifestations préalables.

Le catalogue de l'exposition *EV+A 1996* à Limerick comprend un petit livret rouge de cinquante-

neuf pages, avec un essai du curateur Guy Tortosa, ainsi que quarante-sept cartes postales d'artistes, mises en vente au préalable dans les boutiques, les carteries de Limerick, Belfast, Cork et Dublin et dans les commerces et institutions de plusieurs villes françaises. Deux présentoirs ont été conçus par l'artiste Fabrice Hybert, également éditeur du catalogue, via UR édition, pour la vente au détail des cartes susdites [Fig. 5].

Cette prise en charge par l'institution de la conception d'une édition, voire de sa distribution lors d'une exposition, s'inscrit dans une logique similaire à celles des catalogues, alors que les musées reconsidèrent de plus en plus leur rôle et la possibilité d'instaurer un marché secondaire. Le public reste celui des expositions mais grâce à la subvention de son œuvre par le lieu de l'exposition, l'artiste est en mesure de recourir aisément à l'expérience du don, offrant ainsi une œuvre aux personnes intéressées. L'institution se comporte comme le marché de l'art en proposant une économie de l'exposition où l'on peut s'approprier un multiple.

Dans un troisième temps, le multiple rend compte de l'adaptation de l'artiste aux modes de fonctionnement commerciaux. Suite à l'intensification de la société de consommation dans les années quatre-vingt-dix, les artistes renouent avec la question de la relation entre l'art et le quotidien; ils en opèrent une critique subversive tout en essayant de mettre en évidence ce qui transforme l'objet usuel en œuvre d'art.

La question de la fonctionnalité du multiple et des limites qu'elle induit sur la définition de son statut en tant qu'œuvre d'art est toujours d'actualité mais elle ne s'impose pas comme une contrainte au message esthétique de l'artiste. Afin de mieux s'approprier le fonctionnement de la société de consommation, les artistes emploient des articles courants ou transforment les objets en produits en insérant des éléments et des équipements qui lui sont propres. Mais si le multiple reste utilisable, sa déclaration d'intention, ses modes de production et sa destination à entrer dans le marché de l'art l'en dissuadent.

En résonance à l'achat du célèbre urinoir devenu «Fontaine» (1917/64) de Marcel Duchamp au Bazar de l'Hôtel de Ville à Paris, l'exposition *L'Art contemporain* au BHV invite au début de l'année 2001 quatorze artistes à s'installer dans les rayons du magasin. Parmi



5. Alain Bernardini, Christian Boltanski, Daniel Buren, Antonio Caro, Gilles Clément, Dorothy Ann Daly, Braco Dimitrijevic, Willie Doberty, Thierry Fontaine, Jakob Gautel, Paul-Armand Gette, Hilary Gilligan, Paul Graham, Marie-Ange Guilleminot, Raymond Hains, Thomas Hirschhorn, Fabrice Hybert, Valérie Jouve, Ilya Kabakov, Jason Karandros, Brian King, Bertrand Lavier, Ange Leccia, Caroline McCarthy, Alastair MacLennan, Alice Maber, Gilles Mabé, Michael Minnis, Jean-Luc Moulène, Marylène Negro, Aine Nic Giolla Coda, Tania Mourand, Walter Niedermayr, Abigail O'Brien, Maurice O'Connell, Martin Parr, Suzan Philipsz, Kathy Prendergast, Nigel Rolfe, Gary Somers, Uri Tzvaig, Lawrence Weiner, EV+A 1996, livret, 47 cartes postales, 15 × 10,5 cm (ensemble), 1000 ex. (catalogue-édition), éditées par UR, Paris, 1996.

les participants, deux artistes proposent des multiples. Le «Torchon digestif» d'Annette Messager, vendu 95 francs (14,48 €) au rayon des poignées de porte, reconstitue une sorte de jeu de neuf familles d'organes digestifs. La «Confiture de ville 2» de Fabrice Hybert, disponible pour 25 francs (3,81 €) au rayon peinture, opère un décalage entre son contenu (prune aux amandes) et l'étiquette reproduisant une amende.

On constate donc une esthétisation des éditions produites, qui se reflète aussi dans leur dénomination renvoyant à la fois aux domaines de l'art et du quotidien. En outre, la circulation des œuvres s'effectue en général dans la vie courante et dans des endroits d'ordinaire attribués aux activités artistiques. La présentation du multiple dans un magasin, par exemple, s'opère souvent sous l'autorité d'une exposition dans un musée, une galerie ou chez un éditeur et son auteur adapte la diffusion de ses productions au marché de l'art.

De ce fait, l'exposition *At Home with Art* à la Tate Gallery à Londres, de novembre 1999 à février 2000,

sollicite neuf artistes britanniques pour créer des œuvres destinées à la fabrication en série puis leur vente dans le magasin londonien Homebase. Et si leur fabrication reste artisanale, comme la plupart des multiples actuels, elles se calquent sur les standards de l'industrie et de la société de consommation jusqu'à proposer des prix de vente très raisonnables [Fig. 6].

En interrogeant le statut d'objets en fonction de leurs caractéristiques et de leur contexte, les artistes sont amenés à faire appel à des processus d'entreprise. Ces expériences s'inscrivent dans le contexte de nouveaux dispositifs conviviaux et interactifs qui sont mis en exergue dans les années quatre-vingt-dix et qui s'inspirent du commerce.²¹ Certains artistes tentent de se défaire de l'atelier traditionnel au profit d'unités de production plus étroitement liés

²¹ Cf. BOURRIAUD, N.: *Esthétique relationnelle*. Dijon 1998.



6. Angela Bulloch: *A "B" ou Sound Sculpture*; Tony Cragg: *Garden Trowel and Fork*; Richard Deacon: *Sculpture*; Antony Gormley: *Coat Peg*; Anish Kapoor: *Lamp*; Perminder Kaur: *Shower Curtain*; David Mach: *Beach Towel*; Richard Wentworth: *Ceramic Plate*; Alison Wilding: *Ceramic Sculpture, objets, dimensions variables, de 6,99 £, à 56,99 £, édités par la Tate Gallery, Londres, 1999.*

à la réalité sociale et économique pour diffuser plus largement leurs multiples.

En 1998, Alexander C. Totter fonde *ACT Babylon* avec l'aide de l'éditeur et artiste Manfred Webel. Par l'intermédiaire de cette société commerciale, l'artiste conçoit et met en vente à bas prix des boîtes de vermicelles «porteuses d'information organique», notamment *Dudel* tirée à 10 000 exemplaires, signés, numérotés et vendue au prix de 15 € en 2000. Elles empruntent au produit de consommation ses principales caractéristiques mais qui restent scellées, signées et numérotées [Fig. 7]. D'ailleurs, les mesures mises en place par l'artiste, inspirées de la grande distribution, ne sont que fictives: présentation des produits sur des transpalettes à la Literaturhaus de Munich, affiche-bon de commande distribuée gracieusement à l'adresse des «amis de l'art et partenaires commerciaux», éditeur déguisé en homme-sandwich et exposition-vente dans les foires d'art contemporain.

De manière générale, si les artistes empruntent à la publicité ses tactiques commerciales, ses réseaux de diffusion et ses actions promotionnelles, s'ils uti-



7. Alexander C. Totter: *ACT Babylon, affiche promotionnelle, 59,2 × 42 cm, gratuite, éditée par Artakut, Paderborn, 1998.*

lisent les équipements et les modes de distribution du système commercial traditionnel, leurs objets marquent par leur format et leur dénomination leur distance avec les biens de consommation. De plus, leur communication est souvent une simulation et leur diffusion dépend souvent d'un réseau



8. Alba D'Urbano: *Il sarto immortale* – *Display*, installation à la Kunstverein an der Finkenstraße à Munich en 1998 présentant des vêtements en impression numérique sur tissu, tailles 38 à 44, 10 ex. maxi., de 480 € à 3100 €, édités par l'artiste, Berlin, 1997.

commercial de l'art. La production, l'actualisation et la diffusion des œuvres ont lieu sous couvert de sociétés en fac-similé et sous l'autorité des circuits commerciaux.

Dans le cadre du projet *II sarto immortale: Couture* débuté en 1997 et qui traite du rapport entre le corps et la technologie, l'artiste Alba D'Urbano développe une collection de vêtements féminins en vente en galerie et sur son site Internet²² [Fig. 8]. Le projet est composé de plusieurs étapes, parmi lesquelles: présentation d'un atelier de couture au Nassauischer Kunstverein à Wiesbaden et défilé *Laufsteg* sur le stand de la Galerie Beckers de Darmstadt à la foire Art Cologne en 1997, installation *Display* à la Kunstverein an der Finkenstraße à Munich en 1998 et affiches publicitaires *Outside* dans les rues de Berlin pour l'exposition collective *cross female* en 2001. Ainsi, le décalage avec la réalité s'effectue par l'actualisation du projet au sein des réseaux institutionnels et commerciaux de l'art.

En assumant d'un bout à l'autre de la chaîne de la production (artisanale) de l'œuvre et en évitant les intermédiaires, les artistes peuvent fabriquer leurs

œuvres dans un tirage plus important et à un prix plus bas. Le multiple a en effet révélé ses limites à son adaptation à la réalité commerciale et la production industrielle, ainsi que le recours de l'artiste à un dispositif réinvestissant le marché de l'art. Les commerces d'artistes fonctionnent d'abord comme une citation d'une autre réalité sociale à laquelle l'art tente de s'adapter. Mais si cette intégration des œuvres à l'industrie demeure à un niveau d'énonciation, elle permet malgré tout leur accessibilité.

Au terme de cette analyse, la vision indispensible et inabordable du multiple que nous donne l'historiographie du milieu des années quatre-vingt jusqu'à aujourd'hui en Occident, sort profondément écornée. Certes, le développement d'une conception et d'une circulation du multiple et des «autres» multiples à plusieurs niveaux, qui permettent d'élargir l'accès des œuvres, se fait encore sous certaines conditions, notamment celle de l'institution et du marché de l'art. En effet, les artistes sont encore loin de pou-

²² <http://www.durbano.de>.

voir se calquer sur les systèmes de la production industrielle.

Toutefois, des efforts évidents en matière de démocratisation de ces œuvres ont été accomplis par les acteurs de la scène artistique. À l'intérieur ou à l'extérieur des circuits de l'art, dans les expositions ou les interventions «underground», dans le rôle du

collectionneur ou du spectateur non averti, de nouveaux modes d'existence des œuvres d'art multipliées se mettent en place et imposent une diffusion élargie de l'art. Cette dernière ne peut être amenée qu'à se développer avec l'avènement de nouvelles pratiques artistiques, en particulier celles des arts numériques et de l'art biotechnologique.

Multiple originálu. Príspevok k diskusii o demokratizácii umenia

Resumé

Daniel Spoerri v roku 1959 ponúka definíciu pojmu „multiple“ v umení a usiluje sa tento pojem sprístupniť. Tieto estetické výpovede, znásobené v podobe objektu, vyvolajú na začiatku 60. a 70. rokov širokú vlnu nadšenia v radoch aktérov umeleckej scény. Z toho sa zrodí ideológia multiplov, ktorej cieľom je priniesť umenie čo najväčšiemu počtu ľudí, pričom sa usiluje zmazať rozdiel medzi originálnym umeleckým dielom a priemyselnou výrobou.

Od polovice 70. rokov však multiple čelia odporu umeleckého sveta, ktorý sa – v kontexte poznačenom návratom figuratívneho umenia a investíciami zberateľov do istých hodnôt maľby – bráni infiltrácii demokracie. Neskôr, od polovice 80. rokov, zažívajú nový rozmach v Európe a v Severnej Amerike. Tento text vychádza práve z diskusie, ktorú vyvolal opätovný záujem o multiple a otázky ich demokratizácie.

Historiografia však často uvádza ťažkosti, ktorým od polovice 80. rokov multiple čelia pri prekonávaní obmedzení sériovej výroby a ohraničení stanovených trhom s umením. Preto sa na výstavách uprednostňuje prezentovanie diel, ktoré už získali uznanie a boli rozšírené v tradičných kruhoch. Pokiaľ ide o štúdie, ktoré sú zväčša retrospektívnej povahy, tieto len otvárajú tému návratu k multiplom alebo formulujú postuláty ohľadom nej. Najmä však potvrdzujú teórie, ktoré už boli vytvorené v 60. a 70. rokoch. Multiple sa šíria buď obmedzene, alebo síce vo väčšej miere, ale často pripojené k odvodeným produktom.

A hoci sa Stephen Bury a Friedrich Tietjen v roku 1998 a 2001 usilujú revidovať definíciu multiplov

tým, že ich spájajú so starými spôsobmi reprodukcie a s „inými“ multiplami, neskúmajú nové spôsoby prístupu k nim. Len Harry Ruhé v roku 1991 spomína možnosť väčšieho šírenia diela, ktoré by presiahlo kruhy obchodu s umením. Skrátka, zdá sa, že puristická definícia multiplov zo 60. rokov (v roku 1994 ju znovu pripomenula Hilary Lane), ktorá ich definuje ako jednoduché predmety, prístupné a vyrábané vo veľkom množstve, znovu čelí odmietnutiu zo strany súdobých komentátorov.

Vzhľadom na to, že 80. a 90. roky sa nesú v kontexte popularizácie, a to vďaka pokrokom demokratizácie umožneným rozvojom masových médií a vďaka tomu, že na začiatku 80. rokov sa znižuje záujem o isté hodnoty maliarstva, sa táto situácia zdá byť paradoxnou. Odvtedy je možné uvažovať o nových spôsoboch popularizácie multiplov, ktoré dokážu nájsť rovnováhu medzi šírením vo veľkom meradle a umeleckou kvalitou. Na to sa však treba posunúť ďalej a prekonať korpus diel, ktoré boli odborníkmi na túto otázku už toľkokrát citované.

Po prvé, umelci znásobujú médiá, prostredníctvom ktorých chcú šíriť jednu a tú istú produkciu. Táto diverzifikácia médií umožňuje širokú difúziu umeleckého diela, dokonca aj jeho medializáciu, zároveň s vydaniaми s menším množstvom výtlačkov, ktoré sú určené zberateľom.

Od 80. rokov umelci čoraz viac používajú digitálne nosiče a čítacie a záznamové technológie, ako aj zodpovedajúce komunikačné médiá. Internet samozrejme umožňuje bezplatné a neobmedzené

získavanie diel (projekt *Reposoirs 2000*). Nechýbajú však ani tradičné médiá plagátovania a tlače, ktorých sociálne štruktúry si umelci osvojujú (museum in progress, *Vital Use*, 1994 – 1995). Dielo sa púšťa dvoma smermi: jedným je trh médií a širokej verejnej difúzie, druhým je zmenšený a izolovaný trh umenia.

Táto mnohorakosť nosičov a spôsobov organizácie súvisí tiež s vytvorením umeleckých postupov ktorých diverzifikácia prispieva k väčšej prístupnosti (Marylène Negro, *Pratiques*, 1998). Estetické posolstvo, komunikované v exemplároch každého jedného vydania, teda cirkuluje v rámci týchto nosičov a vedie k sérializácii, dokonca k popularizácii diela.

Po druhé, umelcom pri šírení ich projektov napomáha množstvo partnerov. Galérie, knižnice, múzeá alebo aj umelecké centrá totiž zabezpečujú – niekedy aj za účasti diváka – časť výroby, distribúcie a komunikácie multiplov, ktoré sa dokonca šíria aj mimo komerčných a inštitucionálnych kruhov.

Nanovo sa definuje úloha výstav – návštevníci sa môžu na nich aktívne podieľať a majú možnosť odnieť si domov nejaké dielo (výstava *Take Me (I'm Yours)*, 1995). Vývoj interaktívnych médií v umení v tomto období, rovnako ako toľko propagovaný dialóg medzi umelcom a divákom, okamžite vyvolávajú úvahy o aktívnej účasti diváka a o spoločnej tvorbe konkrétneho vydania (Jean-Michel Othoniel, *A Shadow In Your Window*, 1996).

Výstavám patrí významné miesto v šírení multiplov. Často prispievajú k legitimizovaniu časti vydaní, ktoré boli nadivoko a anonymne distribuované vo verejnom priestore (plagáty, letáky umelcov atď.), a ktoré sa v 80. a 90. rokoch zaraďujú do tzv. „undergroundovej“ praxe. Predovšetkým od 90. rokov výstavy zohrávajú významnú úlohu aj v komunikácii diel, ktoré predstavujú, vytvárajú a šíria. To sa deje paralelne s veľkými vydavateľstvami a na úkor tých malých (Alfredo Jaar, *Je me souviens*, 1992).

Napokon, komunikácia výstav vyúsťuje do ich vydávania v podobe katalógov, čo v 80. a 90. rokoch nadobúda až masové rozmery (katalóg *EV+A 1996*). To, že inštitúcie preberajú zodpovednosť za koncepciu vydania, dokonca aj za jeho šírenie počas výstavy, je súčasťou logiky, ktorá je podobná logike katalógov, keďže múzeá čoraz viac uvažujú o svojej úlohe a možnostiach vytvoriť sekundárny trh.

Po tretie, multiple sú dôkazom prispôsobenia sa umelcov spôsobom fungovania, ktoré sú charakteristické pre svet obchodu. V dôsledku zintenzívnenia konzumnej spoločnosti v 90. rokoch sa umelci znovu začínajú zaoberať otázkou vzťahu medzi umením a každodennosťou, a subverzívne tento vzťah kritizujú (výstava *L'Art contemporain* v obchode s nábytkom a vybavením pre domácnosť BHV, 2001). Šírenie diel prebieha na miestach, ktoré sa zvyčajne spájajú s umeleckými aktivitami a zároveň aj v obchodoch (výstava *At Home with Art*, 1999 – 2000).

Tým, že umelci spochybňujú status objektov na základe ich charakteristík a kontextu, sú donútení siahnuť po postupoch veľkovýroby. Niektorí sa usilujú vymaniť z tradičného ateliéru v prospech výrobných jednotiek, ktoré sú užšie späté so sociálnou a ekonomickou realitou, aby tak mohli ešte vo väčšej miere šíriť multiple (Alexander C. Totter, *ACT Babylon*, 1998). Vo všeobecnosti produkcia, aktualizácia a šírenie diel prebiehajú ako faksimile a pod záštitou komerčných kruhov.

Vďaka tomu, že na seba preberajú úplne celý výrobný reťazec pri tvorbe diela, a že sa vyhýbajú prostredníkom, môžu umelci svoje diela vytvárať vo väčšom náklade a za nižšiu cenu. V prípade umelcov však obchod funguje predovšetkým ako citácia inej spoločenskej reality, ktorej sa umenie usiluje prispôbiť. A hoci táto integrácia diel do priemyslu stále zostáva na deklaratívnej úrovni, predsa len umožňuje ich väčšiu dostupnosť (Alba D'Urbano, *II sarto immortale: Couture*, 1997).

Na záver možno povedať, že vízia nedosiahnuteľných a neprístupných multiplov, ktorú nám od polovice 80. rokov až dodnes ponúka západná historiografia, sa otriasa v základoch. Vývoj tvorby a šírenia multiplov však ešte stále prebieha za určitých podmienok, ktoré sú určované umeleckými inštitúciami a trhom s umením.

Samotní aktéri umeleckej scény v každom prípade dosiahli očividné pokroky v oblasti demokratizácie týchto diel. Či už v rámci umeleckých kruhov alebo mimo nich, na výstavách alebo počas „undergroundových“ intervencií, v úlohe zberateľov alebo neinformovaných divákov, vznikajú tu nové spôsoby existencie multiplikovaných umeleckých diel, ktoré si vyžadujú ešte rozsiahlejšie šírenie umenia.

Preklad B. Láštiová

L'aveu de la fiction: une stratégie contemporaine. Les paratextes de Sophie Calle

Cécile CAMART

Le travail de l'historien d'art sur une artiste comme Sophie Calle rencontre un obstacle de taille, inhérent à ce type d'œuvre: il s'avère en effet délicat de distinguer entre la biographie de l'œuvre – *curriculum operae* – et la biographie de la vie de l'artiste – *curriculum vitae*. La tendance de Calle à amplifier le moindre fait, associée à un contrôle particulièrement serré des informations qui circulent sur ses projets conduisent davantage à une «biographie de l'artiste écrite par l'artiste». Celle-ci brouille et contredit les sources «historiques» ou «scientifiques». Les contradictions qui en résultent revêtent différents aspects, depuis les répétitions et reproductions d'erreurs bio-bibliographiques d'un catalogue à un autre, les erreurs commises par ses propres galeries, jusqu'aux sources mêmes de l'artiste, inévitablement incomplètes.

Une compilation de toutes les informations biographiques habituelles publiées en annexe dans les catalogues d'expositions permet de conclure, dans un premier temps, à une absence d'éléments de nature personnelle ou d'ordre familial, qui marqueraient quelques étapes de sa vie, à la façon dont les critiques littéraires présentent parfois les écrivains dont ils érigent le portrait. Cette carence bio-bibliographique n'attirerait pas notre attention si de l'autre côté, les publics de Calle (spectateurs, lecteurs et critiques d'art) n'étaient pas convaincus de connaître des bribes de son enfance, de son adolescence, jusqu'aux péripéties de sa vie sentimentale.

Qu'il soit développé à l'échelle d'une autobiographie en expansion infinie chez Jean Le Gac, expé-

menté pendant une dizaine d'années par Christian Boltanski ou Annette Messager, ce brouillage entre l'œuvre et la vie est au centre de la méthode de Calle. Le critique Yves-Alain Bois l'a synthétisé récemment: «L'avantage miraculeux de cette stratégie mimétique adoptée continuellement par Calle dans son travail, c'est de permettre à la fois l'identité (je suis celle qui change tout le temps, je suis la métamorphose même) et la non-identité (je ne suis qu'une copie conforme).»¹ Plutôt que de distinguer le discours délivré par l'artiste en marge de son œuvre littéraire, il faudrait au contraire considérer que les déclarations de Calle font partie intégrante de l'œuvre car elles sont dites par un personnage qui présente une identité onomastique. L'influence de l'écrivain Hervé Guibert sur cette construction identitaire doit être soulignée, tant elle paraît décisive à nos yeux.

Une légende bâtie par Hervé Guibert

«Avec Christian Boltanski ou Alain Fleischer dans des voies évidemment différentes, Sophie Calle est une des rares artistes à se servir de la photo sans prendre de gants pour raconter une histoire. Celle de son enfance est le point de départ d'une aventure complexe, qu'on retrouve par fragments comme en filigrane de son travail d'adulte.»² Voici comment Guibert présente Calle en ouverture du «portrait» en deux volets qu'il lui consacre dans *Le Monde* au cours de l'été 1984. Ce chapeau introductif a vertu prophétique: il a le mérite de saisir parfaitement la méthode de travail de l'artiste, consistant à laisser croire en une continuité entre sa biographie de per-

¹ BOIS, Y.-A.: La tigresse de papier. In: *M'as-tu vue*. [Cat. Expo.] Dir. Ch. MACEL – C. CAMART. Paris : Centre Pompidou, 2003, p. 38.

² GUIBERT, H.: Les tribulations de Sophie en enfance. In: *Le Monde*, 9 août 1984.

sonne réelle, sa biographie d'artiste et la biographie de son œuvre. Le titre de l'article, «Les tribulations de Sophie en enfance», s'inspire à la fois de la Comtesse de Ségur et de Jules Verne, renvoyant à des lectures de jeunesse.³ Il permet d'associer l'artiste à un personnage imaginaire qui résulterait de l'hybridation entre une «petite fille modèle» et une «aventurière», dont le seul prénom «Sophie» se substitue au nom propre, et place le lecteur en familiarité avec elle. L'article débute comme une biographie historique: «*Sophie Calle est née le 9 octobre 1953, à Paris, dans le seizième arrondissement, d'un père médecin oncologue et d'une mère attachée de presse. Sa mère est polonaise, ses grands-parents maternels sont des juifs polonais de la région de Varsovie, Michouma et Szjoël Schindler, devenus Hélène et Charles Sindler à la guerre. Son père est un Méridional de la Camargue, fils de paysans négociants en vins.*»⁴ En amont, le portrait dressé par Guibert résulte d'une entrevue. Or Calle a ajouté, longtemps après la parution des deux papiers, une anecdote sur leur genèse en forme de paratexte:

«*Hervé Guibert, que je ne connaissais pas encore, m'avait proposé de faire mon portrait pour Le Monde. À sa première question: «Quand êtes-vous née?», j'ai répondu: «Le 9 octobre 1953». La seconde question ne venant pas, je l'ai regardé d'un air interrogatif et lui ai demandé: «Vous souhaitez que je raconte ma vie depuis le 9 octobre 1953?» «Oui.» J'ai pensé: «Tu veux jouer? allons-y...». Et j'ai parlé de façon ininterrompue*

pendant cinq ou six heures. Je ne vais pas recommencer. Je suis donc née le 9 octobre 1953 à Paris. Protestant, camarguais, côté paternel. Juifs polonais, côté maternel.»⁵

À partir du moment où il n'existe plus de traces de l'entretien préparatoire,⁶ rien n'empêche, dès lors, la fabrication d'un nouveau récit «primordial» à l'origine du récit qui en découle. Le terme de «légende» dont nous faisons usage est emprunté à Guibert lui-même – du moins est-ce la piste explicite qu'il avance pour appréhender le projet artistique de Calle, dont il relève l'ancrage littéraire: «*Son second beau-père est un éditeur suisse, elle se dit qu'il devrait lui être facile de se faire éditer. Elle se fixe donc comme pari de publier un livre [...] Comme elle lit des contes et légendes de Russie (collection blanche à dos rond strié d'or), elle se dépêche d'écrire des contes et légendes français. Son beau-père ne veut pas la décourager. «Continue, lui dit-il.»*»⁷ La vocation de l'écrivain, vue par un écrivain confirmé, ne peut que séduire.

L'ambition de ce portrait concerne très peu, de fait, l'œuvre à proprement parler.⁸ À partir de cette date, Calle s'approprie un grand nombre des formules littéraires délivrées par Guibert. Ces reprises permettent à celle-ci de narrer les différents chapitres d'une mythologie qui semble avoir été dessinée avec la complicité de celui-là. L'essentiel porte sur une prétendue biographie de l'enfance de l'artiste, qui évoque tour à tour le caractère de la petite fille, ses relations avec sa mère et ses beaux-pères successifs,

³ La Comtesse de Ségur, née «Sophie Rostopchine», est l'auteur des célèbres *Malheurs de Sophie*; quant à Jules Verne, nous pensons ici à ses *Tribulations d'un Chinois en Chine*. Avec le choix de ce titre, Guibert fait la synthèse entre un roman «de jeune fille» et un roman d'aventure, combinaison qui n'est pas sans conséquences sur la construction à venir du personnage «Calle», à mi-chemin entre la figure de la «midinette» sentimentale et celle du «garçon manqué» prêt à prendre des risques.

⁴ GUIBERT 1984 (voir note 2).

⁵ MACEL, C.: Interview-biographie de Sophie Calle. In: *M'as-tu vue* (voir note 1), p. 73. J'ai édité cette interview à partir des enregistrements sonores réalisés avec la commissaire, et suivant une dizaine de remaniements successifs jusqu'à la version finale. Outre des modifications purement stylistiques, la version de l'interview de Macel revue par Calle présente des variations substantielles. Concernant l'extrait cité ici, la transcription originale (octobre 2002) donnait: «*Et je me suis mise à parler pendant des heures, pendant sept ou huit heures. Il a joué le jeu.*» L'indication temporelle est ensuite passée à «*six ou sept heures*», pour devenir «*cinq ou six heures*» dans la version éditée.

La localisation géographique de sa famille maternelle (Varsovie) a disparu en faveur d'un style plus concis, mais la formule générale reprend exactement le début de l'article de Guibert, bien que Calle fasse mine de ne pas «*tout recommencer*».

⁶ D'après une correspondance privée avec l'ayant-droit de l'écrivain, sa femme Christine Guibert, en juillet 2006. J'ai également interrogé l'inventaire du fonds Guibert conservé à l'IMEC Ardenne, auprès de Maria-Teresa Dolley. Selon les conclusions tirées de ces deux sources, Guibert n'aurait pas conservé de brouillons ni de manuscrits relatifs à ses chroniques parues dans *Le Monde*, ni de notes prises durant ses entretiens préparatoires avec Calle.

⁷ GUIBERT 1984 (voir note 2).

⁸ Guibert avait précédemment publié une chronique relative à la parution du livre *Suite vénitienne*. Cf. GUIBERT, H.: Le chichi de Sophie. In: *Le Monde*, 7 avril 1983. Ce compte-rendu donnait déjà à ce travail des contours romanesques: «*Qui est cette femme? Est-elle au moins amoureuse? [...] Elle a le chic pour les notations apparemment fortuites.*»

les dimanches avec son père et les étés passés en Camargue. Les personnalités locales de l'*abrivado*, course libre des taureaux entre le pré et l'arène, sont dépeintes en détail.⁹ Ainsi l'artiste est-elle revenue sur ce dernier aspect en 2003, ajoutant au récit initial de Guibert une photo de jeunesse tirée de ses archives personnelles.¹⁰ On y reconnaît la jeune Calle assise sur le capot d'une voiture décapotable, entourée d'une quinzaine de garçons levant les bras. Cette image surgit comme une réponse au portrait de «*Calle photographiée par son père en 1964*», glissée vingt ans plus tôt par Guibert dans *Le Monde*. Elle prête à croire, du moins, que l'artiste s'est largement inspirée du modèle offert par l'écrivain. Dès lors, il semble difficile d'accorder la moindre valeur «authentique» à toutes les formes d'entretiens qu'elle délivre par-cimonieusement.

Une autre catégorie d'anecdotes parsème la «légende» bâtie par Guibert. Dans son premier volet, nous rencontrons en effet trois anecdotes qui relèvent *a posteriori* d'un croisement entre la biographie de l'artiste et la biographie de l'œuvre. Ces micro-récits présentent, sous la plume de l'écrivain, une première version de travaux que nous identifions sans peine sous les titres respectifs suivants: «Le Portrait» (1988), «Le Strip-tease» (1988) et «La Chaussure rouge» (2002). Il se trouve que le premier figure déjà en filigrane dans «La Filature» (1981). L'étude de cet exemple seul soulignera la confusion délibérément semée par l'artiste, par le moyen d'un «recyclage» subtil de ses récits, par elle ou par les autres. On se souvient que dans «La Filature», Calle fait le récit de

sa journée passée sous la surveillance d'un détective; en réalité, elle en profite pour tester la première mouture d'une de ses légendes favorites:

«*Quand j'avais neuf ans, je croyais que Bernard F. était mon père. En fouillant dans le courrier de ma mère, j'avais trouvé puis volé une lettre de sa main qui commençait ainsi: «Mon chéri, j'espère que tu songes sérieusement à mettre notre Sophie en pension...» Quant il rendait visite à ma mère, je m'asseyais sur ses genoux et le regardais, émue. Puis les visites de Bernard F. se sont espacées, j'ai cessé de m'asseoir sur ses genoux, on m'a beaucoup parlé de ma ressemblance avec mon père. A douze ans, j'avais oublié cette fausse ascendance.»*¹¹

Guibert reprend en partie les éléments essentiels de ce récit, auquel il ajoute: «*Aussitôt, persuadée que cette lettre est la preuve que son père n'est pas son père, elle vole la lettre pour la cacher derrière un tableau. [...] là voilà forcée d'abandonner cette idée formidablement romanesque. Un jour, quand elle sera grande, Sophie se fera suivre volontairement par un détective et l'amènera sur la trace de cet homme pour qu'il relate leur histoire...*» Ici, l'auteur fait mine de ne pas distinguer deux niveaux de récit, plaçant sans la désigner «La Filature» au sein de la biographie, non de l'œuvre, mais de l'artiste. En 1988, Calle mettra l'accent sur le rôle du tableau dans la version finale du récit qu'elle incorpore dans la série des *Histoires vraies*.¹²

Son œuvre offre, comme chez beaucoup d'artistes, de multiples occasions d'opérer des retours internes d'une pièce à l'autre – c'est du moins l'interprétation que construit *a posteriori* une approche historique. De tels effets de «surdétermination» ont pourtant été programmés par l'artiste même. Ainsi public-

⁹ Depuis 1984, Calle maintient ainsi le mythe d'un prétendu «interdit» qui recouvre le thème de la corrida, qu'elle déclare être incapable d'aborder dans le cadre de son œuvre. Cf. MACEL 2003 (voir note 5), p. 76; ainsi que COLARD, J.-M.: Femme d'actions. In: *Les Inrockuptibles*, 15 septembre 1998, no. 164, pp. 31-35.

¹⁰ «*La Camargue m'a transformée. Je me suis mise à monter à cheval. J'étais pratiquement la seule cavalière. A l'époque, dans les villages, seuls les garçons faisaient la fête. Je me suis retrouvée dans une bande de trente mecs. La seule fille. J'avais douze ans, ils en avaient dix-huit. Ils m'ont appris à danser, m'amuser. Ils me faisaient chanter sur la scène du bal. On m'appelait «la gitane». Je voulais devenir gardian.*», tiré de MACEL 2003 (voir note 5), p. 74.

¹¹ CALLE, S.: *La filature* (1981). In: *À suivre...* Arles 1998, livre 4, p. 115.

¹² Voici la version définitive du récit de Calle dans *Le Portrait* (1988). In: *Des histoires variées*. Arles 1994, p. 11: «*J'avais neuf ans. En fouillant dans le courrier de ma mère, j'ai trouvé une lettre qui lui était adressée et qui commençait ainsi: «Chérie, j'espère que tu songes sérieusement à mettre notre Sophie en pension...» La lettre était signée du nom d'un ami de ma mère. J'en ai conclu que c'était mon vrai père. Lorsqu'il nous rendait visite, je m'asseyais sur ses genoux et, mes yeux dans les siens, j'attendais des aveux. Devant son indifférence et son mutisme il m'arrivait de douter. Alors je relisais la lettre volée. Je l'avais cachée derrière le tableau de la salle à manger, une peinture de l'école flamande, datant de la fin du XV^e siècle, intitulée *Luce de Montfort*, représentant une jeune femme en buste, légèrement de profil à gauche, le regard de face, le visage pris dans une coiffe blanche et empesée, vêtue d'un pourpoint rose.*»

t-elle en 1996 un récit, «La Chaussure rouge», qui semble avoir été conçu pour confirmer que l'action de suivre, la figure du détective, l'allégorie policière figurent en amont dans une biographie qui voudrait se confondre avec l'œuvre. En réalité, Guibert avait mentionné l'aventure en 1984, l'écrivain décodant sans peine l'intention de Calle. Il lui rendait service en alimentant le récit mythique de sa vocation, tirant à sa place les conclusions qu'elle élude sciemment: «*Quand elle sera grande, elle se vengera: à son tour, elle posera des questions indiscrètes et suivra des hommes pour les photographier de dos...*»¹³ L'histoire prend la forme d'une œuvre à nouveau intégrée dans la série des *Histoires vraies*:

«*Nous avions onze ans, Amélie et moi, et tous les jeudis après-midi, entre quatorze et dix-sept heures, systématiquement, nous chahardions dans les grands magasins. Une année s'éconla ainsi. Un jour, sa mère, soupçonneuse, inventa qu'elle avait reçu la visite d'un policier qui nous avait repérées, mais qu'en raison de notre jeune âge il nous offrait une seconde chance: dorénavant il nous suivait de près, et si nous cessions nos larcins, il pardonnerait. Nous avons passé les semaines suivantes à courir les rues et tenter de deviner quel était, de tous les hommes alentour, le policier attaché à nos pas, puis à jouer à le semer, quand nous pensions l'avoir localisé. Nous n'avions plus le temps de voler. Notre dernière prise avait été*

une paire de chaussures rouges trop grandes pour nous. Amélie garda le pied droit, moi le gauche.»¹⁴

Le portrait de Guibert présentait ainsi toutes les caractéristiques d'un récit feuilletonesque, respectant une formule propre au genre: «*La semaine prochaine, [...] notre héroïne passera du monde de l'enfance à celui des adultes: elle sera militante, amoureuse, aquarelliste, barmaid, photographe, danseuse, dresseuse de chiens, et bien sûr, détective.*» La seconde partie de la légende tient ses promesses, avec un titre cette fois balzacien: «*Splendeurs et misères d'une espionne photographe.*»¹⁵ On y trouve une des clefs de voûte de la mythologie personnelle de Calle, concernant sa «vocation» de photographe supposément déclenchée lors d'un séjour à Bolinas, en Californie du Nord.¹⁶ Puis Guibert introduit, sans changer le point de vue de sa narration et sans les nommer, les projets artistiques réalisés par Calle, dont les premières «filatures», «Les Dormeurs», «L'Hôtel d'Orsay», «Le Bronx», et une nouvelle fois «La Filature». Enfin, la dernière partie de l'article est une longue citation de l'artiste sur sa «thérapeutique des passions».

Il faut bien sûr considérer avec précaution ce modèle de portrait d'artiste, rédigé par un écrivain¹⁷ dont la spécialité s'avèrera, on le sait, la pratique du «roman faux»¹⁸ ou de l'autofiction. Guibert réitère

¹³ Cf. GUIBERT 1984 (voir note 2). Dans ce texte, il demeure impossible de démêler la fiction de la biographie, car le chroniqueur se révèle aussi bon romancier que critique d'art. Il déclare en effet: «*Une fois, Sophie se fait attraper la main dans le sac. On l'emmène au commissariat. [...] Sophie a une peur bleue de donner son identité, et surtout qu'on la prenne en photo. Elle refuse de livrer son adresse, elle tient bon pendant des heures. Assise sur un banc du commissariat, la petite fille de onze ans ne bouge pas un doigt de son visage et ne répond pas aux questions des policiers. Quand elle sera grande, elle se vengera: à son tour, elle posera des questions indiscrètes et suivra des hommes pour les photographier de dos...[...]* [La mère d'Amélie] raconte aux deux petites filles un mensonge énorme qu'elles s'empressent de croire: un policier les suit en permanence, il ne leur a pas encore mis la main au collet, mais la prochaine fois qu'elles se livreront à leurs razzias, il en fera des siamoises à vie avec ses menottes. Pendant trois mois, Sophie et Amélie sont persuadées d'être suivies: elles ne cessent plus de faire semblant de se séparer, de courir à des coins de rue et de s'engouffrer dans des immeubles pour échapper au prétendu justicier. La carrière de Sophie pour la filature est toute tracée...»

¹⁴ Cf. CALLE, S.: *La Visite guide*. [Cat. Expo.] Rotterdam : Museum Boymans-van Beuningen, 1996, n. p. Le récit ne figure pas dans la première édition des *Histoires vraies* (1994) mais

il paraît dans sa version augmentée. Cf. *La chaussure rouge*. In: *Des histoires vraies + dix*. Arles 2002, p. 9.

¹⁵ GUIBERT, H.: *Splendeurs et misères d'une espionne photographe*. In: *Le Monde*, 16 août 1984.

¹⁶ «*Une photographe allemande, qui quittait Bolinas pour trois mois, lui propose de louer sa maison, et lui accorde la confiance de lui laisser tout son matériel. Sophie n'a plus rien d'autre à faire qu'à utiliser cette chambre noire que le ciel met à sa disposition. Son père lui a dit que le jour où elle aurait l'idée d'une profession un peu stable, il l'airerait. Sophie écrit à son père: «Je commence à faire de la photo, ça me plaît beaucoup, est-ce que ta promesse tient toujours?» Il répond oui.*», tiré de GUIBERT 1984 (voir note 15).

¹⁷ À la date de 1984, Guibert a déjà publié pas moins de cinq romans (*La Mort propagande*, *Les Aventures singulières*, *Les Chiens*, *Voyage avec deux enfants*, *Les Lubies d'Arthur*), un recueil de nouvelles, trois essais sur la photographie (*Suzanne et Louise: roman-photo*, *L'Image fantôme*, *Changements*) et un scénario pour le cinéma (*L'Homme blessé*).

¹⁸ Cf. BOULÉ, J.-P.: *Hervé Guibert, l'entreprise de l'écriture du moi*. Paris – Budapest – Torino 2001.

son procédé romanesque lorsque Calle lui demande une contribution pour le catalogue de sa première exposition personnelle au Musée d'art moderne de la ville de Paris, en 1991.¹⁹ Certains éléments de la mythologie callienne y sont réactivés, et leur effet amplifié par le style picaresque de l'écrivain qui voit en elle une «parfaite héroïne pour Gérard de Villiers». «*La voilà, écrit-il, maoïste dans les années 1960, moulense de fromages de chèvre dans les Cévennes avec d'amples pulls tricotés main dans les années 1970. On la retrouve au Mexique dans les années 1980, se masturbant dans un hamac en lisant les œuvres complètes de Jean Genet, jusqu'à ce qu'un autochtone l'étrangle pour tenter de la violer et la laisse pour morte.*»²⁰ Dans son essai, Guibert passe indifféremment du registre critique («elle met relativement son corps à la disposition d'une œuvre, n'y laissant qu'une silhouette, une ombre, un fantôme») aux considérations purement subjectives, nourries avec la complicité²¹ de Calle: «à part cela elle a beaucoup d'autres défauts: elle est indiscreète, autoritaire, cancanière, femmarde, maniaque, grisée par les hommes célèbres, bref perverse, capricieuse, misogyne et jalouse, de surcroît c'est une aficionada des massacres de taureaux.» Mais au-delà de la mythification littéraire, ce texte souligne une différence subtile entre les travaux respectifs de Sherman et Calle. Tandis que l'Américaine se met en scène pour faire revivre certains mythes «éternels» comme le cinéma, l'épouvante, la féminité, la Française invente, selon l'auteur, des «postures romanesques contemporaines». Calle n'imité donc pas des scènes

qui appartiennent à un imaginaire collectif, mais crée des situations nourries de certaines thématiques nostalgiques et romanesques contemporaines dans lesquelles sa classe d'âge peut aisément se reconnaître, et les générations suivantes se projeter.

Les récits en marge de l'œuvre, un paratexte

Il est frappant de constater à quel point les nombreux portraits de Calle publiés à sa suite par la critique peinent à se départir du modèle stimulé par l'écrivain Guibert, et demeurent dans une indistinction totale entre ce qui relève du «vécu» et du «projet artistique», prenant le plus souvent à la lettre les déclarations de l'artiste.²² Ce phénomène est entretenu par les interviews préparatoires durant lesquelles l'artiste n'hésite pas à renforcer les différents «chapitres» de sa mythologie. Aussi lit-on toujours à peu près la même «trame», au gré des commentaires sur ses travaux successifs, qui prennent en fin de compte rarement distance avec le discours autour de l'œuvre – le fameux «paratexte» dont il était question plus haut. À ce sujet, un article paru en 1992 dans la revue *Ninety*²³ est exemplaire: on y retrouve, presque mot pour mot, la chronologie d'une légende qui développe les origines familiales, les traits d'une personnalité sauvage et solitaire pendant l'enfance, l'invention d'un «vrai père» à l'issue d'une «lettre volée», puis les vols dans les supermarchés, les divers «métiers impossibles»

¹⁹ GUIBERT, H.: Panégyrique d'une faiseuse d'histoire. In: *Sophie Calle, À suivre...* [Cat. Expo.] Paris: Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1991, n. p.

²⁰ L'allusion au *Journal du voleur* de Jean Genet est un double moyen pour Guibert d'introduire dans son texte un auteur en communauté de pensée, mais aussi d'aborder la question autobiographique chez Calle, laquelle possède par ailleurs les œuvres complètes de Genet.

²¹ Au cours d'un entretien privé en janvier 2002, Calle m'a déclaré en effet: «Pour l'exposition à l'ARC, en 1991, Hervé devait faire mon portrait, à partir de mes qualités et de mes défauts. On avait fait une liste de défauts ensemble, je lui ai demandé de faire un échange avec certains défauts que je n'aimais pas.»

²² On peut citer, parmi les plus révélateurs, quelques articles suivants: CASANI, B.: Sophie Calle: Solo Para Tus Ojos. In: *Sur Exprés*, octobre 1988, pp. 28-37; ROBINSON, S.: Sophie Calle's pursuits of privacy, Fred Hoffman Gallery. In: *Artweek*, 20, août 1989, no. 20, p. 3; DANTO, G.: Sophie the

spy. In: *Artnews*, 92, mai 1993, pp. 100-103; COUTURIER, E.: Sophie Calle recherche désespérément. In: *Beaux Arts Magazine*, décembre 1994, no. 129, pp. 64-68; AMMANN, R.: Geliebte Spionin. Die indiskrete Charme der Künstlerin Sophie Calle. In: *Das Magazin*, 14 janvier 1995, no. 2, pp. 38-48; GUERRIN, M.: Sophie Calle, fétichiste de sa propre vie. In: *Le Monde*, 11 septembre 1998; RUGOFF, R.: The culture of strangers. In: *Financial Times*, février 1999.

²³ Cf. FLOHIC, C.: Sophie Calle. In: *Ninety*, 1992, no. 9, p. 8. Dans le même numéro, un article de Jean-Luc Chalumeau renverse toutefois la tendance du discours énoncé par Flohic; cf. CHALUMEAU, J.-L.: La photo à la rescousse de l'art. In: *Ninety*, 1992, no. 9, pp. 10-41: «Au cours de l'hiver 1979 – 1980, j'ai eu l'occasion de rencontrer une jeune artiste exclusivement vêtue de noir, qui était candidate à la XI^e Biennale des Jeunes. Chargé, comme les autres membres du jury, de visiter quelques ateliers en vue de la sélection, je me suis retrouvé, dans le cas de Sophie Calle, au milieu d'un grand appartement bourgeois (on lui prêtait, ai-je cru comprendre). C'est là qu'elle donnait ses rendez-vous; mais d'atelier, point.»

effectués «dans les Amériques» entre 1972 et 1978, et enfin la vocation de photographe bénie par l'accord du père.²⁴ Ce point d'orgue du récit mythique constitue le tournant qui justifie le passage à l'acte photographique de Calle, dont elle n'a jamais changé la version.²⁵ Après cette énumération relative à son adolescence, la vie adulte et les premiers travaux de l'artiste sont décrits sans recul, et nous retrouvons dans le texte de *Ninety*, des «informations» identiques à celle que Calle délivre depuis 1981 au sujet de ses filatures, comme: «*La ville qu'elle a quittée depuis longtemps la laisse désœuvrée, perdue, elle erre sans but, s'attache aux pas d'un inconnu, [...] pour se perdre dans son sillage, oublier, se donner un sens. Elle décide de prendre des photos et des notes sur ces parcours. Des inconnus de dos, sans danger.*»²⁶ La narration à la troisième personne accentue le caractère «récitatif» du mythe callien.

La confusion entre les niveaux de discours contamine les commentaires sur l'œuvre, au point qu'ils prennent parfois modèle sur la méthode de l'artiste dans la forme publiée. C'est le cas d'un article de *New Art International*,²⁷ qui se présente comme un journal intime, avec des entrées datées pour chaque

paragraphe, agrémenté d'informations factuelles concernant tout autant l'artiste que le journaliste lui-même se projetant en quête de l'artiste. Mais il arrive également que les commissaires d'expositions endossent une telle narration; ainsi peut-on lire dans un catalogue collectif en 1993 la présentation suivante, très inspirée des récits de Guibert: «*Sophie Calle naît à Paris en 1953. Son père est oncologue et sa mère polonaise. Ils se séparent. Un premier beau-père qui déteste Les Parapluies de Cherbourg lui apprend le twist. Elle connaît la peur des rats. Et le strip-tease. Elle passe ses vacances en Camargue. De retour à Paris, elle y fait des bêtises. Invente des histoires. En 1981, elle réalise sa première exposition à Genève et chez Chantal Crousel à Paris.*»²⁸

Philippe Lejeune considère «*l'interview écrite narrative*» comme un «genre», qui présente les traits d'une «*forme spéciale de nouvelle*», dans laquelle l'auteur de l'interview stylise la conversation et «*cherche naturellement à la reconstruire de manière serrée et rigoureuse, tout en ménageant des surprises, et surtout une chute.*»²⁹ Mais s'il estime que les «*interviews d'un même journaliste se ressemblent entre elles souvent plus que chacune d'elles ne ressemble aux écrits de l'auteur interviewé, exactement comme*

²⁴ On retrouve la même structure narrative dans un autre article paru dans la presse artistique grand public (COUTURIER, E.: Sophie Calle recherche désespérément. In: *Beaux-Arts Magazine*, décembre 1994, no. 129, p. 64-68) – mais on pourrait multiplier à l'infini les exemples du genre. Couturier, qui connaît Bob Calle, ajoute quelques détails au récit légendaire auquel elle participe sciemment: «*Sophie est une petite fille timide qui parle peu et observe avec une moue réprobatrice les exubérances d'une mère, amie intime des écrivains de son temps. Son père, médecin, séparé de sa mère depuis qu'elle a trois ans, collectionne l'art contemporain à une époque où les amateurs de Lichtenstein, César, Arman, ou Rauschenberg se comptent en France sur les doigts d'une main. [...] elle prend le large et sillonne l'Amérique, du nord au sud. Elle devient barmaid, trieuse de marijuana, danseuse acrobatique, dresseuse de chiens pour un cirque ambulante. Elle apprend au passage la photographie...*»

²⁵ Non qu'il s'agisse de douter de cet accord entre le père et la fille, mais la permanence de la version au gré de ses différentes interviews tend à confirmer que l'on est en présence d'une biographie fictive. Bob Calle, que j'ai interrogé précisément au sujet de son rôle dans la vocation artistique de sa fille, m'a confirmé cette version dans des termes identiques à ceux qu'emploie l'artiste depuis toujours, au point que l'on peut imaginer une connivence inconsciente dans la fabrication de certains jalons «biographiques». Certes, la présence complice de Bob en filigrane dans la carrière de Sophie a joué davantage en terme de «déclencheur» que d'influence réelle; Bernard Plossu me confirmait par exemple que Bob Calle n'a jamais

participé aux préparatifs ou aux essais des *Dormeurs*, réalisés à son domicile. Cependant, le regard du collectionneur sur le travail de l'artiste est régulièrement sollicité: ainsi celle-ci a-t-elle fait venir son père durant le montage de son exposition au Musée national d'art moderne, courant novembre 2003, pour obtenir son avis sur le choix de certaines images ou la présentation d'une nouvelle série. Cet état de faits est paradoxalement esquivé par cette autre déclaration équivoque déclinée en boucle depuis 1980: «*Je fais de l'art pour plaire à mon père.*»

²⁶ FLOHIC 1992 (voir note 23), p. 8.

²⁷ Cf. LÉPICOUCHÉ, M.-H.: Enquête sur Sophie Calle. In: *New Art International*, juin-juillet 1990, no. 8, pp. 76-80, publié à l'occasion de l'exposition *Sophie Calle*, galerie La Maquina Española, Séville, avril-mai 1990. Le texte prend l'allure d'une enquête policière; l'auteur y joue le jeu de la vraie-fausse confession, et rapporte sur un ton familier le contenu de ses conversations de vernissage avec l'entourage de l'artiste, dont sa galeriste parisienne Chantal Crousel.

²⁸ GIRARD, X.: *Histoires de voir*. [Cat. Expo.] Vence : Fondation Emile Hughes, Château de Villeneuve, 1993, n. p. Exposition du 4 avril au 12 juin 1993.

²⁹ LEJEUNE, P.: La voix de son maître. L'entretien radiophonique. In: *Je est un autre. L'Autobiographie, de la littérature aux médias*. Paris 1980, pp. 103-160.

les portraits faits par un même peintre»,³⁰ c'est le phénomène inverse qui se produit avec Calle, dont tous les portraits «narrativisés» se ressemblent, et pourtant écrits par des auteurs différents.

Calle alimente enfin plus directement sa mythologie par l'intermédiaire des rares³¹ interviews dont elle consent la publication sous forme de dialogues. On en dénombre à peine une douzaine³² depuis 1980, à l'échelle internationale des parutions dans les revues spécialisées; elle se livre d'ailleurs à proportion égale dans des journaux quotidiens, locaux ou nationaux. Quelle est la spécificité de cette pratique, somme toute assez courante, chez Calle? Une constante est notable, à la lecture comparée de ces entretiens:³³ les réponses délivrées semblent déclenchées par un certain type de questions récurrentes; Calle oriente généralement la discussion dans une direction qui lui permet d'évoquer les anecdotes «légendaires» à l'origine de telle ou telle situation.

Le discours de l'artiste prend place aussi, hors de l'œuvre ou en marge de ses expositions, dans la rencontre orchestrée avec le public par les institutions chargées de diffuser son œuvre. En 1992, elle participe aux fameuses discussions de l'Institute of Contemporary Arts de Londres intitulées *Talking Art*,³⁴ aux côtés de Chris Burden, Dan Graham, Richard Hamilton, Mary Kelly, Andres Serrano ou Nancy Spero. Les universités, les écoles d'art ou certains salons³⁵ reçoivent volontiers l'artiste lors de «rencontres» ou de tables rondes, durant lesquelles les questions du public occupent – à la demande de Calle – une part importante. Par ailleurs, dans les années 1990, elle a élaboré des «conférences-diapositives» durant lesquelles elle présentait ses travaux à l'aide d'illustrations qui déclenchaient le récit d'épisodes prétendument à l'origine des projets respectifs.³⁶ Dans ce cas, la forme académique du cours magistral contraste avec le contenu anecdotique délivré, qui

³⁰ Ibidem, p. 108.

³¹ Ce qui lui valut un article intitulé «Je hais les interviews». Cf. STECH, F.: Sophie Calle, „Ich hasse Interviews“, ein Gespräch mit Fabian Stech anlässlich der Verleihung des Spectrum Preises für Fotografie 2002. In: *Kunstforum-international*, novembre-décembre 2002, no. 162, pp. 210-225. Le refus des interviews est une stratégie tendant à leur accorder une plus grande valeur. Dans le cas d'un entretien «informel», l'artiste interdit parfois qu'on l'enregistre, afin de garder le contrôle.

³² Cf. DUMONT, E.: Dans le lit de Sophie Calle (interview). In: *Tribune de Genève*, 10 février 1981; BERGALA, A. – LIMOSIN, J.-P.: Du dispositif en photographie. In: *Les Cahiers du Cinéma*, décembre 1981, no. 330 (=Le Journal des Cahiers, no. 19), pp. 14-15; RINDER, L.: A conversation with Sophie Calle. In: *University Art Museum/Pacific Film Archive*, mars 1990, p. 3; IRMAS, D.: Woman in the shadows. In: *Interview*, juillet 1990, no. 19, pp. 73-74; CASADIO, M.: Sophie Calle: private eye. In: *Interview*, mars 1991, no. 7, p. 60; ROMANO, G.: Sophie Calle. In: *Zoom*, septembre-octobre 1993, no. 125, pp. 79-83; COOKE, L.: Double Blind. In: *Art Monthly*, février 1993, no. 163, pp. 3-7; BRIGNONE, P.: Sophie Calle, un homme, une femme. In: *Art press*, septembre 1995, no. 205, pp. 39-40; OLIVARES, R.: Entrevista con Sophie Calle: un Historia real. In: *Lapiz*, mars 1997, no. 130, pp. 32-47; COLARD, J.-M.: Femme d'actions. In: *Les Inrockuptibles*, 15 septembre 1998, no. 164, pp. 31-35.

³³ Genette distingue l'interview de l'entretien: «plus approfondi, mené par un médiateur plus étroitement motivé, répondant à une fonction moins vulgarisatrice et promotionnelle, l'entretien a des lettres de noblesse

plus prestigieuses que l'interview». Cf. GENETTE, G.: *Seuils*. Paris 2002, p. 365.

³⁴ Cf. Sophie Calle in conversation with Bice Curiger. In: SEARLE, A. (éd.): *Talking Art 1*. Londres 1993, pp. 29-42.

³⁵ Nous retiendrons ici les plus récentes interventions publiques, comme celles de mars 1999 à la Columbia University de New York et à la Royal Academy of Arts de Londres, en novembre 1999 à l'Université Keio de Tokyo, à l'occasion de ses expositions concomitantes à la Koyanagi Gallery et au Hara Museum of Contemporary Art (Tokyo). En janvier 2000, elle rencontrait le public au Musée d'art moderne de Marseille; en février 2000, elle proposait une lecture à l'Architectural Association School of Architecture de Londres. En mai 2000, dans le cadre du salon *Le Mai du Livre d'art*, elle était conviée à débattre au Lieu Unique de Nantes, où je l'interviewais en compagnie de Jean-Marc Poinot et Jean-Pierre Criqui. En 2004, elle rencontrait enfin un groupe d'étudiants de l'École spéciale d'architecture de Paris, qui organisait parallèlement une rencontre publique avec l'artiste. Cf. CALLE, S.: *L'École intime: workshop automne 2004*. Paris : École spéciale d'architecture, 2005.

³⁶ Calle semble avoir abandonné ce type d'intervention, depuis 2000. J'ai consulté chez l'artiste les diapositives réservées à ces présentations; elles comprennent essentiellement des vues d'exposition, avec dans certains cas, différentes versions d'accrochage pour une même œuvre suivant les lieux. Deux exemples de ces «présentations-diapositives» sont édités en première partie d'entretiens avec l'artiste, dans SEARLE 1993 (voir note 34), pp. 29-37; *La Marche, l'art. Sophie Calle parle de Sophie Calle*. Tokyo : Research Centre for the Arts and Arts Administration, Keio University, 2002, pp. 34-57.

ressemble fortement aux réponses données durant les entretiens.

Enfin, les mythologies de Calle bénéficient d'un ultime système de diffusion particulièrement adapté, nous semble-t-il, à sa posture: il s'agit des nombreuses émissions radiophoniques auxquelles elle est conviée depuis le milieu des années 1980. Parmi les catégories d'enregistrements se trouve privilégié, on s'en doute, l'entretien à caractère biographique. Mais à cette catégorie dominante s'ajoute celle de l'émission littéraire: Calle est autant invitée comme «artiste» que comme «écrivain». Deux exemples suffisent à nous en convaincre, au sein d'une longue liste dépassant la trentaine d'émissions consultées. Il s'agit d'émissions de Radio France (France Culture) connues sous les titres du *Bon plaisir* et *À voix nue: grands entretiens d'hier et d'aujourd'hui*.³⁷ Dans le premier cas, le long format – trois heures trente – permet l'intervention de personnalités choisies par l'invité. Calle convie les voix de Jean Baudrillard, Bob Calle, Chantal Crousel, des cinéastes Danièle Dubroux et André S. Labarthe, du dramaturge Valère Novarina, des écrivains Paul Auster et Roland Topor ou de l'artiste Jean-Michel Othoniel, à venir parler d'elle, alimentant ainsi les éléments d'une biographie mythique chargée d'anecdotes, de goûts personnels. C'est l'occasion également de développer certains aspects sous la forme de la confidence, méthode de séduction largement employée par l'artiste. L'écoute de ces entretiens n'est pas sans importance car nous y avons trouvé un certain nombre de clefs pour décoder les repentirs, redites et corrections que Calle apporte à son paratexte et ses micro-récits en marge de la biographie de l'œuvre. Dans le *Bon Plaisir*, elle relate par exemple un épisode vécu au Liban datant de 1973, durant lequel elle faisait croire à sa famille qu'elle se trouvait en Angleterre, et à partir duquel elle aurait conçu l'ébauche d'un premier projet pour *Libération* – qu'elle n'a pas souhaité rendre public par la suite.

La «série» d'entretiens est un autre exercice, sur le mode du feuilleton cette fois, qui sied bien

entendu à la *fragmentation du biographique* en jeu chez Calle. Dans l'émission *À voix nue: grands entretiens d'hier et d'aujourd'hui* diffusée en 2004, les titres donnés aux épisodes de la biographie callienne – «La vie parisienne», «Les années militantes», «Le temps du tango», «L'Amérique» – relancent et confortent les grands thèmes établis par Guibert en 1984. Il semblerait alors que parallèlement à la fabrique de personnages au sein de l'œuvre même se tisse, sur un autre versant, un portrait légendaire nourri au fur et à mesure par les échos de la critique d'art. Dès qu'il ne s'agit plus de questionner mais d'écouter le modèle, l'entretien a des chances de se prolonger et, selon Lejeune, de changer de fonction: «L'écrivain interrogé qui accepte de parler plusieurs heures de son œuvre et de sa vie, et de voir ses propos publiés en livre, engage quelque peu sa responsabilité: même embryonnaire et limité, c'est une forme de contrat autobiographique vis-à-vis du public.»³⁸

Comme Boltanski, elle élabore non seulement une *figure d'artiste*, mais aussi une *mythologie*: «Christian Boltanski parle toujours en son nom, mais au cours des années, il a modifié la valeur de preuve ou d'explication de sa biographie pour préserver la charge expressive de son œuvre et pour se garder la possibilité de commentaire réflexif sur le rôle d'une figure d'artiste dans une production artistique. [...] Il sait très bien que l'on perçoit une œuvre dans sa relation à une figure générale, mais il est toujours tenté dans chaque interview d'essayer quelque chose d'un peu différent, de voir ce que cela donne.»³⁹ Ces récits diffusés en marge de l'œuvre permettent sans doute à l'artiste de passer de la forme écrite à l'oralité de l'histoire, comme il en est de la transmission des légendes. Au point de susciter des comparaisons avec la posture de Warhol, dont Boltanski s'est amusé à dire: «Pour moi Warhol c'est comme une vedette yéyé; sa vie en tant qu'homme est plus importante que son œuvre.»⁴⁰

L'aveu de la fiction

D'un point de vue théorique et formel, si les récits de Calle empruntent aux genres de l'écriture

³⁷ Cf. Sophie Calle. In: *Le Bon plaisir* (prod. M. AZAR), 29 juin 1996; *À voix nue: grands entretiens d'hier et d'aujourd'hui* (prod. L. GOUMARRE), du 16 au 20 février 2004.

³⁸ LEJEUNE 1980 (voir note 29), p. 109. D'après l'auteur, la série d'entretiens radiodiffusés concerne un champ spécifique qui se distingue un peu de l'interview, plus brève.

³⁹ POINSOT, J.-M.: *Quand l'œuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés*. Genève 1999, p. 191.

⁴⁰ Christian Boltanski. In: *Façade*, 1975, no. 1.

de soi, ils ne pourraient dans ce cas supporter la compatibilité⁴¹ avec l'idée de fiction. Or la démarche de Calle en tant qu'artiste est d'inventer un monde en soi, par essence fictif – pour peu qu'on admette ce truisme. Il s'avère qu'elle convoque dans un mouvement parallèle tout ce qui peut conduire à voir du «romanesque» dans ses situations. Elle le répète dans de nombreux entretiens: elle est à la recherche de ces effets particuliers. Son entourage est pour moitié composé d'artistes et pour l'autre moitié d'écrivains, qui se partagent entre l'écriture de soi et l'invention littéraire. Aussi n'est-ce pas un hasard si l'oscillation entre roman et autofiction chez un auteur comme Guibert se retrouve plus récemment chez William Boyd,⁴² Olivier Rolin,⁴³ Christine Angot⁴⁴ ou encore Grégoire Bouillier,⁴⁵ qui partagent tous la particularité d'avoir écrit sur elle. Les polémiques ne manquent pas au sujet de «l'imposture» présumée d'une telle littérature, définie comme *autofiction*. Les écrits de Calle emportent la crédulité du lecteur, car ils sont saturés d'«effets de réel».

Dans la série *L'Hôtel*, la narratrice arrête parfois l'attention du lecteur sur certains détails qui n'ont, par rapport à d'autres, aucune fonction dans le récit si ce n'est provoquer un effet «réaliste», comme cette ellipse suivie aussitôt d'une autre considération: «*Dans les replis du drap, je trouve une patte de langoustine.*»⁴⁶

Détail inutile? La patte de langoustine est comparable à un artéfact du réel qui surgit dans l'histoire et joue un rôle semblable à celui des objets personnels de Calle exposés dans les vitrines des collections de musées et les demeures privées. Nous voudrions rapprocher ce résultat produit de ce que Barthes qualifiait pour sa part d'«effet de réel», dans un texte éponyme⁴⁷ portant sur la littérature réaliste et con-

sacré à la notation apparemment insignifiante d'un objet dans le conte de Flaubert intitulé *Un cœur simple*. La phrase qui retient son attention provient d'une description du salon de Mme Aubin: «*un vieux piano supportait, sous un baromètre, un tas pyramidal de boîtes et de cartons.*». Déplorant le fait que les analyses «structuralistes» considèrent ce genre de notation comme un «détail superflu», un «duxe» de la narration qui «élève le coût de l'information narrative», Barthes pose la question suivante: «*tout, dans le récit, est-il signifiant, et sinon, s'il subsiste dans le syntagme narratif quelques plages signifiantes, quelle est en définitive, si l'on peut dire, la signification de cette insignifiance?*» Il considère que la fin esthétique de la description flaubertienne est mêlée d'«impératifs réalistes», et propose l'interprétation suivante: «*dans le moment même où ces détails sont réputés dénoter directement le réel, ils ne font rien d'autre, dans le dire, que le signifier; le baromètre de Flaubert [...] ne [dit] finalement rien d'autre que ceci: nous sommes le réel; c'est la catégorie du réel (et non ses contenus contingents) qui est alors signifiée; autrement dit, la carence même du signifié au profit du seul référent devient le signifiant même du réalisme: il se produit un effet de réel, fondement de ce vraisemblable inavoué qui forme l'esthétique de toutes les œuvres courantes de la modernité.*»⁴⁸

Les réflexions de la narratologie ont tendance à qualifier ce contrat réaliste qui lie un auteur et son lecteur de «*momentanée suspension volontaire de l'incrédulité*» («*willing suspension of disbelief*»), empruntant là à la formule de Coleridge.⁴⁹ Lors d'un colloque récent, le théoricien de la littérature Antoine Compagnon a souhaité rétablir les contresens consécutifs à un recours trop fréquent à cette expression, liés selon lui en partie au texte de Barthes qui «*a contribué à créer la confusion entre (suspension volontaire de l'incrédulité) et puis-*

⁴¹ Cf. HAMBURGER, K.: *Logique des genres littéraires*. Préface par G. GENETTE. Paris 1986. Genette reprendra pour sa part une distinction stricte entre énoncé référentiel et énoncé fictionnel, considérant comme «non fictionnels» les récits «*de l'Histoire, de l'autobiographie ou du journal intime*». Cf. GENETTE, G.: Argument. In: *Fiction et diction* (1991). Paris 2004, p. 89.

⁴² BOYD, W.: An artist in search of an author. In: *The Daily Telegraph*, 8 janvier 2000.

⁴³ ROLIN, O.: Betteraves, luzernes. In: *M'as-tu vue* (voir note 1), pp. 137-140.

⁴⁴ ANGOT, Ch.: Sophie Calle: No sex. In: *Beaux-Arts Magazine*, novembre 2003, no. 234, pp. 80-87.

⁴⁵ BOUILLIER, G.: *L'Invité mystère*. Paris 2004.

⁴⁶ Cf. CALLE, S.: *L'Hôtel*. Paris 1984, p. 46.

⁴⁷ BARTHES, R.: L'effet de réel (1968). In: *Œuvres complètes, tome II, 1966 – 1973*. Éd. É. MARTY. Paris 1994, pp. 479-484.

⁴⁸ Ibidem, p. 484.

⁴⁹ COLERIDGE, S. T.: *Biographia Literaria* (1817). In: *The Collected Works*. Princeton 1983, tome 7, vol. 2.

sance hallucinatoire de la littérature.»⁵⁰ Si l'hallucination est une «désillusion», la suspension d'incrédulité est comparable à une «foi négative, qui permet simplement aux images présentées d'agir par leur propre force, sans dénégation ni affirmation de leur existence réelle par le jugement». L'effet de réel consiste à insérer des détails authentiques en littérature. Or Compagnon considère que Coleridge y était très hostile, car il insistait au contraire «sur la distance indispensable de la fiction par rapport à l'histoire pour que l'illusion poétique ait lieu. À la moindre déviation, *the fiction will appear, and unfortunately not as fictitious but as false.*» La formule de Coleridge aurait, à ses dépens, servi de devise aux défenseurs du réalisme; pourtant celui-ci jugeait que l'effet de réel discrédite la littérature «en établissant sa fausseté tout au lieu de l'authentifier comme fiction».

Lorsque Calle associe un ou plusieurs clichés photographiques de nature iconique à chacun de ses récits, elle use de cette collusion «réaliste» entre le signe et le référent. Cette querelle théorique pointe les ressorts que contiennent les différents régimes de «l'authenticité», de la «fausseté» et de la «fiction». La façon dont Calle les superpose au sein de ses œuvres est fort intéressante. Il en est de même de ses positions relatives à une prétendue distinction entre ce qui s'apparente au «vrai» et au «factice», récurrente dans son discours paratextuel.

Entre le «vrai» et le «factice»

À partir de 1990, elle commence à donner quelques (fausses) pistes à ce sujet, en revenant sur les polémiques suscitées par la parution de son feuilleton «Le

Carnet d'adresses» (1983) dans le journal *Libération*, si l'on en croit l'important «courrier des lecteurs»⁵¹ reçu à l'époque par la rédaction. Ainsi peut-on lire au cours d'une interview avec le critique Lawrence H. Rinder, commissaire d'une exposition personnelle de l'artiste:

«En fait, certaines personnes qui ont écrit sur ce travail [*Le Carnet d'adresses*] ont émis des doutes quant à la crédibilité des circonstances telles que vous les décrivez.

– Personne ne sait si j'ai vraiment trouvé le carnet de l'homme.»⁵²

Au droit de réponse publié par le propriétaire du carnet, celui-ci adjoint une photo de Calle nue, dont le visage a été «blanchi» par le journal. L'homme prétend avoir imité les méthodes de l'artiste dans le but de les dénoncer:

«Mais comment aurait-il pu trouver la photo dans la même rue?

– Et bien, c'est sa plaisanterie. Il ne l'a pas trouvée dans la rue. Il essaie d'insinuer que je ne l'ai pas trouvé [nda: le carnet] dans la rue, moi non plus. Je dis que je l'ai trouvé dans la rue et je continue à dire que je l'ai trouvé dans la rue.

– Est-ce que c'est vrai?

– Je maintiens ce que j'ai dit. Mais, en réalité, dans la plupart de mes travaux il y a un mensonge. Par exemple, dans la série de *L'Hôtel*, dans laquelle j'ai photographié les chambres des gens, toutes les chambres sont parfaitement justes, je n'ai rien ajouté, je n'ai menti sur rien. Mais il y a une chambre que j'aurais voulu trouver, et je ne l'ai pas trouvée. J'ai projeté mes fantasmes dedans. Peut-être que si j'avais trouvé cette chambre, je n'aurais pas eu à en créer une. Dans *Les Aveugles*, il y en a un dont j'ai donné la réponse moi-même. Dans les *Histoires autobiographiques*, je n'ai pas eu à mentir, puisque ce sont toutes mes propres histoires.»⁵³

⁵⁰ COMPAGNON, A.: Brisacier, ou la suspension d'incrédulité. Dans le colloque *Frontières de la fiction*, groupe de recherche Fabula, Théories de la fiction, 15 décembre 1999 – 28 février 2000.

⁵¹ Cf. CAUJOLLE, Ch.: Le Cas Calle. In: *Libération*, 13 septembre 1983.

⁵² «Actually, some people who have written on this piece have cast doubt on the credibility of the circumstances as you describe them. – Nobody knows if I really found the man's address book.» Cf. RINDER, L. H.: *A conversation with Sophie Calle*. Berkeley: University of California, mars 1990. Lawrence H. Rinder fut le commissaire de l'exposition personnelle *The Sleepers* à la Matrix Gallery, Berkeley University, Berkeley (mars-avril 1990), qui présentait les pièces suivantes: «Les Dormeurs», «Le Carnet d'adresses», «Les Aveugles» et une partie des «Autobiographies».

⁵³ «But how could he have found the photo on the same street? – Well, that's his joke. He didn't find it on the street. He tries to imply that I haven't found it in the street, either. I say I have found it in the street and I'll keep saying I found it in the street. – Is it true? – I keep to what I said. But, actually, in most of my work there is one lie. For example, in the *Hotel* series, in which I photographed people's rooms, all the rooms are perfectly right, there is nothing I add, nothing I lie about. But there is one room I would have liked to find, and I didn't find. I put my fantasy inside. Maybe if I had found that room, I would not have had to create it. In *The Blind* there is one whose answer I gave myself. In *Autobiographical Stories* I didn't have to lie, because it's all my own stories.» – Ibidem. Nous retrouvons la même déclaration de l'artiste, dans un entretien de l'ICA de Londres. Cf. Sophie Calle in conversation with Bice Curiger. In: SEARLE 1993 (voir note 34), pp. 29-42.

Cette façon de présenter la part du vrai et du faux est séduisante: Calle propose une solution sur le mode du «*tout ou rien*», où un élément condenserait en lui tout le factice, tandis que les autres éléments sont emplis d'authenticité. C'est déjà nier que, dans le processus de la description, l'ordonnancement des éléments crée par définition une distorsion avec les choses «*telles qu'on les voit*».⁵⁴

Quoi qu'il en soit, cette manière de présenter sa méthode est caractéristique du discours de Calle, qui s'appuie expressément sur des exemples d'œuvres en série, contrairement à «*La Filature*» ou à *Suite vénitienne* qui forment un seul et même récit monolithique et linéaire – bien que structuré en plusieurs voix narratives, – et pour lesquels il est beaucoup moins aisé de dire qu'à tel endroit, «*tout est vrai*», et à tel autre, «*tout est faux*». En revanche, *L'Hôtel* comme «*Les Aveugles*» s'appliquent donc parfaitement à cette figure de rhétorique, puisqu'ils sont en quelque sorte «*fractionnables*». La seule réitération de l'authenticité «*sans intervention*» («*Je n'ai rien ajouté*», affirme Calle) peut paraître suspect. Une autre question survient: pourquoi invoquer le mensonge alors qu'il s'agit de fiction?⁵⁵ Les romanciers parlent-ils des mensonges de leurs livres? Non, car ils n'ont pas de problème avec un pacte de vérité à honorer. Ce pacte ambigu de la lecture, proposé comme un état de «*suspension volontaire d'incrédulité*», se rapporte définitivement au domaine de la fiction – dans le cadre du roman ou de la nouvelle, davantage que dans celui des récits «*autobiographiques*». Si Calle avait utilisé les termes d'*«invention»* ou de *«fiction»*, elle aurait aussitôt placé le sujet de la conversation du côté des *intentions* de son

œuvre, c'est-à-dire du point de vue de la méthode de fonctionnement qui active la crédulité des spectateurs. Parler de *mensonge* revient donc à se placer dans le cadre d'un contrat d'authenticité, qui est précisément le socle sur lequel se bâtit sa relation avec son public. De même, lorsqu'elle explique avoir placé son «*fantasme*» dans la chambre qu'elle aurait aimé trouver, elle évite soigneusement à nouveau la notion de fictionnalité. Elle déplace encore une fois le problème, annonçant une technique pour mieux en dissimuler le mécanisme profond: «*Peut-être que si j'avais trouvé cette chambre, je n'aurais pas du la créer.*»⁵⁶ En invoquant l'infortune du *hasard*, elle présente la «*création*» (l'invention, donc) comme une obligation à laquelle elle s'est pliée, face à une réalité probablement «*décevante*».

Ce procédé littéraire est considéré comme innovant par Robbe-Grillet, qui émet ainsi l'hypothèse d'une nouvelle forme d'autobiographie, mêlée de fiction: «*La pièce manquante, la pièce fautive, la pièce purement imaginaire va être l'élément fondamental de l'autofiction, c'est-à-dire non pas de l'autobiographie traditionnelle, mais de la nouvelle autobiographie. Rajouter volontairement une pièce fautive, ce n'est pas du tout fait pour embêter Ph. Lejeune, comme il l'a dit une fois publiquement à mon sujet, c'est seulement avec l'espoir qu'il s'agit là d'un opérateur efficace: introduire dans le texte autobiographique une fautive pièce au milieu des pièces que l'on croit vraies. Cette intervention plus ou moins préméditée s'oppose au principe de sincérité, cher à Lejeune et à Rousseau. Nous pensons qu'un élément imaginaire peut donner à l'ensemble un éclairage, un mouvement, une vie.*»⁵⁷

La suite de l'interview de Calle par Rinder livre les circonstances de la création de la série des *His-*

⁵⁴ Cf. GENETTE, G.: *Frontières du récit* (1969). In: *Figures II*. Paris 1979, pp. 61-69. Dans ce passage, Genette étudie les fonctions de la narration, qui est la représentation d'actions et d'événements, et celles de la description, définie comme la représentation d'objets et de personnages. Il souligne dès lors les limites d'une partition entre d'une part, la description pure et d'autre part, la narration pure. L'auteur s'interroge particulièrement sur les fonctions diégétiques des passages descriptifs. Si la narration a pour effet de faire avancer l'action, mettant l'accent sur l'aspect temporel et dramatique du récit, la description a quant à elle un caractère intemporel. Elle s'attarde sur les objets et les personnages, les fige à un moment du temps. La description est donc une pause, un temps mort dans le récit. Plus encore, elle est une forme successive du discours qui renvoie à une simultanéité d'objets: le paysage se voit d'un coup mais se décrit progressivement.

⁵⁵ Dans les *Réveries du promeneur solitaire*, Jean-Jacques Rousseau décrit les différentes formes du mensonge: «*Mentir sans profit ni préjudice de soi ni d'autrui n'est pas mentir; ce n'est pas mensonge, c'est fiction.*» Cf. ROUSSEAU, J.-J.: *Les Réveries du promeneur solitaire*. In: *Œuvres Complètes. Tome 1. Les Confessions, autres textes autobiographiques*. Dir. B. GAGNEBIN – M. RAYMOND. Paris 2001, p. 1029.

⁵⁶ «*Maybe if I had found that room, I would not have had to create it.*» Cf. RINDER 1990 (voir note 52).

⁵⁷ A. Robbe-Grillet, cité dans HORNUNG, A. – RUHE, E. (dir.): *Autobiographie et avant-garde: Alain Robbe-Grillet, Serge Doubrovsky, Rachid Boudjedra, Maxine Hong Kingston, Raymond Ferderman, Ronald Sukenick*. Tübingen 1992, pp. 121-122.

toires autobiographiques, pour laquelle l'artiste n'aurait «pas eu besoin de mentir puisque ce sont toutes [ses] propres histoires». La substitution, au milieu des années 1990, du qualificatif «autobiographique» par celui de «vrai» pour désigner le cycle des *Histoires* tend à confirmer cette hypothèse. On le sait, plus un auteur insiste sur la véracité de son récit, plus il est permis d'en douter. Et Calle connaît très bien ce fonctionnement. De fait, elle ne peut pas tenir le même discours qu'avec *L'Hôtel* ou «Les Aveugles», et déclarer par exemple que toutes ses histoires sont vraies, sauf une qu'elle aurait «inventée»: pour la bonne et simple raison que dans les deux premiers cas sa création est supposée émerger d'une réalité «extérieure» dont elle n'a pas décidé les traits, tandis que dans ses *Histoires vraies*, le monde décrit est essentiellement introspectif – aussi imaginaires que soient ces «récits de vie».

En réalité, elle induit l'idée que s'il ne convient pas de douter des récits, on peut pourtant douter des faits. Calle ne peut pas dire que «sa» vie ne lui convient pas ou qu'elle n'y a pas trouvé «ce qu'elle aurait voulu». En ce sens, elle ne rejoint pas la devise de Filliou selon laquelle «l'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art». Elle inverse en cela la distinction classique, mais elle sous-entend aussi que le sens de son œuvre repose sur cette manipulation rhétorique: elle maîtrise plus qu'elle ne le déclare les questions suscitées par le statut de la fiction dans tout récit. Ne donne-t-elle pas là une définition possible de la fameuse *littérarité*, qui fait d'un acte de langage une œuvre d'art?

Au fil des années, l'artiste se met ainsi en position de «révélation» de prétendus mensonges, secrets de polichinelle qui s'avèrent en réalité de nouvelles fausses pistes et superposent un écran supplémentaire sur la grille déjà brouillée de l'interprétation de ses pièces. Lorsqu'elle délivre une «piste» à un critique d'art, Calle anticipe la circulation de cette information qu'elle pourra à son tour conforter ou contredire. La seule fonction de cette prétendue révélation de

l'artiste est de suggérer la contamination de tous les récits d'une série par la faute d'un seul.

Pour une stratégie du mentir-vrai

«Si le vrai menteur invente pour tromper, le faux menteur invente pour distraire et pour instruire en avouant qu'il invente. C'est un poète, un conteur, un fabulateur; il songe et nous communique ses songes qui sont autant de figures de la vérité.»⁵⁸

Il faut y voir en effet une analogie avec l'œuvre de Lucien de Samosate, écrivain oriental «syrien» né vers l'an 120 de notre ère, et qui, selon les mots de Vincent Colonna, «inventa un complexe de formes si puissant qu'on l'utilise et en dispute encore, deux mille ans plus tard». ⁵⁹ Lucien est l'auteur d'une «fabulation de soi», petit «roman à la première personne» en deux livres brefs intitulé *Histoires vraies* – qui donne, selon les traductions «qui négligent le pluriel du grec», *Histoire véritable* ou *Histoire vraie*. Dans son prologue, l'auteur délivre l'engagement qui va être le sien: «Je vais donc vous dire des choses que je n'ai jamais vues ni ouïes, & qui plus est, ne sont point, & qui ne peuvent être; c'est pourquoi qu'on se garde bien de les croire.»⁶⁰

Loin d'être une variante du «paradoxe du menteur», le récit qui suit est une épopée de nature surnaturelle traversée de créatures fantastiques. Lucien place d'emblée le lecteur dans une position de jeu, en rejetant toute accusation de mensonge puisqu'il proclame lui-même que tout est faux dans sa narration, qu'il n'a rien vu de ce qu'il décrit. Le récit est à la fois homodiégétique (le narrateur se trouve dans l'histoire) et intradiégétique (il raconte son histoire à la première personne):⁶¹ «... en soulignant le caractère invraisemblable de son histoire, Lucien renoue avec la déclaration de principe (l'histoire n'a pas à être crue, elle n'a aucune réalité) et en même temps adopte le subterfuge des auteurs qui veulent faire croire à leur récit je le dirai pourtant.»⁶²

Cette technique est exactement l'inverse de celle employée par Calle dans ses récits autobiographi-

⁵⁸ CABIOC'H, S.: *Stratégies d'écriture. De la fable au «mentir-vrai»*. Rennes 1997, p. 92.

⁵⁹ COLONNA, V.: *Autofictions & autres mythomanies littéraires*. Paris 2004, p. 25.

⁶⁰ Traduction de N. Perrot d'Ablancourt (1654), citée par V. Colonna. – Ibidem, p. 26.

⁶¹ D'après le tableau des voix narratives de G. Genette, dans *Figures III*. Paris 1972, pp. 251-252.

⁶² CABIOC'H, S.: Le mensonge aux cent mille figures: le mentir chez Marivaux, Diderot et Aragon. In: CABIOC'H 1997 (voir note 58), p. 97.

ques, qu'elle s'efforce de présenter comme étant véridiques. Mais paradoxalement, le but poursuivi est le même que celui de Lucien, c'est-à-dire rejeter toute accusation de mensonge. De fait, elle proclame que tout est vrai dans sa narration (et non pas que tout est faux) de manière que l'on puisse en douter et y déceler l'usage d'un subterfuge d'auteur. Elle fait usage d'une «mystification transparente» qui emprunte aux usages des auteurs du XVIII^e siècle, lorsqu'ils utilisaient le prétexte du document «trouvé» pour assurer au lecteur l'authenticité de leur récit. Serge Cabioch rappelle que dans *La Vie de Marianne* (1731), Marivaux utilise un artifice-gigogne qui fait passer l'histoire pour véritable.

C'est précisément le subterfuge que Calle met en œuvre dans la présentation de son «Le Carnet d'adresses». L'avant-propos de son feuilleton précise comment l'artiste a trouvé un carnet d'adresses rue des Martyrs, à Paris. Bien qu'elle persiste dans cette version lors de son entretien avec Rinder, elle a parfois, délivré une autre version tout aussi mystificatrice selon nous. Une de ses mythologies voudrait qu'elle ait récolté une série de carnets auprès de patrons de cafés à qui elle disait avoir perdu l'objet, jusqu'à

ce qu'elle choisisse celui «dont le contenu l'intéressait le plus». Ces versions contradictoires ont pour seul but de semer le doute tout en confortant l'authenticité d'une histoire «véritable».

Au XX^e siècle, la mention du principe du «mentir-vrai» revient à Louis Aragon.⁶³ L'auteur est souvent cité pour avoir livré un commentaire précieux au sujet d'*Alice au pays des merveilles*, dans son livre *La Mise à mort*. Il lui donne l'occasion d'explicitier l'expression liée au «faire semblant»: «Car tout ce livre inexplicable n'est qu'un art romanesque, s'en est-on jamais avisé? Le romancier, c'est celui-là qui trouve naturel de demander aux petits chats s'ils jouent aux échecs [...] Elle dit, afin de s'égarer elle-même, Let's pretend... Prétendons: et peu importe quoi, c'est sur ce jeu que l'invention s'installe.»⁶⁴

Si les récits de Calle s'apparentent fort à une «écriture de l'intime», ils sont aussi le fruit de nombreuses stratégies qui maintiennent le lecteur dans une position «indécidable». À mi-chemin entre l'autobiographie et le désir de fiction, c'est une vaste *fabulation de soi* qui s'accomplit, pour mieux affirmer la posture de *l'artiste en écrivain* et promouvoir, par là même, sa qualité d'auteur.

⁶³ ARAGON, L.: *Le Mentir-Vrai* (1964). Paris 1980.

⁶⁴ ARAGON, L.: *La Mise à mort*. Paris 1965, pp. 184-185.

Doznanie fikcie: súčasná stratégia. Paratexty Sophie Calle

Resumé

„Ten, kto v knihe hovorí ‚ja‘, je ja písania. To je naozaj všetko, čo sa o tom dá povedať. Prirodzene, v tomto ohľade ma môžete primäť k tomu, aby som povedal, že ide o mňa. Odpoviem teda ako Normandan: som to ja a nie som to ja.“ (BARTHES, R.: *Le Grain de la voix: entretiens 1962 – 1980*. Paris 1981, s. 267.)

Literárne texty Sophie Calle veľmi silne súvisia s „písaním intímneho“ a sú tiež plodom mnohých stratégií, ktoré udržiavajú čitateľa v „nerozhodnuteľnom“ postavení. Na polceste medzi autobiografiou a túžbou po fikcii sa tu uskutočňuje rozsiahla *fabulácia seba*, ktorá má ešte dokonalejšie potvrdiť pozíciu umelkyne ako *spisovateľky* a tým podporiť jej autorské kvality.

Nejednoznačnosť Calle ako autorky spočíva v tom, že systematicky používa prvú osobu, ktorá odkazuje na množstvo rozprávačov, za ktorými vždy nachádzame autorku – teda aspoň si to myslíme. Jej séria *Skutočné príbehy (Histoires vraies)* je v tomto zmysle modelová vďaka spôsobu, akým prezentuje rozprávačov (Philippe Lejeune to nazýva „*rodovými indikátormi*“), jednotlivé zbierky rozprávání sú totiž sprostredkované tak, že počiatočných rozprávačov nakoniec nahradí jediný narátor. Práve toto nerozlišovanie medzi subjektom výroku a subjektom výpovede prináša zmätky.

Zmätky však spôsobuje aj účinok (predstieraného) delegovania autorstva. V Calleovej paratextoch je totiž systematickou stratégiou, ktorú možno vyjadriť prostredníctvom často používaného slovného spojenia „*napriek mne samej*“. V roku 1980 tvrdila, že „*necháva ľudí rozhodovať namiesto nej*“ pokiaľ ide o jej mestské vychádzky v podobe stopovania. Kým je teda to „ja“, ktoré hovorí „ja“?

Práca historika umenia, ktorý sa venuje umelkyni akou je Sophie Calle, naráža na obrovskú prekážku, ktorá je vlastná tomuto druhu práce. Ukazuje sa totiž, že je veľmi delikátne rozlišovať medzi biografiou diela – *curriculum operae* – a biografiou umelca – *curriculum vitae*. Calleovej tendencia nafúknuť aj ten najmenší fakt, spojený s nesmierne prísnu kontrolou

informácií, ktoré sa šíria o jej projektoch, umožňuje hovoriť skôr o „biografii umelkyne napísanej umelkyňou“. A táto umelkyňa zahmlieva „historické“ a „vedecké“ pramene a protirečím. Protirečenia, ktoré z toho vyplývajú, majú rôzne podoby, od opakovaní a reprodukcií bio-bibliografických chýb z jedného katalógu do druhého, cez chyby, ktorých sa dopúšťajú jej vlastné galérie, až po samotné zdroje umelkyne, ktoré sú nevyhnutne neúplné.

Kompilácia všetkých obvyklých životopisných informácií, ktoré sa zvyknú uverejňovať v prílohe katalógov výstav, umožňuje v prvom rade dospieť k záveru, že tu celkom chýbajú prvky osobnej alebo rodinnej povahy, ktoré by vyznačovali určité etapy jej života tak, ako niekedy literárni kritici prezentujú spisovateľov, ktorých portrét vytvárajú. Tento bio-bibliografický nedostatok by neupútal našu pozornosť, ak by na druhej strane Calleovej publikum (diváci, čitatelia a kritici umenia) neboli presvedčení o tom, že poznajú útržky z jej detstva a dospievania, vrátane peripetií jej citového života.

Hoci sa – podobne ako u Jeana Le Gaca – deje na úrovni nekonečne sa rozvíjajúcej autobiografie, s ktorou celé desaťročie experimentovali Christian Boltanski alebo Annette Messagerová, toto miešanie diela so životom je ústredným prvkom Calleovej metódy. Je potrebné vziať do úvahy, že Calleovej vyjadrenia sú neoddeliteľnou súčasťou jej diela, pretože ich vyslovuje osoba, ktorá predstavuje onomastickú identitu. Tu treba zdôrazniť, že na túto konštrukciu identity mal rozhodujúci vplyv spisovateľ Hervé Guibert.

Bezpochyby v úsilí priblížiť sa k divákovi, Calle vytvára dielo, ktoré sa píše v prvej osobe. To však nevyhnutne neznamená, že existuje identita alebo ekvivalencia medzi rozprávačkou a autorkou. Calleovej postup totiž spočíva v podstatnej miere v konfúzii medzi nimi. Otázka, ktorú si tu kladieme, je otázka *identity*, či už je jediná alebo mnohoraká, reálna alebo prežívaná, konštruovaná alebo vyrobená. Momentálne ide o to, aby sme sa pokúsili zahnať „túžbu po

fikcii“, ktorej sa Calle zdá byť dôkazom. Prejavuje sa prostredníctvom stratégie, ktorú označíme ako „klamanie pravdy“, a ktorá bola vytvorená prostredníctvom nástrojov vypožičaných z klasickej literatúry – predovšetkým z tej 18. storočia.

Legenda, ktorú vytvoril Hervé Guibert

Calle totiž pestuje nestabilnú podobu uveriteľnosti. Táto má udržiavať recepciu rozprávania umelkyne v totálnom zmätení medzi pravdivým a falošným, medzi originálom a kópiou: máme napríklad na mysli rekonštrukcie jej zbierok „osobných“ predmetov. Tieto tajné dohovory v diele nastoľujú vzťah k času, ktorý „komprimuje“ historické vrstvy a epochy až do tej miery, že staré a nové sa rozpustí v rovnakej, takmer neoddeliteľnej kategórii. Takto sa posúvame od fiktívnej biografie k legende a od Calleovej diela k jej životu. Úloha spisovateľa Hervého Guiberta je určujúca pokiaľ ide o smerovanie, ku ktorému v roku 1984 umelkyňa inšpiroval. Vtedy bol kritikom fotografie v denníku *Le Monde* a dokázal dokonale uchopiť pracovnú metódu umelkyne, ktorá spočíva v tom, že vás nechá uveriť v kontinuitu medzi jej biografiou reálnej osoby, jej biografiou umelkyne a biografiou jej diela. Poskytuje etapy tak trochu vymyslenej legendy o Calle a mýtus umelkyne sa tým zasa len posilňuje. Bez toho, že by zmenil uhol pohľadu svojho rozprávania a že by ich pomenoval, Guibert do svojich textov vnáša Calleovej umelecké projekty, ktorých prvými „pradenami“ (1978 – 1979) sú „Spáči“ (*Les Dormeurs*, 1979), „Palác Orsay“ (*L’Hôtel d’Orsay*, 1979), „Bronx“ (*Le Bronx*, 1980) a „Pradiareň“ (*La Filature*, 1981). Keďže jej dielo ponúka, ako v prípade mnohých umelcov, množstvo príležitostí uskutočniť vnútorné návraty od jedného kusu k druhému – interpretácia prinajmenšom umožňuje historický prístup *a posteriori*. Takéto účinky „naddeterminácie“ však naprogramovala už samotná umelkyňa.

Rozprávania na okraji, paratext

Je zarážajúce, do akej miery sa mnohé Calleovej portréty zo strany kritikov usilujú odpútať od modelu, ktorý podnietil spisovateľ Guibert. Veľa z nich vôbec nerozlišuje medzi tým, čo pochádza zo „žitého“ a čo z „umeleckého projektu“, pričom

najčastejšie berú vyhlásenia umelkyne celkom doslovne. Tento jav udržiavajú aj „prípravné dialógy“, v ktorých autorka neváha posilňovať rozličné „kapitoly“ svojej mytológie. Napokon teda zakaždým čítame približne tú istú „osnovu“, keďže komentáre jej prác si napokon len zriedka zachovávajú odstup od diskurzu okolo jej diela.

Jeden z hlavných mechanizmov Calleovej diela spočíva v tom, že jej publikum a čitatelia sú jej takmer úplne oddaní. Tlač – rovnako ako inštitúcie – pravidelne dodáva údajné fragmenty z jej života, pričom zabúda spresniť, že boli napísané podľa scenára, najčastejšie so súhlasom autorky. Tento tichý súhlas publika umožňuje obnovovať mýtus slávy tak, ako sa to deje v legendách. Splynutie jednotlivých úrovní diskurzu kontaminuje komentáre ohľadom jej diela až do tej miery, že si niekedy za vzor vyberajú autorkinu metódu vo zverejnenej podobe. Stáva sa tiež, že takýto spôsob rozprávania si osvojujú aj komisári výstav.

Calle napokon ešte priamejšie živí svoju mytológiu prostredníctvom zriedkavých rozhovorov, ktoré poskytuje kritikom umenia. Od roku 1980 ich bolo sotva dvanásť v špecializovaných časopisoch na medzinárodnej úrovni; mimochodom približne v rovnakej mierke prehovorila aj pre miestne alebo celoštátne denníky. V čom spočíva špecifickosť tejto praxe, ktorá je u Calleovej taká bežná? Pri komparatívnom čítaní jej rozhovorov si možno povšimnúť istú konštantu: zdá sa, že odpovede, ktoré poskytuje, sú reakciou na istý typ neustále sa opakujúcich otázok. Calleová zväčša orientuje diskusiu smerom, ktorý jej umožňuje spomenúť „legendárne“ príhody, ktoré boli príčinou tej či onej situácie. Diskurz umelkyne sa teda realizuje – okrem jej diel alebo poznámok ohľadom výstav – aj v organizovaných stretnutiach s publikom usporadúvaných inštitúciami, ktoré majú na starosti šírenie jej diela.

Jej osobné mytológie napokon využívajú systém šírenia, ktorý je podľa nášho názoru dokonale prispôbený jej pozícii: ide o mnohé rozhlasové relácie, ktorých sa zúčastnila od polovice 80. rokov. Medzi kategóriami nahrávok má samozrejme privilegované miesto rozhovor životopisnej povahy. K tejto dominantnej kategórii sa však pripája kategória literárnych relácií: Calleová je rovnako často pozývaná ako „umelkyňa“ aj ako „spisovateľka“. Je to pre ňu príležitosť rozvinúť niektoré aspekty v podobe

dôverných rozhovorov, čo je metóda zvädzania, ktorú umelkyňa s obľubou používa. Možno v nich odhaliť isté množstvo kľúčov, ktoré umožňujú dekódovať všetky tie vyjadrenia ľútosť, nové formulácie a opravy, ktoré prináša svojmu paratextu a svojim mikrorozpráváním na okraji biografie diela.

Doznanie fikcie

Hoci Calleovej rozprávania si vypožičiavajú zo žánrov „písania o sebe“, z teoretického a formálneho hľadiska nie sú v tomto prípade kompatibilné s myšlienkou fikcie. Calleovej prístup ako umelkyne však spočíva v tom, že si vymýšľa svet sám o sebe, ktorý je vo svojej podstate fiktívny – ak sme teda ochotní pripustiť tento truizmus. Ukazuje sa, že sa usiluje použiť všetko, čo môže viesť k tomu, že iní v jej situáciáchvidia „románový“ rozmer. Opakuje to v mnohých rozhovoroch: usiluje sa o tieto špeciálne účinky.

Keď Calle k svojim rozpráváním pripája jednu alebo viac fotografických snímok *ikonickéj* povahy, využíva tento „realistický“ tajný dohovor medzi znakom a referentom. Usiluje sa o „dobrovoľné suspendovanie neuveriteľnosti“. Táto Coleridgeova formulka zrejme, napriek nemu samému, poslúžila ako heslo obrancom realizmu. Sám Coleridge si však myslel, že účinok reálneho diskredituje literatúru tým, že „*etabluje jej falošnosť namiesto toho, aby ju urobil autentickou ako fikciu*“. Vďaka krátkym prvkom taxonomickej hádky medzi teoretikmi môžeme poukázať na pružnosť, akú majú rôzne režimy „autentickosti“, „falošnosti“ a „fikcie“. Spôsob, akým ich Calle navzájom vrství v rámci svojich diel je veľmi zaujímavý. Rovnako zaujímavé sú aj jej postoje vo vzťahu k domnelému rozlíšeniu medzi tým, čo sa spája s „pravdivým“ a čo s „falošným“, ktoré sa opakovane objavuje v jej paratextovom diskurze.

Medzi „pravdivým“ a „falošným“

Od roku 1990 Calle začína poskytovať niekoľko (falošných) stôp ohľadom tejto témy, pričom sa vracia k polemikám, ktoré vyvolalo vydanie jej fejtónu „Adresár“ (Le Carnet d'adresses, 1983) v denníku *Libération*, ak pravda dôverujeme tomu množstvu „listov čitateľov“, aké vtedy prišlo do redakcie. Rovnako postupuje, keď spomína koncipovanie svojich diel „Slepici“ (Les Aveugles, 1986) a *Skutočné príbehy* (*Histoires vraies*) (1988 – 2003). V skutočnosti prináša myšlienku, že hoci nie je vhodné pochybovať o rozprávaniach, môžeme pochybovať o *faktoch*. V priebehu rokov sa tak umelkyňa stavia do pozície „odhaľovania“ údajných klamstiev a verejných tajomstiev, ktoré sa v skutočnosti ukazujú byť novými falošnými stopami a len navrstvujú novú clonu na už aj tak dost' zahmlenú mriežku interpretácie jej diel. Keď Calleová poskytne „stopu“ nejakému kritikovi umenia, očakáva že bude šíriť túto informáciu, ktorú bude môcť potom zasa potvrdiť alebo vyvrátiť. Fungovanie jej osobných mytológií spočíva predovšetkým v týchto mechanizmoch.

Ak by sme chceli sformulovať bonmot, povedali by sme, že v prípade Calleovej možno skôr ako o fúzii medzi „umením a životom“ hovoriť o dobrovoľnej konfúzii medzi „dielom a životom“. To, že umelec injektuje do svojho diela časť osobnej biografie už od 16. storočia nikto nepovažuje za skutočne nové. Ale vytváranie biografie, ktorá sa v diele celkom rozplýva, je v prípade Calleovej skutočnou pracovnou metódou, nástrojom, prostredníctvom ktorého umelkyňa naplňa svoje zámery tak, že používa vlastnú biografiu ako prostriedok, a nie ako cieľ. Práve v tom zrejme spočíva jeden z podstatných prínosov Sophie Calleovej k umeniu 80. rokov 20. storočia, rovnako ako k dnešnému umeniu.

Preklad B. Láštiová

Regards sur l'Art de «l'Autre» Europe. L'art contemporain est-européen après 1989

Olivier VARGIN

*«Toutes sortes d'évènements sont là, imprévisibles. Ils ont déjà eu lieu, où ils sont en train de nous parvenir. Tout ce que nous pouvons faire, c'est de braquer en quelque sorte un projecteur, maintenir l'ouverture télescopique sur ce monde virtuel, en espérant que certains de ces évènements auront l'obligeance de s'y laisser prendre. La théorie ne peut être que cela: un piège tendu dans l'espoir que la réalité sera assez naïve pour s'y laisser prendre. L'essentiel est de braquer le projecteur dans la bonne direction. Mais nous ne savons pas où est la bonne direction. Il faut fouiller le ciel...»¹ voilà ce que Jean Baudrillard écrivait dans son essai sur *La Transparence du Mal* (1990). Visionnaires ou modernes, aux intonations proches de l'examen de conscience voire de la repentance, ses mots retiennent notre attention et invitent nos consciences à braquer nos regards au-delà de nos centres.*

C'est une image qui traduit ce fait que l'on ne peut échapper aux limites de la perception et de la réception du monde dans lequel on vit, plus que limitée, confinée, pour ne pas dire étranglée par l'inconnu, cet environnement obscur – parce qu'oublié ou ignoré – qui l'entoure. Une image mettant en exergue les faiblesses d'un comportement sujet à l'oisiveté et la paresse, ayant accès et recours aux solutions de facilité comme celle que nous décrit la philosophe et artiste slovène Marina Gržinič dans un de ses essais, concernant l'Europe de l'Est et son interprétation (Occidentale) consistant à «regarder mais ne pas voir, entendre mais ne pas écouter».²

Une attitude qui est devenue une habitude, trouvant sa raison d'être dans les préceptes du confort qu'elle engendre, à savoir le narcissisme, l'intérêt

particulier, le refus de se risquer et/ou celui d'être choqué par l'image de l'horreur, du chaos, le reflet ou le miroir de ce qu'il (Occident) est ou de ce qu'il peut représenter. Attitude ayant perduré pendant les guerres en ex-Yougoslavie et en Tchétchénie entre autres, qui ont vu des populations mourir par milliers et demander refuge par millions. Attitude faisant le lit du concept d'«Etranger», de la notion de l'«Autre».

L'«Autre» a pris une dimension historique et mondiale au XX^e en devenant un qualificatif déterminant de part et d'autre du Rideau de Fer. Un substantif revêtant en Europe de l'Est un caractère particulier, si ce n'est plus important, du fait de sa prolongation au-delà de l'effondrement soviétique et de la disparition d'un des deux mondes. Un terme faisant de l'Est pour l'Ouest, un étranger, un espace, une histoire du «nulle part» que seuls les météorologues et scientifiques les plus éclairés connaissent. Un vocable édifié, de part et d'autre, sur la séparation, la méfiance, l'animosité et la tension, le ressentiment et la déception, la mystification et la diabolisation, l'image artificielle et manipulatrice de l'étranger et de l'ennemi, du bon et du mauvais, du progressif et du régressif, de l'humain et de l'anti-humain, enfantant une séparation absurde, irrationnelle, tragi-comique et erronée de l'Europe, comme une schizophrénie dangereuse et burlesque.

Un «Autre» falsificateur voire machiavélique présentant la séparation comme un fait éternel, intemporel, inchangeable, irrévocable et irréversible, menant droit à la destruction de la pensée historique, ainsi

¹ BAUDRILLARD, J.: *La Transparence du Mal*. Paris 1990.

² *Art en Europe 1990 – 2000*. Dir. G. MARANIELLO. Paris 2003.

qu'à une fausse interprétation et perception permanente où il semble permis d'oublier ou d'ignorer, en toute simplicité, les liens très complexes qui existaient avant la Seconde Guerre mondiale entre les deux parties du continent. Un «Autre» où l'idéologie officielle n'a pas permis de discussion sur la psychologie individuelle, où le structuralisme et ses effets étaient considérés du côté officiel comme des produits typiques de la décadence capitaliste; où Adorno et l'école de Francfort étaient inconnus au même titre que Walter Benjamin au profit de philosophes et théoriciens marxistes comme Lukacs ou Brecht.

Un «Autre» «presque démoniaque»,³ selon le curator hongrois Lorand Hegyi, auxquels viennent s'ajouter, après plus d'un demi-siècle de totalitarisme, les affres et les réalités d'un nouveau monde devenu «Théâtre de la cruauté» où les illusions d'ordre, d'éternité et de perfection morale se sont substituées au profit de réflexions et de centres d'intérêts personnels. Un Nouveau Monde où tout est «beau» – «sois beau ou, du moins, épargne-nous ta laideur»,⁴ – un Nouveau Monde devenu «spectacle intégral» où les sociétés doivent réinventer la vie de tous les jours en fonction du paradoxe de la différenciation et de la globalisation culturelles.⁵

«Schri Kunst Schri» (Un art qui crie)

Réagissant à l'époque dans lequel il vit, l'art est-européen (qu'il soit moderne ou contemporain) n'échappe pas à cette réalité de l'«Autre» comme aux préceptes qu'il impose. Préceptes trouvant dans l'*Introduction à l'histoire de l'art* (1909) d'Elie Faure comme dans les propos du critique d'art slovène Igor Zabel, un lit de réflexions voire de réponses – notamment sur la question de la perception et de la réception de l'art. Pensons notamment à cette partie de l'*Introduction à l'histoire de l'art* (1909) dans laquelle Faure fustige «notre répugnance à faire l'effort d'écouter

et de regarder»,⁶ poursuivant plus loin qu'«il nous est impossible de ne pas entendre et de ne pas voir»,⁷ comme «il nous est impossible de renoncer tout à fait à nous faire une opinion quelconque sur le monde des apparences dont l'art a précisément la mission de nous révéler le sens»,⁸ ou aux écrits du philosophe slovène Igor Zabel.⁹

L'art n'échappe pas non plus à la désagrégation économique et sociale dont la région s'est faite le sombre théâtre. Longtemps qualifié et répertorié – quand il n'était pas ignoré – par les critiques et historiens d'art occidentaux au rang d'art étatique ou officiel durant l'ère soviétique, l'art contemporain est-européen connaît avec la chute du Mur de Berlin, la possibilité de pouvoir enfin exister et s'affirmer aux yeux de l'Occident, comme un art autre que celui de l'ancien Bloc de l'Est. Il voit également, en cette période de profondes mutations, l'occasion d'apporter un démenti quant à sa nature et sa substance, ses richesses et ses potentialités.

Si l'effondrement des régimes communistes n'a pas entravé le développement de nombreuses scènes artistiques est-européennes ou ne s'est pas imposé, d'un point de vue formel, comme un point de rupture similaire à celui qu'a connu la société, il s'est révélé comme un événement majeur bouleversant profondément la nature des œuvres, des pratiques et des réflexions artistiques et esthétiques qui allaient suivre. Les sujets, les thématiques ou les problématiques des œuvres comme les questions de l'éducation artistique (qualification), de l'exposition publique, du financement, de la libre circulation, et de la libre expression vont se dissoudre progressivement pour laisser place à de nouvelles préoccupations plus proches des artistes.

La fin du communisme soviétique va améliorer les chances réelles de reconstruction des liens historiques entre les différents centres et constellations culturels en Europe. Elle va engendrer, en Europe de l'Est, une effervescence et un pluralisme artistiques

³ *L'Autre Moitié de l'Europe*. [Cat. Expo.] Paris : Réunion des Musées Nationaux de Paris, 2000.

⁴ MICHAUD, Y.: *L'Art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*. Paris 2003, p. 7.

⁵ DEBORD, G.: *Comments on the Society of Spectacle*. Londres 1988, p. 8.

⁶ FAURE, E.: *Introduction à l'Histoire de l'art*. Paris 1992 (première édition 1909).

⁷ Ibidem.

⁸ Ibidem.

⁹ ZABEL, I.: L'art dans les rivalités Est-Ouest. In: *L'Autre Moitié de l'Europe* (voir note 3).



1. Katarzyna Kozyra:
Olympie, 1996. Photo:
Archives K. Kozyra.

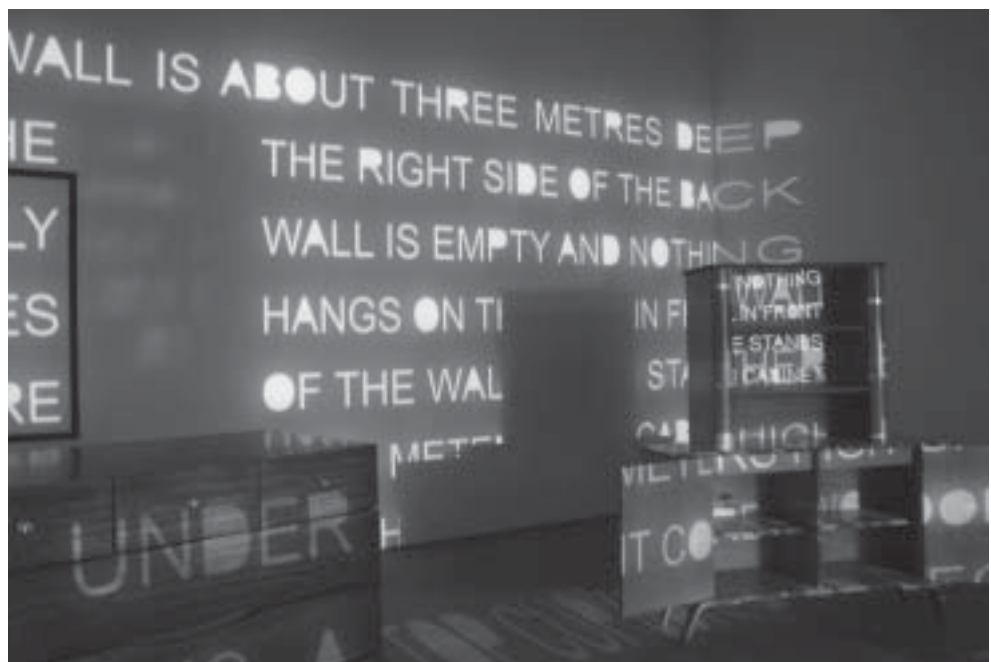
considérables, révélateurs de talents, de groupes et de jeunes créateurs à l'image de Magdalena Abakanowicz, Zbigniew Libera, Ilya Chichkan, Nebojša Šerić-Šoba, Joanna Rajkowska, Gordana Anđelić Galić, Maja Bajević, Tanja Ostojić, Mihael Milunović, Katarzyna Kozyra, Boris Mikhailov, Georgy Sanchenko & Arsen Savadov, Krištof Kintera, David Černý, Jiří David, Nedko Solakov, László Fehér, Ilona Németh, Jan Toomik, Ivana Keser, Milan Tittel ou Egle Rakauskaite... Elle va donner le jour à un art interrogeant l'unité générale du monde (*ordo rerum*), confronté aux paradoxes, aux renversements, aux vacillements d'une histoire longtemps dressée contre elle-même; un art nourri par une pensée non-conformiste s'efforçant d'unir diagonalement les savoirs et les genres, dans une transgression déroutant les habitudes canoniques; un art se souciant du destin (politique) d'une nation comme de la réalité la plus ordinaire; un art du dégoût, de la révolte et de l'espérance; un art s'attachant à capter l'éphémère comme l'immuable.

La chute de l'empire communiste européen va enfanter un art partagé entre les résurgences et les réalités, «l'Ostalgie» et sa critique, une identité et une autre; un art en apparition continue (la *Vorsprung*

heideggérienne), parlant à tout homme de l'homme, de ce à quoi il tient le plus comme de ce à quoi il est confronté; un art produit de la créativité mettant en valeur une somme d'éléments, de traumatismes, d'évènements et de questionnements – interdits et proscrits pendant le communisme – portant les marques de l'Histoire (tragédies de l'Holocauste, de l'occupation soviétique et de la guerre en ex-Yougoslavie), de la réalité (réalités sociales, politiques, et médiatiques), de la quête identitaire (individualisme, multiculturalisme, sexualité...), dont il est ou a été le témoin.

Bien que décrites par un grand nombre de critiques et de professionnels du Monde de l'art comme des espaces dit «périphériques», les scènes artistiques contemporaines est-européennes présentent un art singulier, prêt à tout risquer, prônant une ouverture sur la pluralité des mondes, souhaitant entrer en contact avec des réalités artistiques nouvelles. Un art ne reculant pas devant le négatif, prenant la mesure du scandale, conviant à ne pas avoir peur de la peur, à s'ouvrir à la folie. Un art où se joue l'illimité de la pensée parce qu'il a définitivement lâché l'assurance hautaine du Tout et de l'Un. «Un art qui crie» (de l'allemand «*Schrei Kunst Schrei*»¹⁰ de Lucas Moser),

2. Jan Mancuska: *Derrière le mur...*, 2004. Photo: Archives J. Mancuska.



conscient de la fin de toutes utopies, de toutes certitudes absolues. Un art du face-à-face travaillant sans relâche sa matière, creusant indéfiniment le visage pour voir ce qu'il y a derrière, comme cette petite fille dans *Nadja* (André Breton) qui veut toujours enlever les yeux des poupées pour voir ce qu'il y a derrière ces yeux.

Entre subversion et renouveau

Hors du refuge intimiste, oscillant sans cesse entre collusion et résistance, dans la mobilité des passages et la traversée des espaces, l'art contemporain est-européen tâche de mettre en lumière ce qui était dans l'obscurité: désigner ce qui apparaît, dont on ne reçoit pas toujours les annonces. Un art affrontant la puanteur du monde. Un art mettant en exergue le saisissement, quelque chose qui brusquement nous cloue, figurant la souffrance, la guerre, la mort, l'errance, le dégoût, le désespoir... , autant de réalités en disgrâce que de témoignages de l'humanité.

Un art, en rupture et en dehors de avec ce qui est dit, proposé et exposé dans les ouvrages et musées du Centre. Un art nous invitant à repenser notre art et notre situation dans le monde dans lequel notre réalité est conviée à descendre de son piédestal. Un art nous conviant à reconsidérer les maux (passés/présents/futurs) et les inquiétudes d'une société (celle d'un monde globalisé) repliée sur elle-même, bercée par les extrêmes, qui en a fini avec le sacré.

De Magdalena Abakanowicz à Katarzyna Gorna, en passant par Jan Toomik ou Nebojša Šerić-Šoba... , les scènes est-européennes dressent un portrait allant absolument contre toute forme d'unilatéralisme esthétique; avant en effet de parler de mouvement structurant, il est surtout question de personnalités fondamentalement novatrices qui tentent des expériences esthétiques d'une audace extrême.

Au fondement des regards croisés, des mémoires juives, de cette région déchirée qui nourrit tant de déracinés et d'errance, l'art contemporain est-européen a engagé, à travers une esthétique de la subversion, une réflexion majeure sur les mutations d'une société et de son sol. L'observation thématique de la force et de la créativité artistique de la femme, le pessimisme qui envahit les mœurs, le corps social et les trans-

¹⁰ Citation de 1432 du peintre allemand Lucas Moser (1390 – ca. 1434) auteur du retable *Magdalenenaltar* (1432) de l'église de Tiefenbronn.



3. Tanja Ostojić: *Sans titre*, 2005, relativement à *l'Origine du monde*. Photo: Archives T. Ostojić.

formations du vécu politique, le paysage artistique ainsi que la disparition progressive de mouvements et de collectifs, au profit d'un pluralisme artistique et d'une effervescence d'individualités – marques d'un sens extrême de la recherche esthétique comme de la confrontation sociale.

Fonctionnant selon un mécanisme bipolaire entre *rencontre* (rencontre avec l'arsenal de l'énumération ou de la successivité des données; avec la réalité des choses; rencontre avec des anonymes, des jeunes femmes...) et *quête* (quête d'une histoire, d'une mémoire, d'une identité), l'art contemporain est-européen dément toute idée pouvant induire ou indiquer que l'art serait, comme le dit Marcel Broodthaers, un «*travail inutile, apolitique et peu morab*», un art sans importance tenant du constat et de la réclamation. Bien que souvent désavoué et relégué, à plus d'un titre, dans les catacombes du «Nouveau Monde», l'art contemporain est-européen démontre sa valeur et sa nécessité en mettant au grand jour les réalités d'une humanité et d'une vérité parallèles, à mille lieux des strass et paillettes d'une société du spectacle.

Au même titre que d'autres arts (africain, sud-américain, océanien, asiatique...), l'art de «l'Autres»

Europe montre également que l'art à l'âge contemporain n'est pas mort. Sa production esthétique féconde, sa diversité et son éclectisme mettent en échec la thèse classique de la mort de l'art issue tantôt du fantasme moderne de l'achèvement conceptuel de l'art par KO sémantique (l'art ne dit plus rien), tantôt de celui de l'accomplissement de l'art comme production non distinguée de la praxis ordinaire (il n'y aura plus de peintres mais, à leur place, des hommes qui peignent, selon l'acception marxiste). Ils mettent en exergue la vivacité d'un art partagé entre le protéiforme et l'uniforme, à l'apparence profus, fait de styles aussi multiples qu'irréconciliables, aux discours mobiles contredisant le «tout se vaut». Ils présentent un art aussi étanche (rester dans son périmètre esthétique) qu'ouvert et transversable (passer d'un champ à un autre, importer, contaminer) où tout varie et cohabite. Ils révèlent, à travers un temps barbare faisant l'économie de toute esthétique, un art qui sait encore dire quelque chose, un art qui est capable d'en montrer, de séduire et délecter, faire la guerre, soigner l'âme, dissenter sur lui-même, qu'il est encore capable d'aller à la rencontre du champ social – une destination que lui ont, depuis des années, soufflée les médias.



4. Gordana Anđelić Galić: 11
juillet, 2006.

Censure et globalisation

Théâtre de l'absurde placé sous le signe d'un désastre dégage de toute nécessité, d'un lieu de questionnement radical, l'art est-européen nous délivre, dans un récital aux tonalités des plus sombres, les mots d'une expérience sans commune mesure en Europe et les figures qui mènent à la tolérance. Point sur lequel, l'art et le milieu artistique est-européen devront œuvrer dans les années à venir pour faire face aux pouvoirs néoconservateurs ou autoritaires pouvant régner depuis 1989 en Europe de l'Est. La censure (notamment à propos de la politique, de la sexualité et de la religion) demeurant un important obstacle à la liberté d'expression – en Pologne notamment.

La mise en cause du pouvoir politique (de l'autorité suprême), de la Chrétienté occidentale et de son influence – flirtant souvent dans les limites de l'inacceptable et de l'intolérance – s'avèrent, à cet égard, nécessaire dans la mise en perspective et la compréhension de la situation d'une partie des scènes artistiques est-européennes d'aujourd'hui. Nier les zones d'ombres pouvant obstruer l'entière liberté d'expression (civile et artistique) ou accepter

les hasards et les coïncidences qui puissent subsister entre le fait de censure, les litiges publics et le lobbying politique/religieux, c'est refuser l'évidence d'une réalité entraînée, depuis la décommunisation, sur les traverses d'un autoritarisme politique et d'un intégrisme religieux de plus en plus présent dans le quotidien de la société civile (polonaise particulièrement) et la ligne de conduite (morale) à suivre des pouvoirs publics. C'est refuser la réalité d'œuvres vandalisées, de personnes violentées ou congédiées expressément. On peut penser au cas d'Anda Rottenberg (Directrice de la Galerie Zacheta, Varsovie, Pologne, licenciée pour avoir mis dans son exposition *Nona Ora* de Fabrizio Cattelan), de l'œuvre «Pasja» (Passion) de l'artiste polonaise Dorota Nieznalska ou à l'exposition *RELIGA* (religion) à l'Atelier340. En ce sens, comment l'art contemporain est-européen peut-il et doit-il réagir à cela, si ce n'est par commencer à le dénoncer?

Si l'art occidental (et ouest-européen) – perdu dans un vaste organigramme, mis aux ordres, instrumentalisé, servant d'abord au fonctionnement d'un système, enseveli sous les directives et les perspectives de carrière – a oublié sa mission historique d'enregistrement des représentations humaines, et s'est



5. Anastasia Khorosbilova: *Bezpin Lug*, 2005.

détourné de sa propre réalité, de son propre monde, au profit de son seul et unique bien être, l'art est-européen conserve, malgré l'indice coercitif actuel, son souci d'âme et maintient pour le moment, en dépit de tout besoin et tout impératif (en a-t-il véritablement le choix?), sa nature subversive et son regard critique et lucide à la fois sur la réalité dans lequel il subsiste. Il ouvre et s'ouvre au dialogue, préférant l'échange au repli. Dépouvu, à contrario des arts du Centre, de tout étouffoir institutionnel en tous genres (musées, revues, États, critiques d'art, commissaires, marchands, médiateurs...), il vit de challenges et de lucidité. Il sait qu'il doit risquer et se risquer.

Vierge encore de tout attouchement de la part de l'Occident et de son «*hyper-empirisme post-moderniste*»,¹¹ et ce pour des raisons (ego)centristes, l'art est-européen subit cependant les lourdes conséquences de sa «virginité», à savoir sa sous médiatisation et sa non intégration au marché de l'art occidental – et ce malgré les «bienfaits» de la mondialisation. L'absence ou la faible présence de galeries est-européennes dans la plupart des grandes foires internationales comme l'existence (partielle) d'artistes est-européens

dans les «ranking» du marché de l'art international témoignent, à cet égard, des «bienfaits» de la mondialisation (pour ne pas dire occidentalisation) ou plutôt de ses réels effets.

Dès lors se pose la question subséquente: «*Vertueux mais pour combien de temps?*»¹² avec, en ligne de fond, le problème qui subsiste nécessairement, et qui avait été posé avec toute son acuité par Raymonde Moulin, sur la façon d'intégrer le marché (économique et médiatique) de l'art occidental sans pour autant mettre en péril l'intégrité de l'œuvre.

En effet, les diverses contraintes et concessions qu'impose le marché de l'art occidental sont nombreuses et demandent, en conséquence, une grande flexibilité de la part des marchés entrants, à savoir suivre et se conformer rigoureusement aux différents courants et tendances d'un marché standardisé, figé dans/et de par son immobilisme financier et narcissique, d'un marché, d'une sphère, de structures (bureaucratiques), d'un monde au final au bord de l'épuisement, noyé depuis près de vingt ans dans le banal. Si l'exil (du milieu artistique est-européen) répond, à court terme, au problème de la liberté d'expression et de la survie économique de l'artiste, il ne résout en rien, dans le cas présent, la question de la normalisation et de la massification de l'art.

Pour une réécriture de l'Histoire de l'art

Le regard qui a présidé ma thèse de doctorat *Regards sur l'art de «l'Autre» Europe* (2003 – 2007) souhaite porter une analyse et un regard (auto)critique sur les différentes actions et les différents mouvements du Monde de l'art occidental (et *de facto* européen) à l'encontre de ceux-ci, de «l'Autre» et de son art. Un regard conscient de la tâche et des difficultés auquel peut-être confronté l'historien d'art, reprenant l'intitulé d'un article d'Henry Meyric Hughes: «Avons-nous bien regardé? La réception occidentale de l'art d'Europe Centrale et Orientale pendant la Guerre froide».¹³ Un point de vue souhaitant interroger, à

¹¹ MICHAUD, Y.: *L'art et le «Monde de l' Art»*. Première publication en août 1990. Mise en ligne le lundi 7 juin 2004 sur le site Internet: <http://multitudes.samizdat.net/>. Yves Michaud, interrogé par Claude Amey.

¹² MOULIN, R.: *Le marché de l'art. Mondialisation et nouvelles technologies*. Paris 2003.

¹³ MEYRIC HUGHES, H.: Avons-nous bien regardé? La réception occidentale de l'art d'Europe Centrale et Orientale pendant la guerre froide. In: *Passage d'Europe. Réalités, Références*.



6. László Feber: *Tasblich*, 1990, huile sur toile, 180 × 250 cm. Photo: Archives L. Feber.

l'image d'un grand nombre de curators, critiques et historiens d'art est-européen tels que Magda Carneci,¹⁴ Piotr Piotrowski,¹⁵ Igor Zabel,¹⁶ Lorand Hegyi,¹⁷ Viktor Misiano,¹⁸ Anda Rottenberg,¹⁹ Marina Gržinić,²⁰ Marta Kuzma,²¹ Dunja Blažević,²² ou Zuzana Bartošová,²³ une histoire de l'art qui a oublié, feint ou préféré ne pas savoir ce qui pouvait se passer, se créer et s'ériger de l'autre côté de la ligne d'Oder-Neisse.

Un certain regard sur l'art d'Europe Centrale et Orientale. [Cat. Expo.] Dir. L. HEGYI. Milan : Cinq Continents & Musée d'Art Moderne de la ville de Saint Etienne, 2004, pp. 101-118.

- ¹⁴ CARNECI, M.: Another Image of Eastern Europe. In: *Revue roumaine d'histoire de l'art*, 30, 1993.
- ¹⁵ PIOTROWSKI, P.: L'«autre» Europe. In: *L'Autre Moitié de l'Europe* (voir note 3), pp. 19-32.
- ¹⁶ ZABEL, I.: L'art dans les rivalités Est-Ouest. In: *Ibidem*, pp. 33-47. Cf. également dans le même ouvrage Un monde nouveau en construction, pp. 99-111.
- ¹⁷ HEGYI, L.: La conscience de l'Histoire, la multi-identité et la présence du passé dans l'art contemporain de l'Europe centrale et orientale. In: *Ibidem*, pp. 51-72. Cf. également Passage d'Europe: Les voies de l'affinité. In: *Passage d'Europe* (voir note 13), pp. 7-11.
- ¹⁸ MISIANO, V.: De la pseudo-politique à la postpolitique. In: *L'Autre Moitié de l'Europe* (voir note 3), pp. 75-86. Cf. égale-



7. László Feber: *Judit avec des lunettes solaires*, 2006, huile sur toile, 250 × 180 cm. Photo: Archives L. Feber.

ment Une analyse du «toussovka». L'art post-soviétique des années 90. In: *Art en Europe* (voir note 2), pp. 161-177.

- ¹⁹ ROTTENBERG, A.: Les points sur les «i». In: *L'Autre Moitié de l'Europe* (voir note 3), pp. 89-95.
- ²⁰ GRŽINIĆ, M.: Rencontre avec les Balkans. La radicalisation des positions. In: *Art en Europe* (voir note 2), pp. 115-126.
- ²¹ KUZMA, M.: Définition des monuments mutables et des mondes parfaits. Au-delà du Cercle de Yalta. In: *Ibidem*, pp. 127-143.
- ²² BLAŽEVIĆ, D.: West-East Side Story. In: *Passage d'Europe* (voir note 13), pp. 17-27. Cf. également dans le même ouvrage Qu'avons-nous en commun?, pp. 51-55; Transition(s)? Art et culture en Bosnie-Herzégovine, pp. 69-73.
- ²³ BARTOŠOVÁ, Z.: Contemporary Slovak Fine Art 1960 – 2000. In: *Contemporary Slovak Fine Art 1960 – 2000 from the first Slovak Investment Group's Collection*. Dir. Z. BARTOŠOVÁ. Bratislava 2007.

Une histoire de l'art qui a délaissée – n'ayons pas peur des mots – durant plus d'un demi-siècle une effervescence et un pluralisme artistiques considérables, un art singulier, nourri et pénétré à la fois par une constellation de questionnements et de mots/maux. Une histoire de l'art qui a ignorée (et qui ignore encore) des artistes de talents comme Wladyslaw Strzeminski, Wladyslaw Hasior, Jozef Robakowski, Alina Szapocznikow... (Pologne), Tomislav Gotovac, Julije Knifer, Mladen Stilinović... (Yougoslavie), Rudolf Fila, Mikuláš Medek, Jiří Kolář, Július Koller, Alex Mlynárčik, Rudolf Sykora, Zdeněk Sýkora, Karel Malich... (Tchécoslovaquie), Tamas Lossonczy, Tibor Vilt, Gábor Attalai, Milkós Erdély, Tamás Hencze, Gyorgy Jovanovics, Sándor Pinczehelyi... (Hongrie), Elmar Kits, Lembit Sarpur, Ula Sooster... (Estonie), Jonas Svazas, Vincas Kisaraukas, Eugeniusz Antanas Cukermanas... (Lituanie), Leonids Arins, Boris Berzins, Bruno Vasilevskis... (Lettonie), etc.

Une histoire de l'art qui a négligée l'existence de collectifs et de groupes comme EXAT 51, IRWIN... (Yougoslavie), Aktual, Smidrové... (Tchécoslovaquie), le Groupe de Cracovie, le groupe de Zamek de Lublin, le groupe des neuf, Grupa Okregu, R-55 de Poznan, le Groupe X de Wrocław... (Pologne), etc.

La liste est longue... Elle nous invite, au début des années 90, à s'interroger, à l'image de ce débat entre trois personnages (Virgile Jaderescu, Piscocoe et Manescu) dans le long métrage *A fost sau n-a fost?* (12h08 à l'Est de Bucarest) (2007) de Corneliu Porumboiu, sur les faiblesses et la valeur subjective de l'interprétation et de l'écriture de l'histoire de l'art moderne et contemporain européen. Une histoire de l'art apparaissant, à travers le prisme de l'Europe occidentale, comme la seule histoire possible. Une histoire de l'art prête à stériliser les réflexions pour prescrire des opinions. Une histoire de l'art assurant la promotion de ses idées prêtes à penser en esquivant les débats contradictoires et en ne manquant jamais une occasion de se donner la réplique, voire de s'encenser. Une histoire de l'art proche, ici, de par certains de ses aspects, de la «pensée unique», nous invitant à se demander jusqu'à quel point l'historien d'art est et reste fidèle aux événements qu'il raconte, ainsi qu'à soulever également les problèmes des *a priori* de l'historien d'art, de la perspective à partir

de laquelle il aborde l'histoire de l'art, en un mot son idéologie.

La «nouvelle donne» de l'après 89...

Si le bouleversement historique majeur de la Chute du Mur de Berlin nous laisse à penser que l'histoire de l'art européen va être l'objet d'une relecture ou d'une révision. C'est oublier le pendant caché du monde de l'art. Un pendant propice au seul développement du (égo-)centrisme, de l'égotisme et de l'individualisme.

L'histoire de l'art ne va pas revenir, à cet égard, sur ce qui a été dit et écrit sous peine de voir sa légitimité et sa crédibilité remise en question. A défaut de revoir ses positions, elle va masquer ses immenses blancs par des allusions disséminées, ici et là. Un camouflé où l'on peut faire la découverte – au coin d'une page, d'un paragraphe voire d'une bibliothèque, d'une ligne, d'un alinéa ou d'un livre (le plus souvent un catalogue d'exposition ou une monographie) consacré à un/des collectif(s) ou un/des artiste(s) est-européen(s). Des créateurs et des groupes qui se sont affirmés, pour la plupart, à l'étranger dans le courant des années 70-80 soit par le biais de grandes galeries soit par leur présence à de grands événements tels que la *Biennale de Venise* ou la *Documenta*. Pour les «Autres» – les générations d'artistes nés dans les années 60-70, il faut patienter...

Une attente qui va trouver une réponse ou un début de réponse dans l'activité et la réaction de l'ensemble des acteurs des scènes artistiques centristes et est-européennes sur l'inertie et l'immobilisme d'un monde de l'art en repli sur lui-même. Un début de réponse auquel vont venir se greffer le phénomène de globalisation, la stabilisation politico-économique de la plupart des pays de l'ancien Bloc et leur future adhésion au Club très «in» de l'Union européenne.

Ainsi, il faut attendre le courant des années 90 pour voir, dans la sphère publique (institutions muséales, centres d'art, collections d'art...) comme dans la sphère privée (galeries d'art, marchand d'art, grande maison de vente d'art...), en France comme en Europe, un lever de rideau sur les scènes artistiques est-européennes. Un lever de rideau timide pour ne pas dire timoré laissant derrière lui, en guise, d'ultime protection, un léger voile que l'on aurait pu ou



8. Olga Chernysheva: *En service* (série), 2007. Photo: Archives O. Chernysheva.

pourrait encore qualifier de «Rideau de Papier et/ou d'Argent».²⁴

Un nouveau Rideau faisant la démarcation entre l'Ouest et l'Est, le Centre et les/ses Périphéries. Un nouveau Rideau symbole de la toute-puissance centriste et de l'idée néocolonialiste d'une société de référence tant au plan matériel qu'au plan intellectuel; d'une société déterminée qui a pris, depuis le XVIII^e siècle voire bien avant, les rênes de l'attelage planétaire dans ses mains; d'une société qui a fait de sa science, de sa philosophie, de sa culture, de son art... La science, La philosophie, La culture, L'art;²⁵ d'une

société qui a marginalisée toutes les autres, réduites à l'état de cultures périphériques, voire menacée de disparition si l'on prend en considération les effets dévastateurs de la globalisation et de la standardisation, à savoir comme nous le rappelle Amin Maalouf dans ses écrits, l'abandon d'une partie de soi-même. Un abandon interrogeant les périls de l'assimilation. Un phénomène que l'on peut retrouver dans le monde de l'art et tout particulièrement son économie.

Fermé voire imperméable pour certains, le marché de l'art et son hyper-empirisme postmoderniste ne laissent que peu de place aux nouveaux entrants si

²⁴ VARGIN, O.: La situation économique de l'art Est-européen: le Rideau d'Argent. In le website du COLISEE, 10. 6. 2004; VARGIN, O.: Le Rideau de Papier. In le website du COLISEE, 11. 5. 2005.

²⁵ MAALOUF, A.: *Les identités meurtrières*. Paris 1998.

l'on prend à témoin les cotes et les valeurs actuelles du marché. A l'exception de quelques figures de l'art est-européen – soit partis en exil, soit bénéficiant de l'aura politico-économique de leur pays, ou soit ayant adopté une démarche allant dans le sens du marché, il faut plonger dans les profondeurs du tableau (voire *artprice*, *artfact*, *kunstkompass*...) pour trouver des artistes de l'ancien Bloc de l'Est. Un constat qui nous convie à s'interroger sur le devenir de l'artiste est-européen.

Vers une rupture historiographique?

Pouvons-nous donc changer, au vue de toutes ces observations, de regard historiographique?

S'il paraît difficile de changer un phénomène de nature irréversible (la globalisation) et la domination certaine d'un espace (le Centre) sur les autres, l'idée d'une alternative à une forme très répandue de lecture (quasi-unilatérale) de l'histoire de l'art européen du XX^e siècle en même temps qu'un démenti formel aux nombreux *a priori* que critiques et historiens d'art ont accumulé à l'encontre de l'art est-européen comme celui des autres périphéries (Afrique, Asie, Moyen-Orient, Océanie, Amérique du sud...), demeure encore plausible.

Il nous (occidentaux, habitants du centre, européens, français...) est encore possible de réfuter ce constat désabusé et visionnaire d'un intellectuel tchèque émis au début des années 90: «*De nos jours, l'Europe Centrale est une notion que seuls comprennent les météorologues.*»²⁶ et de contribuer, par la-même, modestement à ce que nous cessions de regarder



9. Egle Rakauskaitė: *Mon adresse n'est pas ni maison ni rue, mais un centre commerçant*, 2004, DVD vidéo, durée 2'50. Photo: Archives E. Rakauskaitė.

l'histoire de l'art de «l'Autre» Europe comme une «Autre histoire de l'art», mais comme une histoire de l'art depuis toujours commune.

Notre attitude passive voire consentante – durant plus de quarante ans de communisme et quinze ans d'attente aux portes de l'Union européenne – mérite, vis-à-vis des pays Est-européens, un révisionnisme et une autocritique passant par la reconnaissance (*Mea Culpa*) d'un comportement propice à l'égoïsme. Cette réédification passe, comme l'évoque Alexandra Laignel-Lavastine dans son essai *Esprits d'Europe* (2005), par un rattrapage historique et culturel dénué de tout affairisme ou de toute condescendance centriste... ainsi que d'une volonté d'échanges.

²⁶ LAIGNEL-LAVASTINE, A.: *Esprits d'Europe*. Paris 2005.

Pohľady na umenie „inej“ Európy. Súčasnú východoeurópske umenie po roku 1989

Resumé

Keďže východoeurópske umenie reaguje na dobu, v ktorej žije, neuniká pred realitou „iného“ ani pred predpismi, ktoré táto realita nastoľuje. Neuniká ani pred hospodárskym a spoločenským rozkladom, ktorého temným divadlom sa stal tento región. Súčasnú východoeurópske umenie, ktoré bolo počas sovietskej éry západoeurópskymi kritikmi a historikmi umenia dlho označované a zaradované ako „štátne“ alebo „oficiálne“ umenie (ak ho, pravda, celkom neignorovali), po páde berlínskeho múru získalo možnosť konečne existovať a utvrdiť si v očiach západu pozíciu umenia, ktoré je celkom iné než umenie bývalého východného bloku. V tomto období hlbokých zmien dostalo takisto možnosť znovu definovať svoju povahu a podstatu, svoje bohatstvo aj možnosti.

Hoci pád komunistických režimov sa pre východoeurópske umelecké scény z formálneho hľadiska nestal bodom zlomu, ktorý by bol podobný zlomu na úrovni celej spoločnosti, predsa sa ukázal byť významnou udalosťou, ktorá hlboko otriasla povahou umeleckých diel, praxe aj umeleckých a estetických reflexií, ktoré po týchto zmenách nasledovali. Témy alebo problematika, ktorým sa umelecké diela dovtedy venovali, rovnako ako otázky umeleckého vzdelávania, možností vystavovať, financovania či slobody prejavu sa postupne vytratia a prenechajú miesto novým témam, ktoré sú umelcom bližšie.

Koniec sovietskej éry zlepšil reálne šance na znovuvybudovanie historických vzťahov medzi rôznymi kultúrnymi centrami a konšteláciami v Európe. Vo východnej Európe povedie k významnému umeleckému vreniu a umeleckému pluralizmu, vďaka ktorým sa objavia nové talenty a skupiny mladých tvorcov ako sú Nebojša Šerić-Šoba, Katarzyna Kozyra alebo Egle Rakauskaite... Povedie ku zrodu umenia, ktoré sponchybnuje všeobecnú jednotu sveta (*ordo rerum*), pretože je konfrontované s paradoxmi, prevratmi, s kmitom dejín, ktoré dlho stáli samé proti sebe; umenia živého nekonformným myslením, ktoré sa usiluje uhlopriečne prepojiť rôzne

druhy poznania a žánrov, pričom toto prekračovanie hraníc sa vymyká kanonickým zvyklostiam; umenia, ktorému záleží na osude národa rovnako ako na tej najkaždodennejšej realite; umenia znechutenia, vzbury a nádeje.

Pád východného bloku splodí umenie, ktoré je rozpoltené medzi zjaveniami a skutočnými vecami, „ostalgiou“ a jej kritikou, jednou identitou a potom zasa druhou; umenie, ktoré je v procese „neustáleho zjavovania sa“, ktoré sa prihovára všetkým ľuďom a vypovedá o ľuďoch, o tom, na čom ľuďom najviac záleží, aj o tom, s čím sa konfrontujú; umenie, ktoré je výsledkom tvorivosti ako súčtu určitých prvkov, tráum, udalostí a neustálych otázok, ktoré boli počas komunizmu predpísané; umenie poznačené dejinami, realitou, hľadaním identity, ktorých je alebo bolo svedkom.

Hoci ich veľké množstvo kritikov a ľudí zo sveta (západného) umenia opísalo ako tzv. „okrajové“ priestory, súčasné východoeurópske umelecké scény predstavujú jedinečné umenie, ktoré je pripravené riskovať úplne všetko, chváli otvorenie sa mnohorakosti svetov a žela si nadviazať kontakt s novými umeleckými realitami. Toto umenie sa nevyhýba negatívnemu, postaví sa zoči-voči škandálu, nebojí sa mať strach, otvára sa šialenstvu. Je to „umenie ktoré kričí“, ktoré si uvedomuje koniec všetkých utópií, umenie „zoči-voči“, čo neprestajne spracúva svoju látku a bez obmedzenia sa vracia v tvárach, aby uvidelo čo je za nimi, podobne ako dievčatko v Bretonovom románe *Nadja*, ktoré chcelo „*zakaždým odtrhnúť bábikám oči, aby uvidelo, čo je za týmito očami*“.

Za prepísanie dejín umenia

Hlavným cieľom mojej dizertačnej práce *Pohľady na umenie „inej“ Európy* (2003 – 2007) bolo priniesť (seba)kritickú analýzu a pohľad na rôzne aktivity a hnutia sveta západného umenia v protiklade s „iným“ svetom a jeho umením. Uvedomoval som si náročnosť tejto úlohy aj problémy, s akými sa môže pri

jej naplňaní historik umenia stretnúť, čo vyjadruje aj názov článku od Henryho Meyrica Hughesa: „Dobre sme sa pozerali? Západná recepcia umenia strednej a východnej Európy počas studenej vojny“. Cieľom tohto uhlu pohľadu bolo kriticky preskúmať – podobne ako množstvo východoeurópskych kritikov a historikov umenia, napríklad Viktor Misiano, Dunja Blažević alebo Zuzana Bartošová – dejiny umenia, ktoré zabudlo, predstieralo, že nevie alebo radšej vôbec nevedelo o tom, čo sa mohlo diať, tvoriť alebo budovať na druhej strane línie Odra-Nisa.

Tieto dejiny umenia na viac než polstoročie celkom opustili významné umelecké vrenie a pluralizmus; to jedinečné umenie, zároveň živé a preniknuté konšteláciou množstva otázok a slov, ale aj zla. Ignorovali (a stále ignorujú) umelcov a talenty ako sú napríklad Alina Szapocznikow, Tomislav Gotovac, Jiří Kolář alebo Leonids Arins. Zanedbávali existenciu kolektívov a skupín ako EXAT 51 alebo Kolektívne akcie, atď.

Zoznam je dlhý... Na začiatku 90. rokov nás pozýva kriticky preskúmať – podľa predobrazu debaty medzi tromi postavami (ktorými sú Virgil Jederescu, Piscoce a Manescu) v celovečernom filme *A fost sau n-a fost?* (12:08 na východ od Bukurešti, 2007) – slabiny a subjektívnu hodnotu interpretácie a písania dejín európskeho moderného a súčasného umenia. Dejín umenia, ktoré sa cez prizmu západnej Európy javia ako jediné možné dejiny. Dejín umenia, ktoré majú v istých ohľadoch blízko k „jedinému mysleniu“ a nabádajú nás, aby sme odpovedali na otázku, do akej miery historik umenia je a zostáva verný udalostiam, o ktorých vypovedá. Nabádajú nás tiež, aby sme poukázali na problémy apriórnych predpokladov historika umenia, perspektívy, z ktorej sa na dejiny umenia pozerá – jedným slovom jeho ideológie.

Nanovo rozdané karty po roku 1989...

Ak by sme sa domnievali, že taký významný historický zvrät ako bol pád Berlínskeho múru povedie k tomu, že dejiny európskeho umenia sa stanú predmetom kritického čítania alebo revízie, znamenalo by to, že zabúdame na skrytý náprotivok sveta umenia. Náprotivok, ktorý je priaznivý pre rozvoj (ego)centrizmu, egotizmu a individualizmu.

Dejiny umenia sa teda v tomto ohľade nevrátia k tomu, čo už bolo povedané a napísané z obavy, že by tým spochybnili svoju legitímnosť a dôveryhodnosť. Namiesto toho, aby prehodnotili svoje pozície, budú maskovať obrovské biele miesta tým, že budú hovoriť v náznakoch. V takýchto kamuflážach možno – na rohu stránky alebo niekde v rohu knižnice – objaviť jeden riadok alebo dokonca knihu venovanú východoeurópskej umeleckej skupine/skupinám alebo individuálnemu umelcovi/umelcom. Sú to tvorcovia a skupiny, ktorí sa vo väčšine prípadov presadili v zahraničí v 70. a 80. rokoch, buď prostredníctvom veľkých galérií, alebo vďaka účasti na veľkých podujatiach typu *Benátske bienále* alebo *Documenta*. Pokiaľ ide o tých „druhých“ – umelcov, ktorí sa narodili v 60. a 70. rokoch – treba mať trpezlivosť. Toto očakávanie nájde odpoveď alebo aspoň pokus o odpoveď v aktivitách celého súboru aktérov „centristických“ a východoeurópskych umeleckých scén, ktoré budú reakciou na zotrvačnosť a nehybnosť sveta umenia, ktorý je uzavretý do seba samého.

Za historiografický zlom

Môžeme teda vo svetle všetkých týchto postrehov zmeniť historiografický pohľad? Hoci sa zdá byť zložitý zmeniť fenomén, ktorý je nezvratný (globalizáciu) a istú dominanciu jedného priestoru (centrum) nad inými, stále je prípustnou myšlienka alternatívy voči veľmi rozšírenej forme (takmer jednostrannej) čítania európskych dejín umenia 20. storočia a zároveň formálneho popretia mnohých apriórnych predpokladov, ktoré kritici a historici umenia zhromaždili ohľadom východoeurópskeho umenia a umenia iných periférií (Afrika, Ázia, Stredný východ...).

Môžeme ešte (my – ľudia zo Západu, obyvatelia centra...) vyvrátiť rozčarované a vizionárske konštatovanie istého českého intelektuála, ktoré vyslovil na začiatku 90. rokov: „*Dnes je stredná Európa pojmom, ktorému rozumejú len meteorológovia,*“ a skromne tak prispieť k tomu, aby sme sa prestali na dejiny umenia „inej“ Európy pozerat' ako na „iné dejiny umenia“, ale ako na dejiny umenia, ktoré boli vždy spoločné?

„Náš“ pasívny, či dokonca schvaľujúci postoj počas viac ako štyridsiatich rokov komunizmu a päť-

nástich rokov čakania pred bránami Európskej únie, si zoči-voči východoeurópskym krajinám vyžaduje revizionizmus a sebakritiku – uznanie (mea culpa), že takéto správanie úzko súvisí s egocentrizmom. Takéto redefinovanie tiež musí prejsť – ako to naznačuje Alexandra Laignel-Lavastine vo svojej eseji

Duchovia Európy (2005) – cez historické a kultúrne „doučovanie“, ktoré by bolo oslobodené od akýchkoľvek špekulácií a „centristického“ povýšenectva... a musí ho charakterizovať skutočná vôľa po výmene skúseností.

Preklad B. Lášticová

Balkan Bacteria

Nada BEROŠ

The last decade in the Balkans was very generous to the headlines of news broadcasts and newspapers around the world. It is true that the threat of the “Balkan powder keg” has existed through the entire 20th century, precisely from the World War I, which symbolically started in Sarajevo with the assassination of Archduke Franz Ferdinand of Austria, to the abdication of the last dictator in this region, Slobodan Milošević, in October 2000. However, everyone admits that plentiful war conflicts, atrocities and ethnic cleansings in the Balkans in the 1990s can be hardly compared with the events in neighbourhood countries, i.e. in the former Eastern bloc.

Does “the territory means the destiny”, as many would argue, while geography becomes history, or are there some other factors that determined the events in the Balkans in the past decade? The most influential theorist from the territory of the former Yugoslavia, Slavoj Žižek, living in Ljubljana, Slovenia, shrewdly and scathingly denounces our feeling of the Balkans always being a little further Southeast than we are. Thus “*Serbs see themselves as a rampart of Western civilisation against Albanian and Islamic terrorism. Croats see themselves as a rampart of Western civilisation against the orthodox East. We, Slovenians, see ourselves as the real Mitteleuropa, and the war between Serbs and Croats has nothing to do with us. The Austrians see us all as nations from the other side of the Karawanken, the Balkans where primitive Slavic chaos reigns.*” “*I thought,*” says Žižek, “*that this notion ended somewhere in southern Austria, however, it appears to be far more widespread. To the Germans, the Balkan bacteria now surround Austria,*

which was once a Central European empire. On one occasion I heard some people in Hamburg talking about Bavaria in a way in which the Balkans is usually perceived, and about the Bavarians as primitives. The French consider the Germans eastern, and in a sense think of them as the Balkans. To the conservative English, who oppose European integration, the whole continent is a breeding ground of primitivism, and Brussels is a new Istanbul. Their motto is: ‘New Europe means MegaBalkans.’”¹

There is no doubt, “*the Balkans where primitive Slavic chaos reigns*” is shifting all the time. The recent American presidential election (in 2000) showed that Croatian conceptual artist, Vlado Martek, didn’t exaggerate much when creating this map four years ago (“USA-Balkan”, 1996) [Fig. 1]. By replacing the names of American cities with the names of eastern avant-garde artists, he not only re-articulated the geography, but also the history and in particular the history of art.

However, the idea of “balkanisation of Europe” is not very fresh. It is a brainchild of Ljubomir Micić, the most controversial figure of Yugoslav avant-garde movement in the early 1920s. Ljubomir Micić, writer, art critic, publisher and editor, was a leading figure of the avant-garde movement Zenitism, named after magazine *Zenit*. *Zenit* was an international magazine for art and culture founded by Micić in Zagreb in 1921 [Fig. 2]. Among artists contributing to the magazine one can find names such as Kasimir Malevich, El Lissitzky, Wassily Kandinsky, Walter Gropius, etc. In 1923, the editorial office moved to Belgrade. In 1925, Micić published his anti-European poem, “L’Avion sans appareil” (Airplane without engine) and was judicially prosecuted. The last issue, *Zenit*, No. 43, was published

¹ Interviewed in *Feral Tribune*, January 25, 1999, pp. 40-43.



1. Vlado Martek: *USA-Balkan*, 1996, silk-screen print on paper, 22 × 31 cm. Museum of Contemporary Art, Zagreb.

in December 1926 together with Micić *Anti-Europe*, and was banned for communist propaganda. With the help of his friend, futurist poet Filippo Tommaso Marinetti, Micić arrived in Paris in January 1927, where he continued his artistic career. He returned to Belgrade in 1936 and completely withdrew from public life. He died in 1971.

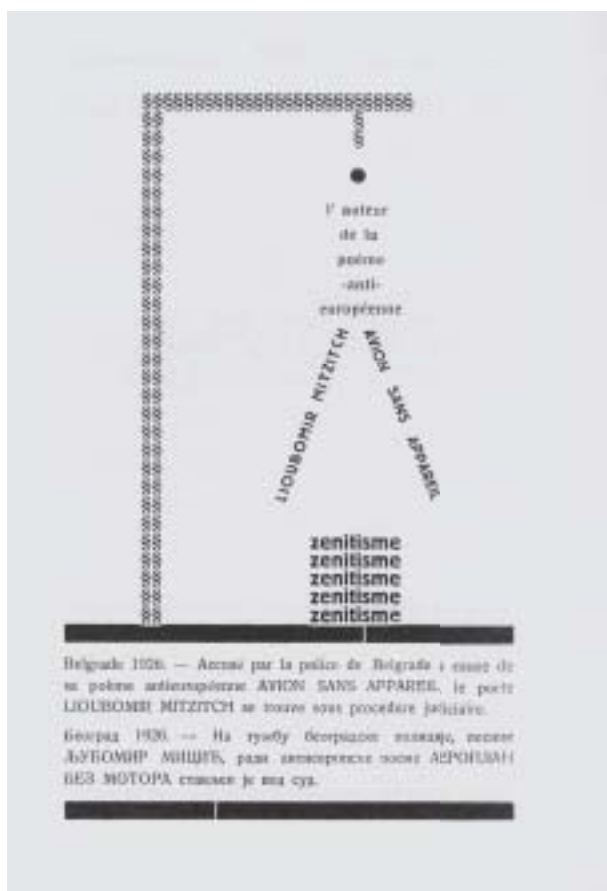
Zenit was a typical Central European avant-garde art review publishing passionate manifestos on art and its role in the society, dressed in constructivist typography. By accentuating the superiority of the Balkan man (Micić termed him “*Barbarogenius*”), liberated from all the traditionalism and sentimentalism, Micić wanted to extend moral and cultural values of the Zenitism to the rest of the Europe, or according to his own words “*to balkanize the Europe*”.² He was mainly interested in the incorporation of national culture into the international context, and his ideology of *Barbarogenius* was very much interwoven with the mythology of modern civilisation – tramcars, airplanes, telephones, cinematography, etc.

Dražan Katunarić, contemporary Croatian poet and essayist, in his essay *The Return of Barbarogenius*, published in Zagreb in 1995, states that Micić’s ideology of *Barbarogenius* inspired Serbian aggression in

the countries of former Yugoslavia, and therefore it is indirectly responsible for atrocities in Croatia and Bosnia and Herzegovina in the 1990s. Interestingly enough, it is not a unique accusation of avant-garde leaders gearing totalitarian concepts in politics. Absolutism of avant-garde arts certainly has similarities with totalitarianism in politics, but this would take us too far from our subject.

Not only liberal, but also many left-wing intellectuals treat the Balkans as an area where madness rules and where ancient traumas have been reawakened. According to Slavoj Žižek it is a stereotype reiterating belief that different cultures that had lived together for thousands of years are no longer able to communicate. Brotherhood has become fratricide. The question asked by many – how to turn these fanatical barbarians and nationalists into tolerant and multi-cultural Europeans – often misses the point, as political analysis is substituted by anthropological and cultural concerns. Žižek doesn’t accept the western notion of the Balkans as a specific part of

² PASSUTH, K.: *Les Avant-gardes de l’Europe centrale*. Paris 1988, p. 173.



2. Ljubomir Mitić: Page from the magazine *Zenit* (Belgrade), 1926, No. 40.

Europe where people live in the past and are rooted in mythology – although mythology is always latently present – as it is, potentially, in all nations. He sees the cause of the Yugoslav crisis in a very concrete political dynamic.

What happened in the beginning of the 1990s could be simply described as follows. The communists continued to rule in the new states formed after the breakup of Yugoslavia. In Serbia the government remained unchanged, in Croatia the old nomenclature simply shifted over to a new party, while in Slovenia a “historic compromise” between the reformed communist party and the nationalists took place. When analysing what actually happened with com-

munistism in former Yugoslavia, Dejan Sretenović, art critic living in Belgrade, came to the conclusion that there had been no radical ideological demobilisation, and the country plunged into political and ethnic conflicts, resulting in its bloody disintegration. “As far as the Federal Republic of Yugoslavia is concerned, one cannot speak here about a simple, chameleonic transformation of communist populism into the nationalist one, about the substitution of a communist Master by a nationalist one (as held by most analysts). It is rather a question of much more complex situation, an ideological confusion, ideological and semantic surplus leading to the heightening of social tensions and upheavals.”³

It should be stressed that the former communist regime was not anti-national, rather on the contrary. As claims Slavoj Žižek, extreme nationalism and communism are two ideologies that have always functioned well together; therefore it is not surprising that many former communists joined the ranks of extreme nationalist movements. In most of the countries of the former Eastern bloc this process resulted in the authoritarian government administering a weak state, but a strong system of power control. Despotism and chaos, apparently incommensurable, are equally present in both political and economic life, which intensifies the feeling of insecurity and fear. An authoritarian power structure fosters an authoritarian mentality and the majority opts for the authority of a leader, rather than for the programme of a given party. When given the opportunity to choose between the familiar and the unknown, people chose the familiar and the circle came full. Indeed, the unknown is usually perceived as something dark and obscure. And too many people in this part of the world have disappeared into the darkness over the last sixty years.

But the “democratic West” cannot do without its darkness, either. Žižek points out the stereotype according to which ethnic fundamentalism and the growth of right wing extremism in the West, for example in Germany and France, are the expression of a kind of “*escape from freedom*” into the lap of Nation and Authority. Yet, the ethnic identification in the countries of former Yugoslavia contained an element of liberation. A member of an ethnic group can do anything he wants, to kill, slaughter and rape, everything in the name of the ethnic group. Himmler’s old saying that anyone can make a sacrifice for his

³ SRETENOVIĆ, D.: Art in a Closed Society. In: *Art in Yugoslavia 1992 – 1995*. Belgrade 1996.

or her country, but the real heroes are those who are prepared to commit atrocities for their country, has come to life here, half a century later, in a most horrendous way.

Not only the idea of Balkans is shifting all the time, the same is true of the recent war conflicts in this region. When talking to Serbian and Albanian artists and critics at the conference of south-east art exchanges, held in October 2000, I was perplexed, trying to understand of what war we are talking about, and when did it happen. We didn't have communication problems, Croatian and Serbian are very similar languages, and the artists from Kosovo were willing to talk Serbian, nor we experienced different political stances, we simply had different perception of time and space. During the course of conversation I noticed that when we used a word war we all meant different wars and different years of the same events. The definition of war and its location in time and space thus become very problematic in this region.

Not only the West has problems to perceive the Balkans, the same could be told for us too. Marina Gržinič, a Slovene philosopher and media artist, argues that there exists a certain manner of reading the East, of this so far still "unknown" land. Seen through a Marxist-Leninist filter, technological backwardness offered the myth of a grand brotherly community and total sexual freedom (which was, due to its materialist nature, devoid of ethics and morals and thus capable of the worst sins) or of an exclusively totalitarian project and of a realisation of the eastern despotism in which poverty, misery, mucus and blood decant incessantly. It is exactly this last myth, which nowadays presents itself in its most horrible form, for it is moving from the realm of the symbolic into the realm of the real. The events in former Yugoslavia represent the materialisation, the entry of the real into the place of the symbolic. To this we have to add the flow of refugees, illegal immigrants. This is even truer if we refer to integration processes (former Eastern European states forced to be police watch dog) and disintegration procedures (acquiring the right passport) and last but not least, to the wars raging in the Balkans and in the former Soviet Union. It is these facts and changes in the East that have brought about a new view of Europe. Reading of the East on the part of the West

is exemplified by the absence of communication and by the attitude of "*looking but not seeing, listening but not bearing*". This attitude also refers to most of the current events in which people in former Yugoslavia die by the thousands and take refuge by the millions. Though all of this is happening in the heat of Europe, the same Europe can repudiate the European heartland by renaming it the "*Balkans*".⁴

In a region where the dying political elite has been fabricating extreme nationalism and fanatically exhuming myth from the past, violating human rights, and primarily the right to live in order to retain power, it is not surprising that the body is a particularly sensitive and powerful theme (Tanja Ostojić, Sanja Iveković, Tomislav Gotovac, Vlasta Delimar). The major American retrospective exhibition *Out of Actions – Actionism, Body Art & Performance 1949 – 1979*, held in 1998, which presented work of 150 artists from Western and Eastern Europe, Japan, South America and the United States, soon got its "supplement" in the exhibition *Body and the East* in the Moderna galerija in Ljubljana. The Slovenian exhibition concentrated on the art produced behind the *iron curtain*, and selected the works of eighty artists from fourteen "Eastern European" countries, produced between 1960 and 1998.

By stressing the body, i.e. the material and the instrument rather than the action and the specific socio-political context in which the art was produced, the curators of the exhibition narrowed the scope of their enquiry, being fully aware of the risk of making a cliché of the "eastern artist", usually seen as a kind of correlation to the *red dictatorship*, through the prism of the dark, the irrational and the bestial. Playing on words, the Slovenian exhibition *Body and the East* could have easily been perceived by many as "Body and the Beast". At all events, the body, both in the East and in the West, is a subject that can be endlessly proliferated and abated, expanded and distended. Already the exhibition *Interpol*, held in Stockholm in 1996, sunk the "eastern artist" into the stereotype of a wild animal (performances of

⁴ GRŽINIČ, M.: Encountering the Balkan. The following text is an elaboration of the thesis published in the book GRŽINIČ, M.: *Fiction Reconstructed*. Vienna 2000; presented at the Balkan Identity Conference in Thessaloniki on October 5, 2000.



3. Sanja Iveković: *Dragica Končar* (*Gene XX Media project*), Zagreb, 1997, magazine advertisement.

Oleg Kulik and Alexander Brenner divided the West and the East).

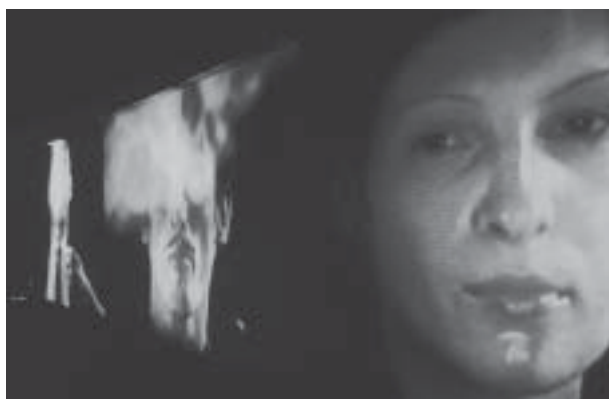
We don't need a fair amount of imagination to establish a link between the darkness surrounding the artist and the unconcealed aggression, brutality and even (self)destruction of the most radical examples of body art in the "East" (Vlasta Delimar, Tomislav Gotovac, Oleg Kulik). But how should we consider the analogous examples in the West? For instance, how do we find a link between "*democratic melancholy*", to use a term by Pascal Bruckner, and the destructive auto-ironic relation to the body in the video works of Danish artist, Peter Land, or the fierceness with which Fanni Niemi Junkola, a Finnish artist, treats a female body, or the brutality and obsession with violence and death on the borderline of unconcealed beauty in the work of the Swedish artist, Annika Von Hausswolff (the series "Back to Nature")? Using the logic of stereotypes we could say that the darkness of

the East has its counterpart in the white nightmares of the North.

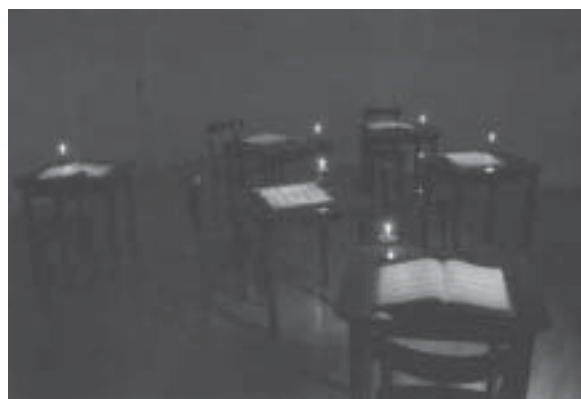
For political systems all over the world it is quite usual to support "neutral" middle-class art, and not surprisingly, Croatia is not an exception. During Tudman's regime, the authorities decided to abide by the traditional, native values in art and culture as if they were a condition of national survival. On the one hand, it is insisted on collective memory but, on the other hand, when it comes to the recent "communist past" collective amnesia is warmly welcomed.

Sanja Iveković, a Croatian media and performance artist, a key figure of feminist art, in her series "People's Heroines" (1997 – 1998), powerful work-in-progress which appeared on the pages of many women's current affairs and music magazines, denounces the period we lived in without any trace of preaching or moralising. The intervention in her works is minimal, nearly imperceptible. The artist appropriates ready-made situation and transplants new organs into an old body; this operation is performed using the precise instruments of disguise and seduction. Employing the strategies she denounces, Iveković, a modern Judith, creates, in fact, a double codification of the *visual text*, consciously relying on anamorphic effect.

By appropriating the imagery of sophisticated commercial photography and re-installing it in its "natural environment" – the commercial magazine – Iveković creates a framework into which she places her own "story" made up of everything that has been deliberately obliterated or simply faded away from the collective "communist" memory. With minimal intervention – the substitution of texts – the artist transforms the original advertisement into its opposite – a death certificate; death certificates of women executed for their anti-fascist activities by the quisling regime in Croatia (between 1941 and 1945). The original photograph of a model remains untouched; Iveković simply changes the text accompanying the image. A logo of a famous company is replaced with the code *Gene XX* [Fig. 3], while the advertising message and the name of the product are replaced with a short and stark case history listing the details, such as the name and surname of a woman, the reason for her arrest, the date of her death, the age at the time of death.



4. Dalibor Martinis: *The Line of Fire*, 1994, video-installation.



5. Dalibor Martinis: *Register*, 1994.

At a cursory glance, the casual reader is unlikely to perceive Iveković's work as anything but an ordinary advertisement, a beauty product advertisement, for instance. However, more watchful eye will be somewhat bewildered by the incongruity of the glamorous, eroticised photograph and the dry, documentary text. Some may be even filled with indignation. Others may be annoyed by the "revival" of characters from the war against Fascism. We should bear in mind that in the 1990s Croatia many monuments erected in commemoration of the anti-fascist fighters have been either destroyed or removed, a fact usually overlooked by the authorities, with the perpetrators remaining anonymous and unpunished. It is difficult to assess the number of readers reached by the artist's message and willing to recognise women in the "advertisements" as victims of the political terror of yesteryear and of a collective amnesia today.

The last photograph from the series "People's Heroines" shows a young girl, not a model. Her name is Nera Šafarić, prosecuted for anti-fascist activities, arrested in Crikvenica in 1942, and taken to the Auschwitz concentration camp from which she was released in 1945. She was 23 at the time of her arrest. The photograph was taken from a family album, not from a fashion magazine, precisely from Sanja Iveković's family album. Nera Šafarić is not a national heroine. She was one of the few that survived Auschwitz. She was lucky. In 1949 she gave birth to a baby girl, Sanja Iveković, who was to become an artist. It is obvious that Iveković is

not referring only to the spectre of the past, to the World War II, but also to the spectre of amnesia and muteness in us: here and now. Absence and silence are the real contents of her work.

"Frauenhaus", the project for *Manifesta 2* in Luxembourg, joined two shelters for women, victims of domestic violence, in Zagreb and Luxembourg. Working with women in the shelters Iveković questions relations between the private and the public, confirming the feminist statement that "personal is political" in a very delicate manner. The issue of personal identity and social position is captured at a very critical point. When looking at plaster casts of women's battered faces, accompanied with a legend including short biographic notes, a viewer can see a scene typical of the ethnographic museum; however, a closer look traps him/her in disturbing personal stories that can happen everywhere next door.

Not surprisingly, populist art greatly prospered during the first years of the war in Croatia and Bosnia and Herzegovina (1991 – 1993). Croatia's role in 1993 changed distinctly from a victim to an aggressor in Bosnia and Herzegovina, and this situation is also reflected in works of several Croatian artists. In 1994, Dalibor Martinis [Figs. 4-5], a pioneer of Croatian video art, produced a video-audio installation entitled "Line of Fire", almost classical triptych depicting three gigantic heads calmly observing the viewers. The viewer is caught in a trap, in a narrow passage where the faces are too close to be fully seen. The silence and stasis are suddenly broken by a sound reminiscent of a flame-thrower, and flames

appear in the mouth of the faces, alternately and in short intervals. Contrary to artist's sound and video sculpture "Membrane Tympani" (1995), where it was possible, in a certain way, to establish a logical link between blows and screaming, in "Line of Fire" the causes leading to the transmutation of man into a dragon are not clearly shown. The theme of animalisation, the metamorphosis of man into a beast – first encountered in Martinis' work in the early 1990s – indicates, as does the military term used in the title, a war context. For after all, has not yesterday's peaceful neighbour in this region become a monstrous killer? And has not his flawless facade repeatedly served to deceive those close to him?

In his interactive video installation "Coma" (1996 – 1997), based on a blurred line between the conscious and the unconscious, between death and dreaming, a spectator becomes part of the scene. His body, or to be more precise, his hands serve as a screen upon which a section of the image is displayed. In this way, a spectator is changing into a participant, indeed into an executioner. The transformation and the execution are frequent themes in Martinis' works ("Dutch moves", 1986; "Self-Execution", 1978). Whereas in his earlier works he focused on gradation and process, on recording small changes, transformation and changes in his recent works are sudden and shocking. Therefore it is not surprising that in "Coma" he used the metaphor of electric shock literally. Here, it would be opportune to recall that the first electroshock therapy was applied in a slaughterhouse in 1938 by the Italian psychiatrist Ugo Cerletti at the height of Italian Fascism, when he tested its effects on pigs. Pigs were soon to be followed by hundreds of human patients.

At first glance, Martinis' latest installation "Brainstorm" doesn't include any direct social comment; social and historical contexts are non-transparent. And yet, there is no doubt that the contradictions marking the end of the century – notably the end of the 20th century – are acutely expressed in his work. While building his observatory upon the rational, restrained and controlled presence of the artist, right up to the limits of his de-materialisation, Martinis has at the same time energised the mental presence of the artist, his ferocity, irrationality, even a kind of "idiocy". Today it is safe to say that dominant currents characterising our century, in particular its beginning

and end, are rationalism and the belief in progress on the one hand, and what is known as the tradition of idiocy on the other hand. From Apollinaire's *Les Mamelles de Tiresias* (Tiresias' Breasts) and Jarry's *Ubu roi* (King Ubu) to Paul McCarthy's clowns and Oleg Kulik's performances of a human-dog in the 1990s, everybody speaks about the society and the time we live in with the utmost cynicism and vehemence, and under the mantle of innocent idiots.

Even during the moments of forced isolation, when the usual contacts and the exchange of ideas with the outer world almost entirely stopped, individually or through several institutions, the artists found ways to continue their activities. Vlasta Delimar, one of the most radical female artists and performers in Croatia, uses her body as the only material of her work. Since the early 1980s she has used staged photography as the essential determinant of her work ("A Woman Is No Warrior", 1982). Usually it is combined with other forms of art – performances, environments, installations – and with various objects and materials, such as lace, mirrors, tulle, or silk – ironical Baroque elements.

In the mid-1980s Delimar's work and performances started openly questioning the taboos of sexuality and the position of women in a "liberated society" ("I Love Dicks", 1981; "Fucking is Sad", 1986). Her early works are actually based on explosive mix created from the combination of melancholy and irony. They often mimic the form of an altar or recreate the atmosphere of a sacral, ritual site, challenging "bourgeois taste", feminist dogma as well as modernist orthodoxy. Balancing on the border of pornography and kitsch, Vlasta Delimar readily amortised criticism from both the "left" and the "right", while acknowledgements of her work came mostly from abroad. The narcissism she is often accused of is in fact a paradigmatic illustration of a post-modern narcissism interpreted by Christopher Lasch as "*eagerly working on the liberation of my own self*" (*Looking for a Woman*, 1994).

"Our age", claims Gilles Lipovetsky in his renowned book *L'ère du vide* (Age of the Void), "*is marked less by a flight from feeling as by a flight from the signs of feeling*". When Vlasta Delimar, in a complex environment recalling both a womb and a circus tent, sets apart, enlarges, illuminates and repeats the image of a "controversial" detail of her body, placed in a

vertical axis with a self-portrait above and portraits of men in her life below, what we are confronted with is not simply the embarrassment of coming to terms with someone's intimacy, but also the very modern fear of aging and dying. No other period has invested so much in the body and no other period has been faced with such an inflation of insensitivity towards the body of others. But in the general indifference of our time and the dismantling of many taboos, the taboo of death refuses to die. Vlasta Delimar's work the late 1990s further accentuates the ultra-melancholy of the female body, a kind of astringent beauty that borders on death ("Mature Woman", 1997).

Mladen Stilinović, artist living in Zagreb, was probably one of the best conceptual artists in this region to mock the communist ideology during the leaden 1970s and 1980s. In his "Exploitation of Dead", work-in-progress, which started in 1984 and lasted till the beginning of the 1990s, he clearly shows the other side of the glorious life under Tito's regime. The artist himself takes up the role of an exploiter. Fragmentation, montage and appropriation are the key determinants of his work. Exploiting the dead poetics: Russian Avant-garde, Socialist Realism and Geometric Abstraction of the 1950s (he calls them dead because they have ceased to convey meaning), but also the signs of death: the cross and the star, Stilinović, points out worn out art language problems and the petrification of cliché perceptions caught in various ideologies. The photograph of youth rally, the labour actions or some other socialist ritual, a plate or painted tie, monochromes or texts, mourning band or simply cake, they all affect each other, creating an endless words-and-images game of different meanings and possible misinterpretations.

Through reconstruction and contextual decomposition these amazing, mostly small objects lined up in thick rows (once again, after Malevich's last futuristic exhibition in 1915), are losing their concreteness and one-dimensionality. They show oxymoronic nature of Stilinović's works, his effort to equalise a pathetic tone with burlesques "run for a cake" in a world where many guises have already dropped. In the 1990s he reflected the overall improv-

erishment of middle class caused by ravages of war as well as by unscrupulous acquisition of wealth by a handful of people in the process of privatisation of state-owned property. In a series of installations, for example "Money, eggs, authority", Stilinović's simple and "poor works" continue to "convey meaning", because the complexity and contradiction of post-communist society didn't cease with the changes of governments and recent process of democratisation. "The ideological dream of a united Europe aims at achieving the (impossible) balance between the two components: full integration into the global market; retaining the specific national and ethnic identities. What we are getting in post-communist Eastern Europe is a kind of negative, dystopian realisation of this dream – in short, the worst of both worlds, an unconstrained market combined with ideological fundamentalism," says Žižek in his *The Spectre is Still Roaming Around. An Introduction to the Communist Manifesto*.⁵

"The twentieth century began in Sarajevo. The twenty-first century has begun in Sarajevo, too," wrote Susan Sontag, one of the few intellectuals who visited Sarajevo during the siege, in her book *Spring in Sarajevo*.⁶ It is true that contemporary art scene in Bosnia and Herzegovina is almost completely confined to Sarajevo, emblematic city of the last wars in the Balkans. The siege of Sarajevo, that lasted more than three years, deeply marked both the present life and the art scene. Needless to say, due to the cataclysms of war many people, and among them many artists, left their home and this process is still going on. But many stayed fighting for their lives and even express their feelings in the form of artwork. During the war, several international artists, photographers and writers spent some time in besieged city helping the Sarajevo artists to create an art scene of resistance and survival. Paradoxically, a long period during which Sarajevo was cut off from the outer world has not resulted in the complexes of inferiority, on the contrary, young artists feel to be equal part of an international art scene.

Besides material damage, many professions, such as art historian, curator, critic, etc, disappeared. The restoration of Sarajevo contemporary art scene was greatly helped by Dunja Blažević, a distinguished art historian, curator and critic, who left Belgrade as an

⁵ ŽIŽEK, S.: *The Spectre is Still Roaming Around. An Introduction to the Communist Manifesto*. Zagreb 1998, p. 73.

⁶ SONTAG, S.: *Spring in Sarajevo*, 1993.

opponent of Milošević's regime at the beginning of the 1990s and lived for several years in Paris. During her visit to Sarajevo in 1996 she decided to stay and help. She founded Soros Centre for Contemporary Art (SCCA), the last of this kind in the countries of former communist bloc, supported by George Soros and the Open Society Institute NYC. These centres have played essential role in preserving contemporary art on non-commercial basis in Eastern and Central Europe. In 2000, according to the politics of a founder, the centre was renamed into Sarajevo Centre for Contemporary Art and currently it is supported by several different foundations from abroad. SCCA gathered a generation of younger artists whose studies were interrupted by war and consequently many of them are still studying at the Academy of Fine Arts in Sarajevo. Memory, identity, urban space and elaboration of the idea of the self are particularly significant themes in their works. Engaged in a social character of the artistic act, their public projects, videos, films and installations are trying to reach as many people as possible.

Conquest of space, a symbolic ritual act of walking by two students, Anela Šabić and Suzana Cerić, marked the new beginning of contemporary art scene in Sarajevo ("Walk", 1997, Tito's Street). The performance of two art students was a walk on the main street, still named after Tito. During their walk the authorities stopped the traffic and the event was featured on TV news. Asked by passers-by and journalists what they were doing here, they simply answered: "*Nothing. We are just walking.*" The return to normal life was marked with a simple walk that was impossible to imagine during three and a half years of encirclement, constant shelling and sniper fire from the mountains nearby. "Wash and go", another site specific installation by the same artists, took place in Ćulhan, a former Turkish hamam (public bath), which was chosen as a site for the first Annual Exhibition of SCCA named *Meeting Point*. By placing an oversized shower-stall the artists were referring to both the history of the place and the practical use of a shower, which was at that time the only public washroom in Sarajevo. Danica Dakić in her video installation "Passing by: Madame X" questions public space, communication and time. In the same space she changes public passageway into theatrical space installing transparent projection screen with

close-up of a woman's mouth soundlessly speaking. The image blocks the walkway between the old part of the town and Ćulhan, accentuating the passage of time.

"What am I doing here?" A question posed by a young artist, Damir Nikšić, in an interactive installation, refers to a whole generation of young people in the former East. Without any perspective, they simply vegetate in a disillusioned climate where problems are temporarily swept under the carpet and could easily explode any time. *Under Construction* was a title of the third Annual Exhibition of SCCA in 1999, a group show in public space, on a facade of the National Gallery of Bosnia and Herzegovina, surrounded by scaffolding due to its reconstruction. The exhibition lasted for two months and the works, specifically created for this site, changed every few days. Šeila Kamerić simply put the note "Occupied", repeating the gesture of many war squatters who occupied houses of people who had to leave their homes due to ethnic cleansing. Nebojša Šerić Šoba installed a photo portrait of Braco Dimitrijević, a child prodigy who had his first exhibition in Sarajevo at the age of 8 and who is today an internationally recognised artist, a fact that is not very appreciated in present Sarajevo. Maja Bajević's five day long action on scaffolding involved five women refugees from Srebrenica in Eastern Bosnia, the most severely destroyed Moslem city during the war. Together with artist they embroidered the very netting of the scaffolding using patterns of their own choice. The title of the project "Women at work" established the relation between male work on scaffolding and female handiwork. The handiwork is also a typical device of survival, something that female refugees usually do when they arrive in foreign places.

Alma Suljević was trained as a sculptor before the war. As a soldier of the Bosnia-Herzegovina Army she took part in war operations. After the war she is committed to sweeping minefields. Many of her works, performances, videos and installations directly involve maps of mine fields, or are real or symbolical actions of sweeping these fields – millions of mines still remain in Bosnia-Herzegovina. Recently she has started a project of selling remains of earth after sweeping mine fields on a farmers' market with a certificate, trying to establish a place for living for people of forth entity.

Kurt & Plasto, a popular Sarajevo artistic tandem, continue the tradition of a very specific Sarajevo humour. They ran as independent candidates in municipal elections and the installation entitled “My Place and Role in New Democratic Processes” (1997) was part of their election project. They gathered their childhood memorabilia, obligatory decorations under Tito’s regime, school reports and youth membership cards, evoking nostalgic and cynical tones at the same time. Humour is also present in many works by Nebojša Šerić Šoba, at the moment probably the most famous Sarajevo artist. His installation entitled “Under All Those Flags” was the first censored artwork in post-war Sarajevo. Šoba hoisted a hundred of plastic transparent flags, devoid of symbolic or collective significance, on the lampposts along the Miljacka River, alluding to national flags raised on official occasions. The flags disappeared overnight on the orders of municipal authorities. His appropriation of space was potentially dangerous because it showed the emptiness of the national or other representations in whose name the blood war had been waged.⁷ A key word in Nebojša Šerić Šoba’s work can be considered a gap. The gap between here and there, between before and after is clearly shown in his photographic work diptych “Žuč (Sarajevo) – Monte Carlo” (1994 – 1998). Black and white photograph resembling Cappa’s photographs shows Šoba in a trench near Sarajevo, skinny, wearing a muddy military uniform and holding a rifle. Colour image shows him in an identical pose, “twenty kilos later”. The photograph was taken four years later somewhere at French Riviera. He is dressed in a post-War *nouveaux riches* “uniform” and peacefully fat.⁸ Jasmila Žbanić, Damir Nikšić, Enes Zlatar, Srđan Vuletić, Selmir Sokolović, Dzenid Jaganjac, Muhadin Tvico, these are the names of the first generation of media artists in Sarajevo that deserve our full attention.

Buildings have been damaged as well as the old art system and there is no sign that the new system is emerging. The atmosphere of apathy and disappointment in post-war Sarajevo takes its place. “*Now*

when Sarajevo has ceased to be a critical war zone, and become occupied under foreign military control, the residents live in a peculiar twilight zone. They can create, take hot baths and evening walks again.”⁹

“*The state has survived thanks to the foreign donations but there is nothing left to art and culture. Bosnia-Herzegovina has not even entered the transitional phase currently being endured by its Central and Eastern European neighbours. It has been devastated by war, divided and politically blockaded. Whatever else one might think of the political and economic transitions going on elsewhere, what is needed here is complete reconstruction, and for that there is a total lack of will and resources.*”¹⁰ A new generation of artists stays away from the politics controlled by the elites that run the war. Feeling no hatred at all, they insist on the establishment of relations between Belgrade and Zagreb and, of course, with the rest of the world.

Slovenian art scene is characterised by a strong theoretical background that goes back to the 1980s (Slavoj Žižek, Rastko Močnik, Marina Gržinič, Lev Krefc). Aggression of the Yugoslav Federal Army in Slovenia, renamed to “Operetta War” afterwards, started in June 1991 and lasted for a week, announcing the bloody break-up of Yugoslavia. Slovenia was the first from among the former Yugoslav republics to step towards democratic society.

Even in the 1980s a strong alternative cultural scene was established that helped the changes towards a civil society. One of the most important factors of that change was an art collective IRWIN, part of *Neue Slowenische Kunst* (NSK, New Slovene Art) [Figs. 6-7], an art organisation consisting of Theatre, Musical (rock group Laibach) and Pure and Practical Philosophy departments. From the series of icons entitled “Was ist Kunst” of the mid-1980s to the projects of NSK state in time in the 1990s, IRWIN questions our petrified notions of history and especially the art history. History, as well as art history, is not symmetrical. From NSK Embassy in Moscow in 1992 to the performance “Black Square on a Red Square” in Moscow, IRWIN seeks to destabilise common notion of East and West, try-

⁷ BLAŽEVIĆ, D.: Ils arrivent, le sarajevo de l’après-guerre. In: *Artpress*, April 1998, No. 245, pp. 37-44.

⁸ Lejla Hodžić and Nebojša Jovanović, in *After the Wall*. [Exhib. Cat.] Stockholm : Moderna Museet, 1999, p. 183.

⁹ Kathy Rae Huffman, in *Meeting Point*. [Exhib. Cat.] Sarajevo 1997, p. 25.

¹⁰ BLAŽEVIĆ 1999 (see in note 7).



6. IRWIN: *NSK Guard, Zagreb, in collaboration with the Croatian Army, 10. 12. 2000, iris print, 140 × 100 cm. Museum of Contemporary Art, Zagreb. Photo: Igor Andjelić.*



7. IRWIN: *NSK Guard, Sarajevo.*

ing to establish new reading of Eastern European art. Instead of eliminating differences, they insist on them, coining the term *Retroavantgarde*, which helps to define specific conditions under which artistic production in this region originated. By establishing an abstract NSK state in time, without borders but with real passports and insignias, embassies and consulates opened in private kitchens and hotel rooms, IRWIN mocks the idea of bureaucratic mechanisms of the state on one hand, but on the other hand it is deeply impressed by its rituals, such as raising the flag. The recent projects, which include national armies, are testing the process of democratisation in the countries of former communist block; endeavour to join two different systems – art and army.

Apolonija Šušteršič graduated from the School of Architecture in Ljubljana, Slovenia, and then spent

two years at Rijksakademie in Amsterdam. She is one of the best examples of a generation of “displaced” artists, living in two environments, Ljubljana and Amsterdam, East and West, and between two mediums – art and architecture. Her projects usually take the form of research and dynamic process, involving broader community. At *Manifesta 2* in Luxembourg, new European nomadic biennial, she created work entitled “Bonnevoie Juice Bar” aimed at the neighbours of the exhibition venue, former wholesale fruit depot. The neighbours, lacking local cafes and bars, could simply drop by and quench their thirst with fresh squeezed orange juice in orange painted juice bar and watch videos about life in the neighbourhood in the past. For the Museum of Modern Art in Stockholm she conceived an installation that focuses at the lack of light in the North during

winter months. Light therapy is a common form of treatment for SAD (Seasonal Affective Disorder), the so-called winter depression. Visitors are invited to have a free treatment taking fifteen minutes to three hours, in a transformed Prästgården (the Vicarage) just by the entrance to the Museum. Light therapy is also commentary on the present function of the museums that sometimes care more about the environment and pleasant conditions for visitors than for artworks themselves. Her post-minimalist architectonic interventions take the form of IKEA products – clean, simple spaces, designed for short-term use and minimal costs. Sound and light create integral part of her projects.

Dejan Sretenović, one of the most prominent Belgrade art critics of younger generation, concisely defines art in the Federal Republic of Yugoslavia between 1992 and 1995 as “*the art in a closed society*”. Analysing Raša Todosijević’s installation “Gott liebt die Serben”, he claims that it not only reveals the “*surplus ideology*” but also shows that this surplus is resultant of the concealed affinities of totalitarian consciousness. In his installation a carnival like juxtaposition of Nazi symbol and Titoist socialist pioneer song is joined with pathetic phrase of the Serbian nationalists (God Loves the Serbs). This ideological confusion is a result of abortive ideological demobilisation, which is why it is quite impossible to speak about post-communism and postmodernism in the Federal Republic of Yugoslavia. Jameson’s definition of postmodernism as “*cultural logic of late capitalism*” simply fails because there was no necessary economic transition aimed at adjusting socialist forms of production and ownership to the dominant model of a liberal economy of late capitalism.¹¹ Hyperinflation, a decline in production, black economy, unemployment, the most common features of an “*economy of destruction*” under sanctions (1992 – 1995). The issuance of a banknote with eleven zeroes (money as a “*schizophrenic reality*” – Deleuze and Guattari) at the time when prices rise few times a day becomes a sign without a code, a non-sign (Stilinović).

Striving to detect why most of the younger generation of Serbian artists were self-centred and

preferred formalist approach to the strong social engagement, Sava Stepanov wrote: “*In a hermetically sealed country where destruction has reached and expressed its physical culmination, in the ambience of general feeling of epochal crisis and existential despair, under strong reverberations of defeating detonations from war zones, it was necessary to affirm one’s own creative power, but it was equally necessary to ‘safeguard’ the dignity, purity and autonomy of art as a specific practice of human spirit and thus prove, through art, that life was worth living.*”

When trying to answer the question whether a shift from the formal level of work is possible, Zoran Erić, a young Serbian art critic, states that the works of young Yugoslav artists in general rarely openly reflect, either analytically, critically, or ironically certain social issues. In his opinion, the lack of information and cultural contacts with international centres of art, as well as psychological feeling of deprivation, confinement and even repression have certainly taken a toll on Yugoslav art scene. “*Hence the impression that they do not react to social circumstances or to their marginalized position, but turn to the visual problems immanent to the artistic medium and materials.*”¹²

However, even when dealing primarily with formal problems, some artists strongly comment the socio-political situation in their isolated state. In the series of post-minimalist sculptures entitled “*Conflict Art*” (1995 – 1996), Srđan Apostolović deliberately toys with easily recognisable appearance of weapons. However, the way of presentation, the package and the title printed on CD sleeve imply the use of advanced technology and simulate digitally processed audio or audio-visual records, blurring the reading of the work. The same is true of Dragan Srdić’s installations of cold and firearms.

Xenophobic isolation of official Serbian cultural scene and exploitation of culture for political aims resulted in the formation of several independent galleries, artists’ organisations and art-magazines, creating a sort of “*forced alternative*” or “*independent scene*”. They managed to survive due to their great enthusiasm to use private channels for distributing their ideas and projects, forming small enclaves in Belgrade, Novi Sad, Vršac and Podgorica. Opposed

¹¹ SRETENOVIĆ 1996 (see in note 3).

¹² ERIĆ, Z.: Is a shift away from the formal level of work possible? In: *2nd Yugoslav Biennial of Young Artists*. Vrsac 1996, pp. 23-28.

to dominant folklore “turbo” scene, independent artists strongly fight against populist tactics and simulacrum of mainstream.

In her interventions in public spaces, postcards, posters, performances and on-line projects, Tanja Ostojić, a young Serbian artist, living in Ljubljana, is directly engaged in politics. She is playing with sort of agit-prop with opposite purpose. Ostojić has recently produced several series of postcards for different occasions and exhibitions. The text in several languages says: “*I do not allow my work to be used by leading politics!*” In her latest on-line project, the artist is seeking for a husband with EU passport (www.remont.co.yu/lokingforeu.htm). As a Serbian artist with Yugoslav passport she experiences problems with participation in many international art events. Her performance “Personal Space” was probably one of the most intriguing projects presented at *Manifesta 2* in Luxembourg (1998). The artist, who was originally trained as a sculptor, performed in the museum elevator in motion a motionless and speechless performance taking one hour. Her naked body and head were completely shaved and covered with white marble dust (the remains of her sculptor’s practice). She was standing on Malevich’s white square on the elevator floor. The audience could watch the performance from outside or step inside and use the elevator as an ordinary device. The performance could have also been seen on liquid crystal display monitors located on each floor of the museum.

Tanja wrote about the performance: “*The dynamic of this work is interior, above all. A careful viewer could follow it in the area around my eyes, on my face and through the position in which I stood, but also through my breathing. When, for example, tension appears, my hands are stiff, and when they become relaxed, I am relaxed too. Communication with a viewer who automatically becomes a participant carries along unbelievably strong and deep exchange of energy. As for me, this moment is followed by a gentle return to focus, with my mental concentration allowing me to open up once again. The presence of a huge number of people interrupts the intimacy of a one-to-one relationship, bringing in more tension. This, in fact, heightens the level of the concentration of energy in the space, which is why I chose the glass elevator in Luxembourg. Thus, in creating this particular work, I value above all my own inner experience, as well as that of my audience. Fidgeting, standing aloof, reacting verbally and being unable to communicate without words, touch or acting out show either the fear or*

the introvertedness of some of the viewers.” In addition to the feeling of rising loneliness and the issue of the possibilities of communication, “Personal Space” put forth questions about space for an individual, referring both to local and global frustrations.

Uroš Đurić’s painting entitled “Nonobjective Autonomism – Murder or Two Greatest Serbian Painters Calmed by Their Eminence” (1997) clearly shows that even traditional medium such as painting makes conceptualist approach and varied layers possible. Đurić introduces and deconstructs Malevich’s suprematism in the context of personal fascinations and myths, thus making a painting a battlefield of crossfire, mixing and crossing diachronic and synchronic currents of art, abolishing distinctions between historical avant-garde figures, comic-book and popular art characters. In the series “Populist project” Đurić strives for the distinction between popular culture and populism, which is a sort of abuse of pop culture. Populism has entered all spheres of public life. It is characterised by anti-modernism, anti-individualism, anti-internationalism, surfeit of national myths and metaphysics, and the lack of humour and irony. Populism has become the supreme ideology, a territory for the promotion of “New Values”. His project also included the series of postcards, such as “Safe European Home” and “The School of Fontainebleau”, both created during NATO bombing in May 1999.

©p.RT 1999 Apsolutno, an art collective, reacted to the current events in spring 1999 by creating several works entitled “UA!US” (United Artists Under Sanctions), characterised by distinguished formal purity, wit and cynicism.

Raša Todosijević’s work “Serboranges” (1997) alludes to Kubric’s *Clockwork Orange*, and it is critical to both NATO bombing and Serbian official politics. Milica Tomić, a multimedia artist living in Belgrade, expressed her feeling of volatile identity and its painful reconstruction in the video installation entitled “My name is Milica Tomić. (I am American.)”. She is turning around and pronouncing 64 equal statements in 64 different languages. Each time she changes the language, her nationality changes as well. At the same moment, blood starts to pour from different parts of her face or body, forming a new wound.

Milica Tomić was brought up in Germany in the 1970s and she was deeply impressed by Willy

Brandt's apology to all those who suffered from Nazi Germany's crimes. Her video installation "XY Ungelöst (XY Unsolved), The Reconstruction of the Crime", first shown in Belgrade in 1997 as part of the *Murder* exhibition, made the local art scene and critics speechless because it touched a certain taboo. At first glance, it refers to a popular Crime Watch series on German TV in which the audience was invited to participate in solving the crimes. But, indirectly it refers to a critical subject of recent Serbian history and present – violation and loss of political rights of Kosovo Albanians, an extremely underprivileged minority in Federal Republic of Yugoslavia. "By placing herself as a central witness in the reconstruction of crime committed in Kosovo back in 1989, Milica Tomić has invested herself with an inquisitive gaze which seeks the public exposure of acts and knowledge which have been repressed," says a young Serbian critic, Branislava Anđelković.¹³

Sokol Becqiri, living in Peć, belongs to a small group of artists in Kosovo – Erzen Shkololli, Albert Heta, Mehmet Behluli – dealing with new media and political subjects. His video "Milka" uses the metaphor of the best-known European chocolate, and in artist's words, "the most beautiful European cow". Becqiri's video is a slightly edited document of a real slaughter of anonymous Balkan cows, interrupted with toy-soldiers progressing in a war action on a cow leather carpet, all watched from the perspective of innocent Milka cow from the distant Alps. The simple form gives a simple but effective message: death is death, and every death is always individual, no matter how anonymous is the victim.

The practice of Marjetica Potrč, Slovene artist, goes beyond the realm of visual art towards architecture and urban planning. She studied sculpture in Ljubljana, Slovenia, at the end of the 1970s. Her fragile sculpture-ambiances produced in the 1980s from various materials and structures somehow announced her interest in the 1990s. She has been engaged in temporary settlements at the outskirts of the cities all over the world – Asia, South America, Europe. She tries to interconnect different sites and local differences, but at the same time to allow the comparisons between the very distant places on the world map. For her, a shelter is not only a simple nomadic dwelling, but it is capable of producing different identities and very strong sense of autonomy.

Francesco Bonami defines her art as "an anthropological urbanism that tracks not only the failure of the modern planned city, but also those aspects of that failure that have allowed unintegrated human beings to create spaces not just of survival but of development". Shanty towns are common features of the urban areas in the Third world. Besides obvious problems, they also have many positive aspects, for instance that the residents are personally engaged in upgrading and they have a strong sense of place and belonging. One third of the world's urban population lives in similar structures. Marjetica Potrč is both a storyteller and a kind of virtual social worker. Her vision of slums is pragmatic rather than apocalyptic, stressing the idea that multiple levels of existence and economies can exist around an urban context.

The recycled materials from which these houses and shelters are built are the surplus of advanced consumerism, and although the phenomenon is global, the material is very local. Potrč's structures reflect on a parallel economy than can be generated by the shanty towns, while showing how a marginalized economy could become a threat to the planned structure of the city. Last but not least, her art addresses one of the most sensitive issues of the 1990s – that of home. She stresses a slight but very important difference between house and home. People in slums not only survive, they also transform their shelters into homes. In the Balkan region, where thousands of people were forced to move their homes due to ethnic cleansing, the loss of home and the possibility of its reconstruction were particularly painful. Her "House for Travellers" was built in Ljubljana in 2000 for a family of war refugees residing in the capital of Slovenia. The dwelling consists of tin roof on stilts and one small room for safeguarding possessions, modelled after UN relief agency's shelter projects in Kenya. This temporary structure was given to a temporary social group. The refugees made their own improvements on the house.

How will the art institutions respond to Marjetica Potrč's production? Bonami sees her projects as new cultural *favelas* that will be able to become attached to the bottom of titanium walls and majestic halls of new museums producing new nomadic shelters that

¹³ Branislava Anđelković, in *After the Wall* 1999 (see in note 8).

carry new economies and new forms of identities. Paradoxically enough, Potrč has just been awarded Hugo Boss Prize followed by the exhibition in Guggenheim Museum.

Our century may be justly called a century of anomalophilia, a century that built its ideal of beauty on the anti-normative, the deviant, and mistake. From Breton's "convulsive beauty" to the present day we can see an escape from the *signs of feelings* and an escape from beauty. When Željko Kipke, an artist and art theorist, claims in one of his enigmatic environments involving garden gnomes and false commercial plaques that "Beauty must be restituted" (1994), he is actually reminding us of the greatest taboo of our century: beauty.

*"For the East one topic only is typical: History. The re-appropriation of history. The whole socialist machine was aimed at neutralising the side effects of a pertinent interpretation of its reality and of art production, at covering up, at effacement or renaming of history. At the discursive level this was a struggle for the formation and the interpretation of the history of the East, for a re-appropriation of the history of socialism by the East as well as by the West. What we are dealing with here now is a deconstruction and a renewed construction of the same History, but a History which is now augmented with thoughts, images and facts which were so far inexpressible."*¹⁴

The thesis concerning the end of history, or the end of ideologies, proclaimed by the earliest fighters of postmodernism, was derided in probably the wittiest way by Slavoj Žižek in his famous comparison of toilets in France, Germany and the USA, and in examples of various ways of pubic hair shaving by the student youth of yuppie, post-hippy and punk worldviews.¹⁵ By demonstrating the toughness of ideologies through trivial examples from everyday life at the end of our century/millennium, Žižek indirectly answered the questions agonising the theory of art, questions that were put forward most poignantly by Arthur C. Danto in his book *After the End of Art. Contemporary Art on the Pale of History*.¹⁶ If art indeed ceased to exist in the 1960s, if Warhol's "Brillo Boxes" made the firm division between art



8. Aleksandar Battista Ilić (with Ivana Keser and Tomislav Gotovac): *Weekend Art: Hallelujah the Hill*, 1996 – 2000, 40 Cibachromes, 50 × 74 cm each. Museum of Contemporary Art, Zagreb.

and "art after the end of art", what was then going on in the decades to come, or what was happening in the 1990s? To what extent did the art of the last decade witness the end of ideologies? Were the regional differences of any significance in overall globalisation?

Let us focus on the example of "Weekend Art: Hallelujah the Hill" [Fig. 8], an art project whose spiritual father is Aleksandar Ilić, and equal participants Ivana Keser and Tomislav Gotovac. Because

¹⁴ Marina Gržinić.

¹⁵ Marina Gržinić and Ania Šmid: video *Post-socialism + IRWIN*, 1997.

¹⁶ DANTO, A. C.: *Art After the End of Art. Contemporary Art on the Pale of History*. Princeton (NJ) 1997.

of their exceptional height, they wittily named their three-person informal group XXXL. The project “Weekend Art: Hallelujah the Hill” has attracted attention on the international scene, and become the most exhibited project of contemporary Croatian art of the 1990s. However, we are interested in the fact how it was possible that respectable curators of world exhibitions chose this project to elaborate a completely opposite thesis – dis-ideologised art. Is this a case of a confused project bringing together too divergent things, or rather of inconsistent interpreters lacking some definite aesthetic criteria? Are we just captured in time incapable of recognising its face?

When analysing the artistic practice of the 1990s, the critics seem to agree on a dominant characteristic of the decade, which is a strongly manifested streak of aggressiveness often verging of (self)destruction. It is interesting that many of the protagonists of the first wave of Action art, Body Art of the 1970s, are still actively involved in the art scene, and they are no less fierce than they were in the 1970s. It is also true of the creator of the performance in Croatia, Tomislav Gotovac, who can be now seen for the first time playing a different role, that of a member of the art group XXXL, in the project “Weekend Art: Hallelujah the Hill”. After radical and drastic approaches to the body, after the equation of art and trade, after the inflation of artwork giving, here we are again in nature at the end of the 1990s.

Escape, an artistic evasion into one more “ivory tower” or just a typical move of the art market? When there is saturation on one side, when one pole is exhausted, it seems reasonable to expect that the market will draw its opposite to the foreground. Nature, idyll, pastoral... how “cool” this sounds in times of war conflicts, economic misery and forced migrations! Three Croatian artists, three strong personalities – Aleksandar Ilić, Ivana Keser and Tomislav Gotovac – began their joint project, work-in-progress entitled “Weekend Art: Hallelujah the Hill”, in spring 1996. Its completion was planned for 2000.

This project, a specific “performance without public” was initiated by Aleksandar Ilić (1965), performer, photographer, director, producer and financial supporter of the project rolled into one. Ilić had already worked with Ivana Keser (1967) in the art group EgoEast (1989 – 1995), whereas

Tomislav Gotovac (1937), a legend of contemporary Croatian art, a striking individualist, the most radical and most consistent Croatian performer and experimental film-maker, almost twice the age of the two young artists, is a member of an art group for the first time. The artists are concurrently involved in their individual projects and their common project is only performed on Sundays. For instance, an individual project of Ivana Keser, the publishing and exhibition of local newspapers, received significant international recognition in the 1990s.

Ilić’s idea was very simple: to transform what is traditionally considered a day of rest into a working day for an artist. In the post-communist countries the artists naturally feel the overall impoverishment as well. In order to survive they often have to have several jobs, so they work as graphic designers, journalists, photographers, filmmakers, etc. Given the aforementioned facts the artists only engage in their art projects irregularly, usually spending all of their modest savings on the preparation and production of works and exhibitions, so within the contemporary Croatian scene one can hardly talk about the continuity of art work and full commitment to the artistic mission. Ilić has therefore decided to transform his Sunday hikes and walks to Medvednica, in the company of his girlfriend Ivana Keser and his friend Tomislav Gotovac, into an art performance recorded by camera with self-timer. Ilić’s photographs remind us of the photographs from a family album only at first glance. He consciously combines two genres, the so-called staged photography and documentary photography, thus giving these scenes the impression of tranquillity, of the remarkable and quite modern pastoral.

Medvednica has become a sort of psychiatrist’s couch for artists, a confessional, or even a purgatory necessary for the retention of artistic integrity in a situation when a seven-day working week, as a result of the overall impoverishment, has swallowed the time necessary for maturation and performance of artwork. All the three artists are film-buffs, which is the reason why the project is inspired and dedicated to the avant-garde American director of Lithuanian origin, Adolfas Mekas, and his cult movie *Hallelujah the Hills*. Ilić himself says, half jokingly, that the project is due to the lack of funds actually a “*film project realised in slides*”.

The three “actors”, performers, have an equal rival in nature, or to be more precise, in a small local hill, which gained a global meaning in their project. The artists recognised in Medvednica many of the “world sites”: steppes and savannahs, Finnish woods, Irish pastures, Alpine cliffs... A thousand faces of a hill half an hour away from the uniformity of a city, which a well-chosen scene, light or angle of shooting transform into a “new” experience! Three people in rain and snow, in the summer storm, in the sun burning relentlessly, in a dark tunnel, a cold forest stream..., so much pleasure in the company of friends, in talking, sharing of lunch, basically nothing in particular! It is exactly this *eventlessness*, this lack of excitement, this distance from the current “stereotypes about the eastern artist”, or in other words the dis-ideologization that were recognised by a few curators and gallery owners who included the project into a series of thematic exhibitions in 1999.

However, the “Weekend Art: Hallelujah the Hill” images are not that innocent. They also include a slight touch of humour and irony, unmistakably identified by a discerning eye. Artists’ serious faces, often shielded with baseball caps, a specific trademark of Sunday outings, intensify the stifled atmosphere of the burlesque, which is also specific for Mekas’s film. In the introduction of the exhibition catalogue, David Elliott, director of the Museum of Modern Art in Stockholm and co-curator of the exhibition *After the Wall*, compares the three-member Weekend Art group with the heroes of the film *Jules and Jim*. The escape from everyday life of a society in transition, bearing all the characteristics of unscrupulousness of the early capital accumulation, can be understood as a cryptic political message as well.

The presentation of projects in the form of slide projections, printing of the series of postcards sent by regular mail to art professionals and friends, jumbo posters, Internet presentations, publishing of special publications and Weekend Art newspapers give evidence of the change in the sensibility of the 1990s in which the art project often acquires the form of an aggressive advertising campaign.

Body and nature, art and life represent poles discussed less radically and severely than those in the 1960s and 1970s. From a seemingly innocent walk of three friends in nature, the project has gradually grown into a complex artistic expression. This highly conscious mixture of divergent artistic procedures and strategies, with evident elements of Action art, Body Art, Land Art, Behaviour Art, Conceptual Art, Mail Art, etc, splendidly detects through its “impurity” and even a certain *gesamtkunstwerk* quality the spirit of art at the end of the century, bringing its aura down to earth and adjusting it to the challenges of everyday life. A life where, at least when it comes to these regions, traces of divergent ideologies are still clearly visible and are resulting in permanent instability, tension, and conflicts. It is safe to say that in the south-east of Europe we still live in pre-political times, far away from the end of history and “melancholy of democracy”.

Slavenka Drakulić, the best-known Croatian woman writer abroad, in her book of essays entitled *How we survived communism and even laughed*, published in the early 1990s, detects details of everyday life and struggle for survival, indirectly showing the decay of communist “empire”. Let us hope that the reserves of laughter are not all empty and that we will survive the post-communist era, too.

November 28, 2000

Balkánske baktérie

Resumé

Táto štúdia bola prednesená 28. novembra 2000 na MIT (Massachusetts Institute of Technology), Cambridge, School of Architecture and Planning, Architects Lecture Series, pod názvom „Balkánsky vírus: roky zjedené kobyolkami“.

Štúdia sa zaoberá posledným desaťročím 20. storočia na Balkáne. Poukázaním na kľúčové postavy súčasnej umeleckej scény sa snaží analyzovať zmeny v súčasnom umeleckom svete v kontexte tranzitných spoločností, ako je Chorvátsko, Srbsko, Kosovo, Slovinsko a Bosna a Hercegovina. Interpretáciou diel približne tridsiatich umelcov sa autorka nesnaží poskytnúť prehľad chronologického sledu udalostí a vystúpení, ale skôr identifikovať odlišnosti a špecifiká umeleckej scény počas búrlivej dekády (1990 – 2000). Nie je prekvapujúce, že najtypickejšími a najčastejšími témami umelcov na Balkáne v 90. rokoch boli budovanie a prebudovávanie identity, telo, domov a história.

Do akej miery bolo umenie posledného desaťročia 20. storočia svedkom konca ideológií? Mali regionálne rozdiely v celkovej globalizácii nejaký význam? Tieto a mnohé iné otázky nastoľuje predkladaná štúdia.

Deväťdesiate roky na Balkáne boli bohatým zdrojom hlavných titulkov televízneho spravodajstva a novín na celom svete. Pravdou tiež je, že hrozba „balkánskeho sudu s pušným prachom“ sa tiahla celým 20. storočím, konkrétne od prvej svetovej vojny, ktorá sa symbolicky začala v Sarajeve zavraždením arcivojvodu Ferdinanda, po abdikáciu Slobodana Miloševića, posledného diktátora v tomto regióne, v októbri 2000. Všetci však pripúšťajú, že vojnové konflikty, krutosti a etnické čistky, ktorých sme tu boli svedkom v 90. rokoch minulého storočia, nemajú v susedných krajinách, t. j. v bývalom východnom bloku, obdobu.

Je to skutočne tak, že územie predučuje osud a geografia sa stáva históriou, alebo existujú aj iné faktory, ktoré rozhodli o udalostiach na Balkáne v 90. rokoch? Najvplyvnejší teoretik z územia bývalej Juhoslávie,

Slavoj Žižek, žijúci v Ľubľane, prenikavo a veľmi kriticky pranieruje náš pocit, že Balkán sa začína až juhovýchodne od nás. Takže „*Srbi sa považujú za baštu západnej civilizácie proti albánskemu a islamskému terorizmu, Chorvátsko sa považuje za baštu západnej civilizácie proti ortodoxnému východu a my, Slovinci, sa považujeme za skutočnú strednú Európu, ktorej sa vojna medzi Srbmi a Chorvátmi vlastne netýka. Rakúšaniam nás považujú za národ z druhej strany pohoria Karavanke, Balkán, kde vládne primitívny slovanský chaos.*“ „*Myslel som si,*“ vraví Žižek, „*že tento názor sa končí niekde v južnom Rakúsku, ale zdá sa, že je oveľa rozšírenejší. Z pohľadu Nemcov je Rakúsko, ktoré bolo kedysi stredoeurópskou ríšou, obklopené balkánskymi baktériami. Pri istej príležitosti som dokonca počul niekoľkých ľudí v Hamburgu rozprávať o Bavorsku v rovnakom duchu, v akom je zvyčajne vnímaný Balkán, a o Bavoroch ako o primitívoch. Pre Francúzov je Nemecko na východe a istým spôsobom o ňom uvažujú ako o Balkáne. Pre konzervatívnych Angličanov, ktorí sú proti európskej integrácii, je celý kontinent semeniskom primitivismu a Brusel je nový Istanbul. Ich motto znie: Nová Európa znamená MegaBalkán.*“

Niet pochyb, že „*Balkán, kde vládne primitívny slovanský chaos*“ sa stále posúva. Prezidentské voľby v USA v roku 2000 ukázali, že chorvátsky konceptuálny umelec Vlado Martek až tak nepreháňal, keď vytvoril mapu („USA-Balkán“, 1996) [Obr. 1], na ktorej názvy amerických miest nahradil menami východoeurópskych avantgardných umelcov, čím neprepísal iba geografiu, ale aj históriu, a najmä kunsthistoriu.

Myšlienka „balkanizácie Európy“ však nie je nová. Jej duchovným otcom je Ljubomir Micić, najkontroverznejšia postava juhoslovanskeho avantgardného hnutia zo začiatku 20. rokov 20. storočia. Ljubomir Micić, spisovateľ, umelecký kritik, vydavateľ a editor bol vedúcou postavou avantgardného hnutia zenitizmus, pomenovaného podľa časopisu *Zenit*. *Zenit* bol medzinárodný časopis pre umenie a kultúru, ktorý Micić založil v Záhrebe v roku 1921 [Obr. 2]. Prispievali do neho umelci ako Kazimir Malevič, El Lisickij, Vasilij Kandinskij, Walter Gropius a iní. Prvé dva roky časopis vychádzal v Záhrebe a po roku 1923

sa vydavateľstvo presťahovalo do Belehradu. V roku 1925 Micić uverejnil svoju anti-európsku báseň „L'Avion sans appareil“ (Lietadlo bez motora) a bol súdne stíhaný. Posledné, 43. číslo *Zenitu* vyšlo v decembri 1926 spolu s Micićovou *Anti-Európou* a bolo zakázané ako komunistická propaganda. S pomocou svojho priateľa, futuristického básnika Filippa Tommasa Marinettiho, Micić pricestoval v januári 1927 do Paríža, kde pokračoval vo svojej umeleckej kariére. Do Belehradu sa vrátil v roku 1936 a úplne sa stiahol z verejného života. Zomrel v roku 1971.

Zenit bol typický stredoeurópsky časopis o avantgardnom umení s vášnivými manifestmi o umení a jeho úlohe v spoločnosti, zaodetý v konštruktivistickej typografii. Vyzdvihovaním nadradenosti človeka z Balkánu (Micić ho nazval „*barbarogénus*“), oslobodeného od akéhokoľvek tradicionalizmu a sentimentality, chcel Micić rozšíriť morálne a kultúrne hodnoty zenitizmu na celú Európu, alebo, jeho vlastnými slovami, „*balkanizovať Európu*“.

Zaujímal sa predovšetkým o začlenenie národnej kultúry do medzinárodného kontextu a jeho ideológia barbarogénia bola silno prepojená s mytológiou modernej civilizácie – električky, lietadlá, telefóny, kinematografia atď.

Súčasný chorvátsky básnik a esejista Dražen Katanarić vo svojej eseji *Návrat barbarogénia*, ktorá vyšla v Záhrebe v roku 1995, tvrdí, že Micićova ideológia podnietila srbskú agresiu v krajinách bývalej Juhoslávie, a preto je nepriamo zodpovedná za ukrutnosti páchané v Chorvátsku a Bosne a Hercegovine v 90. rokoch. Zaujímavé na tom je, že nejde o ojedinelé obvinenie avantgardných lídrov z poskytnutia predlohy totalitným koncepciám v politike. Absolutizmus avantgardných umeleckých smerov má určité podobnosti s totalitarizmom v politike.

Nielen liberálni, ale aj mnohí ľavicovo orientovaní intelektuáli považujú Balkán za oblasť, kde vládne šialenstvo a kde ožívajú staré traumy. Podľa Slavoj Žižeka ide o ďalší stereotyp, ktorý znova opakuje vieru, že rozdielne kultúry, ktoré spolu žili tisícky rokov, už nie sú schopné spolu komunikovať. Z bratstva sa stalo bratovraždenie. Otázke, ako je možné zmeniť týchto fanatických barbarov a nacionalistov na tolerantných a multikultúrnych Európanov, často uniká pointa, pretože politická analýza je nahrádzaná antropologicko-kultúrnymi záujmami. Žižek neprijíma západný názor na Balkán ako na špecifickú časť

Európy, kde ľudia žijú v minulosti a sú zakorenení v mytológii – aj keď mytológia je vždy latentne prítomná – pretože teoreticky je to tak vo všetkých národoch. Podľa jeho názoru je príčinou krízy v Juhoslávii veľmi konkrétna politická dynamika.

Udalosti zo začiatku 90. rokov je možné v stručnosti opísať takto: v štátoch vytvorených po rozpade Juhoslávie aj naďalej vládli komunisti – vláda v Srbsku sa nezmenila vôbec, v Chorvátsku sa stará nomenklatúra jednoducho zmenila na novú stranu a v Slovinsku došlo k „historickému kompromisu“ medzi reformovanou komunistickou stranou a nacionalistami. Dejan Sretenović, umelecký kritik žijúci v Belehrade, ktorý analyzoval, čo sa vlastne stalo s komunizmom v bývalej Juhoslávii, tvrdí, že neexistovala žiadna radikálna ideologická demobilizácia a krajina sa pustila do politických a etnických konfliktov, ktorých výsledkom bol jej krvavý rozpad. „*Pokiaľ ide o Federatívnu republiku Juhoslávia, nie je možné hovoriť o jednoduchej, chameleónskej premene komunistického populizmu na nacionalistický, o nabradení komunistického pána nacionalistickým (ako tvrdia mnohí analytici). Hovoriť sa tu dá skôr o ideologickom zmätku a ideologickom a sémantickom nadbytku, ktoré viedli k zvýšeniu sociálneho napätia a k prevratom.*“

Treba zdôrazniť, že bývalý komunistický režim nebol anti-nacionalistický, práve naopak. Ako tvrdí Slavoj Žižek, extrémny nacionalizmus a komunizmus sú ideológie, ktoré spolu vždy dobre fungovali, a preto nikoho neprekvapí, že mnohí bývalí komunisti rozšírili rady extrémne nacionalistických hnutí. Vo väčšine krajín bývalého východného bloku je výsledkom tohto procesu autoritárska vláda spravujúca slabý štát, ale disponujúca silným systémom mocenskej kontroly. Tyrania a chaos sú prítomné tak v politickom, ako aj v hospodárskom živote, čo ešte zintenzívňuje pocit neistoty a strachu. Autoritárska mocenská štruktúra podporuje autoritársku mentalitu a väčšina si radšej zvolí vedenie lídra ako program danej politickej strany. Ak si majú vybrať medzi známym a neznámym, ľudia si vyberú to známe, čím sa kruh uzatvára. Neznáme je zvyčajne vnímané ako niečo temné a ťažko pochopiteľné a v tejto časti sveta zmizlo v temnote za posledných šesť rokov príliš veľa ľudí.

Neposúva sa však iba Balkán ako celok, ale aj nedávne vojnové konflikty v tejto oblasti. Keď som sa minulý október na jednej konferencii rozprávala so srbskými a albánskymi umelcami a kritikmi, ostala som zmätená, pretože som nechápala, o ktorej vojne

vlastne hovoríme a kedy k nej došlo. Keďže chorvátština a srbčina sú veľmi podobné jazyky a umelci z Kosova boli ochotní hovoriť srbsky, nemali sme žiadny komunikačný problém a dokonca sme nezastávali ani odlišné politické postoje, jednoducho sme mali odlišné vnímanie času a priestoru. Počas rozhovoru som si všimla, že keď sme použili slovo vojna, všetci sme mali na mysli inú vojnu a iné časové zaradenie tých istých udalostí. Definícia vojny a jej umiestnenie v čase a priestore sa tak v tejto oblasti stáva veľmi problematické.

Nielen západ má problém pochopiť Balkán, to isté by sa dalo povedať aj o nás. Slovinská filozofka a mediálna umelkyňa Marina Gržinič tvrdí, že existuje určitý spôsob interpretácie východu, tejto zatiaľ stále ešte „neznámej“ oblasti. Z pohľadu marxizmu-leninizmu, technologická zaostalosť ponúkla mýtus veľkej bratskej komunity a úplnej sexuálnej slobody (ktorá bola kvôli svojej materialistickej podstate zbavená etiky a morálky, a tak schopná najhorších hriechov), alebo výlučne totalitný projekt realizácie východného despotizmu, v ktorom sa ustavične prelieva chudoba, utrpenie, hlien a krv. A presne tento posledný mýtus sa v súčasnosti ukazuje vo svojej najhroznejšej podobe, pretože sa presúva z oblasti symbolického do oblasti skutočného, pričom my všetci ešte stále túžime po tom, aby ostal iba západnou fantazmagóriou. Udalosti v bývalej Juhoslávii sú zhmotnením, vstupom skutočného do sveta symbolického. K tomu musíme ešte pridať masy utečencov, ilegálnych prísťahovalcov. Ešte reálnejšie obrisy to nadobudne, ak sa pozrieme na procesy integrácie (bývalé východoeurópske štáty prinútené byť policajným strážnym psom) a dezintegrácie (získanie správneho pasu) a v neposlednom rade na vojny besniace na Balkáne a v bývalom Sovietskom zväze. A práve tieto skutočnosti a zmeny na východe so sebou priniesli nový pohľad na Európu ako takú. Interpretácia východu zo strany západu je príkladom absencie komunikácie a prístupu „*pozerať sa, ale nevidieť, počuť, ale nepočúvať*“. Bol to presne tento prístup, ktorý pretrvával počas nedávnych udalostí, pri ktorých tisíce ľudí v bývalej Juhoslávii prišli o život a milióny boli nútené hľadať si nové útočisko. Hoci toto všetko sa deje v srdci Európy, tá istá Európa môže toto srdce zavrhnúť tým, že ho premenuje na „*Balkán*“.

Nikoho neprekvapí, že v oblasti, kde umierajúca politická elita v snahe udržať si moc podnecovala

extrémny nacionalizmus a fanaticky vyhrabávala mýty z minulosti, porušujúc základné ľudské práva, predovšetkým právo na život, je telo obzvlášť citlivou a významnou témou (Tanja Ostojić, Sanja Iveković, Tomislav Gotovac, Vlasta Delimar). Na nájdenie súvislosti medzi temnotou, ktorá obklopuje umelca, a neskrývanou agresívnosťou, brutalitou a dokonca (seba)deštrukciou najradikálnejších príkladov body art na „východe“ nie je potrebná veľká dávka predstavivosti.

Na Balkáne, kde boli tisíce ľudí nútené opustiť svoje domovy z dôvodu etnických čistiek, je strata domova a možnosť jeho opätovného vybudovania obzvlášť bolestivá. Marjetica Potrč v roku 2000 vybudovala v Ľubľane „Dom pre pocestných“ pre rodiny vojnových utečencov žijúce v hlavnom meste Slovinska. Prístrešok pozostáva z cínovej strechy na pilótach a jednej malej miestnosti na uloženie osobných vecí. Je vybudovaný podľa vzoru humanitárneho projektu OSN v Keni. Tieto dočasné príbytky boli odovzdané do užívania dočasnej sociálnej skupine. Utečenci si na príbytkoch urobili vlastné úpravy.

Môžeme súhlasiť so slovinskou filozofkou a video umelkyňou Marinou Gržinič, ktorá tvrdí: „*Pre východ je typická jediná téma: história. Opätovné prisvojenie si histórie. Celá socialistická mašinéria sa sústreďovala na neutralizáciu vedľajších účinkov primeranej interpretácie jej reality a umeleckej tvorby, na utajenie, vymazanie alebo premenovanie histórie. V racionálnej rovine to bol zápas o vytvorenie a interpretáciu histórie východom, o opätovné privlastnenie si histórie socializmu východom, ale aj západom. To, s čím sa musíme v súčasnosti vyrovnáť, je dekonštruovanie a opätovné vytvorenie tej istej histórie, teraz však už aj histórie obohatenej o myšlienky, obrazy a fakty, ktoré boli predtým nevyjadriteľné.*“

Stopy odlišných ideológií sú ešte stále jasne viditeľné a vedú k permanentnej nestabilite, napätiu a konfliktom. S istotou sa dá povedať, že v juho-východnej Európe stále žijeme v predpolitických časoch, ďaleko od konca dejín a „melanchólie demokracie“.

Slavenka Drakulić, najznámejšia chorvátska spisovateľka v zahraničí, si vo svojej knihe esejí *Ako sme prežili komunizmus a ešte sme sa aj smiali* zo začiatku 90. rokov všimá detaily každodenného života a boja o prežitie, čím nepriamo ukazuje rozklad komunistickej „ríše“. Dúfajme, že zásoby smiechu sa ešte nevyčerpali, a že prežijeme aj éru postkomunizmu.

Preklad J. Jurečková

Politika tela v súčasnom videoumení na Slovensku

Katarína RUSNÁKOVÁ

Politika identity, tela, telesnosti a reflexia rodových otázok patrí od 90. rokov 20. storočia k relevantným témam súčasného videoumenia na Slovensku, ktorého rozvoj a nebývalý rozmach umožnili až slobodné podmienky v demokratickej spoločnosti. Na rozdiel od feministického umenia v Spojených štátoch amerických, ktoré sa začalo rozvíjať na konci 60. rokov 20. storočia v rámci politického boja za emancipáciu žien, s čím súvisel zápas o uplatňovanie požiadaviek na rovnosť šancí medzi mužmi a ženami, ktorý bol súčasťou študentských hnutí spolu s presadzovaním rovnakých občianskych práv a slobôd pre černochovej a sexuálne menšiny, situácia na Slovensku bola až do roku 1989 iná. Zo známych príčin rozdielneho politicko-spoločenského vývoja v bývalom socialistickom Československu, kde boli všetky oblasti ľudskej činnosti, a zvlášť kultúra, pod dohľadom komunistickej strany, akékoľvek formy umenia presadzujúce myšlienky feminizmu boli neprípustné a považované za import kapitalizmu. Krátke obdobie liberalizácie spoločnosti a závan slobody pred Pražskou jarou 1968 vystriedalo po augustovej sovietskej intervencii vojsk do Československa viac než dvadsať rokov trvajúce obdobie neslobody a obmedzených možností výtvarníkov konfrontovať sa nielen priamo so svetom, ale aj s domácou diváckou verejnosťou. Ani v rámci takzvanej alternatívnej kultúry, kde sa ocitli príbuzne zmýšľajúci umelci s tvorbou kompatibilnou s euro-americkým umením, ktorí vzdorovali

svojimi občianskymi postojmi obmedzenosti režimu, nedochádzalo k programovej špecifikácii otázok súvisiacich s feministickým umením. Navyše, prevahu v tejto komunite mali hlavne výtvarníci, a zastúpenie žien-výtvarníčok v nej bolo menšinové.¹

Keď sa po novembri 1989 Česko-Slovensko prihlásilo k myšlienkam budovania demokracie a otvorenej občianskej spoločnosti, začali sa okrem slobodnej trhovej ekonomiky pohotovo rozvíjať aj všetky sprievodné znaky masovej kultúry charakteristické pre kapitalistickú spoločnosť, ako sú reklamný priemysel, šoubiznis a expanzia súkromných a satelitných televízií orientovaných najmä na zábavu a rozptýlenie.² Dynamické rozširovanie rôznorodých oblastí vizuálnej kultúry urýchlil aj boom informačných a komunikačných technológií, nástup internetu a globalizácia. Verejný priestor je okrem všadeprítomných reklamných plôch, billboardov a vizuálnych komunikácií saturovaný aj širokou škálou novín, časopisov a magazínov. Prinášajú zväčša idealizované obrazy žien, ktoré na jednej strane ponúkajú buď ustavične skloňovaný mýtus krásy založený na dokonalej tvári, mladom a štíhлом ženskom tele, alebo na druhej strane predkladajú obrazy starostlivej manželky, matky a gazdinky, čo v oboch prípadoch len potvrdzuje zjednodušené predstavy o ženách. Globálny kapitalizmus s konzumným spôsobom života, ktorý sa rýchlo infiltroval do chaotickej štruktúry kolabujúceho socializmu,

¹ GERŽOVÁ, J.: Art and the Question of Gender in Slovak Art. In: *n.paradoxa*, 8, 2001, s. 74-82.

² Pozri k tomu napr. DEBORD, G.: *Společnost spektaklu*. Praha 2007 (*La Société du Spectacle*, 1967); POSTMAN, N.: *Ubatvit se*

ke smrti. Věřejná komunikace ve věku zábavy. Praha 1999 (*Amusing Ourselves to Death*, 1985); LIPOVETSKÝ, G.: *Éra prázdnoty. Úvahy o současném individualismu*. Praha 2001 (*L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, 1993); BĚLOHRADSKÝ, V.: *Společnost nevolnosti. Eseje z pozdější doby*. Praha 2007.

sa tak mieša s novými ekonomickými, politickými a sociokultúrnymi fenoménmi, ktoré sprevádzajú procesy transformácie a majú nezanedbateľný vplyv na kvalitu spoločenských, medziľudských a partnerských vzťahov.

Pokiaľ ide o videoumenie a mediálne umenie ako také, významnou témou sa stáva hľadanie identity, pričom v postmoderne sa identita vyznačuje pluralitou, nestabilnou a fluidnou povahou³ a jej formovanie je spojené s fenoménom moci v súkromnej i vo verejnej sfére. Vzhľadom na tieto nové sociokultúrne javy treba tiež zdôrazniť, že najpohotovejšie na ne zareagovali práve výtvarníčky, preto možno povedať, že jedným z charakteristických znakov mediálneho umenia na Slovensku je razantný nástup umelkýň na výtvarnú scénu v 90. rokoch 20. storočia. Mnohé z jeho protagonistiek sa okrem skúmania identity zaoberajú kritickou reflexiou zobrazovania žien masmédiami a masovou kultúrou vrátane podryvovania patriarchálnych stereotypov a konvenčných predstáv o ženách a ich spoločenských rolách. Do tejto ikonoféry ďalej patria témy spojené s odtabuizovaním sexuality a vizuálnym stvárnením erotiky z perspektívy ženskej skúsenosti, ako aj pohľady na domesticitu, čiže priestor domácnosti a rodiny z hľadiska zmenenej kvality partnerských vzťahov. V posledných rokoch na viaceré zo spomínaných tém reagujú vo svojej tvorbe aj umelci.

Ak vychádzame z predpokladu, že feminizmus podlieha zákonite zmenám, môžeme povedať, že vo feministickom vnímaní umenia deviatej dekády absentuje radikalizmus militantných feministiek

z prelomu 60. a 70. rokov minulého storočia a má trochu iný charakter, ktorý zodpovedá súčasným sociokultúrnym a spoločensko-politickým reáliám. Nevychádza v prvom rade z pohlavných rozdielov mužov a žien, ale pracuje s rodovou identitou na štruktúrovanejšej úrovni – považuje ju za sociálnu a kultúrnu konštrukciu, pretože na jej formovaní sa okrem biologických aspektov podieľajú aj širšie spoločenské a kultúrne faktory.⁴ Zaoberá sa tiež vizualitou a pohľadom pozerajúceho sa diváka, pričom rozlišuje medzi dívaním sa a takzvaným „gaze“,⁵ čo je uprený pohľad zameraný na zobrazený objekt stelesňujúci sexuálnu túžbu. „Gaze“ často obsahuje aspekty moci a privlastnenia si objektu túžby zo strany pozerajúceho sa. V súvislosti s tým treba poznamenať, že tak ako postmoderna vo všeobecnosti stiera binárne protiklady, relativizuje aj heterosexuálnu maticu rodu, ktorá spočíva v opozícii muž – žena, a rozširuje ju aj o iné sexuálne orientácie – lesbickú, gejskú a transsexuálnu, pre ktoré sa v posledných rokoch zaužíval pojem „queer“.⁶ Pokiaľ tento pojem pôvodne označoval zvláštne alebo čudné správanie, v súčasnosti vyjadruje spolupatričnosť s vybranou komunitou, ako aj názor, že rozdelenie sveta na homosexuálny a heterosexuálny je nedostatočný vzhľadom na rozmanitosť sexuálnych identít a komunít.⁷ Podľa Judith Butler je rodová identita nevyhnutne nestabilná, nehotová a performatívna kategória, ktorú môžu subjekty počas svojho života meniť.⁸

Obsahová zmena feminizmu na prelome ôsmej a deviatej dekády 20. storočia sa nepremietla iba do spôsobov vizuálneho zobrazenia aktuálnych

³ Pozri WELSCH, W.: Identita v prechode. Filozofické úvahy o aktuálnej afinite umenia, psychiatrie a spoločnosti. In: *Estetické myslenie*. Bratislava 1993 (Ästhetisches Denken, 1991), s. 123-147.

⁴ Podľa Laury Meyer sa feministická teória delí na esencialistický prístup vyjadrujúci moc žien, voči ktorému stojí v opozícii druhý prístup – feministická dekonštrukcia. – MEYER, L.: Power and Pleasure: Feminist Art Practice and Theory in the United States and Britain. In: JONES, A. (ed.): *A Companion to Contemporary Art since 1945*. Malden (MA) 2006, s. 317-319; K tejto problematike pozri ďalej PACHMANOVÁ, M. (ed.): *Neviditeľná žena. Antológia súčasného amerického myslenia o feminizme, dejinách a vizualite*. Praha 2002; NELSON, R. S. – SCHIFF, R. (eds.): *Kritické pojmy dejín umenia*. Bratislava 2004 (Critical Terms for Art History, 1996); HARRIS, J.: *The New Art History. A critical introduction*. Routledge, 2001.

⁵ MIRZOEFF, N. (ed.): Gender and Sexuality. Part Five (the gaze and sexuality, queering the visual); Pornography. Part Six. In: *Visual Culture Reader*. Routledge, 1998, s. 391-516.

⁶ RUPP, L.: *Vytoužená minulosť. Dejiny lásky a sexuality medzi osobami stejného pohlaví v Americe od príchodu Evropanů po současnost*. Praha 2001, s. 244-245 (A Desired Past. Short History of Same-sex Love in America, 1999). K tomu pozri tiež DOYLE, J.: Queer Wallpaper. In: JONES 2006, c. d. (v pozn. 4), s. 343-355.

⁷ RUPP 2001, c. d. (v pozn. 6), s. 244-255.

⁸ Pozri BUTLER, J.: *Trampoty s rodom. Feminizmus a podryvanie identity*. Bratislava 2003 (Gender Trouble, 1990); RECKITT, H. – PHELAN, P.: *Art and Feminism*. London 2001, s. 43.

tém reflektujúcich dané obdobie, ale odrazila sa aj v terminologickom vymedzení tejto etapy feminizmu v umení. Je možné uvažovať o dvoch pojmoch, a síce o postfeminizme⁹ alebo o rodovom umení, respektíve o jeho anglickej verzii – „gender art“.¹⁰ Oba pojmy majú medzinárodnú platnosť a zároveň označujú umenie žien a mužov tematizujúce rodové otázky, ktoré sú artikulované s ohľadom na špecifiká miestneho kontextu, pričom nesú vo svojich výpovediach nielen príznačné obsahy, ale aj lokálne sfarbenie idiolektov výtvarníčok a výtvarníkov. Navyše možno konštatovať, že tieto prejavy vizuálneho umenia, ktorých súčasťou je video a mediálne umenie, sa začali objavovať v 90. rokoch na Slovensku iba s miernym oneskorením oproti svetovému kontextu.

Marcia Tucker, americká historička umenia, kritička a kurátorka považuje postfeminizmus za určitú vývojovú etapu feminizmu, ktorá sa vzťahuje na umenie rozvíjajúce sa od konca 80. rokov. Hovorí tiež o tom, že feminizmus na seba berie rôzne formy a mená, preto neverí, že by jeho myšlienky zomreli, pokiaľ na svete, v ktorom žijeme, bude existovať napríklad len jedna jediná stopa nerovnosti medzi pohlaviami. Týmito problémami by sa podľa Tuckerovej nemali zaoberať len ženy, ale aj muži, pretože feminizmus ako každé významné hnutie za rovnoprávnosť a občianske slobody by malo mať čo najviac zástancov – teda nielen ženy, ale aj mužov, gejov, lesby alebo farebných.¹¹ Okrem toho je podľa Marcie Tuckerovej dôležité, aby ženy z východnej

Európy iniciovali svoje vlastné aktivity a výskumy v oblasti feminizmu bez toho, aby za seba nechali hovoriť Západ.¹²

Pozrime sa teraz bližšie, ako reflektujú mnohé z aktuálnych tém ikonosféry súčasného umenia – identitu, telo, telesnosť a sexualitu, ako aj rodové otázky – významné slovenské umelkyne a umelci v mnohotvárných formách videodiel a prejavoch mediálneho umenia.

Identita, telo a rodové otázky z pohľadu žien

Jednou z kľúčových osobností videoumenia na Slovensku je Jana Želibská, ktorá vo svojich videoinštaláciách ironizuje zaužívaný pohľad mužov na ženy ako na krásne, sexuálne prítiažlivé objekty a zároveň s humorným nadhľadom spochybňuje zjednodušujúce vzorce vnímania žien v spoločnosti, ktoré podporujú nielen vizuálne zobrazenia žien v masmédiách, reklame, televízii či vo filmoch, ale aj v dejinách umenia, keďže ženy boli odjakživa zobrazované ako pasívne objekty sexuálnej túžby umelcov, a nie ako rovnocenné partnerky. V tejto súvislosti nemožno obísť vplyvnú esej Laury Mulveyovej *Vizuálna slasť a naratívny film* (1975), v ktorej táto filmárka, teoretička filmu a kultúry tvrdí, že hollywoodsky film – ako moderná patriarchálna vizuálna kultúra – je vo všeobecnosti štruktúrovaný v zhode s ovládnutím mužského pohľadu, tzv. „gaze“, ktorý presadzuje svoju moc uplatňovaním

⁹ Termín *postfeminizmus* sa prvý raz objavil na konci 80. rokov v amerických masmédiách, ktoré proklamovali, že feministické hnutie je už za zenitom, pretože ženy dosiahli rovnoprávnosť. Tieto zavádzajúce názory sa stretli s kritickou odozvou a mali tiež vplyv na to, že časť odbornej obce tento pojem odmietla. Na druhej strane bol termín postfeminizmus prijatý významnými intelektuálmi na vyjadrenie anti-esencialistického prístupu. V oblasti vizuálnej kultúry sa etabloval na označenie tendencií prekračujúcich hranicu medzi „vysokým“ umením a populárnou kultúrou a na využívanie ďalších postupov, ktoré prinieslo postmoderné myslenie: irónia, pastišu, apropriácie (v prípade feministického umenia sa využíva prostredníctvom stratégie privlastňovania si jazyka patriarchálnej kultúry za účelom jej podvracania). Pozri PACHMANOVÁ, M.: *Vérnost v pohybu. Hovory o feminizmu, dejinách a vizualitě*. Praha 2001, s. 234.

¹⁰ Pojem *gender*, pôvodne gramatický výraz pre rod, sa začal používať pre popis a analýzu pohlavnej odlišnosti. Na rozdiel od pojmu „pohlavie“, ktorý vyjadruje biologickú a anatomickú

odlišnosť medzi ženou a mužom, gender vychádza z predpokladu, že ženskosť a mužskosť sú sociálne konštrukcie. Gender zásadne rozšíril rámec pre feministické bádanie na poli vizuálneho umenia a kunsthistorie – ponúkol kritický model skúmania vzťahu medzi mužmi a ženami, pričom destabilizoval homogénne kategórie mužskej a ženskej identity. Pozri PACHMANOVÁ 2001, c. d. (v pozn. 9), s. 230-231. Aby sa gender vyhol kritike, že naďalej pracuje v rámci heterosexuálnej binarity maskulínne/feminímne a opomína tak rozmanitosť a zložitosť sexuálnej túžby, musí sa snažiť o zrušenie týchto binárnych protikladov a o prijatie pluralitného modelu rozmanitých sexuálnych identít (*queer art*), vrátane rozšírenia skúmania ďalších aspektov súvisiacich s rodom, ako sú rasa, trieda, etnickosť, národnosť.

¹¹ TUCKER, M.: Muzeum, moc a zodpovednosť aneb Svět, ve kterém žijeme. In: PACHMANOVÁ 2001, c. d. (v pozn. 9), s. 195.

¹² Ibidem, s. 194.



1. Jana Želíbská: *Jej pohľad na neho*, 1996.

si nároku na predstavenie, kde je ústredným terčom obraz ženy ako sexuálneho objektu alebo fetišistické zobrazenie ženy.¹³ Želíbská k tejto téme prispela zaujímavou videoinštaláciou s názvom „Jej pohľad na neho“ (1996) [Obr. 1], v ktorej namierila svoju videokameru na nahé telo sprchujúceho sa muža, čím sa jej veľkoplošná projekcia stala akousi paródiou na mužský „gaze“ a voyeurizmus. Prvé sekvencie videa uvádzajú diváka do intimity kúpeľne, kde autorka kladie dôraz na snímané detaily vane, ktoré vzbudzujú falické asociácie, podporené erotickou piesňou Sergeja Gainsbourga. Po tejto predohre sa objavuje sprchujúci sa muž, pieseň nahradí zvuk tečúcej vody a fragmenty mužského tela sa striedajú s detailmi falických metafor vybavenia kúpeľne. Scéna končí zmiznutím muža a pohľadom do prázdnej vane, kde sa k odtoku skotúlajú dve guľky z moduritu. Celkovú erotickú atmosféru videa dotvárajú dva páry guľiek so sprchovacou hadicou uprostred – pripomínajúce akési muzeálne vzorky – ktoré sú nainštalované v sklenených poličkách na stene, osvetlených červenými

žiarovkami. Želíbskej videoinštaláciu môžeme na jednej strane považovať za dekonštrukciu ženských kúpeľňových scén vytvorených umelcami-mužmi (napr. Tom Wesselmann alebo George Segal), a na druhej strane je toto dielo dialógom s videoinštaláciou Billa Violu „Interval“ (1995), kde hlavným aktérom je rovnako sprchujúci sa muž.

Po tomto intermezze Želíbská pokračuje v tvorbe videoinštalácií, v ktorých sa sústreďuje na skúmanie premien identity dievčat v období plnom neistôt a pochybností, akým je puberta. Exemplárnou ukážkou je videoinštalácia „Sestry II.“ (1999) [Obr. 2], v ktorej autorka opäť vstupuje do intimity kúpeľne, kde sa tentoraz ťažiskom výpovede stáva niekoľkonásobne zväčšený, na stenu premietaný dvojportrét únedžeriek, zhovárajúci sa pred večerným kúpaním. Umelkyňa sa sústreďuje na zachytenie spontánnej komunikácie dievčat medzi sebou, kombinovanej s neverbálnou rečou ich telesných dotykov. V nájazdoch kamery sa striedajú obrazy tiel s detailmi ich tvárí a dialóg sa končí tým, že si dievčatá zoblečú

¹³ MULVEY, L.: Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: *Screen*, 1975, reprinted in JONES, A. (ed.): *Feminism and Visual Culture Reader*. New York – London 2003, s. 44-53. Pozri aj

MULVEY, L.: Vizuální slast a narativní film. In: OATES-INDRUCHOVÁ, L. (ed.): *Dívčí válka s ideologií. Klasické texty angloamerického feministického myšlení*. Praha 1998, s. 115-131.



2. Jana Želibská: *Sestry II.*, 1999.

bielizeň a vystavia pred divákmi svoje mladé, eroticky sa prebúdzajúce telá. Autorka v tejto videoinštalácii, ktorú dopĺňajú každodenné predmety kúpeľňového interiéru, s jemnou iróniou interpretuje dospievanie dievčat a skúma ich identitu v štádiu prechodu medzi mladosťou a dospelosťou.¹⁴

Kult a mýtus ženskej krásy, propagovaný reklamným a módnym priemyslom, masovými médiami a šoubiznisom – s vizuálnymi obrazmi dokonalých, ale od bežného života vzdialených žien – Želibská ironizuje vo videoinštalácii „Diéta“ (1997). Ukazuje v nej nekonečný kolobeh medzi prejedaním sa a vzápätí nato zbavovaním sa potravy, súvisiacim s diagnózou mentálnej anorexie, čo predvádza mladá žena sediacia za stolom, kompenzujúca si svoje frustrácie

jedením. Okrem jej bulimického záchvatu, ktorý sprevádza dynamická populárna pieseň, diváci vidia povalujúce sa zvyšky sladkostí pod videoprojekciou a pozerajú sa na obraz iného dievčaťa a na televíznom monitore oproti, ktoré sa snaží úporným cvičením zbaviť prebytočných kíľ. Želibská v tomto diele poukazuje na to, ako sú formovanie identity a s ním súvisiace otázky telesného vzhľadu späté s vyrovnávaním sa s osobnými problémami, čo je podmienené spoločenskými a kultúrnymi aspektmi.¹⁵

Skúmanie problémových miest súčasníkov nájdeme aj vo videotvorbe Pavlína Fichty Čiernej, pre ktorú je typický prenikavý pohľad pod povrch sociálnej reality s koncentráciou na ľudský subjekt. Jednou z autorkiných nosných línií sa od roku 2002 stávajú dokumentárne videofilmy, v ktorých stvárňuje zaujímavé príbehy ľudí s nejednoznačnými, komplikovanými životnými osudmi. Umelkyňa nachádza protagonistov svojich diel väčšinou na periférii mesta, na okraji záujmu väčšinovej spoločnosti a mimo pozornosti médií. Sú medzi nimi na jednej strane fyzicky a mentálne hendikepované ženy a muži, alebo na druhej strane solitéri či outsidersi žijúci nekonformným spôsobom života, ktorý sa vymyká súčasnému konzumnému životnému štýlu.

Na počiatku voľného cyklu dokumentárnych videoportrétov stojí videofilm „Janka Saxonová“ (2002), ktorý predstavuje portrét mentálne postihnutej ženy podaný prostredníctvom záznamu približujúceho jeden deň z jej bežného života. Spomalené tempo videa so zámernými prerušeniami formou zrnenia medzi jednotlivými sekvenciami navodzuje viacznačné čítanie pojmu „porucha“, čo výstižne korešponduje s jeho sémantickým obsahom. Autorka monitoruje statickou videokamerou hlavné sféry záujmov tejto štyridsiatničky a odhaľuje jej infantilné záľuby, sny a túžby. Podobnú naratívnu štruktúru má

¹⁴ Želibskej videoinštalácia „Sestry II.“ (1999), ktorá mala premiéru v Cik-Cak Centre v Bratislave – Petržalke v roku 1999 (kurátorská koncepcia Zuzana Bartošová) je pokračovaním voľného diptychu, v rámci ktorého videoprojekcia „Sestry I.“ (1997), koncipovaná v duchu cinéma-vérité, bola prezentovaná na výstave *Medzi mužom a ženou* v Považskej galérii umenia v Žiline v roku 1997 v kurátorskej koncepcii Kataríny Rusnákovej. Pozri RUSNÁKOVÁ, K.: *Medzi mužom a ženou*. [Kat. výst.] Žilina 1997, s. 13-15; BARTOŠOVÁ, Z.: *Sestry II.* Jany Želibskej. In: *Ateliér*, 2000, č. 1, s. 8.

¹⁵ Pozri ďalej MATUŠTÍK, R.: *Tristichon* (Jana Želibská). In: *60/90*. [Kat. výst.] Bratislava 1998, s. 58-60; RUSINOVÁ, Z.: *Klasici slovenského umenia videa*. Nepublikovaná prednáška, ktorá odznela na medzinárodnom sympóziu *Videoart +* v Galérii Priestor for Contemporary Art v Bratislave na konci roku 2001; RUSNÁKOVÁ, K.: *Vizuálne zobrazenia gendrových a sexuálnych identít v nových médiách na Slovensku*. In: *90-te plus. Reflexia vizuálneho umenia na prelome 20. a 21. storočia*. Zborník z medzinárodného sympózia v dňoch 21. – 22. 5. 2003 na Vysoké škole výtvarných umení v Bratislave. Bratislava 2003, s. 73-74.



3. Pavlína Fichta Čierna: *Správa o reáliách Evy Č. (Nežné pripomienky)*, 2005.



4. Pavlína Fichta Čierna: *Mladistvý David R. (Súrodenci)*, 2004.

aj videofilm „S Marošom“ (2003), v ktorom Čierna zverila svoju videokameru hendikepovanému, ale životaschopnému päťdesiatročnému mužovi, aby divákovi priblížil prostredníctvom komentovanej prehliadky jeden deň na svojej každodennej trase z domu do centra mesta a späť, čo sprevádza niekoľko bizarných mikropříbehov, ktoré ho zaujali na ceste. Tento videopříbeh, obsahujúci aj úsmevné pasáže, na jednej strane skúša trpezlivosť a tolerantnosť divákov voči inakosti postihnutých ľudí, a na druhej strane obnažuje ich vlastné limity, ktoré často spočívajú v pseudoproblémoch.

Empatiou a prenikavým ponorom do vnútorného sveta postáv sa vyznačuje aj videodiptych dokumentárne vecných, ale citlivo spracovaných videí „Nežné pripomienky“ (2005), pozostávajúcich z portrétu staršieho muža, bezdomovca („Pošta pre teba“) a ženy v strednom veku („Správa o reáliách Evy Č.“) [Obr. 3], podaných formou osobných výpovedí, v ktorých sa každý z nich vracia vo svojich spomienkach do vlastného detstva. Čierna prináša do súčasného videoumenia aj pohľad týkajúci sa psychologických, sociálnych, sociologických a kultúrnych problémov etnickej menšiny Rómov, o čom svedčí videodiptych „Súrodenci“ (2004), ktorý zachytáva život rómskych detí na periférii. Nie je poznačený len materiálnym nedostatkom, ale najmä absenciou úplnej rodiny a chýbajúcich pozitívnych vzorov. Pokiaľ videofilm „Jarka uprostred“ pre-

zentuje tragikomické stránky každodenného života tínedžerky starajúcej sa o troch súrodencov, druhý videofilm „Mladistvý David R.“ [Obr. 4] sa odohráva vo väzení a podáva správu o kriminalite jej mladšieho brata. Čierna sa v ňom zameriava najmä na veľké detaily tváre a na pohľad rómskeho chlapca, ktorého zachytáva videokamerou pri zvláštnych brutálnych hrách, ktorými si kráti čas výkonu trestu. Jednotlivé etudy sú prerušované zatmievačkou, pripomínajúcou zat'ahovanie rolety. Vo videu vyniká hra svetla a tieňa, v minimalisticky definovanom prostredí dominuje okno s mrežami, vrhajúce tieň na podlahu, čo akusticky dopovedá zvuk písacieho stroja, ktorý asociuje výsluch. Video kladie viaceré otázky, podobne, ako sa vznáša nekonečne veľa otáznikov nad budúcnosťou tohto rómskeho chlapca, ktorý od svojho narodenia patrí do skupiny problémových a sociálne odkázaných ľudí.

Čiernej dokumentárne videofilmy reprezentujú jeden zo spôsobov, akým možno reagovať na reálne udalosti vo svete. Prvok vhl'adu do životov skutočných ľudí a prezentácia reálnych udalostí spolu s výraznými rysmi autenticity tvoria charakteristické znaky súčasných videodokumentov. Sú subtilnejšie, viac pracujú so skutočnosťou a zaoberajú sa psychológiou ľudí a sociálnymi otázkami. Inštinktívne cítime, že nás privádzajú bližšie k pravde, čo je čiastočne spôsobené aj tým, že tieto dokumenty sú príznačne absenciou fiktívnych prvkov a ilúzie. Nárast

dokumentárneho štýlu videofilmov zaznamenávame najmä od predposledného ročníka prehliadky svetového umenia *Documenta 11* (2002), ktorá potvrdila trend inklinujúci k vzrastajúcemu významu sociálnej a politickej zodpovednosti umenia.¹⁶

Čierna sa zaoberá aj tematikou medicínskeho tela, čo súvisí s tým, že si od istého času začala oveľa intenzívnejšie uvedomovať plynúci čas, najmä vo vzťahu k zraniteľnosti a pomínutelnosti (nielen svojho) tela. Výstižným dielom založeným na vizuálnej sebareflexii diagnostikovaného vlastného organizmu je medicínsky autoportrét „Bez názvu“ (2001), ktorého podstatu tvorí 24-hodinový záznam EKG Holterovho monitoringu s krivkami oscilujúcimi na monitore počítača. Tento prístroj diagnostikoval počas jedného dňa a noci činnosť autorkinho srdca, čo spolu so špecifickými stavmi jej psychického prežívania súbežne zaznamenával kardiograf. Umelkyňa si prिवlastnila jednu z medicínskych metód vyšetovania, ktorá využíva digitálne technológie a transponovala ju do výtvarného kontextu. Gros inštalácie tvorila počítačová zostava, ktorej súčasťou bola levitujúca digitálna tlač siluety umelkyne v životnej veľkosti. Namiesto šperkov mala na obnaženom hrudníku prisaté elektródy, ktoré ústili do snímaka.¹⁷

K mladej generácii výtvarníčok, ktoré priamym spôsobom a bez predsudkov prezentujú iritujúce obrazy tela a sexuality so zmyslom pre provokáciu, tematizujú rodové otázky a negujú akékoľvek tabu, patria Anetta Mona Chiša a Lucia Tkáčová.

V subverzívnej videopáske „What the fuck are you staring at?“ (2001) sa Chiša zaoberá dvoma problémami, ktoré podáva v lakonickej, ale trefnej vizuálnej transkripcii: na jednej strane podryva zaužívané spôsoby recepcie umeleckých diel v kultúrnych inštitúciách, ako sú múzeá umenia a galérie tým, že do nich vnáša podvrtné prvky; a na druhej strane dekonštruuje konvenčný obraz žien považovaných za submisívne bytosti a spochybňuje zaužívané normy „ženského správania“. V tomto akčnom videu nahnevaná pekná mladá žena vystupuje agresívne voči divákovi a verbálne ich atakuje tým, že im vulgárne

nadáva v anglickom jazyku. Je očividné, že nejde o žiadnu pasívnu krásku zvädzajúcu okolie svojím vzhľadom či rafinovanými pózami. Práve naopak, správanie tejto rebelky pripomína dobre známe kontroverzné vystúpenia niektorých speváčok popmusic, napr. Madonny.

Pornografické filmy Chiša a Tkáčová podryvajú v diele „Porn Video“ (2004), v ktorom obe autorky vystupujú súčasne v role aktérok, napodobňujúcich erotické pozície a sexuálne správanie dvojíc v pornofilmoch s tým rozdielom, že ony v ňom vystupujú v bežnom oblečení bez akýchkoľvek erotických atribútov. Tým, že s nepopierateľným zmyslom pre sarkazmus simulujú heterosexuálny styk medzi mužom a ženou, pornovideo vyznieva ešte komickejšie a absurdnejšie, čím podkopávajú jeho pôvodný zámer. Autorky využili stratégiu persifláže na ironizovanie produktu masovej zábavy, propagujúceho komerčný sex, ktorý má u divákov vyvolávať erotické túžby a sexuálne vzrušenie a popri tom generovať ich zvedavosť a voyeurizmus. Francúzsky filozof Gilles Lipovetsky sa na adresu pornografie vyjadruje, že jej logika nesvedčí ani tak o machistickej obsesii, ako skôr o modernej posadnutosti realitou, o túžbe prekonať všetky hranice, všetko vidieť, všetko ukázať a všetko instrumentalizovať. Podľa neho by adekvátna reakcia vyzretého feminizmu na extrémny tvrdej pornografie, ktorá mechanizuje sex, mala spočívať práve v smiechu či posmechu, ktorý by mimochodom mohol byť vlastný aj mnohým mužom.¹⁸

Na mužov ako potenciálne objekty sexuálneho záujmu zamerali svoju pozornosť Chiša a Tkáčová v úsmevne ladenom diele s názvom „Holiday video“ (2004), v ktorom riešili dilemu, s ktorými výtvarníkmi či kurátormi zo slovenskej výtvarnej scény by boli ochotné mať sex. Lahký konverzačný tón a vtípné narážky na margo menovaných patria do kontextu videa, v ktorom analyzujú a hodnotia mieru prítlačlivosti vytypovaných mužov, pričom si iba požičali stratégie, aké bežne používajú muži, keď sa bavia o ženách. Jeho modifikovaná verzia „Home video“

¹⁶ MUIR, G.: The Documentary Style. Men with a movie camera. In: *Flash Art*, 36, January-February 2003, č. 228, s. 79-81.

¹⁷ K uvedenej problematike pozri texty od týchto autoriek: ROSS, Ch.: The Paradoxical Bodies of Contemporary Art.

In: JONES 2006, c. d. (v pozn. 4), s. 378-400; RUSINOVÁ, Z.: *Autopoesis*. Bratislava 2006, s. 102.

¹⁸ LIPOVETSKY, G.: *Třetí žena. Neměnnost a proměny ženství*. Praha 2000, s. 85 (La troisième femme, 1997).



5. Eva Filová: *Možnosť voľby*, 2003.

(2005), ktorú Chiša s Tkáčovou venovali porovnávaniu kvalít Giana Carla Politiho a Milana Knížáka ako dvoch antagonistických riaditeľov súbežne prebiehajúcich výstav, *Pražského bienále 2* v Karlíne a *Medzinárodného bienále súčasného umenia* v Národnej galérii v roku 2005, kde z duelu vyšiel víťazne Politi, šéfredaktor *Flash Artu*, vyvolala na vernisáži celkom slušný škandál.

Z hľadiska sledovanej témy je vhodné spomenúť aj video Evy Filovej „Možnosť voľby“ (2003) [Obr. 5]. Treba poznamenať, že hoci táto autorka sa venuje videu len príležitostne – jej záujmovou oblasťou sú skôr inštalácie alebo billboardy, využívajúce účinné pôsobenie vo verejnom priestore – jej videá rovnako deklarujú symbiózu politického a osobného v umení, pričom im nechýba ostrá politická a sociálna kritika aktuálnej spoločensko-kultúrnej situácie. Filovej video „Možnosť voľby“ je koncipované ako lakonický, výstižný obrazový dokument, ktorý ukazuje návštevu pápeža Jána Pavla II. na Slovensku v roku 2003 z iného uhla pohľadu. Video je štruktúrované do troch voľne prepojených pasáží, ktorým zodpovedajú špecifické soundtracky. Diváci najskôr vidia prázdne priestory areálu pre pútnikov v bratislavskej Petržalke, ktoré sa zaplňujú ľuďmi, obrazová správa

pokračuje pohľadom na komerčné pozadie tejto udalosti – ukazuje množstvo stánkov s občerstvením a bizarnými gýčovými predmetmi vrátane portrétov pápeža a končí sa zábermi na mladých ľuďoch v tričkách s textom „Možnosť voľby“. Charakteristickým znakom videa je, že v ňom chýbajú typické mediálne obrazy, aké poznáme z takýchto masových akcií – nevidíme pútnikov, ani detaily pápeža. Dôležitú výpovednú hodnotu však majú skupinky žien, ktoré s transparentmi „Možnosť voľby“ demonštrujú slobodnú vôľu rozhodovať o svojom tele na základe vlastného rozhodnutia, čím vyjadrujú individuálny postoj k diskutovanému problému zákazu interrupcií, ktorý vtedy rezonoval na politickej scéne a v slovenskej spoločnosti.

Napriek tomu, že ani Dorota Sadovská nie je autorka špecializujúca sa na videoumenie, ale maliarka a fotografka, bola by škoda vynechať niektoré jej experimentálne videá, v ktorých artikuluje témy telesnosti či korpor(e)ality novátorským spôsobom. Jedným z nich je video „Zvliekanie z kože“ (2003) [Obr. 6], realizované ako plochý digitálny obraz, premietaný na LCD obrazovke zavesenej na stene. Leitmotív videa tvorí veľký detail fragmentov rúk a nôh mužov a žien, navzájom sa preplietajúcich



6. Dorota Sadovská: *Zvliekanie z kože*, 2003.

do organickej telesnej skrumáže vo vyše hodinovom intervale pomaly plynúceho času. Ide vlastne o akýsi procesualný digitálny obraz sprevádzaný hudbou Martina Burlasa, ktorý pôsobí trochu ako pohyblivé vizuálne puzzle, kde musíme lúštiť, ktoré časti prislúchajú mužskému, a ktoré ženskému telu. Sadovskej video je modelovou ukážkou autorkinho uvažovania o transformáciách obrazu, od maľby cez fotografiu a pohyblivé obrazy – film, televíziu a video – až po súčasné digitálne obrazové médiá. Kým na jednej strane predstavuje klasický príklad remediácie,¹⁹ na druhej strane v ňom môžeme vidieť posun v premýšľaní o komplementárnych funkciách a možnostiach klasických a digitálnych obrazov. Experimentálnou povahou upúta aj Sadovskej video „I must be better“ (2001), ktoré je založené na kresbe vlasmi na mokrej ploche stola. Umelkyňa v ňom invenčne využila vlasy ako derivát svojho tela, z kto-

rých vytvára rôzne abstraktné vizuálne štruktúry, evokujúce minimalistické kresby, napr. metafory na teóriu chaosu a podobne, čo sprevádzajú konkrétne zvuky z domácnosti a hluk ulice. Vtipným záverom videa je ukrytie chumáčika autorkiných vlasov medzi plátky šunky, čím necháva splynúť ľudský prvok s animálnym.

V rámci skúmanej problematiky sa ako osobitá kategória javí tzv. manželské umenie. Predstaviteľom fenoménu profesionálneho a životného partnerstva, ako o ňom píše Lenka Klodová, je dvojica Erika a Gabiky Binderovcov: „*Manželské umenie* lze pracovně definovat jako umění, jež je produkováno v určitém svazku, nejčastěji institucionalizovaném, a které se vyslovuje ke sociálním, psychologickým, erotickým a genderovým problémům z pozice žitého stereotypu.“²⁰ Binderovci sú manželskou výtvarníckou dvojicou, ktorá okrem individuálnych diel vytvára aj spoločné projekty a čerpá pri nich

¹⁹ Pojem *remediácia* označuje formálnu logiku, ktorou nové médiá pretvárajú predchádzajúce mediálne formy (fotografiu, film, televízny obraz a podobne), ale aj klasické formy (maľba). Médium nikdy neexistuje v čistej forme, má hybridnú povahu. – BOLTER, J. D. – GRUSIN, R.: *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge – London 1999. Pozri ďalej HORÁ-

KOVÁ, J.: Autenticita jako leitmotiv. In: *Profil*, 13, 2006, č. 1, s. 6-13, rozhovor s Jayom Davidom Bolterom.

²⁰ KLODOVÁ, L.: Autentický žitý stereotyp. Opomíjený fenomén manželského umění. In: *Umělec*, 2005, č. 1, s. 42.



7. Gabika a Erik Binderovci: *Sunday Army*, 2003.

inšpiráciu z partnersko-rodinnej mytológie. Modelovou ukážkou je video „Sunday Army“ (2003) [Obr. 7], ktoré realizovala Gabika Binderová so svojim mužom Erikom. Toto vtipné video, kde sa striedajú pohyblivé obrazy zachytené v reálnom čase so zrýchlenými pasážami s charakterom grotesky, vystihuje typický syndróm slovenských rodín, prípravu nedeľného obeda – bravčových rezňov. Príbeh sa začína pointovať v mäsiarstve. Potom sa pohľad divákov sústreďuje na vertikálny rez panelákom, čo je ďalší symbol posttotalitnej slovenskej bytovej kultúry, kde v uniformných kuchyniach panelákových bytov klepú rezne takmer výhradne ženy, pričom používajú najrôznejšie bizarné náčinie. V tej chvíli sa menia na militantnú armádu, ktorá svojím kuchynským „rezňotrásením“ vedie až k deštrukcii paneláku. Záver videa tak osvedčuje zmysel pre absurdnosť a čierny humor autorskej dvojice Binderovcov, ktorá v ňom ironizuje jeden z patriarchálnych stereotypov – rolu gazdinej v domácnosti. Istým predznamenaním tohto videa v prístupoch spájania dokumentu s hranými časťami bol aj videofilm „East Side Story“ (2003), nakrútený z perspektívy umelkyne, ktorý s vtipným nadhľadom tematizoval „súkromný príbeh“ výtvarníckej rodiny Binderovcov so

synmi-dvojčatami a ich dobrodružnú cestu vlakom z Bratislavy na východné Slovensko, kam išli prežiť vianočné sviatky. V hlavných dejových líniách video-príbehu, do ktorého je votkaná aj úvaha o sociálnych rozdieloch medzi centrom a periferiou Slovenska, diváci sledujú pasáže, kde sa v mikroklimé rodiny preplietajú rozličné nuansy vzťahov, vychádzajúce z privátnej sféry výtvarníčky, ktoré sú spojené s jej osobným, emocionálnym svetom, kde dominujú roly manželky, matky a umeleckej partnerky.

Podoby „queer artu“

Programovou feministkou a politickou aktivistkou angažujúcou sa za rovnosť práv sexuálnych menšín je Anna Daučíková. Vo svojich videách interpretuje modely „queer artu“, čím zároveň spochybňuje rodové stereotypy a patriarchálne vzorce myslenia. Charakteristickou črtou mnohých Daučíkovej videí je autorkina ironická manipulácia s každodennými predmetmi z domácnosti, s fragmentmi svojho tela, s časťami odevu alebo s profánnymi materiálmi, ktoré skúma prostredníctvom ambivalentných metafor a v rozličných vizuálno-metaforických verziách skloňuje problémy telesnosti a erotickej túžby. Vý-



8. Anna Daučíková: *Malholandrajv*, 2003.

tvarníčka evokuje sexuálne asociácie, pričom stiera jasné rodové kódy, aby diváčkam a divákovi ponúkla otvorenú možnosť výberu pluralitných pohľadov na gendrovú problematiku. Sama na túto tému hovorí: „*Ide mi o spochybnenie rodových stereotypov, alebo o biele miesta v otázke rodovej a sexuálnej identity. [...] Tie ‚manipulácie‘ som začala robiť celkom spontánne v roku 1996 ako skúmania telesnosti na jednej strane a erotickej túžby zbavenej jasného rodového kódu na druhej strane. Sexualita sa potom javila ako mentálna záležitosť. Rod do nej vnáša konzument, divák, a naozaj je to iné, ak sa díva heterosexuálny muž, lesba, gej alebo heterosexuálna žena.*“²¹

Jedným z výrečných príkladov tematizácie sexualít je Daučíkovej video „*Malholandrajv*“ (2003) [Obr. 8], v ktorom spája nájdenny zvuk z Lynchovho filmu *Mullholand Drive*, prezentujúci dialóg o lesbickom sexe s vlastnou vizuálnou interpretáciou tejto scény. Daučíkovej minimalistická, ale sémanticky mnohovrstvová obrazová výpoveď, ktorá je vtípnym náprotivkom dramaticky prebiehajúceho vzťahu medzi dvoma ženami, je postavená na veľkom detaile jej

rúk. Pohrávajú sa s nožom a zvláštne zdeformovanou škrupinou vajca, pripomínajúceho mužský pohlavný orgán. Tento mnohoznačný, rôznymi konotáciami zaťažený symbol či archetyp, autorka po krátkom investigatívnom skúmaní s príznačným zmyslom pre sarkazmus rozbije razantným úderom noža. Možno to chápať ako narážku na príslovie o „Kolumbovom vajci“, ktoré vyjadruje vtípné riešenie ťažkej úlohy. Daučíková v tomto viacznačnom videu ironizuje nielen vzťah a lásku medzi dvoma ženami, ale jej irónia je rovnako nasmerovaná aj voči mužom.

Identita, telo a rodové otázky z perspektívy mužov

Pozrime sa teraz ako prístupujú k vizuálnemu zobrazeniu identity, tela a rodových otázok výtvarníci. Postmoderní autori uvažujú o modeloch maskulinity inak než ich modernistickí predchodcovia, preto pôvodné stereotypné predstavy o mužoch ako o hrdinoch obdarených neochvejnou fyzickou silou, nezraniteľnosťou a mentálnou superioritou spochybňujú a problematizujú.

Peter Rónai je umelcom, ktorý vytrvalo skúma vlastnú identitu, a pritom nie je k sebe vonkoncom

²¹ VAŠKOVIČOVÁ, H.: Inbetween (Alterita a identita). Rozhovor s Annou Daučíkovou. In: *Profil*, 7, 2000, č. 2-3, s. 125.



9. Peter Rónai: *autoReverse*, 1997.

zhovievavý. Svoju identitu podrobuje od roku 1992 rozličným ironickým až sarkastickým procedúram v autobiografických videoprácach a počítačových dielach, v ktorých často používa svoje fotografické portréty z rôznych období života, ktoré si vyberá ako readymady z rodinného albumu. Tie sa stávajú materiálom pre jeho ďalšie tvorivé praktiky, pri ktorých využíva počítačové animácie, zamerané na transformáciu fotografického obrazu na elektronický obraz v zmysle remediácie. Charakteristickou črtou viacerých Rónaiových videoplastík a videoinštalácií, v ktorých prepája individuálnu mytológiu so sebai-ronickou skepsou, je postfotografický autoportrét premietaný na LCD monitore. Jeho asambláže sa vyznačujú veľkou dávkou hravosti – umelec v nich dematerializuje svoje telo a ukazuje iba svoju tvár ako ľahko čitateľný symbol identity. Výtvarník včleňuje LCD monitory do každodenných predmetov z domácnosti, napr. do turistickej fľašky spojenej s vozíkom zo supermarketu vo videoinštalácii „*autoReverse*“ (1997) [Obr. 9], v ktorej naráža na nakupovanie, pôvodne výlučnú doménu žien, kde sa na malom monitore rýchlo strieda štyridsať Rónaiových portrétov od detstva po súčasnosť a naopak. Iným príkladom diela vytvoreného v intenciách

premenlivej, hybridnej, rozkmitanej a rozptýlenej identity je video „*Jubilant*“ (2003) [Obr. 10]. Jeho ťažiskom je „*found footage*“²² privlastnený z relácie verejnoprávnej slovenskej televízie nazvanej *Živió*, ktorú Rónai podrobil sarkastickej persifláži. Autor nielen manipuluje s televíznym záznamom relácie – groteskne moduluje a sampluje hlasy moderátorov, prerušuje ich pozdravy venované jubilantom, ale sám sa ako votrelec vmontuje medzi jednotlivé pasáže tejto relácie so svojimi počítačom deformovanými autoportrétmi v mužských aj ženských variantoch. Rónai tak ako reálny jubilant okorenil vizuálne aj zvukovo gýčový televízny formát svojím sarkastickým humorom a namiesto povestných pätnástich minút slávy si vychutnal svojskú televíznu frašku.

Ďalším významným umelcom, ktorý sa orientuje prevažne na videoinštalácie a venuje sa témam tela,

²² K problému *found footage* filmu, ktorý znamená nájdenú stopáž (metráž) filmu, čím sa rozumie film ako readymade, pozri recenziu knihy W. C. WEESA s názvom *Recycled Images. The Art and Politics of Found Footage Films*, ktorú napísal KAŇUCH, M.: Nové spojenia použitých obrazov. In: *Kino – Ikon*, 2005, č. 1, s. 274-280 a preloženú časť textu WEESA, W. C.: Doména montáže: kompilácia, koláž a prispôbenie. In: *Kino – Ikon*, 2005, č. 1, s. 159-169.



10. Peter Rónai: *Jubilant*, 2003.

telesnosti a klonovania spolu s kritikou konzumu a masovej kultúry, je Peter Meluzin. Často analyzuje

typické problémy a sociálne či sociokultúrne javy súčasného života, ktoré podáva s iróniou alebo sarkazmom. Za pozornosť stojí napríklad jeho intertextuálna inštalácia „Clone Line“ (1998) [Obr. 11], kombinujúca jazyk videoumenia s počítačovými animáciami, v ktorej Meluzin kriticky reflektuje rodové stereotypy dvoch protichodných spoločensko-politických režimov: komunizmu a kapitalizmu. Komunizmus symbolizuje socialisticko-realistické kliše: fotografia súsošia Robotníka a kolchozníčky (1936) sovietskej sochárky Viery Muchinovej, ktorá zobrazuje ženu s kosákom a muža s kladivom v ruke so žiariacou hviezdou v pozadí. Desať počítačov na podlahe premieta identický obraz z CD nosiča, ktorý vzápätí strieda záber dvojice Barbie a Kena, čo sú výrečné symboly konzumného kapitalizmu. Za zvukov poslednej vety Beethovenovej 6. symfónie sa tieto umelé bytosti otáčajú a simulujú tanec v podobnom patetickom postoji ako súsošie Muchinovej, pričom kamera sleduje nahlúply výraz ich tvárí a všima si sexuálne detaily ich tiel. V závere sa na monitoroch počítačov ešte raz objaví súsošie Muchinovej, kde – obrazne povedané – ideológia strieda imidžológiu, čo sa opakuje v slučke. Je viac než zrejmé, že hračky prezentované postavami Barbie a Kena nie sú vôbec nevinné a že tieto emblémy masovej kultúry rafinovane formujú a ovládajú myslenie detí už v ranom detstve v duchu zaužívaných rodových stereotypov a sexuálnych rolí. Keďže „Clone Line“ je sémanticky mnohoznačné dielo, autor v ňom problém klonovania tematizuje nielen v zmysle nepohlavného rozmnožovania ľudí s potenciálom vytvorenia veľkého počtu identických jedincov, ale klonovanie chápe tiež metaforicky. V tomto zmysle poukazuje na sociokultúrne vyklonovaného človeka, na ktorého unifikovanom vzhľade, spôsoboch myslenia a vzorcoch správania sa podpisujú každodenné manipulácie masmédií, najmä televízie, reklamy a módneho priemyslu.

Fenomén voyeurizmu, príznačný pre vizuálnu kultúru a masmédiami saturovaný svet, kde mizne hranica medzi súkromným a verejným, posúva Meluzin do patologickej polohy sexuálnej úchyľky, prejavujúcej sa špehovaním ženskej intimity, vo videoinštalácii s názvom „Golda (Zimmerfrau)“ z roku 2000. Zrekonštruoval v nej in situ dobovú legendu o bratislavskom zlatníkovi a Zimmerfrau, ktorú tento muž zvykol tajne sledovať pri večernej toalete

– a posunul ju s ironickou dištanciou do úsmevnej roviny. Divák, pozerajúci sa cez sedem priezorov v dverách za sprievodu erotických zvukov z kúpeľne, mohol totiž zhliadnuť len farebné endoskopie rôznych telesných orgánov, ako sú mozog, oko, hlasivky, srdce, žalúdok, maternica či spermie, na monitoroch umiestnených za každým priezorom.²³ Endoskopické záznamy ako prieniky do najintímnejších častí ľudského tela, ktoré autorovi sprostredkujú nové technológie používané v medicíne, môžeme síce tiež považovať za akúsi metaforu voyeurizmu, majú však úplne iný, terapeutický účel.

Zaujímavý prístup spočívajúci v dekonštrukcii pornografie uplatnil Marek Kvetan vo svojom cykle digitálnych printov a videí „IDOC EROTIC“ (2004), ktorého podstatným znakom je vizuálna a sémantická transformácia obrazov z internetu. Autor si privlastnil webové stránky s pornografickými obrazmi žien v lascívnych polohách, ktoré prekonvertovaním na nevinné veľkoformátové geometricko-abstraktné počítačové tlačie alebo videá v duchu minimalizmu dekonštruoval. Novovytvorené diela sú podľa Kvetana založené na výskume vzťahov medzi lineárnymi a horizontálnymi dejovými líniami obrazových modelov, ktoré sú vybrané z poľa inštalovaných konštrukcií. Získané informácie sú manipulované prostredníctvom autorského softvéru. Pointou takto vzniknutých diel je ich inštalácia, konfrontujúca predlohu – pornografickú fotografiu stiahnutú z internetu – a jej transformovanú, novú vizuálnu prezentáciu vo forme minimalistickej tlačie komponovanej na vertikálu i horizontálu. Kvetan svojou invenčnou metódou v tomto projekte dosiahol nielen transfer produktu nízkej masovej kultúry na dielo reprezentujúce vysokú kultúru, urobil z kópie originál, ale posunul aj sémantiku prejavu subkultúry do oblasti vizuálneho umenia.

Aj z uvedenej vzorky diel, reprezentujúcich rozličné formy videoumenia a mediálneho umenia, ktorá však nepodáva vyčerpávajúci obraz umenia médií na Slovensku,²⁴ vidieť, že individuálne prístupy jednotlivých autoriek a autorov, ktoré reflektujú ikonosféru tela, telesnosti a rodových otázok, nepostrádajú rozmanitosť, invenčnosť, zmysel pre experiment a intertextuálny diskurz. Je zjavné, že



11. Peter Meluzjin: *Clone Line*, 1998.

slovenské umelkyne a umelci používajú pri realizácii svojich mediálnych diel od polovice 90. rokov 20. storočia počítač a príslušné pokročilé technológie. Tento proces do veľkej miery súvisí nielen s digitál-

²³ ORAVCOVÁ, J.: Slovenská real(it)ná situácia. In: *Reality / Real(E)state*. Bratislava 2001, s. 13.

²⁴ Pozri RUSNÁKOVÁ, K.: *História a teória mediálneho umenia na Slovensku*. Bratislava 2006.

nou revolúciou, ale aj s kinematizáciou videa,²⁵ čo znamená, že mnoho videoprojekcií a videoinštalácií sa priblížilo filmu aj vďaka postprodukčným prácam realizovaným prostredníctvom počítača a špeciálnych softvérových programov. To má vplyv aj na spôsob ich prezentácie, ktorý spočíva v tom, že veľkoplošné videoprojekcie sa buď premietajú na stenu alebo videofilmy sú projektované na plátno,

čím dochádza k formálnemu posunu videoinštalácií smerom ku kinematografii. Tento trend samozrejme nevyklučuje z hry ani ostatné formy mediálneho umenia, akými sú digitálne videá premietané na monitore, videoobjekty či videoplastiky, interaktívne digitálne inštalácie alebo rôzne prejavy internetového umenia, ktoré si však u nás ešte len hľadajú svoju metaforiku a vizuálny jazyk.

Policy of a Body in Contemporary Video Art in Slovakia

Summary

The issue of identity, body and corporeality, and the reflection of gender issues have belonged among relevant subjects of contemporary video art in Slovakia since the 1990s. Contrary to the feminist art in the United States, which started to shape in the late 1960s within political struggle for emancipation of women, closely related to the struggle for equal opportunities for men and women that was, together with the promotion of equal civil rights and freedoms for black people and sexual minorities, part of student movements, any forms of art promoting the ideas of feminism in Slovakia before 1989 were inadmissible and regarded as imported from the West.

Only free conditions in democratic society, when the accompanying characteristics of mass culture, such as advertising industry, show business, expansion of private televisions, internet, billboards or a wide range of magazines and newspapers, started emerging and developing within the market economy, provided the artists with the possibility to open new themes responding to the current socio-cultural phenomena and social and political problems.

One of the most important themes of video art becomes the search for identity. It should be stressed

that the identity in postmodernism is characterised in plural, unstable and performative nature. In this context it is also necessary to emphasise that it was female artists who promptly responded to a number of new socio-cultural phenomena. Their entrance to the art scene in the 1990s belongs to the most important characteristics of media art in Slovakia. In addition to the examination of identity, they also dealt with a critical reflection of depiction of women by mass media and mass culture including the undermining of patriarchal stereotypes and conventional ideas of women and their social roles. This iconosphere also includes the themes related to the breaking of the taboo of sexuality and visual representation of eroticism from the viewpoint of women's experience, as well as the views of intimate area in terms of a changed quality of partnership relations. Recently, many of the aforementioned motifs have also attracted the attention of artists.

A theoretical basis of male and female artists is created by the post-feminism that, contrary to radical feminism, is not based mainly on sexual differences of men and women. Post-feminism regards gender identity as a social and cultural construction

²⁵ Pozri MARTIN, S.: *Video Art*. Köln 2006; RUSH, M.: *New Media in Late 20th Century Art*. London 1999.

the shaping of which is influenced not only by biological aspects, but also by broader social and cultural factors. In compliance with the elimination of binary oppositions, the heterosexual matrix of gender is relativized and increased by other sexual orientations – lesbian, gay, transsexual for which the common term queer is used. Post-feminism puts an emphasis on visibility, and deals with the gaze of a spectator, while drawing a line between the look and the gaze. The gaze is a fixed stare focused on a depicted object embodying sexual desire. The gaze often contains aspects of power and possessiveness. The terms “post-feminism” or “gender art” label the art of women and men focused on gender issues articulated with respect to the specifics of local context. In Slovakia, this concept of expressions of video art has emerged in the 1990s.

One of the key figures of video art in Slovakia can be considered Jana Želibská who, in her video installations, ironizes conventional male gaze at women as at beautiful, sexually attractive objects, and concurrently questions the simplifying patterns of perception of women in the society. They are supported by visual depiction of women by mass media, advertisements, TV or movies, as well as by the history of art, since women were always depicted as passive objects of artists’ sexual desire, not as equal partners. Želibská’s video installation in which she deconstructs male view of women’s bathroom scenes, and thus parodies male gaze and voyeurism is remarkable. In another video installation the artist interprets, with subtle irony, the adolescence of girls, and examines their identity in the phase of transition between the youth and the adulthood. In a free follow-up to the previous video installation, the artist is attentive to a problem related to the diagnosis of anorexia nervosa, and points out how the forming of identity and related issues of image are closely related to the coping of young women with personal problems, which is conditioned by social and cultural aspects.

Pavína Fichta Čierna focuses on the problems of her contemporaries; her penetrating works offer a probe into the social reality with the focus on a human being. The artist focuses on documentary video films in which she depicts interesting stories of people with ambiguous, complicated life stories. She finds protagonists of her works mostly on the

periphery, among physically and mentally handicapped men and women and solitaires or outsiders living their life in a nonconformist manner that is out of the current consumerist lifestyle, ostracised by majority society and the media. In her authentic video documents she also deals with psychological, social and socio-cultural problems of the Romany minority. Besides, Čierna also focuses on the issue of diseased, medical body the apt illustration of which is her medical self-portrait based on visual self-reflection of own organism.

Young generation of female artists whose videos directly present irritating pictures of body and sexuality with the sense of provocation, focus on gender issues and negate any taboo, is represented by Anetta Mona Chiša and Lucia Tkáčová. In their video works one can find not only the persiflage of pornography and ironic criticism of sexism, but also the deconstruction of conventional views of women. Eva Filová, in her occasional video works, declares the symbiosis of political and personal in art, which is not short on political and social criticism of current socio-cultural situation, such as the expression of her individual attitude to the prohibition of abortions. Experimental nature is typical of the video work of Dorota Sadovská, a painter, photographer and mixed media author. Two works can serve a model example: the video realized as a digital picture shown on LCD screen hanging on the wall the leitmotif of which is a body scrum of the fragments of hands and feet of men and women, and the video in which the artist makes use of the performative elements when creating the abstract drawings from her hair as a derivate of own body on the surface of a table. A special category within the issue under the focus is created by the art of Gabika and Erik Binder whose common video projects draw inspiration from partnership and family mythology when being ironical about patriarchal stereotypes. The models of queer art are interpreted in the videos of Anna Daučíková. A common feature of her video works can be considered the manipulation with the objects of everyday use, with fragments of her own body, with parts of dress or with profane materials, which she examines through ambivalent metaphors.

Peter Rónai, in the video works in which he often uses his photographic portraits from different periods of life, examines his identity and puts it through

various ironical, even sarcastic procedures. The post-photographic pictures shown on small LCD monitors create the gist of artist's video sculptures, video objects and video installations that are based on his individual mythology and self-ironical scepticism. Main principle of Rónai's assemblages compiled from the objects of everyday use, and characterised by a fair amount of playfulness, is the creative use of avant-garde techniques and strategies, such as collage, photomontage, ready-mades and found footage films, combined with a digital picture. Another significant artist focusing largely on video installations and computer projects, and dealing with the issues of body, corporeality and cloning, as well as with the criticism of consumerism and mass culture, is Peter Meluzin. In his inter-textual video works he often focuses on the analysis of typical social, socio-cultural, sociological and political phenomena and problems of present life that he interprets with the sense of irony and sharp sarcasm. He is also interested in the phenomena of voyeurism, typical of the visual

culture and of the world saturated with mass media where the border between the private and the public disappears. The strategy of appropriation is applied by a representative of young generation, Marek Kvetan, who deconstructs the appropriated websites with pornographic pictures of women in lascivious poses. Using the artist's software, he turns them into innocent geometric-abstract computer prints or videos in the manner of minimalism, presented as a comparison of original pornographic photographs with their transformed visual image.

Common denominator of the major part of video works is the use of a computer and the respective software, which, in many cases, means the shift towards the cinematization of video, which receives the form of video story, video document or experimental video film. This trend has been evident in Slovak media art since the mid-1990s.

English translation by J. Jurečková

Conversations. The Sharjah Biennale and International Art Relations in the United Arab Emirates

Michael RATTRAY

Introduction

In 2003, the small and regionally centered *Sharjah Biennale* (SB) took an about face and entered in the international biennale arena.¹ Under the direction of Sheikha Hoor Al-Qasimi, who was at the time a recent undergraduate from the Slade School of Fine Art in London,² and backed by the substantial funding of her father and ruler of Sharjah, Dr. Sheikh Sultan bin Mohammed Al-Qasimi, the Biennale became the largest internationally recognized exhibition of its kind in the United Arab Emirates (UAE) and arguably all of the Middle East. Attracting over 28,000 visitors for 2005 exhibition SB7: *Belonging*, and perhaps attracting an even larger audience for the 2007 exhibition SB8: *Still Life: Art, Ecology and the Politics of Change*, the Biennale looks to be fulfilling the self-imposed mandate of its organizers to bring about a “*new era of contemporary art in the Gulf*”.³

The Biennale is part of larger governmental interests in developing the United Arab Emirates into a

global tourist and business hub. Inaugurated in 1993, the *Sharjah Biennale* was, up until the 2003 change in direction, a modest and regionally centered exhibition of local art.⁴ Since the switchover, the UAE has been involved in multiple initiatives of development. The construction of new museums, galleries, art schools, the DIFC Gulf Art Fair in Dubai and the currently in development Saadiyat Island all signal the intent of the UAE to place itself as a cultural center in the global economy and community.⁵

The United Arab Emirates is a series of seven city-states governed by a complex system of Islamic rule based on the Sha’riah, or Islamic Law. Under the Sha’riah, strict codes of conduct must be abided by in the public domain. Some of these codes, or laws, effectively curtail certain modes of expression and are a vehicle for the censorship of any information pertaining to negative views of the State and/or Islam.⁶ The Emirate of Sharjah is considered the most conservative of the Emirates in abiding to the Sha’riah.

¹ Sharjah Department of Culture and Information: New Horizon for Sharjah Art Biennial. Top Global Artists to Appear. In: *M2 Presswire*, January 23, 2003.

² For a brief biography of Hoor Al-Qasimi, see the Sharjah Biennale Homepage, <http://www.sharjahbiennial.org/en/>.

³ See the Sharjah Biennale Homepage, <http://www.sharjahbiennial.org/en/>; Staff Reporter: Sharjah Biennial 7 Contemporary Art Education Programs Supported by Ministry of Education. In: *Middle East Company News Wire*, March 23, 2005; Staff Reporter: 28,000 Art Lovers Visit Sharjah Biennial. In: *Middle East Company News Wire*, April 19, 2005.

⁴ Ibidem.

⁵ For information regarding the development projects see ZEITOUN, D.: Ruler to open Two Arts Centers as part of Sharjah Biennial. In: *Gulf News*, April 16, 2001; the Gulf Art Fair Homepage, <http://www.gulfartfair.com>; the Saadiyat Island Homepage, <http://www.saadiyat.ae>.

⁶ For information regarding censorship in the UAE, see FELDMAN, S.: The Illusion of Freedom. In: *Index on Censorship*, 35, 2006, No. 3, pp. 189-194; the International Press Institute Homepage, http://www.freemedia.at/cms/ipi/freedom_detail.html?country=/KW0001/KW0004/KW010; the Human Rights Watch Homepage, <http://hrw.org/englishwr2k7/docs/2007/01/11/uae14724.htm>.

In regards to the *Sharjah Biennale*, how does censorship through the Sha'riah affect the exhibition of international art? If censorship has occurred, then what kind of art was the subject of censorship? Can the Biennale become a tool of subversion or promotion of acceptable modes of expression in the UAE?

This essay seeks to examine the aforementioned questions through an analysis of Okwui Enwezor's article "The Black Box" from the *Documenta XI* catalogue,⁷ coupled with an examination of three works of art from the *Sharjah Biennale* in 2003. The Enwezor article will be unpacked for the purpose of evaluating his comments concerning fundamentalist/radical and enlightened Islamic modes of political and cultural expression as an oppositional binary to the hegemony of the West. The three artworks, Wolfgang Staehle's "Untitled 2001", Phillippe Terrier-Hermann's "The Romans" and Zhu Ming's "July 26, 2002" will be examined to better understand the types of conversations occurring between art and the controlling state. Lastly, conclusions will be drawn to figure where the *Sharjah Biennale* fits in the reception of contemporary art exhibition practices.

Okwui Enwezor's "The Black Box" and *Documenta XI*

In multiple interviews, the director of the *Sharjah Biennale*, Hoor Al-Qasimi, expressed that the major influence and inspiration for her re-structuring of the Biennale was *Documenta XI*, directed by Okwui

Enwezor.⁸ That a young director such as Al-Qasimi would look to other international exhibition models as sources is not unusual. What is unusual about the cited link is evident if Enwezor's text is examined for its defamatory stance towards Islam and his comments used to unpack the possible organizational intent of the *Sharjah Biennale* administration.⁹

According to Enwezor, "*the program of political Islam today is based on an agonistic struggle with westernisms*".¹⁰ The previous quote sets up an obvious binary between the West and Islam as competing cultural institutions. Enwezor defines westernism as a "*global totality*"¹¹ encompassing all facets and institutions of social organization, the end-result being the total integration of the western – defined as European and North American – system, or "*modes of being*"¹² on the rest of the world. Given the *Sharjah Biennale* is an exhibition organized and run by literally, an Islamic political organization,¹³ can the Biennale be seen as an example of an agonistic struggle with westernism? More specifically, is the Biennale an instance of what Enwezor, quoting Jürgen Habermas, calls a system of "*conceptual appropriation of socio-cultural processes*"¹⁴ as a form of resistance to total integration of the western system?

To further this line of enquiry, Enwezor localizes political Islam, both fundamentalist/radical and enlightened¹⁵ alike, as the locus of a counter hegemonic binary to the West. Within the binary of West/Islam, there is also a binary of extremist/enlightened Islam, which, in my opinion, leads to problematic generalizations of large cultural group-

⁷ For the purpose of this article, Enwezor's specific comments towards Islam are examined.

⁸ TURNER, G. T.: Report from the U.A.E. Fast Forward on the Persian Gulf. In: *Art in America*, 91, 2003, No. 11, pp. 87-91, here p. 88. Also see The Sharjah Biennale Report on *Universes in Universe*, <http://www.universes-in-universe.de/cat/sharjah/2003/e-report.htm>.

⁹ ENWEZOR, O.: The Black Box. In: *Documenta XI, Platform 5*. [Exhib. Cat.] Ostfildern-Ruit 2002, pp. 44-55, here p. 48. The comments by Enwezor are meant to be used as a means of reading possible intents, and do not imply there was a specific intent by the administration of the Sharjah Biennale to act on his comments.

¹⁰ Ibidem, p. 46.

¹¹ Ibidem.

¹² Ibidem.

¹³ The Sharjah Biennale is organized and funded by the Department of Culture and Information of the Emirate of Sharjah and is a satellite organization of the governing polity.

¹⁴ ENWEZOR 2002 (see in note 9), p. 46.

¹⁵ As opposed to enlightened, I would use the term moderate. For the intent of this essay, a choice was made to stay within the language as set up by Enwezor. Enlightened carries a lot of baggage with it as a term and I personally do not agree with its use by Enwezor.

ings. It can be further problematized that Enwezor does not map out any site or location to exemplify where an enlightened Islamic political organization exists, or a fundamental/radical one for that matter. All the reader is left with is a derogatory quote outlining why Islam cannot consider itself as a universal.¹⁶

To further convolute the already illusive argument concerning Islam, Enwezor brings the theories of Akbar S. Ahmed into his text to further his already vague binary. Quoting Ahmed, Enwezor explains that both fundamental and enlightened Islamic forces recognize the only political and cultural organization capable of dealing with the West is a viable world culture of Islam.¹⁷

So to conclude this section, given Enwezor's binary and derogatory statements concerning Islam, how is the *Sharjah Biennale* subverting his opinion? Alternatively, is the Biennale a perpetuation of his opinion? It would seem Enwezor is rather ambivalent to his comments because he did not have a problem being a juror for the seventh Biennale in 2005. Hoor Al-Qasimi, in the same regard, brought Enwezor in to judge the competition, so it is difficult to discern whether his comments were deemed offensive to the ruling Emirate. Perhaps, because of his status in the art world and the influence he brings to an exhibition through his participation, his earlier statements were ignored. Regardless, it is mildly problematic that the director of *Documenta XI*, which sought to counter hegemonic voices through the exhibition of socially aware art,¹⁸ would make an about face on his comments and participate in an exhibition organized by an Islamic polity which subdues any counter-hegemonic practices.¹⁹ It is with the subduing, or censorship, of alternative voices that the art works will now be examined.

¹⁶ Quote: "...the place of women and religious minorities, the lack of transparency and corruption in its elite, and the lack of political rights and participation of a large segment of its societies further undermine Islam's claim to Universalism." – ENWEZOR 2002 (see in note 9), p. 48.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ For an excellent critical assessment of Enwezor and *Documenta XI*, see DOWNEY, A.: The Spectacular Difference of Documenta XI. In: *Third Text*, 17, 2003, No. 1, pp. 85-92.

Philippe Terrier-Herrmann and "The Romans"

Philippe Terrier-Herrmann's video "The Romans" was the only piece in the exhibition to be removed after the opening. The video is of a male and female talking and flirting underneath the Villa Medici in Rome with a conclusion of the couple eventually kissing.²⁰ This video was removed on the first day of its exhibition because under the rule of Sha'riah, it is illegal to show affection in public.²¹ According to Grady T. Turner from *Art in America*, the curator of the exhibition, Peter Lewis, claimed the artist was attempting a publicity stunt through the exhibition of the work, even though it was already a published book of still-photographs.

Supposedly, a government official, upon realizing what was occurring in the work, removed the DVD from the player. Grady calls Lewis' claim "a case in which a hurried curator installed a work he had not checked out".²² Regardless of the reasoning or motives of the artist or curator, a work where two people were shown kissing was removed from the exhibition and effectively banned.

Wolfgang Staehle and "Untitled 2001" [Fig. 1]

From September 6, 2001 until October 6, 2001, Wolfgang Staehle had a real-time exhibition occurring at the Postmaster's Gallery in New York City. For the work of art, Staehle had placed a web-cam for web-based, real-time transmission in three fixed spots in differing locations that were then uploaded to a server and projected onto the walls of the Postmaster's Gallery. The locations chosen were the Television Tower in Berlin, Germany, the former

¹⁹ See Human Rights Watch World Report 2007 on the Human Rights Watch Homepage, <http://hrw.org/englishwr2k7/docs/2007/01/11/uae14724.htm>.

²⁰ TURNER 2003 (see in note 8), p. 89.

²¹ Ibidem; ZA'ZA', B.: Visitor Pays High Price for Passion in Taxi. In: *Gulf News.com*, December 29, 2004.

²² TURNER 2003 (see in note 8), p. 89.



1. Wolfgang Staehle: *Untitled* 2001. Repro: MENICK 2004 (see in note 23), pp. 122-123.

Benedictine Monastery of Comburg in Baden-Württemberg, again in Germany, and a panoramic view of Lower Manhattan in New York City.²³

One of the prototype's for the work of the real-time projection process that Staehle was using and a cited example of John Menick in "Real Time Futures. Five Notes on the work of Wolfgang Staehle", is a quote from Andy Warhol from his 1964 film titled *Empire*, an 8-hour shot of the Empire State Building. Warhol is quoted as saying, "we'd just sit there and wait for something to happen and nothing would".²⁴ Unfortunately, as opposed to Warhol's 8-hour continuous shot of nothing much, for Staehle's month long project, something did happen. Moreover, it is safe to say that since September 11, 2001, the United States

of America has been in a protectionist role ever since. After hundreds of billions of dollars spent on "defense", and the razing of a few countries,²⁵ there does not seem to be an end in sight to the question of global terrorism. Staehle's work provides us with an example of when art meets life to a chilling effect.

For the *Sharjah Biennale* in 2003, Staehle's work was shown, projected on the main floor near the entrance to the Sharjah Museum of Art. Interestingly, the original work in its entirety was not shown. Gone were the German locations, replaced by a single projection of Manhattan, repeating only the day of September 11 in real time, for the duration of the Biennale. This work was not censored and held a prominent display amid the entrance to the museum.

²³ MENICK, J.: Real Time Futures. Five Notes on the Work of Wolfgang Staehle. In: *Parachute. Contemporary Art Magazine*, 2004, No. 113, pp. 120-127.

²⁴ *Ibidem*, p. 125.

²⁵ I am referring here to the yearly defense budget of the United States of America since the September 11, 2001 attack, and the subsequent invasion and occupation of both Iraq and Afghanistan.



2. *Zhu Ming: July 26, 2002*. Repr.: *The Sharjah Biennale Report* (see in note 8).

Zhu Ming and “July 26, 2002”

“July 26, 2002” is a photographic and video work that was censored but not removed from the exhibition. The photographs and video are the documentations of a performance by Zhu Ming on the date of the title in the Leo Shan (South China Sea) area of China. In the performance, thirty large plastic bubbles are cast out into the sea with Zhu Ming occupying one of the bubbles. The work exhibited at the Biennale consisted of a series of still photographs taken from afar, accompanied by a video shot by the artist while he was inside one of the bubbles.

The only portion of the piece to be censored was a shot of the artist from behind, exposing

his buttocks. In his review of the Biennale, Grady Turner referred to the censorship as a form of crude alteration where the circle [Fig. 2] was taped onto the photograph.²⁶ Given the work of Zhu Ming has been dealing with the body and the performative act for quite some time, it should have come as no surprise to the organizers of the exhibition that the unclothed body of Zhu Ming would most likely be in his contribution. Whether Ming was aware his work would be altered with a paper circle prior to its exhibition is unknown, but, given his history and involvement with the early 1990s Beijing art scene surrounding the East Village, Ming is no stranger to state interference and censorship. It should be added he was awarded one of the five awards given out by the Biennale for his contribution.²⁷

²⁶ TURNER 2003 (see in note 8), p. 88.

²⁷ Ibidem. Turner adds that two of the five awards were given out to artists – Chen Lingyang and Zhu Ming – whose

work had been censored in some way. Whether this was done as a means to capitulate the artists for the offense of censorship is unknown, although Turner further speculates it was.

Censorship, Mass Death, the Human Body, Kissing and Enwezor Revisited

The purpose of this paper is not to argue the validity or authenticity of the aforementioned works of art as art. They are works of art and that they have already been exhibited dismisses a need to question their point of inclusion. This paper's primary concern is examining why the artworks in question were, and were not, censored by the administration of the *Sharjah Biennale* and how Enwezor's binary provides a reading of the works.

What the three works have in common is their use of video and projection. These are the same mediums that were featured prominently in *Documenta XI*, the so-called 600-hour exhibition. What they do not have in common is the nationalities of their creators; Staehle is German, Terrier-Hermann is French, and Ming is Chinese. The themes also differ in that Ming's work is a documentation of a performative act with a dual perspective of the artist's view and the documentarian's view, Terrier-Hermann's work is a staged sequence with actors and Staehle's work is a real-time projection of a single day repeated for the duration of the exhibition.²⁸

Under the Sha'riah, nudity is forbidden and, as was stated earlier, human affection is banned in all public places. In the conservative setting of Sharjah, where it is still common to be lashed for disobedience of the law,²⁹ the Sha'riah poses an interesting problem for a director like Hoor Al-Qasimi. Being educated in a western institution allowed for her to be well-versed in international artistic practices, to the point where she had enough contacts and knowledge to set up the *Sharjah Biennale* in 2003 in under six months.³⁰ That she is the daughter of the ruler of Sharjah no doubt aided in her ability to cover the costs of the endeavor, but it did not aid in securing a place to house works of art where the Sha'riah would not apply. It is also questionable

whether she wanted to find a place where anything could be exhibited. Perhaps one of the intents of the Biennale is to exemplify how international art can be exhibited under Sha'riah law.

What is alarming about the censorship that did occur at the Biennale is evidenced by what was not censored, and that is Staehle's "Untitled 2001". That a work depicting an event where approximately 3000 people died was not censored while works depicting the human body and two people kissing were is a predicament where violence is deemed acceptable while the human body and acts of affection are not. This idea will now be further explored.

Under any other circumstances, the death of 3000 people exhibited as an art piece would not happen, anywhere.³¹ Because Staehle's piece had been altered from its original site and time specific locale, it was effectively a new work and different from the original. Only the day of the attack was repeated, everyday, for a month. That the original work itself was a month in duration adds a complexity to the problem, because the original month-long piece could have been exhibited.³² There was a choice made by the artist to replay the single day of the attack repeatedly. Likewise, there was a choice made by the directorship of the Biennale to exhibit the work projected on the floor of the entrance to the museum.

Bernadette Buckley, in her essay "Terrible Beauties", offers an interesting parallel to the work of Staehle and a possible explanation for his works' exhibition through her examination of a video piece by Runa Islam, "Untitled 2003". The piece is similar to Staehle's in that it depicts the same event; only in Islam's work she uses found BBC news footage. The attack and subsequent collapse of the World Trade Center Towers is shown slowed down, and once the attack complete, shown in reverse. Buckley comments on the sublimity of the work and its "*strange and terrible beauty*",³³ moving on to add that perhaps Karlheinz Stockhausen's claim of the attack being

²⁸ SB 6 was held from April 8, 2003 until May 8, 2003.

²⁹ See Some differences from the west on The Emirates Network Homepage, <http://guide.theemiratesnetwork.com/living/differences.php>.

³⁰ TURNER 2003 (see in note 8), p. 87.

³¹ What I am implying with this statement is that if the piece depicted in a realistic, as opposed to distanced way, the deaths of 3000 people it would not be exhibited in an art exhibition anywhere in the world. It would be like exhibiting a slaughter and calling it art.

³² SB 6 ran for exactly one month, as did Staehle's original work at the Postmasters Gallery in 2001.

the “*the greatest work of art of all time*”³⁴ had some unmentionable truth to it. The relationship between art and “*terrorism*”³⁵ is located, according to Buckley, in art’s ability to form an “*aesthetico-ethical merger*”³⁶ between the act and the art. The only problem with the argument she proposes is all of her cited examples, save for Islam’s piece, are not works depicting a real event where people die on screen.

This line of inquiry can be furthered through examining Staehle’s piece as a site of space and distance. There is something about distance and the removal of the human body that lessens the impact, or reality, of an event such as the attack depicted in Staehle’s piece. For example, would the piece have been shown if the camera was fixed in front of the World Trade Center and the bouncing and exploding bodies of those that had to jump, as opposed to being burned, were represented on screen?

Distance in space accords an othering of the depicted event that allows an ability to aestheticize the event. Merleau-Ponty has argued through his examination of space and the body that an object in space only taking up a small part of our “*visual field*”³⁷ does not allow for the absorption of “*clear vision*”.³⁸ Given that the Phenomenology of Perception is based on placing the body back into a subjective space,³⁹ or as Ed Casey has noted “*the body with place and place with body*”,⁴⁰ it is possible to posit that because there are no bodies in the shot, the space becomes a site. To return to Casey: “*Somewhere where no possible human bodily presence could be found [...] is not a place to begin with. Only a site can exist without such presence (indeed, a site thrives on the absence of the body)*.”⁴¹ If Staehle’s work is regarded as an instance where the spectator cannot identify with the body because of a lack of *clear vision* in space, then the space becomes a *site*, devoid

of the emotive responses that would be equated to the previously mentioned what-if scenario of the changed placement of the camera.

The above offers an explanation as to why a work like Staehle’s would not be the subject of censorship, but it has been argued through western philosophical ideas. The reception of the work could be different for someone not of the western philosophical mindset, so this reading may not apply. There could be other motives for the work being exhibited beyond caring, as I do, about showing a piece that depicts the death of thousands of people while censoring a human buttock, or two-people kissing for that matter.

To return to Enwezor, if his text is mirrored to the showing of Staehle’s work for its *content* then the reading of the work shifts dramatically. Enwezor quotes Fanon’s notion of absolute violence as a means to counter the western hegemony of industrial capitalism.⁴² Absolute violence against a symbol of western industrial capitalism is exemplified through the act depicted in Staehle’s piece. It can be further argued that through the Biennale moving into the international frame, combined with the exhibition of the attack on the World Trade Center, an example of two kinds of Islamic battles with western hegemony, both fundamentalist/radical and enlightened alike, occur through the housing and exhibition of art. Enwezor’s binary can be made manifest through the *Sharjah Biennale*.

Criticism and Conclusions

To conclude, I would like to now step away from the West/Islam binary. It is a reductive argument that attempts to simplify problems of cultural transla-

³³ BUCKLEY, B.: Terrible Beauties. In: *Art in the Age of Terrorism*. Eds. G. COULTER-SMITH – M. OWEN. London 2005, pp. 10-34, 26.

³⁴ Ibidem.

³⁵ Ibidem.

³⁶ Ibidem.

³⁷ MERLEAU-PONTY, M.: *The Phenomenology of Perception*. New York 1945, p. 304.

³⁸ Ibidem.

³⁹ This is an idea expressed by Edward S. CASEY in his reading of MERLEAU-PONTY’s *The Phenomenology of Perception* (New York 1945) in *The Fate of Place* (Berkeley 1997), Chap. 10: By Way of Body: Kant, Whitehead, Husserl, Merleau-Ponty, pp. 202-242.

⁴⁰ CASEY, E. S.: *The Fate of Place*. Berkeley 1997, p. 238.

⁴¹ Ibidem, p. 235.

⁴² ENWEZOR 2002 (see in note 9), p. 48.

tion into a kind of oppositional cultural binary. It is also representative of the militaristic attitude – us against them – imbedded in most of our societal organizations. I would argue this attitude is evidenced through the censorship that occurred at the *Sbarjah Biennale*. This is not to say any one culture is more militaristically inclined than another, it is simply to posit the theory that most societies are defined by and imbed an acceptance of militarism within their cultural frameworks while inhibiting personal freedoms, such as sexuality, sexual orientation, or just plain nakedness.

While there are many problems within the homogenized West, I would argue there have been instances in the past where the system in place has allowed for a minimal amount of change and acceptance, and sometimes this has come courtesy of art. However, as Edward W. Said has argued, culture, and therefore cultural products such as art and government are “never a matter of ownership [...] but rather of appropriations, common experiences, and interdependencies among different cultures”.⁴³ Rather than move back into a binary of difference, a stance must be taken against all forms of censorship in the exhibition of art.

Regardless of the offences incurred to whomever in the exhibition of a work of art, the inability to exhibit limits our capacity to discuss, to converse, to dialogue and to share. However, choice must be respected, so an interesting impasse is arrived at,

and it is one I cannot offer any answers to. In the theorizing of art and its exhibition it is easy to fall prey to what Gayatri C. Spivak calls, albeit through feminist discourse, being one of the “*bad-faith emissaries of a globalization that assigns itself the status to train women of other places to be women*”.⁴⁴ Likewise, it would be irresponsible to do the same in regards to what can, and cannot be art, east or west, censored or uncensored.

The Biennale structure serves as a means to put a city on the map of cultural tourist attractions and boost notions of national identity in the globalized world.⁴⁵ The *Sbarjah Biennale* is an example of this. It is a contemporary art exhibition in an Islamic country during a time when even those who champion decolonization and post-colonial theorems perpetuate an Islamic/Western binary. Now moving toward its ninth installment, the Biennale looks to be set to continue for quite some time. Perhaps what will occur in the future through the conversations of art, similarly as it has occurred in many forums for the exhibition of art the world over, is adaptations and notions of what is acceptable will change and open up to allow all forms of expression. Regardless of the outcome, I would still like to argue, in the end, there is nothing wrong with a little bit of butt on display to remind us not to take ourselves too seriously in the act of art assessment and display, especially in a time that is as confusing and tumultuous as our own.

⁴³ SAID, E. W.: Themes of Resistance Culture. In: *Culture and Imperialism*. Vintage 1993, p. 217.

⁴⁴ SPIVAK, G. C.: *Death of a Discipline*. New York 2003, p. 52.

⁴⁵ MESQUITA, I.: Biennials, Biennials, Biennials, Biennials, Biennials, Biennials, Biennials. In: *Beyond the Box. Diverging Curatorial Practices*. Ed. M. TOWNSEND. Banff 2002, pp. 63-67, here p. 65.

Rozhovory. Bienále Šarjah a medzinárodné umelecké vzťahy v Spojených arabských emirátoch

Resumé

V roku 2003 urobilo malé a regionálne zamerané *Bienále Šarjah* (Sharjah Biennale, SB) obrat o stoosemdesiat stupňov a vstúpilo do arény medzinárodných bienále. Pod vedením Sheikhy Hoor Al-Qasimi, čerstvej absolventky Slade School of Fine Art v Londýne, a za značnej finančnej podpory jej otca a vládcu emirátu Šarjah, Dr. Sheikha Sultana bin Mohammed Al-Qasimi, sa bienále stalo najväčšou medzinárodne uznávanou výstavou svojho druhu v Spojených arabských emirátoch a pravdepodobne aj na celom Strednom východe. Ročník 2005 – SB7: *Belonging* (Vlastnenie) pritiahol vyše 28 000 návštevníkov a pripravil cestu pre ešte vyššiu návštevnosť ročníku 2007 – SB8: *Still Life: Art, Ecology and the Politics of Change* (Zátišie: Umenie, ekológia a politika zmeny). Zdá sa, že bienále naplňajú osobnú métu usporiadateľov priniesť do zálivu „novú éru súčasného umenia“.

Spojené arabské emiráty sú spoločenstvom siedmich mestských štátov, ktoré sa riadia zložitými islamskými pravidlami na základe šarije (islamského práva). V rámci verejného života sa podľa šarije musia dodržiavať prísne pravidlá správania. Niektoré z týchto pravidiel (zákonov) účinne okliešťujú určité spôsoby vyjadrovania a sú prostriedkom cenzúry akýchkoľvek informácií, súvisiacich s negatívnym pohľadom na štát a/alebo islam. Vo vzťahu k dodržiavaniu pravidiel šarije je za najkonzervatívnejší považovaný práve emirát Šarjah.

Cieľom tohto príspevku je hľadať odpovede na otázky spojené s *Bienále Šarjah* a osobitne s výskytom cenzúry na ročníku 2003. Prostredníctvom analýzy článku Okwui Enwezora „The Black Box“ (Čierna skrinka) z katalógu *Documenta XI* a troch umeleckých diel z *Bienále Šarjah* 2003 bude tento príspevok skúmať mechanizmy vplyvu cenzúry na výstavu medzinárodného umenia na konzervatívnej pôde emirátu Šarjah.

Bienále je súčasťou širších vládnych záujmov v súvislosti s pretváraním Spojených arabských emirátov na globálne turistické a obchodné centrum. Po

slávnostnom otvorení v roku 1993 bolo *Bienále Šarjah* až do obratu v roku 2003 skromnou a regionálne zameranou výstavu miestneho umenia. Riaditeľka bienále Hoor Al-Qasimi sa vo viacerých rozhovoroch vyjadrila, že hlavným zdrojom inšpirácie pre reštrukturalizáciu podujatia boli *Documenta XI*, riadené Okwui Enwezorom. Skutočnosť, že sa mladá riaditeľka nechala inšpirovať iným medzinárodným modelom, nie je ničím nezvyčajná. Nezvyčajnosť uvedeného sa však jasne ukáže vtedy, ak vezmeme do úvahy hanlivý postoj Enwezorovho textu k islamu a možnosť zahrnutia jeho úvah do organizačného zámeru vedenia bienále.

Podľa Enwezora je „program politického islamu v súčasnosti postavený na urputnom zápase so západniarstvom“. Toto tvrdenie určuje zjavnú dualitu medzi západom a islamom ako dvomi súperiacimi kultúrnymi okruhmi. Enwezor definuje západniarstvo ako „globálnu totalitu“, zahŕňajúcu všetky aspekty a inštitúcie spoločenskej organizácie, ktorej konečným výsledkom má byť úplná integrácia západného (európskeho a severoamerického) systému, či „spôsobov bytia“ do zvyšku sveta. Keďže je *Bienále Šarjah* usporadúvané vyslovene islamskou politickou organizáciou, je ho možné vnímať ako formu urputného zápasu so západniarstvom? Konkrétnejšie, je možné bienále označiť za príklad toho, čo Enwezor, citujúc Jürgena Habermasa, nazýva systémom „konceptuálnej apropriácie socio-kultúrnych procesov“ ako formy obrany proti úplnej integrácii západného systému?

Enwezorov článok rozoberieme s cieľom zhodnotiť jeho postrehy o spôsoboch politického a kultúrneho vyjadrovania fundamentalistického/radikálneho a osvieteného islamu ako opačnej duality k hegemonii západu. Pre lepšie pochopenie typu rozhovorov, odohrávajúcich sa medzi umením a kontrolujúcim štátom, budeme skúmať tri umelecké diela: „Untitled 2001“ (Bez názvu) [Obr. 1] od Wolfganga Staehle, adaptovanú verziu pôvodnej výstavy v reálnom čase z Postmaster's Gallery v New

Yorku (6. septembra 2001 – 6. októbra 2001); inscenované video „The Romans“ (Rimania) od Philippa Terrier-Hermannna, jediná prácu, ktorá musela byť po otvorení bienále odstránená, a video a cyklus fotografií „July 26, 2002“ [Obr. 2] od Zhu Mínga, cenzurované, avšak neodstránené.

Príspevok nebude argumentovať pre, alebo proti platnosti či autentickosti uvedených diel ako diel umeleckých. Skutočnosť, že už boli vystavené, toto ich začlenenie z umeleckohistorickej perspektívy dostatočne potvrdzuje. Primárnym cieľom bude hľadať odpoveď na otázku, prečo boli, alebo neboli diela správou *Bienále Šarjah* cenzurované a do akej miery umožňuje Enwezorov príspevok výklad diel a spôsobov ich vystavenia. Spoločným menovateľom predmetných prác bolo využitie nových médií ako video či projekcia. Obdobné médiá boli uprednostnené na *Documenta XI*, takzvanej 600 hodinovej výstave. Tematicky sa však diela líšili. Mingova práca zachytila performanciu s dvojitou perspektívou umelca a dokumentaristu. Terrier-Hermann inscenoval sekvenciu s využitím hercov. Stachle priniesol upravenú verziu pôvodne mesiac trvajúcej výstavy v reálnom čase, tu

počas priebehu bienále cyklicky prezentujúcej jediný deň (11. september 2001).

Prostredníctvom analýzy mechanizmov cenzúry, vychádzajúcej z islamského práva šarije, budeme skúmať fenomén výstavy medzinárodného umenia, jej schopnosť rozvracať dominantný kultúrny aparát. Môže sa *Bienále Šarjah* stať nástrojom vzostupu akceptovateľných spôsobov vyjadrovania v Spojených arabských emirátoch? Okrem toho sa pokúsime určiť pozíciu bienále v rámci recepcie súčasných výstavných praktík.

Na základe analýzy orgnizácie bienále, kombinovanej s komentármi, ktoré Okwui Enwezor vyslovil ako riaditeľ *Documenta XI* v roku 2001, bude príspevok klásť ťažké a znepokojujúce otázky vo vzťahu k medzinárodnej výstavnej praxi. Keďže *Bienále Šarjah* obrazne povedané stojí v centre nepredvídateľného vývoja medzinárodných záujmov Spojených arabských emirátov, problematika zobrazovania a vystavovania sa dostane do popredia, pričom tento príspevok ponúka možnosť otvoriť diskusiu o očakávaných umeleckých diskurzoch.

Výber a preklad M. Hrdina a J. Jurečková

Zuzana BARTOŠOVÁ, PhD., vedecká pracovníčka, Ústav dejín umenia, Slovenská akadémia vied,
Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava 4, Slovakia, dejubart@savba.sk

Nada BEROŠ, Senior Curator, Museum of Contemporary Art, Habeliceva 2, 10000 Zagreb, Croatia,
nada.beros@msu.hr

Dr. Cécile CAMART, maître de conférences en histoire de l'art et muséologie à l'Université Sorbonne
Nouvelle-Paris 3, 13 rue de Santeuil, 75321 Paris Cedex 05, France, cecile.camart@free.fr

Dr. Océane DELLEAUX, enseignant-chercheur à l'Université de Valenciennes, directrice de la revue
www.so-multiples.com, 9 rue Armand Carrel BP 767, 59034 Lille Cedex, France, oceane.
delleaux@wanadoo.fr

Prof. Jean-Marc POINSOT, professeur d'histoire de l'art contemporain à l'Université Rennes 2,
6 place du général Koenig, 35000 Rennes, France, jean-marc.poinsot@orange.fr

Michael RATTRAY, MA, Teaching Assistant, Department of Art History, Concordia University,
EV-3.809, 1455 de Maisonneuve Blvd. W., Montreal, Quebec, Canada H3G 1M8,
michael.ratray@gmail.com

PhDr. Katarína RUSNÁKOVÁ, vedúca Katedry teórie a dejín výtvarných umení, Fakulta výtvarných
umení, Akadémia umení v Banskej Bystrici, Svätoplukova 14, 01 001 Žilina, Slovakia,
rusnakova.katarina@nextra.sk

Prof. PhDr. Pavel ŠTĚPÁNEK, Ph.D., Katedra dějin umění, Filozofická fakulta, Univerzita Palackého,
Křížkovského 10, 771 80 Olomouc, Czech Republic, estepanek@tiscali.cz

Dr. Olivier VARGIN, associée à l'Institut d'art ISELP à Bruxelles, 13 boulevard Léopold III, Boîte 16,
1030 Bruxelles, Belgium, oliviervargin@hotmail.com

Mgr. Gheorghe VIDA, maître de recherches, directeur adjoint, L'Institut d'Histoire de l'Art
«G. Oprescu» de l'Académie Roumaine, Calea Victoriei 196, secteur 1, code 01007, Bucarest,
Roumanie, vidagheorghe@hotmail.com

Časopis Ústavu dejín umenia Slovenskej akadémie vied
Journal of the Institute of Art History of Slovak Academy of Sciences

Časopis ARS je umeleckohistorický časopis, vydávaný Slovenskou akadémiou vied v Bratislave od roku 1967. Venuje sa dejinám výtvarného umenia a architektúry strednej Európy a ich európskemu kontextu od raného stredoveku až do súčasnosti. Mimoriadne vítané sú štúdie o umení na Slovensku a slovenskom umení. ARS slúži zároveň ako fórum pre reflektovanie teórie, metodológie a dejín historiografie umenia. Príspevky o svetovom umení sú tiež vítané.

V súčasnosti ARS vychádza dvakrát ročne a prináša štúdie v slovenskom alebo anglickom, nemeckom a francúzskom jazyku so slovenskými resumé.

The journal ARS is an art historical journal that has been published by the Slovak Academy of Sciences in Bratislava since 1967. It is devoted to the history of the visual arts and architecture in Central Europe and their European context from the early Middle Ages to the present. Papers on art in Slovakia and Slovak art are particularly welcome. ARS also provides a forum for articles that focus on the theory, methodology and the history of art history. Contributions about world art are also invited.

At the present time ARS is published twice a year, presenting papers in Slovak or in English, German and French with summaries in Slovak.

Vychádza dva razy do roka.

Rozširuje, objednávky a predplatné prijíma SAP – Slovak Academic Press, spol. s r.o.

P. O. BOX 57, nám. Slobody 6, SK-810 05 Bratislava 15, Slovak Republic

Published two times a year.

Subscriptions from foreign countries through SAP – Slovak Academic Press, Ltd.

P. O. BOX 57, nám. Slobody 6, SK-810 05 Bratislava 15, Slovak Republic

Orders from abroad could also be addressed to Slovart G. T. G. Ltd., Krupinská 4,

P. O. BOX 152, SK-852 99 Bratislava, Slovak Republic

Registr. č. EV 372/08 MIČ 49019 © SAP – Slovak Academic Press 2008