

### Les activités artistiques de la galerie Foksal et du groupe "Actions collectives": stratégies de recherche d'une autonomie

Prikhodko, Natalia

Veröffentlichungsversion / Published Version

Zeitschriftenartikel / journal article

#### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Prikhodko, N. (2017). Les activités artistiques de la galerie Foksal et du groupe "Actions collectives": stratégies de recherche d'une autonomie. *Studia Politica: Romanian Political Science Review*, 17(1), 189-205. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-55883-6>

#### Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY-NC-ND Lizenz (Namensnennung-Nicht-kommerziell-Keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/1.0/deed.de>

#### Terms of use:

This document is made available under a CC BY-NC-ND Licence (Attribution-Non Commercial-NoDerivatives). For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/1.0>

# **Les activités artistiques de la galerie Foksal et du groupe « Actions collectives » Stratégies de recherche d'une autonomie**

**NATALIA PRIKHODKO**  
(EHESS)

Les activités de la galerie Foksal, ouverte à Varsovie en 1966, et du groupe « Actions collectives », apparu à Moscou en 1976, présentent deux exemples d'un art qui cherche et défend l'autonomie de l'expression et de l'action artistique au sein du système socialiste. Ces artistes questionnent les conditions de production et d'exposition de l'œuvre, les modes d'accès au public et les moyens de création afin de trouver leur espace autonome. Ainsi, leur œuvre devient manifeste d'une attitude critique envers le contexte culturel et sociopolitique dans lequel elle est créée, bien que ce contexte ne soit pas similaire en Pologne et en Russie. Il paraît important d'étudier la question de l'autonomie en comparant les stratégies des milieux artistiques des deux pays du bloc de l'Est même s'il n'y a pas d'échanges entre eux. L'approche comparative met en optique les processus parallèles de l'art de la Pologne et de la Russie qui se trouvent toutes les deux à l'intérieur d'un même paradigme communiste mais dont les sociétés et les formes de communication sont distinctes. Cette approche permet donc de montrer la spécificité des stratégies propre à chaque contexte, mais aussi d'identifier les préoccupations communes à ces artistes qui constituent le problème de la recherche de l'autonomie.

## *La spécificité de l'œuvre des artistes de la galerie Foksal et du groupe « Actions collectives »*

Les artistes de la galerie Foksal et du groupe « Action collectives », ou « KD »<sup>1</sup>, créent une œuvre qui est spécifique au lieu, au moment, au public et qui devient donc indissociable du format de son exposition. Ils remettent en question le dispositif d'exposition tel qu'il est habituellement employé dans les

---

<sup>1</sup> « KD » est l'abréviation du nom du groupe « Kollektivnye deïstvia » (Actions collectives) utilisée souvent par les artistes.

institutions mais aussi par la plupart des artistes lorsqu'ils montrent des œuvres dans leurs ateliers ou appartements. Faisant une analyse du mécanisme conventionnel de l'exposition, les dirigeants de la galerie Foksal disent : « L'essence de l'exposition se trouve dans sa transparence. [...] Une œuvre d'art individuelle devient assujettie à une réalité indépendante de l'exposition »<sup>2</sup>. Ce dispositif extérieur à l'œuvre ne présente que « les traces des actions décisives » et perd tout lien avec « l'actualité de l'acte créateur ». Ainsi, les artistes de la galerie Foksal et de « KD » repensent profondément le dispositif d'exposition, ils cherchent à le rendre *visible* et en faire l'objet d'une expérimentation et d'une attitude critique. En effet, l'exposition est la situation d'interaction avec le public mais aussi avec le contexte physique et symbolique dans lequel l'œuvre est produite. Intégrant le dispositif d'exposition dans sa structure, l'œuvre reflète les possibilités dont dispose l'auteur et les contraintes qu'il rencontre dans l'articulation de son expression artistique. Les artistes de la galerie Foksal et de « KD » pensent donc leur œuvre en liaison avec l'espace matériel (lieu d'exposition) et social (situation de rencontre avec le public) dans lequel elle est présentée.

La galerie Foksal s'installe dans une petite salle d'exposition qui fait 5x7m au centre de Varsovie. Elle est créée à l'initiative de trois critiques d'art Wiesław Borowski, Hanna Ptaszkowska et Mariusz Tchorek et à partir de 1970 elle est dirigée par W. Borowski et Andrzej Turowski. Les dirigeants et les artistes de la galerie explorent les possibilités de cette petite salle, son potentiel de l'atelier de création, de l'espace d'exposition, du lieu de rencontre et de discussion en la transformant en différents types d'environnement actif.

Pour « Une exposition syncrétique » en juin-juillet 1966, Włodzimierz Borowski suspend des morceaux de miroir au milieu de la salle, installe de grands miroirs et des spots de lumières le long des murs de sorte qu'ils créent un jeu de reflet, de lumière et d'ombre, renforcé du son diffusé. Cinq « séances auditives et visuelles » organisées par Grzegorz Kowalski, Zygmunt Krauze, Henryk Morel et Cezary Szubartowski en septembre 1966 plongent les spectateurs dans des ambiances lumineuses et sonores orchestrées par les artistes en temps réel. Les « sculptures linéaires » d'Edward Krasiński exposées en 1966 et en 1968, révèlent un geste plastique qui se développe dans un espace et l'incarnent dans une forme minimale mais monumentale. Avec son projet « Ligne (ligne comme théorie, objet, réalité, image) » de 1976, Krzysztof Wodiczko explore les registres d'existence et de perception d'un même sujet : il dessine une ligne sur un mur, installe un bâton verticalement au milieu de la salle, marque la ligne du croisement des deux murs, accroche un tableau représentant une ligne. Pour son

---

<sup>2</sup> Wiesław Borowski, Hanna Ptaszkowska, Mariusz Tchorek, *Program galerii Foksal PSP : An Introduction to the General Theory of PLACE*. URL : <http://digitizing-ideas.org/en/entry/20541/2>, consulté le 24/03/2017.

exposition « Między » en avril 1977, Stanisław Drożdż couvre la totalité des surfaces de la salle – ses murs, sol et plafond – avec les lettres du mot « między » (« entre »)<sup>3</sup>.

Les œuvres créées et exposées à la galerie Foksal sont conçues avant tout en lien avec son espace : elles révèlent ses limites et son caractère, elles cherchent à rendre tangibles ses propriétés physiques et symboliques. Mais elles accordent également une attention majeure au rôle du public en le mettant constamment en interaction avec cet espace. Dans le catalogue de la première exposition de la galerie, ses dirigeants définissent leur politique d'exposition comme une tentative de « ne pas tellement montrer les œuvres comme des produits finis, mais plutôt de les révéler en tant que des idées matérialisées en cours de constitution, avec certaines conditions et circonstances qui accompagnent leur création »<sup>4</sup>.

L'intérêt pour les « conditions et circonstances » naît de l'attention à la situation de création et au statut de l'atelier artistique. D'un côté, la galerie Foksal se trouve affiliée à l'« Atelier des arts plastiques » (« Pracownia Sztuk Plastycznych » ou « PSP »), une organisation qui met à disposition des artistes un espace ainsi que des outils et des matériaux de travail. Ce format spécifique de l'« Atelier » détermine le cadre extérieur de l'apparition de la galerie. De l'autre côté, le milieu de la galerie commence à se constituer encore avant son ouverture lors de rencontres dans les ateliers des artistes (un contexte d'échanges typique dans la communauté de l'art « non-officiel »). Les relations, les idées, les méthodes qui s'y forment définissent plus tard la direction des activités de la galerie tout en étant dans la logique intérieure de l'évolution de ce milieu. Rassemblant les caractéristiques de l'atelier et de la salle d'exposition à la fois, la galerie Foksal s'approprie aussi les modalités du travail et des échanges qui y sont associés.

Le groupe « Actions collectives » se forme à Moscou : ce nom apparaît plus tard pour désigner les artistes dont Nikita Alexeev, Georgui Kisevalter, Nikolai Panitkov, Igor Makarevitch, Elena Elagina et d'autres qui se réunissent autour d'Andreï Monastyrski et qui à partir de 1976 organisent des actions artistiques éphémères. Chaque action se présente comme un événement qui se tient la plupart du temps sur un champ vide dans les environs de la capitale soviétique. L'action se déroule autour d'une performance présentée au public très étroit, formé principalement d'amis, et elle comprend également le voyage

---

<sup>3</sup> Parmi les projets et les approches très variés de la galerie Foksal, ce ne sont que quelques exemples choisis pour mieux illustrer le thème de cet article. Bien que dans les années 1960-1980 la galerie Foksal développe plusieurs lignes directrices de son programme, il ne s'agit pas ici de les étudier toutes, mais plutôt de montrer l'attitude fondamentale qui reste décisive pour son activité jusqu'aux années 1980.

<sup>4</sup> *Zbigniew Gostomski, Edward Krasiński, Roman Owidzki, Henryk Stażewski, Jan Ziemiński.* Catalogue d'exposition, Galerie Foksal, avril 1966, s. p.

vers le lieu de la performance, l'attente et ensuite la discussion, le voyage de retour et la production de la documentation<sup>5</sup>.

Par exemple, pour l'action « Temps d'action » organisée en octobre 1978, les artistes ont fixé une bobine avec une corde longue de 7 km sur un arbre dans la forêt de sorte que la bobine ne soit pas visible depuis le champ qui se trouvait à côté et où un bout de la corde a été amené. Arrivés sur place, les participants trouvent la corde et commencent à la tirer. Ils la tirent pendant 1h30 jusqu'à ce que toute la corde sorte de la bobine et de la forêt.

Toutes les actions ont un scénario similaire. Le public reçoit une invitation en avance avec l'indication du temps et du lieu de l'action, ils s'y rendent sans savoir ce qui les attend. Une fois arrivés, ils suivent les indices laissés par les organisateurs préalablement ou donnés directement sur place pour conduire l'action. Que ce soit un mouvement à effectuer (tirer la corde dans « Temps d'action », se déplacer sur le champ selon un schéma dans « Lieu d'action ») ou à contempler (deux figures en train de traverser le champ et de s'approcher aux spectateurs dans « Apparition » en mars 1976, deux figures dont l'apparence se transforme devant les spectateurs dans « Troisième variante » en mai 1978), la performance garde toujours le caractère laconique et minimal, afin de rediriger l'attention des spectateurs de ce qui se passe devant eux vers le processus de perception même, vers les associations et impressions qui se produisent à l'intérieur de leur imagination.

Comme l'action ne marque pas de frontière entre le comportement quotidien et le geste artistique, l'attente et l'attention y jouent un rôle crucial. L'événement de l'action dépend entièrement du processus d'interprétation et s'y trouve même. Le passage de la perception quotidienne, habituelle vers une perception « accordée » d'une certaine façon, attentive à chaque détail et libérée des habitudes ordinaires se trouve au cœur de la pratique du groupe « KD ». L'espace usuel et l'espace artistique définis surtout par les formes d'expression et de comportement ne sont pas isolés l'un de l'autre mais interagissent constamment. Andreï Monastyrski explique :

«Les contextes divers jouent un rôle important ici, ils constituent un certain fond historico-contextuel qu'il faut prendre en compte quand on conçoit une action afin qu'elle, d'une part, y soit liée et, d'autre part, qu'elle le dépasse tout en changeant ce fond contextuel général »<sup>6</sup>.

La pratique artistique de « KD » est étroitement liée aux pratiques de la vie quotidienne. L'œuvre contient dans son tissu le commentaire et le

<sup>5</sup> La documentation des actions du groupe comprend les descriptions, les textes théoriques, les rapports des participants, les photographies et les schémas qui sont réunis en plusieurs volumes sous le titre commun *Voyages en dehors de la ville* (Poezdki za gorod). À ce jour, le groupe a sorti 11 volumes dont les cinq premiers sont réalisés entre 1980 et 1989.

<sup>6</sup> *Kollektivnye deïstvia : Poezdki za gorod*, vol. 1, German Titov, Vologda, 2011, p. 12.

déplacement, c'est-à-dire, les éléments qui accompagnent sa perception mais qui d'habitude y sont extérieurs. Ainsi, elle fusionne le processus de création artistique et la vie de la communauté que constituent les artistes et leur public étroit.

Ainsi, les artistes de la galerie Foksal et des « Actions collectives » créent une œuvre qui interroge son rapport à l'espace, au contexte, au spectateur. Telle œuvre refuse le statut de « produit fini » et met en avant le processus de création et de perception. Autrement dit, elle sort du format de l'objet matériel et s'ouvre à la dimension relationnelle. En impliquant les spectateurs à une contemplation active, les artistes valorisent leur présence et font de leur participation l'élément constitutif de l'événement et de l'œuvre. S'inscrivant dans le processus de dématérialisation de l'objet d'art, la tendance générale de l'art des années 1960-1970, ce choix plastique est manifeste d'une position artistique mais aussi d'une position sociale qui s'établit au sein de l'espace public et institutionnel.

### *La situation culturelle de l'art de galerie Foksal et du groupe « Actions collectives »*

La galerie Foksal et le groupe « Actions collectives » sont souvent associés à l'art « non-officiel », mais cette notion reste problématique surtout pour la galerie Foksal : beaucoup d'artistes qui n'y exposent pas la perçoivent comme une structure officielle à cause de son affiliation à l'« Atelier des arts plastiques », une organisation gouvernementale, ce qui lui donne un statut reconnu. Le terme « non-officiel » ne veut pas dire « contestataire » (au moins dans ce texte). Si dans les pays socialistes il existe un art officiel, c'est-à-dire un art qui est au service du pouvoir, tout autre art est donc « non-officiel ». Celui-ci est très varié : il peut comprendre des attitudes contestataires (sans s'y réduire), mais aussi des œuvres qui sont exposées dans les institutions publiques et qui ne sont pas censurées. Les frontières entre l'art officiel et « non-officiel » sont souvent très floues et une telle division ne donne pas de compréhension suffisante du travail des artistes dans l'espace culturel de leur pays. De fait, le vecteur du développement de l'activité artistique est influencé par plusieurs éléments. Le caractère de l'art officiel qui définit le type de représentation dans les espaces publics, la diversité des approches de l'art « non-officiel », le niveau d'ouverture du pays et le lien avec l'avant-garde du début du XX<sup>e</sup> siècle déterminent le système de coordonnées du travail artistique.

En Pologne, la distinction entre l'art officiel et « non-officiel » n'est pas stylistique. Le réalisme socialiste n'est imposé que pendant une courte période entre 1949 et 1955 et, à partir de la deuxième moitié des années 1950, il ne définit plus l'art officiel. Durant les années 1960-1980, l'art officiel « n'est ni

politique ni engagé à la propagande, c'est plutôt un art opportuniste, prêt à satisfaire les goûts bourgeois de l'élite de l'époque »<sup>7</sup>. En même temps, le refus de sujets politiques permet aux artistes « non-officiels » de mener une expérimentation plastique librement et d'accéder aux expositions institutionnelles. Certains artistes, au contraire, trouvent nécessaire, au risque de perdre la possibilité d'exposer publiquement, de réagir à la réalité politique et sociale, intégrant ces thèmes et images dans leur art. Dans cet éventail d'attitudes possibles, la galerie Foksal formule sa propre position. L'art doit réagir au contexte dans lequel il se développe et interagir avec lui, mais il ne doit pas s'engager dans le débat politique directement : l'art doit employer ses propres moyens, c'est uniquement comme cela qu'il peut devenir un « fait social »<sup>8</sup>. Ainsi, il faut, d'un côté, se distinguer de cet art « opportuniste » qui emprunte le langage formel à l'avant-garde historique et, de l'autre côté, protéger l'art du risque de devenir un outil de la lutte politique.

Pour s'identifier dans un paysage culturel complexe, la galerie Foksal se positionne comme héritière de l'avant-garde historique de Pologne et comme défenseur des « vraies » valeurs de l'avant-garde les interprétant à sa manière. Pour justifier cette position, W. Borowski publie en 1975 son article « Pseudo-avant-garde »<sup>9</sup>, un texte controversé où il fait la critique de certains artistes et approches de l'art « non-officiel » polonais qui ne font pas partie du milieu de la galerie<sup>10</sup>. En même temps, la galerie organise régulièrement les expositions des artistes de l'avant-garde polonaise comme Henryk Stażewski et Tadeusz Kantor. Leurs œuvres comme leurs idées se trouvent au cœur des discussions et expérimentations artistiques de la galerie. Par exemple, la recherche de T. Kantor autour du concept de l'environnement actif et autour des régimes de perception trouve une forte résonance dans le programme général de la galerie. Son happening « Lettre » organisé à la galerie Foksal en 1967 attire l'attention sur une situation particulière où l'objet se trouve « entre l'expéditeur et le destinataire » renvoyant à sa façon à la question de l'autonomie. Autrement dit, Kantor problématise cet état « pur » où l'art existe entre la volonté de l'auteur dont il se détache et l'interprétation du spectateur qu'il n'atteint pas encore<sup>11</sup>.

<sup>7</sup> Piotr Piotrowski, *Art and Democracy in Post-Communist Europe*, London, Reaktion Books, 2012, p. 88.

<sup>8</sup> « Gallery/Institution ? », *Galerie Foksal PSP*, Edinburg, 1979, p. 9.

<sup>9</sup> Publié le 3 mars 1975 dans le no. 12 de l'hebdomadaire *Kultura*.

<sup>10</sup> Une analyse des exclusions de certains artistes et tendances du milieu de la galerie Foksal est proposée par Luiza Nader dans *Idem, Konceptualizm w PRL. Język-postawa-strategia*, thèse de doctorat, Institut des Études Historiques, Université de Varsovie, 2007, cité dans Piotr Piotrowski, *Art and Democracy...cit.*, p. 298.

<sup>11</sup> Le lien entre la pratique personnelle de T. Kantor et la ligne directrice de la galerie Foksal est discuté dans Paweł Polit, « Warsaw's Foksal Gallery 1966-72 : Between PLACE and Archive », *ArtMargins*, 24.01.2009. URL : <http://www.artmargins.com/index.php/8-archive/179-foksal-gallery-1966-72-between-place-and-archive>, consulté le 24/03/2017.

La galerie Foksal veut s'inscrire également dans le contexte international et ainsi donne beaucoup d'importance aux expositions des artistes occidentaux. La galerie préfère établir des contacts avec la scène artistique occidentale qu'avec les autres pays de l'Est. Même si l'art « non-officiel » existe sous une forme ou sous une autre dans tous les pays de l'Est, sa diffusion dépasse rarement le cercle étroit de spectateurs et n'atteint donc pas les autres pays. L'art occidental, en revanche, reste relativement accessible grâce aux éditions imprimées (catalogues, presse) amenées par les diplomates et les artistes qui voyagent. Connus plus ou moins dans tous les pays de l'Est, il devient une sorte d'étalon, de repère pour les artistes « non-officiels ». La galerie invite systématiquement les artistes tels que Robert Barry, Ben Vautier, « Art & Language », Allan Kaprow, Christian Boltanski, Dan Graham et d'autres. Les artistes étrangers exposés à la galerie Foksal sont associés au mouvement « Fluxus » ou à l'art conceptuel, les mouvements des plus radicaux de l'art contemporain occidental. Ces artistes sont choisis surtout parce que leur questionnement radical du statut de l'objet d'art, de l'image, du geste artistique, du lieu de création est proche des problématiques artistiques explorées par la galerie.

En Union Soviétique, l'art officiel représente l'idéologie soviétique. Ce sont seulement les tableaux et les sculptures du réalisme socialiste qui peuvent être exposés dans les institutions publiques. Tous les autres styles et pratiques artistiques ne sont pas directement interdits mais sont privés d'accès à la représentation publique par la censure. Cette règle a quelques exceptions qui deviennent de moins en moins rares à partir de la fin des années 1970. Pourtant, même s'ils arrivent à exposer dans les espaces publics, les artistes « non-officiels » et leurs manifestations sont réprimés de différentes manières.

La plupart d'artistes « non-officiels » russes s'opposent à l'art officiel soviétique au niveau formel : soit par le style (répondant au réalisme socialiste avec de différentes variations de l'abstraction, du surréalisme etc.), soit par le thème (jouant avec les représentations idéologiques, démontant ses codes et son iconographie et donc amenant une critique du pouvoir et de la société soviétiques). Les « Actions collectives » n'opposent pas à l'art officiel un style ou un thème, mais plutôt un autre type de rapport à l'image et à l'œuvre, une autre façon de la percevoir et de l'intégrer dans la pensée et dans la vie. Si la présence idéologique pénètre dans tous les domaines de la vie quotidienne en la soumettant à ses normes, la pratique artistique est pour « KD » une pratique émancipatrice : elle libère la conscience des schémas idéologiques et rend à l'art la capacité de créer des subjectivités multiples. Même si ce type de mentalité est cultivé dans toute la communauté artistique « non-officielle » dans le cadre des relations quotidiennes, c'est uniquement le groupe « KD » qui en fait l'objet de sa pratique *artistique*.

Imposée à l'époque stalinienne, la doctrine du réalisme socialiste ne conduit pas seulement à l'idéologisation totale de la culture et de la vie en



URSS, mais elle crée aussi une rupture profonde avec la tradition de l'avant-garde historique ainsi qu'avec l'art occidental. Privés d'échanges directs avec les scènes artistiques des autres pays, les artistes de « KD » lisent des catalogues et des magazines d'art occidentaux amenés principalement par les diplomates qui fréquentent ce milieu, ils trouvent des reproductions des œuvres de l'avant-garde dans les ouvrages et les articles soviétiques faisant la critique de l'art « bourgeois » et « formaliste ». Ils tirent des idées, des théories, des approches de ces textes traduits par eux-mêmes et des images reproduites souvent de mauvaise qualité. Malgré cette transmission très approximative et une influence aussi distendue, les références à l'art international et à l'avant-garde assimilées dans leur pratique artistique et les discussions communes permettent aux artistes de « KD » de rétablir des repères culturels qui ont été remplacés par les valeurs et canons idéologiques.

Le groupe « Actions collectives » ainsi que la galerie Foksal ne cherchent pas à conquérir le grand public contrairement à ces artistes « non-officiels » qui s'efforcent à trouver et justifier leur place dans les institutions publiques. Mais ils ne renoncent pas non plus à l'exposition : contrairement à d'autres, par exemple Mikhaïl Chvartsman, ils ne croient pas que l'acte de création de l'œuvre suffit en lui-même, que l'œuvre puisse exister sans avoir besoin d'être montrée. Le groupe moscovite et la galerie varsoviennne cherchent un espace où leur pratique peut exister durablement et où elle peut constituer son propre public qui, bien que restreint, reste constant. Il est important pour eux que les valeurs manifestées dans leur création soient partagées, qu'elles deviennent l'objet d'affirmation et de confirmation lors des activités régulières communes.

L'environnement symbolique composé de références culturelles et de valeurs communes définit une des deux dimensions principales de l'espace artistique autonome. La deuxième dimension est physique : les artistes choisissent un endroit et l'établissent comme le lieu de leur activité en rapport avec le caractère et le fonctionnement de l'espace public et du système institutionnel.

### *La place de la galerie Foksal et de la pratique du groupe « Actions collectives » dans l'espace public*

La visibilité de l'activité artistique et sa place dans l'espace public dépendent du niveau de pression exercée par des autorités et de l'acceptation de la situation par les artistes. Les artistes sont poussés à la recherche d'espaces qui peuvent accueillir leurs activités, d'un côté, par leur insatisfaction du système de représentation existant et, de l'autre côté, par les autorités qui restreignent leur représentation. Ainsi, le choix du lieu des rencontres avec le public et de

présentation de l'œuvre est défini par deux facteurs majeurs : le rapport aux autorités et la logique propre au développement de l'art « non-officiel ».

Pour trouver un espace d'activité autonome, les artistes « testent » les limites de ce qui peut être accepté par le système. Même s'il s'agit de deux systèmes autoritaires qui ne soutiennent pas la diversité et l'expérimentation artistique, en Pologne il y a plus de liberté et moins de contraintes de rencontres et d'auto-organisation qu'en URSS. Ainsi, la galerie Foksal prend la forme d'une institution, alors que la pratique des « Actions collectives » reste éphémère et marginale.

Il faut préciser que, dans les pays socialistes, l'espace public, exposé au contrôle des autorités et soumis aux normes, donne lieu à certains codes de communication qui restreignent et modifient la liberté d'expression et de comportement. Ainsi, les artistes s'y positionnent différemment. La galerie polonaise veut réinsérer le débat et la discussion dans l'espace public et légitimer la représentation des formes d'expression multiples auprès des autorités. Le groupe russe, au contraire, cherche une place où il peut échapper au contrôle, beaucoup plus important qu'en Pologne, et mener sa pratique émancipatrice à l'insu des autorités.

La galerie Foksal n'est pas la première galerie d'art « non-officiel » en Pologne. À Varsovie, les acteurs de l'art « non-officiel » se réunissent, à partir de 1956, autour de la galerie Krzywe Koło où se rencontrent, parmi d'autres, les personnes qui formeront plus tard le noyau de la galerie Foksal – ses futurs fondateurs W. Borowski et H. Ptazkowska et les artistes H. Stażewski, Z. Gostomski, E. Krasinski. Les artistes et les critiques se voient aussi dans des cafés ou dans leurs appartements et ateliers, notamment dans l'atelier de H. Stażewski. Après la fermeture de la galerie Krzywe Koło en 1965, les artistes et les critiques rêvent d'un nouveau lieu permanent où ils pourraient se réunir régulièrement et organiser des expositions.

L'occasion se présente grâce aux missions que W. Borowski effectue pour l'« Atelier des arts plastiques », une organisation officielle qui s'occupe de la production d'affiches, de la décoration des vitrines des magasins, du design graphique des emballages des produits de consommation etc. À la surprise des initiateurs de l'idée d'une nouvelle galerie, le directeur de l'« Atelier » se fait convaincre par leur projet et met à leur disposition un local de l'« Atelier » qui devient un nouveau lieu d'exposition.

Attachée à une structure officielle et née grâce à la loyauté d'un « bureaucrate non dépourvu d'imagination » – c'est ainsi que W. Borowski caractérise le directeur de l'« Atelier »<sup>12</sup>, – la galerie Foksal doit constamment

---

<sup>12</sup> « On One Side of the Same River : Marek Bartelik with Wiesław Borowski », *The Brooklyn Rail*, 05.09.2011. URL: <http://www.brooklynrail.org/2011/09/art/marek-bartelik-with-wieslaw-borowski>, consulté le 24/03/2017.

défendre son indépendance. Elle accompagne sa pratique de création et d'exposition par des réflexions théoriques afin de justifier ses choix et stratégies. Ces réflexions font l'objet de nombreux textes théoriques édités par la galerie en tant que manifestes et publiés dans la presse en tant qu'articles. Parmi les textes fondateurs doivent être cités « Introduction à la théorie générale du LIEU » (1966), « Ce que nous n'aimons pas sur la galerie Foksal » (1968), « Les archives vivantes » (1971), « Documentation » (1971), « Galerie contre galerie » (1973), « Galerie/Institution ? » (1979). Fondant son programme artistique sur le principe de l'expérimentation menée autour des formes de création, la galerie Foksal questionne sans cesse les formats de leur exposition, les possibilités et les risques qui y sont associées. Ses approches ne sont pas dogmatiques, mais évoluent en réaction aux nouvelles tendances artistiques et au changement de la politique culturelle de l'État.

Intégrant la discussion liée à sa programmation dans l'espace public et en faisant l'enjeu même de son activité, la galerie Foksal présente un exemple unique de la critique institutionnelle. Contrairement à la critique institutionnelle occidentale issue des pratiques artistiques individuelles ou des groupes artistiques auto-organisés, la galerie Foksal est une institution qui adresse la critique à elle-même. Son activité accompagnée d'une remise en question permanente vise à comprendre les possibilités et les contraintes du système institutionnel de la Pologne et à travailler avec elles. Son statut institutionnel sur lequel la galerie insiste, rend visible le fait que telle activité critique est possible au sein de l'espace public et ainsi exprime l'espoir de la libération de l'expression artistique.

À Moscou, toutes les rencontres et expositions des artistes « non-officiels » se passent dans leurs ateliers ou appartements. Les futurs membres des « Actions collectives » se rencontrent lors de soirées amicales et à travers des connaissances communes à partir des années 1960. En Russie, le cadre de tolérance est beaucoup plus restreint qu'en Pologne : les activités des artistes « non-officiels » ne doivent pas sortir des espaces privés et du cercle des personnes déjà concernées.

En 1974, un groupe d'artistes « non-officiels » cherchent à modifier ce *statu quo* pour accéder à une représentation dans l'espace public – ils organisent une exposition en plein air à Beliaevo. Violamment dispersée par les autorités municipales à l'aide des bulldozers, cette manifestation a des conséquences majeures sur les activités des artistes « non-officiels » à Moscou. D'une part, une salle d'exposition commence à montrer certains travaux des artistes « non-officiels », elle est connue comme le « Gorcom des graphistes ». D'autre part, une autre « démonstration de tableaux en plein air » est organisée : cette fois-ci autorisée par la municipalité, elle se tient à Izmaïlovo et reçoit un grand succès auprès du public. Ces deux événements pourtant s'avèrent très vite une impasse pour les artistes « non-officiels ». Même si le « Gorcom des graphistes » expose

des styles autres que le réalisme socialiste, la censure y reste très fortement présente et l'œuvre véritablement expérimentale ne peut pas y être montrée. Quant à la manifestation à Izmaïlovo, tous les participants sont ensuite convoqués par les autorités pour une raison ou une autre dans l'idée de leur rappeler qu'ils sont surveillés et qu'ils ont dépassé les limites tolérées<sup>13</sup>. Ainsi, l'espoir d'avoir accès à une représentation publique a vécu. En même temps, ces manifestations agissent comme le « catalyseur » de nouveaux contacts et des échanges qui deviennent très actifs. « À cette époque-là, tout le monde se rencontrait [...], des groupes et des associations apparaissaient et s'atomisaient »<sup>14</sup> – se souvient N. Alexeev, membre des « Actions collectives ».

Les actions du groupe « KD » émergent donc comme une réaction à cette situation. Ces artistes veulent, d'un côté, s'éloigner de toute forme de confrontation ou contact avec les autorités et, de l'autre côté, se distinguer de ceux qui acceptent une forme de contrôle ou de compromis pour pouvoir exposer dans une institution. Dans le même temps, ils cherchent un format d'activité qui, en plus d'une certaine liberté d'expérimentation, permettrait une autonomie des discussions et des échanges quotidiens dans le contexte du contrôle idéologique. En effet, la pratique du groupe se fonde non seulement sur les idées artistiques communes mais également sur les moments partagés de la vie quotidienne.

Les artistes choisissent les champs non exploités, dans la nature à l'extérieur de la ville, comme le lieu principal de leurs actions parce qu'un tel endroit ne fonctionne pas comme un espace public. Sergueï Romachko, membre du groupe, commente :

« ...à l'époque soviétique, l'espace hors la ville n'appartenait à personne, c'était un territoire non contrôlé soumis à aucune loi sociale. C'était son charme : il suffisait de quitter la route (la route était encore un espace public délimité et contrôlé par des représentants de la loi), et on sortait de tout contexte social, on tombait dans un *Urwald* absolu, une forêt vierge, une taïga, une jungle ou n'importe quoi d'autre. C'était la situation de *tabula rasa*, page blanche sur laquelle il était possible de construire tout ce qu'on voulait sans aucun cadre spécifique. Il y avait un très fort contraste avec Moscou qui était très proche et où tout était l'espace public, chaque centimètre de surface et de volume »<sup>15</sup>.

Cette vision de la nature influencée par le romantisme allemand, d'un côté, et par la peinture réaliste russe, de l'autre, montre la volonté de retrouver un état originel pressenti comme une forme de libération des normes de la vie quotidienne. Sans développer une analyse du rapport à la nature, extrêmement complexe, dans la pratique de « KD », il faut noter que la nature est vue par ces

<sup>13</sup> Nikita Alexeev, *Riady pamiati*, Novoe literatournoe obozrenie, Moscou, 2008, p. 101.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 107.

<sup>15</sup> Commentaire issu d'un texte daté de 2003-2004 et apparu dans le volume 8 de la documentation du groupe. *Kollektivnye deïstvia : Poezdki za gorod*, vol. 6-11, German Titov, Vologda, 2009, p. 288.

artistes comme l'opposition et comme les marges de l'espace public. Ne trouvant pas de place appropriée pour leur pratique au sein du système public, les « Actions collectives » se déplacent donc à la périphérie du système institutionnel et de l'espace public.

Construites autour des relations et non autour des objets, les activités de la galerie Foksal et d' « Actions collectives » ont un caractère éphémère et fluctuant. En effet, leur aspect relationnel les ouvre à l'imprévisibilité et la spontanéité des interactions humaines. Si le contenu est incertain et changeant, il faut un cadre, un espace défini qui permet un développement autonome de ces interactions et relations et qui les protège du risque de devenir conventionnelles ou d'être modifiées dans le contexte de la surveillance et du contrôle. Les murs de la galerie ou l'emplacement très éloigné des espaces publics ainsi que le cercle assez étroit du public marquent les frontières de cet espace spécifique qui s'oppose au monde extérieur par les formes de comportement et d'expression qui ici sont inscrites dans un certain type de pratique artistique.

Pour caractériser la création du groupe « Actions collectives », A. Monastyrski emploie le mot « insularité »<sup>16</sup> [*obosoblennost*] qui reflète, d'un côté, la conscience de la situation extérieure qui entoure leur activité et, de l'autre côté, la volonté de s'en distancier, de s'en retirer. Les dirigeants de la galerie Foksal parlent de la « vulnérabilité »<sup>17</sup> qu'ils cherchent à exposer soulignant par cela la différence de leur organisation des autres, mais aussi son insertion dans le contexte auquel elle s'oppose.

L'espace choisi par les artistes pour mener une activité artistique autonome est à la fois physique et relationnel. D'une part, les propriétés géographiques et matérielles du lieu où se rencontrent les artistes et le public définissent l'aspect formel de l'œuvre et surtout la façon dont elle est présentée aux spectateurs. D'autre part, certaines caractéristiques du lieu surgissent uniquement au moment de l'interaction en tant que les traits où se reflète l'expérience commune. Les relations qui s'instaurent lors de cette activité partagée ont la capacité de former et modeler l'espace à leur tour. La recherche plastique et conceptuelle des artistes est donc indissociablement liée de cette double-nature de l'espace : l'espace en tant qu'endroit et en tant que présence.

*« LIEU » et « champ d'action » :  
concepts théoriques de l'espace de création autonome*

Défini par les modes d'inscription dans le domaine public ainsi que par les formes de présence humaine qui l'habitent, l'espace de l'autonomie de

<sup>16</sup> Ce terme est proposé par A. Monastyrski dans le volume 4 de la documentation du groupe apparu en 1987. *Kollektivnye deïstvia : Poezdki za gorod*, vol. 4-5, German Titov, Vologda, 2016, p. 7.

<sup>17</sup> « Gallery/Institution ? », *Galerie Foksal PSP*, Edinburg, 1979, p. 6.

création se reflète aussi dans les concepts théoriques. Accordant beaucoup d'importance au commentaire de la pratique artistique, les dirigeants de la galerie Foksal et les artistes des « Actions collectives » élaborent les notions qui permettent de décrire et de comprendre les préoccupations nouvelles de leur œuvre. Ainsi, la galerie Foksal formule une théorie du « LIEU » et les « Actions collectives » reviennent régulièrement à la notion du « champ d'action ».

Le concept du LIEU [*MIEJSCE*]<sup>18</sup> apparaît dans le premier manifeste de la galerie Foksal intitulé « Introduction à la théorie générale du LIEU » et publié en 1966. Ce concept fondateur définit la direction de l'activité de la galerie pendant toute la période des années 1960-1980. Les auteurs du manifeste proposent le concept du LIEU comme opposition et alternative à l'exposition conventionnelle. Ils écrivent :

« Le LIEU n'est pas une catégorie d'espace, ce n'est pas une arène, une scène, un socle, un écran, un piédestal, et après tout ce n'est pas une exposition. Le LIEU est isolé et en même temps il doit être extériorisé. [...] Le LIEU est une brèche soudaine dans l'approche utilitaire au monde. [...] Le LIEU n'est pas transparent. Ce qu'il est, c'est la présence actuelle. [...] Le LIEU est là où nous sommes. [...] C'est seulement dans le LIEU, et non en dehors, que 'l'art est créé par tous'. Le LIEU ne peut pas être fixé d'une manière mécanique, mais il doit être continuellement perpétué »<sup>19</sup>.

Bien qu'il soit associé au local de la galerie Foksal, le LIEU n'est pas tant un endroit fixe qu'un espace émotionnellement et symboliquement chargé qui se produit dans la rencontre entre l'artiste et le spectateur, dans la participation et l'implication du public dans l'appréciation de l'acte créateur.

La notion du champ d'action [*pole deïstvia*] chez « KD » ne fait pas l'objet d'une théorie spécifique, mais elle est employée comme une des notions-clés dans les textes parus dans plusieurs volumes de la documentation du groupe intitulée « Voyages en dehors de la ville ». D'une part, la notion du champ d'action correspond au choix de l'espace géographique pour les performances du groupe : la plupart d'entre elles se tiennent sur un champ à côté d'une forêt dans les environs de Moscou. D'autre part, le champ d'action est compris comme un champ symbolique qui aborde le problème des possibilités et des limites d'expression dans le contexte donné.

Le champ géographique est perçu comme la continuité du champ mental. Son caractère étendu et vide fonctionne comme résonance de l'esprit qui se vide de la présence idéologique, des schémas habituels de pensée et qui retrouve toute sa potentialité. Le champ vide se présente en tant qu'écran ouvert

---

<sup>18</sup> Dans les textes de la galerie Foksal, ce mot apparaît en lettres majuscules quand il désigne le concept issu du premier manifeste de la galerie.

<sup>19</sup> Wiesław Borowski, Hanna Ptaszkowska, Mariusz Tchorek, *Program galerii Foksal PSP...*cit.

aux projections des associations et interprétations individuelles invitant aux expressions subjectives et spontanées.

Comme le LIEU de la galerie Foksal est un espace où « l'art est créé par tous », le champ d'action n'est perçu comme spécifique et symbolique qu'au cours de l'activité partagée. C'est la « présence actuelle » et active de tous les participants qui le rend chargé et signifiant. Comme le note A. Monastyrski, « l'événement de l'action [...] se passe au niveau de l'effort commun des auteurs et des spectateurs »<sup>20</sup>. C'est grâce à cet « effort commun » que l'espace est « continuellement perpétué ». Tous ces traits font du LIEU et du champ d'action un espace de rupture avec la logique et le mode de vie de la quotidienneté ou, comme l'écrivent les fondateurs de la galerie Foksal, « une brèche soudaine dans l'approche utilitaire au monde ». Cette rupture arrête le fonctionnement des normes convenues dans les espaces publics pour faire émerger des formes de communication authentiques, subjectives, spontanées.

Dans la pratique de la galerie Foksal et du groupe « Actions collectives », la question de l'autonomie de l'art, comme celle de l'espace, comprend deux aspects – physique et relationnel. D'un côté, le problème de l'autonomie concerne une unité matérielle qui n'est pourtant plus un objet mais plutôt un endroit de création et d'exposition et qui renvoie à la théorie moderniste de l'autonomie de l'art. De l'autre côté, ce problème porte sur les relations et les attitudes et nécessite ainsi une approche qui étudie l'autonomie des relations humaines.

### *Autonomie de l'art : approche moderniste*

Clement Greenberg, l'un des plus grands théoriciens modernistes de l'art, considère l'autonomie de l'art comme la condition nécessaire du développement d'une culture artistique critique. Même si dans ses textes il parle des objets d'art (principalement des tableaux de peinture moderniste), ces idées peuvent être utiles pour comprendre le geste délimitant la zone de création artistique dans la pratique de la galerie Foksal et des « Actions collectives » qui est un geste moderniste.

L'autonomisation de l'art comprend, pour Greenberg, la révélation des moyens propres à chaque art et donc le mouvement vers son état « pur ». Celui-ci est la « garantie de son excellence ainsi que de son indépendance »<sup>21</sup>. Mettant en évidence ses méthodes et procédures intrinsèques et déterminant par cela les effets qui lui sont exclusifs, l'art manifeste son caractère autocritique qui le

<sup>20</sup> *Kollektivnye deïstvia : Poezdki za gorod*, vol. 4-5, cit., pp. 7-8.

<sup>21</sup> Clement Greenberg, « La peinture moderniste », *Appareil*, mis en ligne le 12 juillet 2016. URL : <http://appareil.revues.org/2302>, consulté le 24/03/2017.

protège de l'assimilation au divertissement ou du risque de devenir un outil politique et idéologique. Greenberg souligne l'importance de l'intégrité entre la forme et le contenu qui rend l'œuvre unique et irréductible : « Le contenu doit se dissoudre si complètement dans la forme que l'œuvre [...] ne peut se réduire, ni en totalité ni en partie, à quoi que ce soit d'autre qu'elle-même »<sup>22</sup>.

Bien qu'ils travaillent dans un contexte sociopolitique spécifique, les artistes de la galerie Foksal et du groupe « KD » ne recourent pas aux méthodes de la lutte politique comme la provocation, la critique directe, les énonciations politiques. Pour démarquer leur espace autonome, ils explorent les moyens proprement artistiques. N. Alexeev affirme : « ... nous sommes artistes et poètes et non pas des contestataires politiques »<sup>23</sup>. W. Borowski explique :

« Il était évident pour nous, que notre ennemi était le système politique qui supprimait la liberté d'expression et empêchait les échanges artistiques. Mais nous croyions aussi que l'art devrait s'opposer à l'idéologie oppressante par ses propres méthodes et moyens »<sup>24</sup>.

En effet, la critique institutionnelle de la galerie Foksal remet en question sa pratique et ses approches afin de les redynamiser ; en même temps avec chaque remise en question la galerie confirme son statut institutionnel et le droit de faire ses choix indépendamment. La pratique des actions de « KD » et le genre des « voyages en dehors de la ville »<sup>25</sup> mettent en avant le déplacement du centre de Moscou vers la périphérie comme un mouvement conscient du contrôle idéologique vers un espace qui en est libre. L'espace autonome n'est pas désigné par les outils administratifs mais par la structure de l'œuvre qui intègre les propriétés de cet espace dans son contenu esthétique. Cette structure la protège de toute influence et usage étranger aux objectifs proprement artistiques.

### *Autonomie de l'art : approche relationnelle*

Comme l'œuvre des artistes de la galerie Foksal et des « Actions collectives » ne réside pas tant dans les objets matériels, fixes que dans les relations et les attitudes qui évoluent, la question de l'autonomie ne porte donc pas seulement sur l'espace de création où ces relations se pratiquent, mais aussi

<sup>22</sup> *Idem*, « Avant-garde et kitsch », *Art et culture. Essais critiques*, Macula, 1988, p. 12.

<sup>23</sup> Nikita Alexeev, *Riady pamiati*, cit., p. 149.

<sup>24</sup> « On One Side of the Same River : Marek Bartelik with Wiesław Borowski », *The Brooklyn Rail*, 05.09.2011. URL: <http://www.brooklynrail.org/2011/09/art/marek-bartelik-with-wieslaw-borowski>, consulté le 24/03/2017.

<sup>25</sup> Octavian Eșanu analyse les « voyages en dehors de la ville » en tant que genre du travail artistique dans *Idem, Transition in Post-Soviet Art : The Collective Actions Group Before and After 1989*, Central European University Press, 2013, pp. 132-136.



sur les formes et moyens de communication. Les artistes circonscrivent une zone autonome pour y mener une activité qui n'est pas possible dans le cadre du système social donné : leur volonté de s'en isoler, l'« insularité » de leur pratique sont liées à la nature, au caractère des échanges et de la communication à l'intérieur du groupe étroit qui réunit les artistes et leurs spectateurs.

Philosophe et spécialiste en études du genre, Elizabeth Grosz analyse le problème d'autonomie des rapports sociaux des groupes opprimés. Pour l'aborder, elle distingue la « liberté de quelque chose [freedom from] » et la « liberté de faire quelque chose [freedom to] ». Le premier type de liberté implique une lutte politique qui vise à éliminer les contraintes qui limite la liberté. Cette voie est décidément rejetée par les milieux artistiques de la galerie Foksal et de « KD » qui évitent la confrontation directe avec les autorités. Le deuxième type de liberté est lié à l'exploration des possibilités d'action, d'une certaine liberté d'agir et de se transformer malgré ces contraintes. C'est cette stratégie-ci qui définit l'activité de la galerie varsoivienne et du groupe moscovite. Pour E. Grosz, la question de la liberté d'un groupe social opprimé « n'est jamais tant une question d'extension de la gamme des possibilités disponibles que la transformation de la qualité et de l'activité des sujets qui [...] se créent à travers ce qu'ils font et comment ils le font ». C'est donc à travers le questionnement et la transformation des attitudes et des formes relationnelles que les artistes et leur public construisent une subjectivité nouvelle et une conscience critique et émancipée. Ainsi, l'autonomie ne serait pas liée seulement « au fonctionnement et au pouvoir de dépossession d'un autre (opresseur ou dominant) »<sup>26</sup>, mais surtout « à la capacité à faire (ou à refuser de faire) siennes des activités (y compris le langage et les systèmes de représentation et de valeurs), c'est-à-dire à intégrer les activités que l'on entreprend dans son histoire, dans son devenir »<sup>27</sup>. Le rapport à l'histoire et au devenir y est crucial, et c'est par ce rapport que la pratique artistique de la galerie Foksal et des « Actions collectives » s'oppose au système public et notamment à l'art officiel. Alors que le système politique et social sous un régime autoritaire est basé sur le principe de reproduction, de la répétition des valeurs et des normes, la pratique artistique de la galerie Foksal et de « KD » cherche à briser ce cercle répétitif. Elle réactualise le moment du présent – le présent qui n'est jamais connu par avance et qui se constitue au cours de l'interaction des volontés et des subjectivités des participants. Valorisant le processus de création, les artistes perçoivent la « présence actuelle » à travers l'acte créateur qui ne permet pas au passé de se reproduire dans le futur d'une manière mécanique. Cette « présence actuelle » dans les termes d'E. Grosz est « la capacité de contracter la matière pour la rendre utile à l'action future et

<sup>26</sup> Elizabeth Grosz, « Féminisme, matérialisme et liberté », *Critique d'art*, no. 46, 2016, p. 94.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 98.

pour la faire fonctionner, dans l'avenir, différemment du passé »<sup>28</sup>. La pratique artistique consiste dans la réinvention du soi et de la réalité. Elle est construite comme une expérience vécue à chaque moment qui doit être « continuellement perpétuée » et qui se constitue au « niveau de l'effort commun ». Ainsi, elle mène à une transformation, à un changement, qui n'est pas souhaité par le système sociopolitique dominant.

Avec leurs choix plastiques et conceptuels, les artistes de la galerie Foksal et du groupe « Actions collectives » explorent les possibilités et les stratégies de recherche d'une autonomie propre au contexte de leurs pays. Le lien qui existe entre l'art et le système culturel et sociopolitique est mis en évidence dans leur travail et il se manifeste, d'une part, dans le choix des méthodes et des moyens artistiques, et, d'autre part, dans la façon dont leur création est inscrite dans le système de production et d'exposition de l'œuvre.

Leur recherche artistique est poussée à la fois par une attention portée au contexte et la volonté de s'en isoler. Leur zone d'autonomie reste donc poreuse. Même si les artistes veulent se libérer des contraintes, des normes imposées par le système sociopolitique, s'en distancier et s'y opposer, leur objectif n'est pas de les négliger et les ignorer, mais bien au contraire de les comprendre et les inclure dans leur travail critique. C'est pour cela qu'ils redéfinissaient constamment la forme et la place de leur pratique au sein de l'espace public et du paysage culturel. Leur autonomie n'est donc pas une simple évasion de la réalité existante mais une tentative de transformer cette réalité au moins dans le cadre de leur création.

---

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 99.