



European Research Council

Established by the European Commission

La notion de réel dans les arts plastiques
en France, RFA, RDA et Pologne, des
années 1960 à la fin des années 1980

Karol Sienkiewicz

La nécessité de l'existence. Grzegorz Kowalski
et le milieu intellectuel de la galerie Repassage
à Varsovie

Traduit de l'anglais par Jeanne Bouniort

Directrice du projet : Mathilde Arnoux

Suivi éditorial : Clara Pacquet

Mise en page : Jacques-Antoine Bresch

Relecture : Françoise Clause

Avertissement

Le document numérique est mis à votre disposition par perspectiva.net, la plate-forme internationale de publication en ligne pour les instituts de la Max Weber Stiftung – Deutsche Geisteswissenschaftliche Institute im Ausland (fondation Max Weber – instituts allemands en Sciences humaines à l'étranger) et ses partenaires. Veuillez prendre en compte que le document numérique est protégé par les droits d'auteur. La lecture, l'impression du texte, le téléchargement, l'enregistrement des données sur votre propre support informatique sont cependant permis dans la mesure où les actes susnommés sont effectués à des buts exclusivement privés et non commerciaux. L'utilisation, la reproduction ou la transmission illicites des différents contenus ou images en dehors de ce cadre sont passibles de sanctions aussi bien civiles que pénales.

Référence électronique :

Karol Sienkiewicz, « La nécessité de l'existence. Grzegorz Kowalski et le milieu intellectuel de la galerie Repassage à Varsovie », mis en ligne le 29 août 2013, URL : <http://www.perspectivia.net/content/publikationen/ownreality/5/sienkiewicz-fr>

Éditeur :

<http://own-reality.org/dtforum.org>

Tous droits réservés

La nécessité de l'existence

Grzegorz Kowalski et le milieu intellectuel
de la galerie Repassage à Varsovie

Karol Sienkiewicz

Ces derniers temps, les principaux débats sur l'art contemporain polonais ont tourné autour de l'art engagé. Certes, le peintre Wilhelm Sasnal occupe le devant de la scène médiatique (tandis que sa cote ne cesse de grimper), et tel ou tel critique a pu annoncer une « lassitude du réel¹ » associée à un retour à l'imaginaire surréaliste, bien loin des questions sociales et politiques brûlantes. Mais ce sont les œuvres et les écrits d'Artur Zmijewski qui suscitent le plus de curiosité, et de méfiance aussi. Une polémique particulièrement enflammée a suivi la présentation de son œuvre *Répétition* au pavillon polonais de la LI^e Biennale de Venise en 2005 et la parution en 2006 de son article sur « l'art social appliqué » dans le trimestriel de gauche *Krytyka polityczna*². Ce texte a reçu très vite le surnom de « manifeste de Zmijewski », tandis que son auteur devenait directeur artistique de la revue. En 2012, Zmijewski était le commissaire invité de la VII^e Biennale de Berlin. Entouré de Joanna Warsza et du collectif russe Voïna, il a complètement renouvelé la formule de la biennale. Le thème retenu pour 2012, « oublier la peur », s'appliquait autant à la portée politique de l'art qu'à ses structures de fonctionnement. Le commissaire et ses adjoints ont voulu s'affranchir de certaines règles de bienséance artistique, ce qui a sans doute contribué aux frictions avec les instances officielles et aux réactions extrêmement hostiles d'une partie du monde de l'art. On a accusé Zmijewski de renouer avec le réalisme socialiste, alors qu'il n'a jamais eu l'intention de défendre une seule forme d'engagement politique, ni de transformer l'art en instrument de propagande simpliste excluant toute forme d'expression dissidente. Au

contraire. À la VII^e Biennale de Berlin, Zmijewski a offert un espace, des moyens ou simplement un soutien à des artistes souvent soupçonnés de faire peser une menace sur la société moderne par la marginalité ou la radicalité de leur démarche.

Cependant, ce n'est pas d'Artur Zmijewski que je voudrais parler ici, mais de son professeur à l'École des beaux-arts de Varsovie. Grzegorz Kowalski, puisque c'est de lui qu'il s'agit, a inculqué à bon nombre de ses élèves, dont Pawel Althamer et Katarzyna Kozyra, une conception de l'art comme outil de communication avant tout. Il assimile sa mission pédagogique à une « plongée dans la réalité de la vie et de l'art ». Car, selon lui, « l'apprentissage passe par la perception des rouages complexes de cette réalité³ ». Pour Kowalski, la vie et l'art se confondent dans le même réel. Le langage polymorphe de l'art se façonne au gré des besoins du moment. L'enseignement de Kowalski a profondément marqué ses élèves, du moins les plus progressistes d'entre eux. Or sa pédagogie s'inscrit dans le prolongement direct de son art, qui se nourrit de son expérience personnelle de citoyen d'un État totalitaire, mais aussi des idées de ses propres professeurs. Ce qui nous ramène au début de l'histoire.

Le commencement d'une carrière qui n'est pas terminée

Entre la fin des années 1960 et le début des années 1970, Grzegorz Kowalski peut être considéré comme un sculpteur talentueux lancé dans un projet de modernisation de la Pologne encore en phase de reconstruction après les énormes dégâts de la Seconde Guerre mondiale. Il achève ses études à l'École des beaux-arts de Varsovie en 1965 et participe aussitôt à une série de manifestations artistiques importantes, notamment le forum Arts et Sciences de Pulawy en 1966, la II^e Biennale des formes spatiales à Elblag en 1967 et le colloque sur l'art à Wrocław en 1970. À Pulawy, le forum se tient dans la grande usine d'engrais azotés récemment inaugurée, tandis qu'à Elblag, la biennale se déroule sur un autre site industriel, l'entreprise nationale de métallurgie Zamech. À ces deux occasions, de même que pour le colloque de Wrocław, les organisateurs ont cherché à tisser des liens entre artistes et ouvriers en même temps qu'ils consolident (à Elblag et à Wrocław) la présence polonaise dans les « territoires récupérés », qui faisaient partie de l'Allemagne pendant la guerre. De ce fait, les artistes présents à ces manifestations cautionnent sans le vouloir une stratégie de propagande politique.

Contrairement à beaucoup d'artistes polonais, Kowalski a la possibilité de voyager à l'étranger grâce à des aides financières. En 1968, il est invité au Symposium international de sculpture organisé à Mexico par Mathias Goeritz, en marge des Jeux olympiques, l'année même où il a sa première exposition personnelle à la galerie Foksal, la plus avant-gardiste de Varsovie. En 1970, il obtient une bourse pour une année d'études à l'Université de l'Illinois, sur le campus d'Urbana-Champaign. Tout cela en l'espace de cinq ans après sa sortie de l'école.

Durant cette période de la seconde moitié des années 1960, Kowalski crée des sculptures abstraites cinétiques, telles que la *Composition manipulable* présentée à Pulawy. Partant du principe que l'art monumental doit servir à « façonner l'environnement humain », il saisit les occasions qui se présentent. À Mexico, il installe près du village olympique un *Cadran solaire* composé de sept cônes gigantesques posés au sol. À Wrocław, il insère dans le paysage urbain cinq éléments géométriques de un à douze mètres de hauteur afin d'utiliser l'esthétique contemporaine pour « mettre en évidence le passé gothique » de la ville⁴.

Le vocabulaire de formes abstraites, et apparemment neutres, employé par Kowalski incarne la modernité. Sa *Composition manipulable* actionnée par les passants est conçue pour libérer la dynamique de l'environnement. « Nous avons l'impression que notre expérience supplémentaire nous donnait un avantage sur les pionniers du modernisme, dira-t-il plus tard. Notre intention n'était pas du tout de créer des formes ouvertes, mais de définir leurs modalités d'action dans l'espace et dans la société⁵. » Et, ailleurs : « Je croyais que seul le progrès de la civilisation pourrait nous sauver du marasme désespérant et que l'art était l'instrument de ce progrès⁶. »

Ces propos de Kowalski attestent l'influence de ses deux maîtres Jerzy Jarnuszkiewicz et Oskar Hansen. Jerzy Jarnuszkiewicz, qui lui a enseigné la sculpture, se distinguait par ses méthodes novatrices. Soucieux de favoriser l'affirmation de l'individualité, il accordait aussi une grande importance au mode opératoire. Ses élèves, encouragés à choisir librement leurs moyens d'expression, employaient souvent la photographie sans la limiter à une fonction documentaire. Après avoir obtenu son diplôme de fin d'études en 1965, Kowalski accepte un poste d'assistant à l'atelier de dessins des plans et des volumes que l'architecte Oskar Hansen, théoricien de la forme ouverte, dirige au sein du département de sculpture à l'École des beaux-arts de Varsovie. Il s'associe aux activités du groupe réuni autour de Hansen pour travailler sur le système linéaire continu (SLC), un pro-

jet d'urbanisme utopique consistant à aménager uniformément le territoire polonais de manière à « supprimer la division inégalitaire entre la ville et la campagne afin de favoriser une exploitation égalitaire des ressources matérielles et spirituelles à travers tout le pays⁷ ». Avec le SLC, Hansen cherche à étendre sa théorie de la forme ouverte à l'aménagement du territoire national. Il écrivait en 1959 : « Nous sommes en mesure, dès à présent, de commencer à créer le nouvel art organique de notre temps, fondé sur les principes de composition de la forme ouverte. Il rendra perceptible la nécessité de l'existence de chacun, nous aidera à nous positionner dans l'espace et le temps où nous vivons⁸. » La notion de forme ouverte, appliquée d'abord à l'architecture, suppose la participation de l'utilisateur final à l'élaboration d'un cadre de vie propice à la communication et aux échanges, où l'art s'insère naturellement. Le projet de Hansen semble reposer sur une profonde confiance dans la bonne volonté des hommes et sur un idéal égalitaire garant de la liberté d'expression. L'artiste ou l'architecte est là pour servir de truchement aux usagers. À l'École des beaux-arts de Varsovie, les étudiants s'imprègnent de ces idées. Kowalski en fait partie, bien entendu. Dans les années 1960 et 1970, le département de sculpture, où enseignent Hansen et Jarnuszkiewicz, fait une large place aux pratiques expérimentales participatives, collectives et interdisciplinaires accompagnées d'une réflexion sur les modes opératoires⁹. Kowalski envisage ses formes abstraites à la manière des « instruments d'action plastique » de Hansen.

Par ici

Les méthodes de travail (et la carrière) de Kowalski prennent une orientation nouvelle à la suite des événements de 1968 en Pologne et ailleurs. Après les manifestations étudiantes à Varsovie, violemment réprimées par la police, le gouvernement communiste effectue des purges dans la hiérarchie de l'enseignement et orchestre une campagne antisémite. Kowalski observe les émeutes qui se déroulent sous les fenêtres de l'École des beaux-arts. « Ce fut une douche froide, dira-t-il plus tard. La révélation de la réalité brutale inspirait des sentiments d'impuissance et de colère. Je crois que c'est le premier de ces deux sentiments qui m'a poussé, avec beaucoup d'autres, à adopter une nouvelle stratégie pendant les dix années à venir. Ce moment a marqué un tournant¹⁰. »

Peu après, Kowalski voyage à Mexico, à New York et à Paris. Pour quelqu'un qui n'a jamais franchi les frontières du bloc de l'Est, c'est un

choc culturel. Les manifestations revêtent des tonalités plus libertaires dans les pays de l'Ouest. À Mexico, Kowalski assiste à la répression sanglante de la révolte étudiante quelques jours avant les Jeux olympiques¹¹. À New York, il se rend à une représentation de la comédie musicale *Hair* et fréquente la discothèque Electric Circus, où il voit un concert du Velvet Underground et un spectacle psychédélique mêlant des images abstraites à des photographies du Vietnam. Surtout, il s'immerge dans l'atmosphère de Greenwich Village : « La réalité de la rue dépassait la fiction de l'art¹². » À Paris, mai 1968 a laissé des traces visibles : « Les barricades avaient disparu dans le Quartier latin, mais le vent s'engouffrait sur la place où se trouvaient autrefois des arbres¹³. » Kowalski achète des publications de l'Institut littéraire dirigé par Jerzy Giedroyc à Maisons-Laffitte, notamment le *Journal* de Witold Gombrowicz. Ce voyage lui a ouvert des horizons. Il a pu essayer de nouveaux modes de création (le *Cadran solaire* à Mexico), découvrir une culture différente (à New York) et se procurer des livres interdits en Pologne (à Paris). À tout juste vingt-six ans, il vient d'acquérir une expérience qui lui permet de réévaluer les moyens d'agir au sein d'une société communiste et le rôle que l'art est censé y jouer.

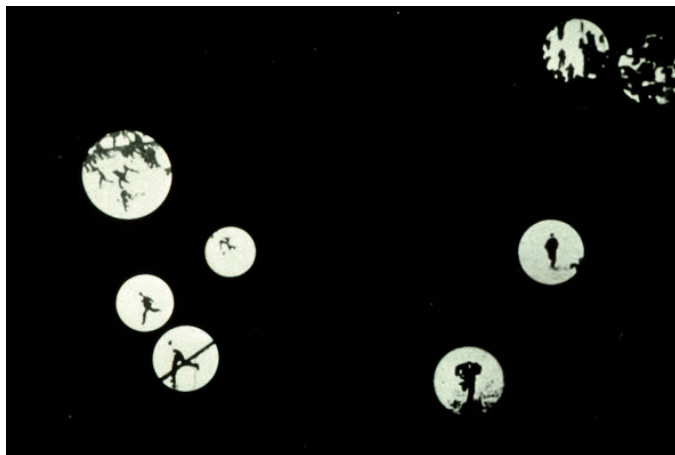
Kowalski est à Urbana-Champaign, où il bénéficie d'une bourse pour l'année universitaire 1970-1971, quand de violents affrontements surviennent dans les chantiers navals polonais en grève. Edward Gierek remplace Wladyslaw Gomulka à la tête du Parti ouvrier unifié polonais (communiste) en décembre 1970. Le 25 janvier 1971, il prononce un discours devant les grévistes à Gdansk et s'avance soudain vers les ouvriers qui formulent des revendications pour lancer un appel : « Vous nous aidez ? » La question déconcerte l'auditoire. Pourtant, la propagande officielle affirme que les ouvriers ont répondu en chœur : « Nous vous aiderons ! » Cette promesse est présentée comme le « premier défi de la décennie ». Kowalski observe les événements de loin, dans le relatif isolement du campus universitaire.

Durant les années 1970, la Pologne de Gierek traverse une période de prospérité à crédit, la vie culturelle se conforme à la phraséologie officielle du développement accéléré. Un certain degré de tolérance affiché par le gouvernement, joint à des signes superficiels d'occidentalisation (attribution de permis d'importation pour des produits occidentaux, apparition de biens de consommation inconnus jusque-là dans le commerce polonais), entretient l'illusion du progrès. Les artistes aussi sont sommés de répondre massivement : « Nous vous aiderons ! »

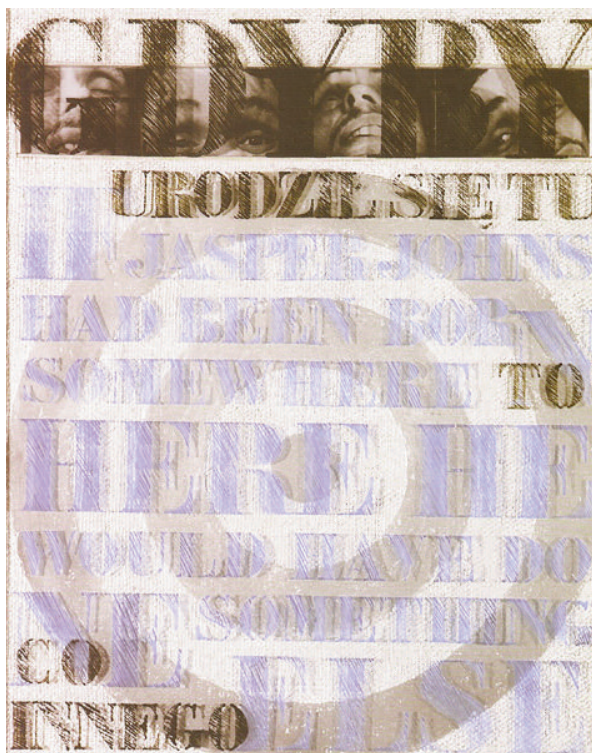
Kowalski aurait pu dans les années 1970 suivre la voie tracée par ce mot d'ordre. Il n'en fera rien. Son premier réflexe est de renoncer aux faux espoirs : « Autrefois, nous avons cru que l'artiste pouvait changer le monde. Il apparaissait que les idées de Hansen ne résistaient pas à l'épreuve du temps¹⁴. »

Quand il était à Mexico en 1968, Jerzy Jarnuszkiewicz lui a proposé de devenir son assistant à l'atelier de sculpture qu'il dirigeait à l'École des beaux-arts de Varsovie. Kowalski partage de plus en plus les conceptions de ce maître : « Jarnuszkiewicz enseignait à ses élèves la notion de motivation intérieure, car chacun a quelque chose à dire et doit l'exprimer avec ses moyens propres. Hansen leur transmettait la conviction qu'ils pouvaient agir sur la société en façonnant l'environnement visuel¹⁵. » Dans les années 1970, Kowalski prend ses distances avec les idées de Hansen et regarde d'un autre œil le projet de « système linéaire continu », dont la mise en pratique ne serait possible que sous un régime totalitaire. Il commence aussi à avoir des doutes sur la politique officielle de subventions et de commandes publiques. Non seulement les intentions du pouvoir en place lui paraissent suspectes, mais il a cessé de croire que l'art avait la capacité de changer le cours des choses, et que la coopération entre artistes et ouvriers était possible. « J'ai fini par me rendre compte que l'art était pour eux un mirage qui leur procurait une brève sensation de mystère. Quand les choses se calment, plus personne ne s'intéresse à ce que font les artistes. J'ai compris à ce moment-là que nous étions les victimes consentantes d'une vaste manipulation par la propagande¹⁶. » L'art doit se mettre à l'abri de ces manipulations, tout en contribuant efficacement à la communication entre les hommes. Dans ces conditions, la sculpture dite moderniste ne suffit plus.

L'évolution de Kowalski était déjà en germe dans sa première exposition à la galerie Foksal en juin 1968, peu avant son départ pour Mexico. Intitulée « Kieszeń » [« Poche », ill. 1], elle ne pouvait fonctionner qu'en présence de deux personnes au moins. Les spectateurs placés dans la « zone d'activité » projetaient des ombres, et ces ombres à leur tour faisaient apparaître des images sur un écran double face où les spectateurs de la « zone d'observation passive » les voyaient s'encadrer. Les images en question étaient des photographies soigneusement choisies dans *Paris Match* et dans les archives Magnum. Elles représentaient des foules, des défilés militaires, des processions, des scènes de violence et de guerre. Quarante ans après, Kowalski minimise l'audace de cette exposition : « Elle ne comportait aucun élément critique en particulier. J'avais essayé de lui donner une



1 Photographie
reproduite dans le
dépliant de l'exposi-
tion *Kieszén [Poche]*,
juin 1968



2 Grzegorz Kowalski,
Si Jasper Johns...,
1970-1997. Collage

portée universelle¹⁷. » Pourtant, le dépliant publié à cette occasion¹⁸ reproduit une photographie de foule dispersée dans un mouvement de panique, qui rappelle l'atmosphère des événements de 1968 à Varsovie. Elle s'accompagne de clichés apparemment pris à travers une lunette de visée, où un cercle isole un individu dans la foule, comme si l'artiste demandait : « Qui est cette personne, à quels poursuivants essaie-t-elle d'échapper ? »

Plusieurs collages exécutés par Kowalski après son retour des États-Unis associent le motif des « cibles » de Jasper Johns à de brefs commentaires. « Si Jasper Johns était né par ici, il aurait fait autre chose », peut-on lire sur un des collages (ill. 2). Kowalski veut dire par là que l'artiste n'a pas les mêmes possibilités en Pologne et qu'il a aussi des responsabilités différentes. Dans sa version à lui, la cible, à l'instar de la lunette de visée, isole un individu avec toutes ses peurs et ses espérances.

L'exposition de Kowalski à la galerie Foksal pose un regard critique sur le réel, ici et maintenant. Il en va de même pour le projet d'environnement sonore interactif que Kowalski comptait présenter à la galerie Wspolczesna, mais qu'il n'a pas réalisé en fin de compte. Ce dispositif,

explique-t-il, était destiné à « une galerie ou un autre lieu public bénéficiant de l'immunité artistique¹⁹ ». S'il prévoit la nécessité de trouver un alibi pour ses activités en raison de leur contenu critique, il estime tout de même que l'espace de la galerie lui garantit l'impunité.

Art collectif et galerie Repassage

D'autres artistes formés auprès de Jarnuszkiewicz et de Hansen poursuivent la même réflexion que Kowalski sur le rôle de l'artiste. Dans les années 1970, ils vont tous se regrouper autour de la galerie Repassage située dans la rue Krakowskie Przedmiescie, au centre de Varsovie²⁰, car ils entendent désormais se forger eux-mêmes une immunité sans avoir à invoquer la sacralité de l'art, en s'appuyant sur la confiance mutuelle et la coopération.

Pendant ce temps, entre la fin des années 1960 et le début des années 1970, les anciens élèves de Hansen et de Jarnuszkiewicz concentrent leur attention sur les formes et les techniques nouvelles de l'art. Les exercices utilisés par leurs maîtres à des fins éducatives, tels que les jeux d'optique, deviennent pour eux des moyens d'expression à part entière. Le duo KwieKulik, composé de Zofia Kulik et Przemyslaw Kwiek, organise des séances de création collective employant les jeux d'optique. Les deux artistes déclareront plus tard : « Nous étions persuadés qu'il était possible de coopérer dans un climat de bonne entente, de créer des œuvres collectives sans se préoccuper de la signature. [...] L'artiste doit rester libre et désintéressé, et l'œuvre collective se situe à la lisière du moi et les autres²¹. » Le recours à des formes de communication ludiques renforce l'incidence des décisions des uns sur les actions des autres, en élargissant ou resserrant l'éventail des options offertes.

Waldemar Raniszewski et Wiktor Gutt, formés à l'École des beaux-arts de Varsovie après 1968, ont conçu le projet radical de dédier toute leur carrière à une seule et même personne, en l'occurrence un artisan du quartier de Powisle. Ils n'ont pas réalisé ce projet sous sa forme initiale. Au lieu de s'adresser à un destinataire unique, ils ont entamé tous les deux une « conversation plastique », qui va des simples échanges d'images sur des bouts de papier aux actions plus complexes faisant intervenir le corps tout entier. En 1972, ils se lancent dans une *Grande Conversation* qui se prolonge jusqu'à la mort de Raniszewski en 2005. Gutt et Raniszewski sont fascinés par l'expression corporelle et les cultures primitives. Ils tra-



3 Maciej Palyska dans le tableau du happening *Pourriez-vous et voudriez-vous devenir un animal devant l'appareil photo ?*, 1977-1978

vaillent avec des enfants et des malades mentaux, considérés comme des figures de l'altérité dans la civilisation contemporaine²². Ils introduisent aussi des changements notables dans le schéma de la relation entre l'artiste et le modèle. Pour eux, le modèle n'est plus seulement le sujet d'une œuvre, mais un acteur de la création à égalité avec l'artiste.

En 1973, les artistes qui fréquentent le foyer universitaire Sigma, et sont pour la plupart des élèves (anciens ou actuels) de Jarnuszkiewicz et de Hansen, se réunissent pour décider du sort de ce local, appelé à devenir une galerie d'art. Deux possibilités s'offrent à eux. KwieKulik, Raniszewski et Gutt²³ proposent d'en faire un lieu d'« action artistique permanente », où seraient présentés des documents. Emil et Elzbieta Cieslar, de même que Kowalski, préféreraient un espace d'exposition plus traditionnel. Les Cieslar emportent les suffrages. La galerie s'appellera Repassage et ils la dirigeront de 1973 à 1977, mais elle poursuivra ses activités jusqu'à l'instauration de la loi martiale en Pologne, en décembre 1981²⁴. C'est à la galerie Repassage que Kowalski continue à exercer l'essentiel de ses activités artistiques. La dimension collective est au cœur de sa démarche.

À la galerie Repassage, beaucoup d'initiatives émanent d'un petit groupe très soudé, appartenant à une génération d'artistes profondément influen-



4 Tableau du happening
*Aimeriez-vous retourner dans
 le ventre de votre mère?*,
 1981-1987

cée par les événements de mars 1968. Ils privilégient les œuvres de dimensions modestes exécutées dans un dialogue constant avec leurs amis et restent étroitement unis face à l'adversité du monde extérieur. « Dans les œuvres des artistes de la galerie Repassage, note Maryla Sitkowska, on observe une utilisation constante des mécanismes de la vie comme matériau. L'artiste se fait le déclencheur ou le régulateur de ces mécanismes et cesse généralement de matérialiser sa recherche artistique par des objets concrets, sauf sous la forme de "tableaux" documentaires²⁵. » Les méthodes adoptées par ces artistes prennent leur source dans l'enseignement de Jarnuszkiewicz et de Hansen, notamment la théorie de la forme ouverte, mais elles reflètent aussi la remise en cause, après 1968, de la foi moderniste professée par Hansen, qui prétendait améliorer la société en « façonnant » l'environnement.

Kowalski se rapproche davantage de la forme ouverte en créant des œuvres conçues pour d'autres « destinataires », en réduisant l'envergure de ses projets et en déplaçant le champ de ses préoccupations. Il parle de « cultiver sa vision du monde personnelle » et de la proposer à des « destinataires » de son entourage. Kowalski cesse donc de s'adresser au spectateur occasionnel pour nouer une relation directe avec une personne en particulier. Ce rapport plus individualisé, et parfois intime, doit constituer la motivation même de son art. « Je n'ai jamais démissionné de ma fonction d'artiste, affirme-t-il, malgré la tendance très forte à la galerie Repassage, surtout du temps des Cieslar, à penser que l'art ne menait à rien et ne servait que ses propres intérêts. Moi, je voyais dans l'art un équivalent de la réalité quotidienne²⁶. » C'est sans doute dans cet esprit que Kowalski organise des séances de photographie à son atelier. Il s'agit chaque fois d'une série de happenings immortalisée dans un « tableau » photographique souvent teinté d'érotisme, où les personnes invitées répondent à une question existentielle, telle que : *Pourriez-vous et voudriez-vous devenir un animal devant l'appareil photo ?* (1977-1978, ill. 3) ou *Aimeriez-vous retourner dans le ventre de votre mère ?* (1981-1987, ill. 4). L'artiste expose ensuite les documents photographiques accompagnés d'une courte légende. Quelquefois, la réponse à la question est « non », tout simplement.

Miroirs

Les thèmes qui intéressent Kowalski trouvent leur expression la plus complète dans la série *Pourriez-vous et voudriez-vous me traiter comme un objet ?* (ill. 5 et 6) de 1979. Il y offre son corps à ses amis artistes. Plusieurs d'entre eux répondent à la question en faisant référence aux notions de liberté individuelle et de fraternité entre les êtres humains ou en contestant la possibilité même d'une réification de la personne. Wiktor Gutt se met en scène devant l'objectif pour répondre à Kowalski en retournant la question : « Pourrais-tu et voudrais-tu être traité comme un objet dans la sphère mentale ? » Gutt met un marteau et une pointe dans les mains de Kowalski et les attache avec une corde dont il tient l'extrémité. « Sous la main armée d'un marteau se trouve un ver de terre. Sous la main armée d'une pointe se trouve ton fils. Je lâche la corde. » La scène oscille entre le réel et l'imaginaire.

Dans cette même série, Krzysztof Jung répond par une suite d'actions exécutées à l'atelier le 9 octobre 1979, qui renvoient toutes à des œuvres anté-



5 Krzysztof Jung dans le tableau du happening *Pourriez-vous et voudriez-vous me traiter comme un objet?*, 1979. Scène 4



6 Krzysztof Jung dans le tableau du happening *Pourriez-vous et voudriez-vous me traiter comme un objet?*, 1979. Scène 2



7 Grzegorz Kowalski, *La Chaise*, 1975. Tableau photographique

rieures de Kowalski auxquelles d'autres personnes ont participé. L'attention se concentre à présent sur l'artiste et son corps. Jung pastiche *Composition horizontale II* de 1972-1973, *Compilation* de 1977, *Reproduction* de 1977, *Homme-animal (Pourriez-vous et voudriez-vous devenir un animal devant l'appareil photo?)* de 1977-1978 et *Chaise* de 1975 (ill. 7 et 8). Ces actions de Jung, prises dans leur ensemble, récapitulent les œuvres de Kowalski durant la décennie écoulée en les plaçant dans une perspective critique.

Vers la fin de 1972, Kowalski a moulé des masques en ciment à partir d'empreintes des visages de plusieurs amis. Il s'en est servi pour créer une variante de *Composition horizontale II*, où l'on voit les masques alternativement dans la neige, sur l'herbe et sur la terre, comme si les têtes dépassaient du sol. Lors de la séance du 9 octobre 1979, Krzysztof Jung a demandé à Kowalski de se coucher par terre, puis il a étendu un linge blanc sur son corps et lui a entouré la tête de farine. Pour finir, il a posé deux miroirs de part et d'autre afin de démultiplier l'image du visage, par allusion aux masques posés dans la neige.



8 Grzegorz Kowalski, *La Chaise*, 1975 (détail)

La Chaise se compose de plusieurs centaines de photographies où quarante-huit hommes et femmes posent nus sur des chaises. « Douze photographies présentent les expressions de chacun d'eux, ou plutôt la manière dont ils voulaient être photographiés²⁷ », explique Kowalski. Il s'est caché derrière son appareil photo pour leur laisser plus de liberté. Dans son pastiche de *Chaise*, Jung place Kowalski tout habillé devant un miroir avec, derrière lui, une rangée de chaises occupées par les participants nus du tableau créé quatre ans auparavant. Et il ajoute ce commentaire : « Les personnes réifiées par G.K. dans *Chaise*. »

Une autre œuvre pastichée par Jung est *Compilation* (ill. 9), un tableau photographique créé à la galerie Repassage d'après *La Leçon d'anatomie* de Rembrandt et un fragment du *Journal* de Witold Gombrowicz. Ce happening avait des allures de mystère médiéval joué pour un petit cercle d'initiés (les « gens de la galerie »). Elzbieta Cieslar a appliqué une sorte de maquillage sur le corps du jeune Jerzy Slominski, « noircissant les contours des muscles du thorax et du ventre, entourant de rouge à lèvres



9 Grzegorz Kowalski, *Compilation*, 1977. Tableau photographique créé à la galerie Repassage

les muscles des cuisses et des mollets, coiffant les poils pubiens avec un peigne». Elle a commencé par souligner sa morphologie, mais «le maquillage a dépassé les limites de la vraisemblance anatomique²⁸». Ensuite, Elzbieta Cieslar a posé une perruque permanentée sur la tête du jeune homme qui a fini par se lever, ôter sa perruque, enfiler son manteau et partir. Dans le *Journal* de Gombrowicz, Kowalski a choisi ce passage :

«Je ne nie pas la dépendance de l'individu à l'égard de son milieu ; mais ce qui est pour moi beaucoup plus important et créateur sur le plan artistique, plus profond sur le plan psychologique, plus inquiétant enfin sur le plan philosophique, c'est que l'homme est aussi l'œuvre d'un individu, un autre lui-même, rencontré par hasard, n'importe quand. Dans la mesure où moi, je suis en permanence *pour autrui*, conçu pour être vu par autrui, doté d'une existence définie uniquement par quelqu'un et pour quelqu'un, et où j'existe en tant que forme, à travers autrui²⁹.»

Dans son pastiche de *Compilation*, Krzysztof Jung redistribue les rôles. Cette fois, Kowalski est étendu sur la table à moitié nu sous un drap où est dessiné son torse, tandis que Jerzy Slominski lit le texte de Gombrowicz cité dans *Compilation*.

Dans son quatrième pastiche, Jung associe deux œuvres de Kowalski : *Homme-animal (Pourriez-vous et voudriez-vous devenir un animal devant l'appareil photo?)*³⁰ et *Reproduction*, « tableau » d'un happening organisé en 1977 à la galerie Repassage, où les participants avaient reconstitué *La Cène* de Léonard de Vinci. En 1979, Jung fait asseoir Kowalski nu au milieu des convives vêtus, à la table de la Cène, et se place devant eux pour incarner l'« animal ».

Cette suite de mises en scène permet à Jung de mettre en lumière une certaine composante subversive dans l'art de Kowalski. Il serait impossible de déterminer quelle latitude exacte était laissée aux participants, dans quelle mesure Kowalski les laissait récrire son scénario. On peut se demander, comme semble le faire Jung, si la réification opérée dans *Composition horizontale II* est vraiment différente des happenings en forme de réponses à une question. Les œuvres photographiques de Kowalski durant cette période tournent souvent autour du thème de l'asservissement ou de la réification du corps humain. Certaines, notamment *Objets de dévotion* (1974), rappellent les images de corps ligotés de Nobuyoshi Araki.

Quel rôle endosse l'artiste dans ses happenings ? Lukasz Ronduda écrit à propos de *Chaise* : « D'une certaine manière, c'est une entreprise narcissique visant à affronter ses propres limites et à les dépasser pour franchir une autre étape de son développement personnel³¹. » Le narcissisme est un état bien particulier, qui pousse l'artiste à « multiplier ses reflets dans le miroir d'autrui³² ». Kowalski a besoin des autres et travaille rarement seul à l'atelier. Non seulement ses œuvres trouvent leur achèvement dans leur rapport avec le public, mais elles naissent d'un échange entre plusieurs personnes. D'où leur caractère quelque peu hermétique pour ceux qui ne font pas partie du cercle d'initiés constitué par les « gens de la galerie »³³. Kowalski ne cherche pas à se battre contre la réalité socio-politique. Sa quête de liberté individuelle est en soi une forme de résistance. Il déclare en 1988, quelques mois avant la chute de la République populaire de Pologne : « Dans un pays totalitaire, tout comportement public guidé par la conscience individuelle est forcément une attitude d'opposition³⁴. »

Une autre voie, les Cieslar

Tandis que Kowalski se préoccupe du rapport aux autres, ses amis Elzbieta et Emil Cieslar, qui dirigent la galerie Repassage, optent pour un affrontement beaucoup plus direct avec la réalité politique. En 1977, ils exécutent une performance ouvertement contestataire. Dans la première partie, intitulée *Bien*, Emil joue le rôle du peintre, et Elzbieta celui de l'imbécile heureuse. Habillée en blanc, elle reste assise sans bouger sur un échafaudage, pieds et poings menottés. La légende « Bien » s'inscrit à côté de son visage souriant. Son mari peint tout en rouge pendant que le « chœur des joyeux Polonais » chante « bien, bien, bien » sur des airs populaires. Dans la seconde partie, présentée un autre jour, Emil Cieslar incarne Stanczyk, bouffon du roi Sigismond I^{er} de Pologne au XVI^e siècle et sujet d'un célèbre portrait peint par Jan Matejko en 1862. Cette image du bouffon triste est devenue emblématique de la songerie mélancolique sur la destinée de la Pologne. Cieslar-Stanczyk apparaît derrière la fenêtre ouverte de la galerie. Vêtu de rouge et coiffé du même bonnet à clochettes que dans le tableau de Matejko, il semble plongé dans un profond chagrin. Elzbieta Cieslar le peint en blanc. À mesure que le bouffon change de couleur, son visage s'éclaire d'un sourire bienheureux. Il se met à chanter « bien, bien bien » sur l'air de *L'Internationale*.

L'année suivante, les Cieslar exposent des photographies de la performance complétées par un *Aveu de folie* :

« Remettre en cause la raison, mettre en question la nécessité du sentiment de sécurité. Dans un monde où tout ce qui sert le pouvoir est rationnel et fonctionnel, où les besoins de la population dérangent la tranquillité des dirigeants, où il est impossible de faire connaître des opinions différentes du discours officiel, où l'expression "bien, bien" signifie la résignation, la moindre discussion sur le système de valeurs, les modes de vie, le sens de l'existence [...] finit par obliger les gens à nier toute pensée en dehors de la survie quotidienne, à trouver un prétexte pour justifier leur besoin de sécurité. Remettre en cause ce besoin de sécurité afin de satisfaire l'aspiration à la liberté et à l'autonomie personnelle. »

Peu après, les Cieslar émigrent en France où leur démarche devient encore plus militante. En 1979, ils organisent un happening, *Le Cercueil de Malévitch*, pour protester contre l'exposition « Paris-Moscou » au Centre Pompidou,

en dénonçant les mensonges des responsables français et de leurs partenaires soviétiques. Des dissidents russes portent en procession jusqu'au musée une copie du cercueil décoré de motifs suprématistes par Malévitch. L'année suivante, les Ceislar manifestent contre les Jeux olympiques de Moscou devant le Centre Pompidou. Ils répètent plusieurs fois de suite le happening *La Paix olympique*, condamnant l'invasion soviétique en Afghanistan. En 1980, les Cieslar se joignent aux actions du comité national «Solidarité avec Solidarnosc». Ils créent des affiches, impriment des tracts et participent à des manifestations, notamment pour protester contre l'accueil d'une délégation parlementaire de la République populaire de Pologne à l'Assemblée nationale. Paraphrasant ce qu'écrivait Kowalski à propos de Jasper Johns au début des années 1970, je risquerai ce commentaire : « Si Kowalski était venu par ici, il aurait fait autre chose. »

Pédagogie

«Grzegorz Kowalski personnifie deux phases de l'avant-garde polonaise et de son rapport particulier au réel, écrit Maryla Sitkowska : progressive et prosociale dans les années 1960, puis contre-culturelle dans les années 1970³⁵.» Sa démarche se fonde en effet sur la conviction que l'art peut exercer une influence sur la société, et s'adresser au «grand nombre³⁶» à la suite des événements de 1968 et de 1970 en Pologne, mais, d'un autre côté, il travaille en collaboration avec un tout petit cercle d'amis-artistes qui s'est constitué à la galerie Repassage dans les années 1970. Kowalski réagit de deux manières différentes aux mouvements d'opinion dans la Pologne du début des années 1980, avec la création de Solidarnosc et l'instauration de la loi martiale. Il s'associe au boycott des institutions artistiques officielles et participe aux expositions organisées dans des églises par Janusz Bogucki³⁷. En même temps, il se retranche de plus en plus dans son petit cercle confidentiel.

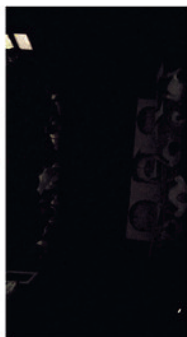
La galerie Repassage met fin à ses activités le jour où la loi martiale entre en vigueur. Kowalski transpose ce modèle dans son atelier de l'École des beaux-arts. Il enseigne au département d'esthétique industrielle avant de prendre la succession de Jarnuszkiewicz à son atelier au sein du département de sculpture, en 1985. Kowalski met au point une méthode pédagogique originale qui s'inspire à la fois de Jarnuszkiewicz et de Hansen. Pour lui, il s'agit de trouver un équilibre entre la quête de l'identité artistique personnelle et le dialogue avec autrui, entre l'ancrage dans la société

actuelle et les références à la mémoire collective. Cependant, à l'intérieur de l'atelier des beaux-arts, l'ancrage social se limite bien souvent à un petit groupe d'étudiants. Kowalski parle de la primauté du vécu sur l'œuvre d'art, alors que la dualité ne se situe pas entre l'art et la vie, mais entre l'individu et le groupe dans sa pratique personnelle.

Un exercice appelé OWOW (pour « obszar wspólny, obszar własny », c'est-à-dire « espace collectif, espace individuel », ill. 10) est proposé de temps en temps à l'atelier de Kowalski. Les étudiants, les assistants et le professeur éliminent toutes les formes de communication verbale au profit du langage corporel et visuel exclusivement. Pendant les séances d'OWOW, l'atelier devient un laboratoire où les futurs artistes doivent réagir de manière pertinente aux messages transmis par les autres participants, tout en veillant à bien se faire comprendre eux-mêmes sans susciter aucune erreur d'interprétation. Cet exercice leur rappelle que l'art n'est pas coupé du reste du monde. Il a des destinataires et reste avant tout un moyen de communication.

Il n'est donc guère étonnant que ce soient surtout les anciens élèves de Kowalski qui, après 1989 et la chute du communisme en Pologne, affrontent la réalité sociale dans cette ère nouvelle. Katarzyna Kozyra, Pawel Althamer et Artur Zmijewski, formés à l'atelier de Kowalski dans les années 1980-1990, tentent d'élargir le champ d'application de ses méthodes. C'est dans cette perspective que Zmijewski critique la pédagogie de Kowalski. L'élève veut échapper aux limites de l'atelier fonctionnant en vase clos sans s'occuper de ce qui se passe à l'extérieur. Le professeur, lui, continue à considérer son atelier à l'École des beaux-arts comme un lieu d'expérimentation.

Kowalski et Zmijewski s'accordent sur bien des points. Les méthodes de travail adoptées par Zmijewski plongent leurs racines dans l'enseignement de Kowalski. Malgré tout, Zmijewski remonte à une génération en arrière pour renouer avec la tradition inaugurée par Oskar Hansen et par Jerzy Jarnuszkiewicz. Le nouveau contexte socio-politique, les nouveaux dangers et les nouvelles possibilités offertes dans le cadre institutionnel permettent à Zmijewski d'aller de l'avant. En laissant de côté la question de la paternité de l'œuvre, il cesse de s'occuper du rôle de l'artiste pour centrer sa réflexion sur les thèmes que l'art doit aborder. Ses expérimentations sociales conduites en atelier, retracées ensuite par des films et des photographies, débouchent sur la formulation d'hypothèses d'ordre général qui vont à l'encontre des présupposés. Le même principe sous-tendait



10 OWOW [espace collectif, espace individuel] XIII, 2010-2011. Atelier audiovisuel dirigé par Grzegorz Kowalski à l'École des beaux-arts de Varsovie. Photographies extraites de documents filmés

la VII^e Biennale de Berlin dont il était le commissaire en 2012. Le courage de bousculer les hiérarchies existantes et les liens d'interdépendance vont de pair avec la conviction que l'art doit être un carrefour de communication.

J'imagine que Kowalski aurait aimé pouvoir se lancer dans des projets de la même envergure que les interventions de Zmijewski. On ne devrait pas pour autant sous-estimer le rôle de ce professeur réputé, surtout connu aujourd'hui pour avoir formé des artistes célèbres. Sa pédagogie constitue un prolongement créatif de sa démarche d'artiste. De plus, elle semble indiquer que, parfois, il vaut mieux se fixer des limites afin d'acquérir plus de liberté et d'affirmer la « nécessité de l'existence ».

Traduit de l'anglais
par Jeanne BOUNIORT

- 1 Jakub Banasiak a décrit la tendance à la « lassitude du réel » dans une série d'articles et d'entretiens avec de jeunes peintres. Il a fondé ensuite la galerie Kolonie à Varsovie, qui représente ces artistes.
- 2 Artur Zmijewski, « Stosowane sztuki społeczne », *Krytyka polityczna*, n° 11-12, 2006, p. 14-24; repris en traduction anglaise dans Artur Zmijewski, *Trembling Bodies: Conversations with Artists*, introduction d'Ariane Beyn et Kasha Bittner, Berlin, Deutscher akademischer Austauschdienst, et Bytom, Kronika, 2010, p. 25-33.
- 3 Grzegorz Kowalski, dans *Dwie pracownie. Kowalski-Gutt*, cat. exp., Varsovie, Akademia Sztuk Pięknych, 2012, p. 49-55.
- 4 Grzegorz Kowalski, dans Danuta Dziedzic et Zbigniew Marakewicz (éd.), *Symposium Plastyczne Wrocław '70*, Wrocław, Osrodek Teatru Otwantego, 1983, p. 100.
- 5 Grzegorz Kowalski, dans Maryla Sitkowska (éd.), *Grzegorz Kowalski. Prace dawne i nowe*, cat. exp. (1998), Bydgoszcz, Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczolkowskiego, 2002, p. 229.
- 6 Entretien de Grzegorz Kowalski avec Maria Brewinska, dans *Revolucje 1968*, Varsovie, Agora, 2008, p. 167.
- 7 Jola Gola (éd.), *Oskar Hansen. Ku Formie Otwartej*, cat. exp., Varsovie, Fundacja Galerii Foksal, 2005, p. 38. Voir également *Le nuage Magellan, une perception contemporaine de la modernité*, éd. par Michael Hakimi et al., cat. exp., Paris, Centre Pompidou, 2007; éd. bilingue français-anglais dir. par Joanna Mytkowska et al., Paris, 2007.
- 8 Oskar Hansen, « Forma Otwarta », *Przegląd Kulturalny*, vol. 5, n° 535, 1959, p. 5, reproduit dans Jola Gola (éd.), *W kregu Formy Otwartej*, cat. exp., Varsovie, Akademia Sztuk Pięknych, 1986, p. 8.
- 9 Voir le numéro 5-6 de la revue *Piktogram* (2006), en particulier l'article de Lukasz Ronduda et Michal Wolinski, « Games, Visual Conversations, Activities and Interactions », p. 14-125.
- 10 Kowalski, dans Sitkowska (éd.), *op. cit.* (note 5), p. 227.
- 11 Grzegorz Kowalski livre ce témoignage dans *Grzegorz Kowalski. Tableaux i kolekcje*, éd. par Maryla Sitkowska, cat. exp., Oronsku, Centrum Rzeźby Polskiej, 1992, p. 5 : « J'avais pris des photos des manifestations. Des policiers en civil les ont détruites. Ils étaient trois, surgis du sol, et ils m'ont attrapé par les bras pour me traîner dans un café désert. Ils ont arraché la pellicule de l'appareil et fouillé mon sac sans dire un mot. »
- 12 Entretien de Grzegorz Kowalski avec Maria Brewinska, *loc. cit.* (note 6), p. 172.
- 13 *Ibid.*
- 14 Transcription d'une rencontre-débat à la galerie Repassage après le vernissage de l'exposition « Dokumentacja prac Grzegorza Kowalskiego », janvier 1976, citée dans Sitkowska (éd.), *op. cit.* (note 5), p. 253.
- 15 Kowalski, dans Sitkowska (éd.), *op. cit.* (note 5), p. 229.
- 16 *Ibid.*, p. 226.
- 17 Entretien de Grzegorz Kowalski avec Maria Brewinska, *loc. cit.* (note 6), p. 169.
- 18 *Grzegorz Kowalski. Kieszeń*, dépliant d'exposition conçu par l'artiste, Varsovie, galerie Foksal, 1968.
- 19 Kowalski, dans Sitkowska (éd.), *op. cit.* (note 5), p. 244.
- 20 Voir Maryla Sitkowska (éd.), *Sigma, Galeria, Repassage, Repassage 2, Re'Repassage*, cat. exp., Varsovie, galerie Zacheta, 1993.
- 21 Le duo Kwiekulik cité par Lukasz Ronduda, dans *Kwiekulik. Forma jest faktem społecznym*, cat. exp., Wrocław, BWA Wrocław, 2009, p. 15.
- 22 Voir les deux articles de Lukasz Ronduda sur Viktor Gutt et Waldemar Raniszewski dans *Piktogram*, n° 5-6, 2006, p. 72-80 et 81-97.
- 23 Pendant la période où les Cieslar ont dirigé la galerie, le duo Kwiekulik n'y a pas exposé, alors que Gutt et Raniszewski en étaient les piliers.
- 24 Après les Cieslar, les directeurs successifs furent Krzysztof Jung (Repassage 2) de 1978 à 1979, Roman Wozniak (Re'Repassage) de 1980 à 1981, et Jerzy Slominski en 1981.
- 25 Sitkowska (éd.), *op. cit.* (note 20), p. 11.
- 26 Kowalski, entretien avec Wiesława Wierzcowska (1988), dans Sitkowska (éd.), *op. cit.* (note 5), p. 235.
- 27 *Ibid.*, p. 216.
- 28 Sitkowska (éd.), *op. cit.* (note 20), p. 104-105.
- 29 Witold Gombrowicz, *Journal*. Tome II, 1953-1958, traduit du polonais par Dominique Autrand, Christophe Jeżeski et Allan Kosko, Paris, Gallimard, 1995, p. 484.
- 30 Le happening est décrit dans Sitkowska (éd.), *op. cit.* (note 5), p. 220-222.
- 31 Lukasz Ronduda, *Polish Art of the 70s*, Jelenia Góra, Polski Western et Varsovie, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, 2009, p. 189.
- 32 Grzegorz Kowalski, dans *W kregu pracowni*

- Jarnuszkiewicz*, cat. exp., Varsovie, Muzeum Akademii Sztuk Pięknych, 1985, p. 49.
- 33 Après l'expérience de la galerie Repassage, Kowalski a poursuivi ces activités avec ses étudiants lorsqu'il a pris la succession de Jarnuszkiewicz à l'atelier de sculpture de l'École des beaux-arts de Varsovie, en 1985.
- 34 Kowalski, entretien avec Wiesława Wierzychowska (1988), dans Sitkowska (éd.), *op. cit.* (note 5), p. 235.
- 35 Maryla Stikowska (dir.), *Transhumacja, Transkumacja, Transhumation*, cat. exp., Kaunas, Kauno Paveikslu Galerija, 1996, p. 3.
- 36 L'article d'Oskar Hansen dans *Le Carré bleu*, n° 1, 1961, s'intitulait «La forme ouverte en architecture ou l'art du grand nombre».
- 37 Dans les années 1980, l'Église catholique a apporté son soutien aux artistes en Pologne et accueilli de nombreuses expositions dans des édifices religieux ou des bâtiments ecclésiastiques. Cependant, elle ne garantissait pas l'indépendance à l'égard des idéologies. En général, ces expositions, empreintes d'un patriotisme naïf, ne faisaient que désigner de nouveaux martyrs. Janusz Bogucki, au contraire, s'est toujours attaché à inviter les meilleurs artistes polonais et à favoriser une réflexion libre sur l'art et la spiritualité.