

RETROAVANTGARDE

2000

Malevich

Belgrade 1985

Labouchkovskij

RETROAVANTGARDE
Trbovlje

1980

Župnik

RETROPRINCIPLE
Ljubljana

*Thatcher of Glaston
Glaston Glaston*

RETROGARDE
Ljubljana

1970

Stimović

Zagreb

Amiribović

Sarajevo

1950

Marašević

roots

RETRO

RETRO

RETRO

1920

Art et État : du modernisme à la rétro-avant-garde

Igor Zabel

Dans cet article¹, j'aimerais avancer l'idée qu'à partir des années 1950, la Yougoslavie a été le théâtre d'une symbiose particulière entre l'art moderniste et ce que je nommerai ici l'appareil d'État. Non seulement cet appareil a-t-il toléré et même soutenu les artistes modernistes, mais il a aussi eu recours au modernisme pour sa propre image publique. (Si je fais ici surtout référence à la situation en Slovénie, la situation dans les anciennes républiques de la Yougoslavie était en général comparable.)

C'est néanmoins un événement beaucoup plus tardif, survenu en 1987, qui va retenir notre attention : le soi-disant « scandale de l'affiche ». Regroupés sous la bannière du Nouveau collectivisme (Novi kolektivizam, NK), un groupe de créateurs remporte cette année-là la compétition pour la conception visuelle de la « Journée de la jeunesse » qui compte parmi les festivals socialistes majeurs de la Yougoslavie². Ils ont entre autres conçu une affiche qui doit être diffusée et montrée dans tout le pays. Montrant un jeune homme nu tenant un bâton dans une main et le drapeau de la Yougoslavie dans l'autre, leur affiche reçoit d'abord l'approbation d'un comité fédéral de la Journée de la jeunesse, mais peu après sa publication dans les journaux, quelqu'un révèle qu'il s'agit de la copie exacte d'une affiche de propagande nazie, réalisée par Richard Klein sous le titre *Le Troisième Reich*. La seule différence réside dans les symboles yougoslaves qui ont remplacé ceux du nazisme.

Cet événement soulève au moins deux questions intéressantes et, en réalité, connexes. La première renvoie à la méthode du collectif NK, que les artistes nomment le « rétro-principe ». La seconde question est celle-ci : puisqu'il était clair, dès le début, que tant le groupe NK lui-même que l'ensemble du mouvement Neue Slowenische Kunst (NSK) auquel il appartenait, étaient très discutables. Comment un groupe aussi controversé a-t-il pu remporter une compétition aussi importante avec des enjeux aussi délicats? [...]

Les deux questions sont étroitement liées. Commençons par examiner le « rétro-principe » comme méthode de travail et la « rétro-avant-garde » comme posture idéologique du groupe. L'idée du « rétro-principe » implique non seulement l'affectation de formes et de modèles donnés à de nouveaux besoins, mais aussi une prise de position politique consciente sur laquelle se fonde cette appropriation. Cette position apparaît clairement dans l'une des déclarations clés du groupe rock Laibach au début des années 1980 : « L'art et le totalitarisme ne s'excluent pas mutuellement. Les régimes totalitaires suppriment l'illusion typiquement révolutionnaire de la liberté d'expression artistique des individus. LAIBACH KUNST signifie rejet conscient des goûts, du jugement et des convictions personnels [...] dépersonnalisation volontaire, acception délibérée du rôle de l'idéologie, dévoilement et récapitulation du régime de l'"ultramodernisme." » Et Laibach d'ajouter : « Qui a le pouvoir matériel a le pouvoir spirituel et tout art est sujet à la manipulation politique, sauf celui qui parle le langage même de cette manipulation³ ». Le « rétro-principe » est donc essentiellement une stratégie utilisée dans des conditions de manipulation politique de l'art, contre les tentatives du « régime » de s'approprier à des fins personnelles un phénomène contemporain tel que le NSK de la même façon qu'il s'était auparavant approprié l'art « apolitique », « ultramoderniste ». Il nous faut dès lors répondre à la seconde question, à savoir comment le collectif NSK a pu remporter le concours pour le concept de la Journée de la jeunesse.

À mon sens, une partie de la réponse réside dans le fait que la Yougoslavie avait déjà connu une longue tradition d'accorder des commissions importantes à des artistes modernistes et à d'autres créateurs innovateurs (sur ce plan, la Jeunesse socialiste a fortement usé de son influence). L'octroi de la commission au collectif NSK se situait clairement dans la continuité de cette tradition.

La Moderna galerija Ljubljana, l'institution où je travaille, est un parfait exemple du changement extrêmement rapide qui a marqué la politique culturelle de la Yougoslavie entre la fin des années 1940 et le début des années 1950. Le nouvel espace du musée a été inauguré en 1947 par une exposition portant sur quatre figures de proue du réalisme socialiste soviétique (dont Alexander Gerasimov et Alexander Deyneka). Comme on pouvait s'y attendre, l'événement a été salué comme l'illustration parfaite d'un art socialiste dont les artistes slovènes feraient bien de s'inspirer. Quelque temps après, la Moderna galerija a commencé à préparer une exposition sur des peintres slovènes impressionnistes, provoquant la colère des ailes plus conservatrices du parti. Accusé d'être réactionnaire, bourgeois et axé sur *l'art pour l'art*, cet art-là ne pouvait pas rencontrer l'approbation de la nouvelle société. Cependant, l'exposition a su trouver des défenseurs parmi des intellectuels et artistes occupant des positions clés dans la société et au sein du parti, de sorte qu'elle a pu s'ouvrir au printemps 1949. Quelques années plus tard, au printemps 1953, la même institution inaugurait la première exposition d'après-guerre sur l'art abstrait slovène (organisée par Stane Kregar et Riko Debenjak). Même s'il a suscité de vives discussions et de violentes critiques, cet événement n'a pas, à ma connaissance,

fait l'objet de pressions politiques comparables à celles déclenchées par l'exposition impressionniste. Cinq années seulement avaient suffi à imprimer un changement drastique à la politique culturelle.

Ne perdons pas de vue que cette première exposition d'art abstrait en Slovénie n'a pas pris place dans un lieu alternatif ni marginal, mais dans une institution d'État centrale jouant un rôle politique crucial dans la politique culturelle; nous pouvons donc en conclure que l'art abstrait était non seulement toléré mais directement encouragé par la politique officielle. Par après, l'art moderniste qu'il soit abstrait ou figuré s'est développé en poursuivant son essor jusque dans les années 1960 et 1970. Sa volonté de pénétrer le monde de l'art occidental et le marché de l'art international représente un des aspects importants de son développement. (Dans les années 1950, l'art occidental s'est d'abord fait connaître par des expositions et par la Biennale du graphisme tout récemment créée. Plus tard, les artistes ont peu à peu rejoint le contexte international en exposant dans des musées et des galeries commerciales en France, en Italie et en Allemagne. La fin des années 1960 a vu la naissance d'un collectif baptisé Group 69 qui réunissait d'importants artistes modernistes et proclamait que son objectif essentiel était de se lancer sur le marché de l'art international.)

Qu'est-ce qui a favorisé ce développement? Alors que l'histoire de la Yougoslavie n'a pas encore été suffisamment étudiée, nombreux sont les détails de son histoire politique qui restent à éclaircir. Du reste, je suis sûr que de plus amples recherches augmenteraient sensiblement nos connaissances sur la situation du modernisme après 1950. Cependant, j'aimerais avancer l'idée que le développement du modernisme en 1950 n'était pas sans lien avec l'emprise grandissante des ailes plus libérales et éclairées du parti communiste, surtout après la rupture avec l'Union soviétique en 1948. Cette rupture n'a pas entraîné que des conséquences idéologiques et culturelles. Les enjeux tournaient essentiellement autour de la survie économique et de la sécurité militaire. La Yougoslavie s'est vue *de facto* forcée de s'ouvrir à l'Ouest et de créer un système économique et culturel compatible avec la nouvelle situation (mais sans pour autant mettre en danger les éléments de base du socialisme, la position de Tito lui-même, etc.); agissant en parallèle, le pouvoir des élites libérales à l'intérieur du système prenait de l'ampleur et j'aimerais avancer ici l'idée que l'emprise du modernisme n'est pas sans lien avec cette évolution des choses. Le pouvoir des libéraux du parti a connu son apogée dans les années 1960, lorsqu'ils ont commencé à envisager un « système de marché socialiste », avec des travailleurs actionnaires de l'entreprise, etc. Mais, au début des années 1970, ils ont été contraints de céder la place à Tito et à des membres plus conservateurs du parti.

Cependant, il ne faut pas perdre de vue que les politiques culturelles de la Yougoslavie n'étaient en aucun cas libérales ou laxistes. Des différences importantes séparaient à l'évidence les libéraux de ceux qui étaient plus conservateurs (beaucoup d'entre eux sont restés influents dans le champ culturel également). Le rapport au modernisme a évolué avec le temps. En 1953, Tito a prononcé un discours comportant une attaque de l'art moderniste qui, sans aller jusqu'à mettre cet art en danger, a néanmoins pesé sur son sort⁴. Les années 1960 ont également vu poindre une campagne contre l'élitisme dans les arts, assortie de slogans tels que « L'art pour les travailleurs » et « Nous sommes tous des artistes ». (On notera cependant que de telles prises de position ont été le fait non seulement des idéologues les plus zélés du parti conservateur, mais aussi de plusieurs mouvements radicaux gauchisants de l'art contemporain occidental.) De façon générale, il est clair que l'art moderniste apolitique et formaliste suscitait plutôt l'approbation. Le rapport à l'art de représentation de nature plus critique (pas tellement dans les arts visuels, mais dans la littérature, les films, etc.) était, quant à lui, plus tendu et équivoque. Toute espèce de libéralisme prenait fin là où pointait la possibilité d'une opposition politique.

Mais le modernisme n'obtenait pas seulement le soutien de l'appareil d'État et de parti; il était reconnu dans son propre style visuel. C'est particulièrement frappant lorsqu'on considère le nombre de monuments à la révolution et aux partisans qui ont été directement commandés – et bien sûr directement contrôlés – par l'appareil d'État. Dès les années 1950, non seulement le réalisme socialiste mais toute tradition issue du réalisme académique sont passés de mode en sculpture monumentale. Dans ce type de sculpture, on peut dire que cette période des années 1950 marque la transition des modèles réalistes privilégiés à cette époque vers les modèles abstraits utilisés autour de 1960. Cette évolution s'est poursuivie durant les années 1960 avec une série de monuments modernistes dont plusieurs présentaient des dimensions très imposantes.

Précisons néanmoins que durant les années 1970, lorsque les dirigeants libéraux ont été remplacés par leurs homologues conservateurs et que la Yougoslavie s'est à nouveau davantage tournée vers l'Est, le modernisme a conservé sa position centrale au même titre que d'autres formes artistiques innovatrices; en outre, le mouvement de

« ré-idéologisation » de la société yougoslave a trouvé dans ces formes comme dans le langage de la culture populaire contemporaine de quoi répondre directement à ses besoins. En témoigne la série d'énormes monuments réalisés par les principaux sculpteurs modernistes de l'époque.

En 1980, la Yougoslavie a présenté ces œuvres lors de la Biennale de Venise. Le thème du pavillon étant la réalisation de grands monuments, il abritait en fait des sculptures paysagères modernistes. Cette occasion a permis de révéler dans toute son ampleur le lien entre le modernisme et l'appareil de parti et d'État. Comme dans toute foire commerciale, le système de pavillons privilégié par la Biennale de Venise indique que les artistes choisis représentent leur pays. Lors des sélections qui ont suivi 1980, la Yougoslavie a été présentée comme un pays qui alliait le système socialiste à un haut niveau d'art moderniste, prouvant par là que la structure de la société yougoslave était ouverte, dynamique et contemporaine (ce qui n'était certainement pas le cas à l'époque).

Tel était donc le contexte présidant au scandale de l'affiche de la Journée de la jeunesse. Le projet du Nouveau collectivisme émanait de sa réflexion sur la symbiose entre le modernisme et le régime depuis les années 1950. À ses yeux, le modernisme avait commis l'erreur de se déclarer apolitique, pur et autonome. C'est exactement pour cette raison qu'il a pu être utilisé à des fins politiques. On entend souvent dire aujourd'hui que les sculpteurs modernistes se contentaient d'utiliser les commandes de l'État pour construire de grandes sculptures qui seraient des œuvres d'art soi-disant pures et autonomes, que leur fonction et leur contexte réels n'affecteraient aucunement. C'est tout simplement faux et ici je suis d'accord avec les rétro-avant-gardistes. Une forme pure qu'on qualifie de monument de la révolution n'est plus une forme pure. (De plus, la lecture de la forme est elle-même déterminée par la tradition de la sculpture monumentale, dont ces sculptures comportent même fréquemment des clichés très traditionnels, quoique sous une forme abstraite.)

Les rétro-avant-gardistes connaissaient bien les écrits de Max Kozloff, d'Eve Cockroft et d'autres spécialistes du modernisme qui ont souligné le fait que la politique de la guerre froide avait directement fait usage de l'art moderniste. Et c'est leur examen rétrospectif de la longue tradition de symbiose entre le modernisme et la politique en Yougoslavie qui a révélé aux rétro-avant-gardistes que le modernisme, précisément à cause de cette « pureté » et de sa dimension apolitique, pouvait servir les fins de différents systèmes politiques et idéologiques.

Le contexte politique et idéologique spécifique est ce qui détermine le véritable rôle et la signification du modernisme. À cet égard, il n'est dès lors guère différent de celui de l'art monumental. Une fois que nous « purifions » l'œuvre de Richard Klein de ses symboles nazis, nous obtenons une œuvre dénuée de contenu particulier, une œuvre « abstraite ». En lui attribuant d'autres symboles, nous pouvons la recontextualiser et lui donner une signification complètement différente. C'est ainsi que la rétro-avant-garde s'est « servie du langage de la manipulation politique pour éviter cette manipulation ».

Extrait de Igor Zabel, « Art and State: From Modernism to the Retroavantgarde », *Essays I*, Ljubljana, Založba, 2006, p. 319-325.

Version anglaise complète disponible à l'adresse suivante :

<http://monumenttotransformation.org/atlas-of-transformation/>

Avec l'aimable permission de Mateja Kos Zabel.

1. Igor Zabel, « Art and State: From Modernism to the Retroavantgarde », *Essays I*, Ljubljana, Založba, 2006, p. 319-325.

2. Fêtée le 25 mai, la Journée de la jeunesse était en fait la célébration de l'anniversaire de Tito. (On notera avec intérêt que pendant longtemps, la date exacte de la naissance de Tito est restée inconnue, mais ce n'était certainement pas le 25 mai.) La version officielle voulait que ce soit Tito qui ait refusé d'être fêté et proposé de réserver plutôt ce jour-là à la célébration de la jeunesse yougoslave. Il s'agissait évidemment d'une manœuvre idéologique qui n'avait rien à voir avec la modestie. Tito restait au centre des célébrations, présenté comme une figure quasi mythique liée à la jeunesse, le printemps, la vie nouvelle et le futur. À l'occasion de ces événements semi-religieux, la jeunesse yougoslave refaisait chaque année le vœu solennel de suivre Tito et sa voie. La partie essentielle du festival consistait en une course à travers le pays à laquelle participaient les jeunes gens (ouvriers, étudiants, paysans, soldats, etc.) Ils se passaient de main en main un bâton tout en formulant des vœux à l'adresse du maréchal Tito pour son anniversaire (qui comprenaient aussi des promesses de fidélité envers Tito, la Yougoslavie, le socialisme, le mouvement des non-alignés, le système d'autogestion, etc.) En fin de course, le bâton était remis à Tito lors d'un grand événement ayant lieu dans un énorme stade de Belgrade. Être le dernier à transmettre le bâton était considéré comme un honneur suprême.

3. « Neue slowenische Kunst », numéro special de *Problemov* 23 (1985), p. 6.

4. On sait que Tito n'était pas un admirateur de l'art moderniste, ni de l'art abstrait. Il faut néanmoins rapporter cette attaque contre l'art abstrait à d'autres circonstances politiques. C'était l'époque de la réconciliation entre la Yougoslavie et l'Union soviétique. La campagne contre les modernistes pouvait faire partie des préliminaires à cette réconciliation, d'autant plus que Khrouchtchev avait lui-même tout récemment attaqué les artistes abstraits.

Rétro-avant-garde : renouveau esthétique et con/figurations du vingtième siècle

Tyrus Miller

Le terme paradoxal de « rétro-avant-garde » a été d'abord introduit par des artistes œuvrant dans le contexte du socialisme tardif et du post-socialisme en Europe de l'Est, en Europe centrale et dans les territoires de l'ex-Yougoslavie¹. De manière générale, son champ sémantique a trouvé sa définition au gré d'une série de pratiques postmodernes et, surtout, postsocialistes, qui s'inspirent sur le plan formel, philosophique et social des avant-gardes politisées et fortement utopiques ayant eu cours durant les premières décennies du vingtième siècle, en particulier en URSS et en Europe centrale et de l'Est. Ainsi, le collectif d'artistes slovènes réunis sous le nom de IRWIN évoque dans le manifeste qui suit l'héritage postcommuniste des dissensions géopolitiques Est-Ouest engendrées par la guerre froide en parlant de zones temporelles alternantes, dans lesquelles les arts du vingtième siècle affichent des rythmes et des développements narratifs très différents. Dans l' « Est » d'avant, cette temporalité autorisait – voire imposait – un retour de l'art aux avant-gardes du passé qui n'avaient jamais eu la possibilité de développer pleinement leur potentiel. L'artiste contemporain pouvait contribuer à libérer ces élans utopiques inexploités du passé tout en les utilisant de façon créative dans un présent historiquement et idéologiquement problématique :

En tant qu'artistes de l'EST, nous affirmons qu'il est impossible d'annuler les décennies d'expériences accumulées par l'EST et de neutraliser leur potentiel vital.

L'évolution du MODERNISME DE L'EST du passé au présent se déroulera à travers le FUTUR. Le FUTUR est l'intervalle de temps marquant la différence.

Conscients que l'histoire de l'art n'est pas une histoire de différentes formes d'apparition, mais une histoire de signifiants, nous exigeons que cette DIFFÉRENCE soit nommée.

L'ART DE L'EST S'APPELLE MODERNISME DE L'EST.

SA MÉTHODE PORTE LE NOM DE RÉTRO-AVANT-GARDISME².

Le ton qui accompagne le regard rétrospectif que les artistes contemporains jettent sur l'ancien « Bloc de l'Est » en voulant se l'approprier n'a pourtant pas toujours été aussi affirmatif que celui du collectif IRWIN. Leurs revendications allaient de la parodie critique extrêmement nihiliste aux discours rhétoriques sur la rigueur de l'avant-garde face à l'hypocrisie banale de la politique culturelle du socialisme d'État ou aux fervents hommages, sans parler des nombreuses postures intermédiaires qui pouvaient être adoptées, très complexes [...]

On observe par contraste une relation beaucoup plus mesurée, salvatrice même, avec l'avant-garde radicale du passé socialiste dans une déclaration émise par Eda Čufer et IRWIN, artistes membres du Neue Slowenische Kunst (NSK), à l'occasion de leur action « ambassade » réalisée à Moscou, qui consistait à déployer sur la place Rouge devant le Kremlin un immense carré noir inspiré par Malevitch :

La rétro-avant-garde est le principe de base du Neue Slowenische Kunst, fondé sur le postulat que les traumatismes du passé affectent le présent et que le futur ne peut être sauvé qu'en retournant aux conflits initiaux. L'art moderne n'a pas encore vaincu le conflit né de l'assimilation rapide et efficace des mouvements historiques de l'avant-garde par les systèmes des États totalitaires. La tendance courante à percevoir l'avant-garde comme un phénomène fondamental de l'art du vingtième siècle est chargée de peurs et de préjugés. D'autre part, cette période est facilement glorifiée et sublimée alors qu'elle comporte quantité d'abus, de compromis et d'échecs dus à l'arrogance bureaucratique, qui nous rappellent qu'il ne faudrait pas répéter ce formidable égarement³.

Utilisé dans les manifestes d'artistes aussi bien que dans la critique d'art contemporaine, le terme « rétro-avant-garde » a vu son champ d'application s'élargir : depuis une dizaine d'années, plusieurs commissaires et théoriciens de l'art, entre autres Peter Weibel, Boris Groys, Marina Gržinić et Inke Arn, s'en sont servis en rapport avec une série d'expositions, de catalogues, de productions vidéo et de textes théoriques.

Le contenu conceptuel et idéologique du terme a évidemment fait l'objet d'utilisations très variables, du fait de sa relation avec tout un éventail de programmes et d'intentions artistiques et théoriques. Mais toutes ont en commun une version particulière du « renouveau de l'esthétique » de l'avant-garde classique dans le panorama politique et

culturel contemporain : une qualification du présent postmoderne opérée par le biais de l'art, qui tire rétroactivement son énergie d'une relation au passé largement fictive, un retour qui révisé de façon créative le manque de continuité historique actuel ou la réalité déplaisante issue des rêves utopiques de l'avant-garde. Les artistes rétro-avant-gardistes ont réagi à un passé du futurisme entrevu dans la perspective de ce « futur » à présent réalisé, qui avait été un jour évoqué comme l'horizon utopique d'œuvres avant-gardistes antérieures. Le renouveau de l'esthétique sous la bannière paradoxale de la rétro-avant-garde peut donc se comprendre comme une façon consciente et réfléchie de faire éclore et de remodeler le temps du vingtième siècle dans les œuvres d'art contemporaines : une façon de réimaginer ou de mettre en images ce temps perdu, ou du moins enfui, en rendant accessibles à la manipulation artistique et à l'expérience esthétique son passage, ses continuités et ses ruptures traumatiques, ainsi que son entremêlement avec les contingences hasardeuses des histoires nationales et globales.

Extrait de Tyrus Miller, « Retro-avant-garde: aesthetic revival and the con/figurations of twentieth-century time », *Filozofski vestnik*, vol. XXVIII, no. 2, 2007, p. 253-265.

Version anglaise complète disponible à l'adresse suivante : <http://filozofskivestnikonline.com/index.php/journal/article/view/47/59>

Avec l'aimable permission de Tyrus Miller.

1. La première utilisation du terme remonte à 1983, lors de l'exposition que la Galerie ŠkUC à Ljubljana a consacrée à Laibach, groupe de rock politique et conceptuel, en y incluant des œuvres d'art, leur première vidéo ainsi qu'un enregistrement sur cassette. L'exposition s'intitulait « Ausstellung Laibach Kunst-Monumentalna Retroavangarda ». Pour une documentation plus détaillée, voir New Collectivism (ed.), *Neue Slowenische Kunst*, trans. Marjan Golobic, Los Angeles, Amok Books, 1991.
2. Eda Čufer et IRWIN, « The Ear Behind the Painting » (1991), dans Miško Šuvakovic and Dubravka Djuric (eds.), *Impossible Histories: Historical Avant-gardes, Neo-avant-gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918-1991*, Cambridge, Massachusetts, the MIT Press, 2003, p. 581.
3. Čufer et IRWIN, « NSK State in Time » (1992/93), Laura Hoptman et Tomáš Pospiszyl, *Primary Documents, A Sourcebook for Eastern and Central European Art since the 1950s*, New York, The Museum of Modern Art, 2002, p. 301.

Le programme du collectif IRWIN

IRWIN

L'objectif principal d'IRWIN est d'affirmer l'art slovène par la voie de la représentation fondée sur le spectaculaire.

Principes directeurs

- *Le rétro-principe* comme modèle de régulation, comme structure de processus de travail (mais non comme style), indispensable pour analyser l'expérience historique des beaux-arts slovènes. D'où également, la « dictée du motif », variable d'un projet à l'autre, selon l'objectif du projet individuel. En bref, ce n'est plus une question de contrôle sur une procédure formelle englobant une seule idée, mais de permutation et de modification continues, exigeant un nouvel appareil conceptuel pour formuler et décoder la signification d'actions individuelles.

- *L'éclectisme emphatique* s'inspire de l'expérience historique, celle des beaux-arts slovènes surtout, en insistant sur la permutation continue des façons de voir, des méthodes de réinterprétation et de recréation du passé et des modèles picturaux contemporains.

- *L'affirmation de la nationalité et de la culture nationale* à travers les idiomes du général et du particulier; si le modernisme et une partie du post-modernisme représentent la pensée dominante, autrement dit l'universel dans l'art contemporain (l'image de l'artiste), alors IRWIN se distingue par l'effacement de l'artiste comme individu et par l'émergence d'un groupe, et l'assertion que ces éléments des beaux-arts nationaux qui se fondent dans le modernisme d'une façon spécifiquement slovène ont fourni la base sur laquelle la culture des nations et l'appartenance à une classe se sont établies. Le modernisme occidental s'appuie sur les codes de révolution permanente en utilisant les principes de négation, d'ironie et de tragédie implicite, tandis que le collectif IRWIN dépasse l'expérience historique du modernisme et le renforce dialectiquement par une superstructure, en affirmant la culture nationale, le triomphe de l'esprit collectif et en glorifiant ces qualités spécifiques des beaux-arts qui le différencient du modernisme occidental. IRWIN affirme la continuité du passé slovène comme l'unique horizon futur. Par conséquent, l'art représente un rituel du passé dans l'affirmation de la mort comme élément dynamique au cœur de la vie. L'objectif ultime des activités d'IRWIN consiste à réaffirmer la culture slovène de manière monumentale et spectaculaire.

1984

Extrait de Inke Arns (ed.), *IRWIN: Retroprincip 1983-2003*, Francfort-sur-le-Main (Allemagne), Revolver, 2003, p. 148.

Avec l'aimable permission de IRWIN.

10 articles extraits de *The Covenant*

LAIBACH

1. LAIBACH œuvre en tant que groupe (esprit collectif), selon le principe de la production et du totalitarisme industriels, ce qui signifie que l'individu ne parle pas; l'organisation parle. Notre travail est industriel, notre langage est politique.

2. LAIBACH analyse la relation entre idéologie et culture dans une phase tardive, présentée au travers de l'art. LAIBACH transcende la tension qui règne entre celles-ci et les antagonismes existants (agitation sociale, frustrations individuelles, oppositions idéologiques), éliminant ainsi toute possibilité de discours idéologique et systémique direct. La dénomination elle-même et l'emblème sont des matérialisations visibles de l'idée sous forme d'un symbole cognitif. Le nom LAIBACH suggère qu'il est tout à fait possible d'établir un art idéologique (érigé en système) politisé à cause de l'influence de la politique et de l'idéologie.

3. Tout art est susceptible d'être manipulé politiquement (de façon indirecte – consciente et directe), sauf celui qui parle le langage même de cette manipulation. Parler en termes politiques signifie révéler et reconnaître l'omniprésence de la politique. Le rôle de la forme de politique la plus humaine est de réduire l'écart entre la réalité et l'esprit mobilisateur. L'idéologie se substitue à des formes de conscience sociale authentiques. Dans la société moderne, le sujet assume le rôle du sujet politisé en reconnaissant ces faits. LAIBACH révèle et exprime le lien de la politique et de l'idéologie avec la production industrielle et les écarts irréductibles entre ce lien et l'esprit.

4. Le triomphe de l'anonymat et de la dépersonnalisation a été porté à un degré absolu par un processus technologique. Toutes les différences individuelles des auteurs sont éliminées, toute trace d'individualité est effacée. Le processus technologique est une méthode impliquant une fonction de programmation. Il représente le développement, c'est-à-dire le changement délibéré. Isoler une particule de ce processus et la former de manière statique signifie révéler la négation par l'humain de toute espèce d'évolution qui est étrangère et inadaptée à son évolution biologique. LAIBACH adopte le système organisationnel de la production industrielle et prend pour méthode de travail l'identification à l'idéologie. Conformément à ce choix, chaque membre se défait personnellement de son individualité, exprimant par là la relation entre la forme spécifique du système de production, l'idéologie et l'individu. La forme de production sociale apparaît au cœur même du processus de production musicale de LAIBACH et dans les relations au sein du groupe. Le groupe fonctionne de manière opérationnelle conformément aux principes de transformation rationnelle, et sa structure (hiérarchique) est cohérente.

5. La structure interne fonctionne selon le principe de directivité et symbolise la relation de l'idéologie avec l'individu. L'idée se concentre sur une (seule et même) personne, qui est protégée de toute espèce de déviation. Le principe quadruple fonctionne selon la même clé (EBER-SALIGER-KELLER-DACHAUER)¹ qui – de façon fixée d'avance – cache en elle-même un nombre arbitraire de sous-objets (selon les besoins). La flexibilité et l'anonymat des membres empêche d'éventuelles déviations de la part des individus et permet la revitalisation continue des sucs vitaux internes. Tout sujet capable de s'identifier à la position extrême de la production industrielle contemporaine devient automatiquement un membre de LAIBACH (et se voit simultanément condamné pour son objectivation).

6. Le fondement de l'activité de LAIBACH réside dans son concept d'unité qui se manifeste dans chaque discipline conformément aux lois idoines du genre (art, musique, film, etc.) Les matériaux manipulés par LAIBACH sont le taylorisme, le bruitisme, l'art nazi, le disco, etc. Le principe du travail est entièrement construit et le processus de composition est le ready-made dicté. La production industrielle relève du développement rationnel, mais si nous extrayons de ce processus l'élément ponctuel et que nous le soulignons, nous le renvoyons aussi à la dimension mystique de l'aliénation qui révèle la composante magique du processus industriel. La répression du rituel industriel se transforme en une dictée compositionnelle et la politisation du son peut devenir la tonalité absolue.

7. LAIBACH exclut toute évolution de l'idée originale; le concept original n'est pas évolutif, mais entéléchique, et la présentation n'est qu'un lien entre cette statique et l'unité déterminante variable. Nous prenons la même position en ce qui concerne l'influence directe du développement de la musique sur le concept de LAIBACH; cette influence est, bien sûr, une nécessité matérielle, mais son importance est secondaire et n'apparaît que comme une fondation musicale historique ponctuelle qui est sans limite dans son choix. LAIBACH exprime son intemporalité à l'aide des artefacts du présent et il lui faut donc, à l'intersection de la politique et de la production industrielle (culture de l'art, idéologie, conscience), se confronter aux éléments de ces deux domaines, bien qu'il souhaite être ces deux domaines. Ce large spectre permet à LAIBACH d'osciller, créant ainsi l'illusion du mouvement (développement).

8. LAIBACH pratique la provocation à l'égard de l'état révolté de la conscience aliénée (qui doit nécessairement se trouver un ennemi) et réunit les combattants et les opposants dans l'expression d'un cri totalitaire statique. Il agit comme l'illusion créative d'une institutionnalité stricte, comme un théâtre social de culture populaire et communique seulement par la non-communication.

9. Outre LAIBACH, qui s'intéresse au processus de production industrielle dans le totalitarisme, il y a aussi deux autres groupes qui travaillent selon le concept de l'esthétique LAIBACH KUNST: GERMANIA examine le côté affectif qui prend forme en s'appuyant sur le comportement général aux niveaux émotionnel, érotique et familial, célébrant une situation où les émotions se fondent sur la vieille forme classique des nouvelles idéologies sociales; DREIHUNDERT TAUSEND VERSCHIEDENE KRAWALLE² constitue une utopie négative rétrospective de type futuriste (L'ère de la paix est terminée).

10. LAIBACH représente la connaissance de l'universalité du moment. C'est la révélation de l'absence d'équilibre entre le sexe et le travail, entre l'asservissement et l'activité. Il utilise toutes les expressions de l'histoire pour souligner ce déséquilibre. C'est un travail qui n'a pas de limite; Dieu a un seul visage, le diable en possède une infinité.

LAIBACH incarne le retour à l'action au nom de l'idée.

Trbovlje, 1982

Publié pour la première fois dans *Nova revija*, no. 13/14, 1983 (revue slovène traitant de questions culturelles et politiques)

Version anglaise disponible à l'adresse suivante : <http://www.laibach.nsk.si/13.htm>

Avec l'aimable permission de LAIBACH.

1. Pseudonymes des quatre membres du groupe.

2. Nom allemand signifiant *Trois cent mille bagarres différentes*.

Une lettre de Kazimir Malevich (Belgrade)

Mes chers amis, j'ai été très surpris d'apprendre en lisant l'article « Diaorama » [A.i.A., mars 1986] que l'artiste David Diau avait littéralement copié mon œuvre en se servant de la fameuse photographie de la *Dernière Exposition futuriste* qui s'est tenue à Petrograd, du 17 décembre 1915 au 19 janvier 1916. Cela m'a un peu troublé, mais finalement j'ai aimé l'idée et les peintures aussi. J'espère les voir un jour en réalité. J'ai été tout aussi surpris de lire dans le même article que mon travail avait été utilisé par d'autres artistes originaires de votre belle ville de New York. Je n'arrête pas de me questionner : Pourquoi cela? Pourquoi maintenant, après tant d'années?

Je me rappelle cet hiver froid et enneigé à Petrograd, en 1915, comme si c'était hier. Tout était en effervescence. C'était l'époque des grands espoirs, portée par l'enthousiasme, l'optimisme, le futurisme et, bien sûr, la Révolution. L'air glacial de la Russie en était tout imprégné aussi. La fin d'un grand siècle..., la nouvelle ère..., le bâtiment énorme et froid de Marsovo Pole (Champ de Mars) numéro 7..., la *Dernière Exposition futuriste 0,10...*, pas de chauffage..., Puni courant dans tous les sens à la recherche de clous..., Kliun aussi nerveux qu'un jeune marié juste avant la cérémonie. Je dois admettre que je n'avais fait aucun plan en ce qui concernait mon œuvre, mon installation comme vous diriez aujourd'hui. C'était purement accidentel. Tout ce que je savais, c'était que le *Carré noir* devait occuper le coin supérieur. Tout le reste m'importait peu. Pendant que j'étais occupé à accrocher mes œuvres, il ne m'est pas venu un seul instant à l'esprit que la photographie de cette installation deviendrait aussi célèbre et paraîtrait dans des centaines de livres et de revues. Et voilà qu'aujourd'hui, elle est même « citée » dans une peinture par l'un de mes collègues. Je ne me souviens plus de la personne qui a pris cette photographie, mais ce n'est qu'une photographie en noir et blanc. Sans couleurs! J'ai l'impression que cette photo est en train de devenir encore plus importante que mes peintures suprématises! C'est principalement la raison pour laquelle j'ai pensé pendant des années à refaire cette exposition.

Puisqu'à l'évidence il était impossible de le faire à Petrograd, j'ai décidé de monter la *Dernière Exposition futuriste* soixante-dix ans plus tard exactement (17 décembre 1985 – 19 janvier 1986) dans un petit appartement de la belle ville de Belgrade. Une partie de l'exposition était la réplique fidèle de l'installation de Petrograd. Mais, cette fois, sans titres étiquetés sur les murs, sans indication de nombres, sans chaise. Une autre partie de l'exposition montrait quelques-unes de mes œuvres néo-suprématises récentes : des icônes suprématises sur d'anciens reliefs et sculptures. Des icônes suprématises brodées à l'aiguille. Je pense que la photographie en donne une meilleure idée encore.

Je me doute que cette lettre en surprendra plus d'un parmi vous, puisqu'il est généralement admis que je suis mort en 1935. Je sais..., mon cercueil décoré par Suetin..., la longue procession d'enterrement à travers les rues de Leningrad..., le *Carré noir* sur la tombe... Oui, il y a beaucoup de gens qui pensent que je suis mort. Mais le suis-je vraiment?

Kazimir Malevich
Belgrade, Yougoslavie

« A Letter from Kazimir Malevich », lettre parue dans *Art in America*, septembre 1986, p. 9.



NUMÉRO 34 — MARS 2012

RETRO-AVANT-GARDE

RÉALISÉ PAR VOX CENTRE DE L'IMAGE CONTEMPORAINE DANS LE CADRE DE L'EXPOSITION « HISTOIRES DE L'ART ». DU 16 MARS AU 20 MAI 2012. CETTE EXPOSITION A BÉNÉFICIÉ DE L'APPUI DE L'AMBASSADE DE LA RÉPUBLIQUE DE LA SLOVÉNIE, OTTAWA.

COMMISSAIRE : MARIE-JOSÉE JEAN

INFORMATIONS EN LIGNE SUR L'EXPOSITION : WWW.CENTREVOX.CA

VOX

Centre de l'image contemporaine

VOX centre de l'image contemporaine : 401 - 2 rue Sainte-Catherine Est, Montréal (Québec) H2X 1K4 [T] 514.390.0382 info@centrevox.ca www.centrevox.ca
Heures d'ouverture : du mardi au vendredi de 12h à 19h / samedi de 11h à 17h — **Équipe de VOX** Direction : Marie-Josée Jean Adjointe à la direction : Claudine Roger Coordinatrice : Simone Lefebvre Assistante à la coordination : Geneviève Bédard Responsable technique : Simon Gaudreau Traduction : Marine Van Hoof Correction : Micheline Dussault Graphisme : VOX — VOX est membre du RCAAQ et d'Art actuel 2-22. — ISSN 1706-2322.

Image de gauche : New Collectivism, *Youth day poster* (affiche basée sur un collage de photocopies), 1987, 100 x 70 cm.
 Image de droite : Richard Klein, *Le Troisième Reich*, affiche de propagande nazie, 1930.
 Recto : IRWIN, *Retroavantgarde*, 1994/2000. Avec l'aimable permission de IRWIN.