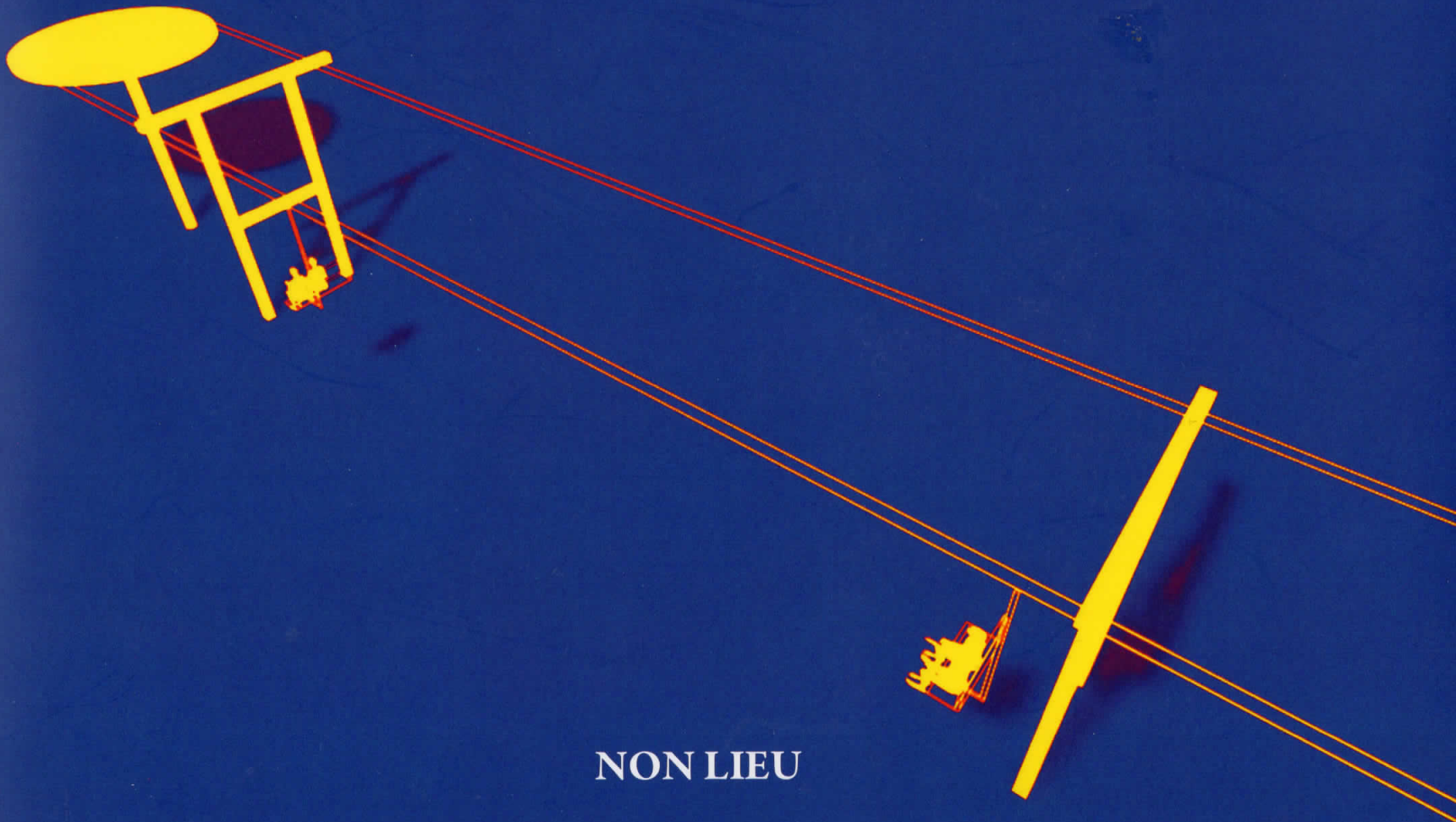


NINA ŽIVANČEVIĆ

ONZE FEMMES
ARTISTES, SLAVES *et* NOMADES



NON LIEU



NINA ŽIVANČEVIĆ

Poète, essayiste, auteur de fiction et critique d'art, Nina Živančević a publié son premier ouvrage «*Les Poèmes*» en 1982 pour lequel elle obtenu le prix Branko Radičević, récompense décernée à Belgrade pour le premier meilleur livre de l'année. Elle a également été lauréate de trois prix littéraires: le Z-Press, le Prix de la traduction à New York et à Novi Sad. Elle a publié treize livres de poésie en serbe, en anglais et en français, dont le dernier s'intitule «*Sous le Signe de Cyber Cybèle*». Puis trois livres de nouvelles qui parlent de Byzance et des romans à Paris, New York et Belgrade. Elle a participé à de nombreuses anthologies de littérature contemporaine et internationale.

Nina Živančević faisait partie du comité éditorial de nombreuses revues littéraires: Delo, Književne Novine, New York Arts Magazine, Modern Painters, American Book Review, East Village Eye, République de lettres.

Elle vient de commencer une collaboration au comité éditorial de la revue *Au Sud de l'Est*. L'ensemble de son œuvre a été largement diffusé sous forme d'émissions radiophoniques à Belgrade, Londres et Paris. Elle enseigne 'Le Théâtre d'Avant-garde' à l'Université Paris 8.

Les éditions NON LIEU

Éditions Non Lieu

224, rue des Pyrénées - 75020 Paris

editionsnonlieu@yahoo.fr

ISBN:

978-2-35270-109-5

Éditeur:

Jérôme Carassou

Traducteurs:

Alexandre Asanović, Sapphram Weiss, Sandra Černjul

Correctrices:

Isabelle Bénédic, Anne Soprani

Maquettiste:

Non Lieu / Publikum

Imprimerie:

Publikum

Tirage:

1 000 exemplaires

Nina Živančević

ONZE FEMMES
ARTISTES, SLAVES ET NOMADES



Vesna Bajalska
New York New York
Acrylique sur papier; 100 x 70 cm

PRÉFACE

Je souhaiterais adresser quelques mots d'encouragement et de solidarité à Nina Živančević pour son projet de nous rendre plus proche non seulement le travail, mais aussi la vie et le destin de quelques femmes artistes, originaires de la même patrie, qui se sont dispersées dans tous les coins du monde contemporain.

Outre les affinités artistiques qu'a Nina avec ces artistes, elle les a aussi rassemblées parce qu'elle-même connaît un destin semblable. C'est le destin d'une femme qui, pour se réaliser en tant qu'artiste, se cherche dans des milieux culturels divers, sans jamais rompre ses liens avec son propre 'berceau culturel'. Elle sait fort bien en effet que l'intellectuel et l'artiste modernes n'ont pas seulement une patrie spirituelle, mais que le grand héritage de la culture mondiale leur appartient de plein droit. Ils sont d'ailleurs «chez eux» partout où leur est offerte la possibilité d'étudier et de réaliser leurs capacités spirituelles et leurs enjeux professionnels.

Les raisons de se lancer dans le monde étranger chez ces femmes artistes réunies par Nina Živančević dans cette exposition sont évidemment très différentes. Mais nous pourrions dire qu'elles ont toutes été guidées avant tout par un désir d'accomplissement artistique et spirituel, et en dernier ressort par un élan d'auto-affirmation existentielle.

Dans les premières pages de son texte, Nina Živančević commente de façon suggestive ce phénomène existentiel de l'exil et les conséquences de ce choix humain dans l'art et la culture modernes.

Mais ce qui rend si émouvants certains passages de son texte, c'est l'analyse de chaque cas particulier des participantes à cette exposition. Des chemins très divers ont ainsi mené Kosara Bokšan et Ljubinka Jovanović, Marina Abramović et Evgenia Demnievska, Vesna Victoria, Kirila Fäeh, Olivera Majcen et enfin Jelena Mišković

Pour chacune d'elles, Nina a trouvé des mots justes et chaleureux, des mots de compréhension pour leurs décisions et les spécificités de leur accomplissement artistique.

Nina mène ainsi une réflexion professionnelle théorique et critique sur ces artistes, tout en faisant preuve d'une intimité et d'une solidarité avec chacune d'elles séparément et avec toutes comme un ensemble.

Cette exposition et le texte qui la commente et la prolonge nous parlent d'une émouvante histoire qui nous rattache à d'innombrables faits historiques, à l'histoire qui rend visible et audible tant de réalisations particulières. Mais ce qui s'affirme par-dessus tout, c'est que la vie au sein du monde artistique et la convivialité entre artistes hommes et femmes sont le gain le plus précieux que peut réaliser un écrivain sensible et un grand connaisseur de l'art tel que Nina Živančević, pour elle-même et pour les autres.

Dr Jerko Denegri



Ljubinka Jovanović

L'art en exil

par Nina Živenčević

Dans les années 1990, l'une des créations politiques les plus ambitieuses du vingtième siècle, la République fédérale Yougoslave, plurinationale et pluriethnique, s'est démantelée. La décomposition de cet état a emmené des nombreux destins personnels issus de tous ces territoires en exil. Une histoire s'est effritée, comme celle des artistes dont les parcours nous allons suivre, et des conditions de vies nouvelles se sont mises en place.

Presque toutes ces onze artistes sont nées dans ce territoire pluriethnique et ont quitté la Yougoslavie avant sa dislocation définitive et officielle. Leurs parcours nous indiquent que l'on considère souvent à juste titre les artistes comme étant les plus fragiles, les plus subtiles, les plus vulnérables, les plus résistants et les plus souples des humains qui peuvent se sentir chez eux à la fois partout et nulle part.

Quand son foyer ne lui convient plus à cause d'un climat socio-politique, l'artiste s'en extraie plus facilement que les autres. C'est, peut-être, le parcours de Marina Abramović, artiste dont la renommée est aujourd'hui mondiale, qu'illustre le mieux l'impacte qu'ont eu les changements du système politique sur l'individu. Son histoire est significative aussi des vécus de ses collègues, plus ou moins connues, dont il est question ici.

Vers la fin des années 1990, le travail de Marina Abramović qui depuis les années 1980 vivait et travaillait à l'étranger, et notamment en l'Europe de l'Ouest, avait déjà acquis une réputation certaine. Ainsi, Petar Ćuković, historien de l'art et directeur du Musée national du Mon-

tenégro à Cetinje, l'a choisie pour représenter ce qui se faisait encore appeler la Yougoslavie (c'est-à-dire, regroupant Serbie et Monténégro) à la Biennale d'art contemporain de Venise en 1997, ce qui n'a aucunement surpris le jury. Il est remarquable que c'était la première fois que la Yougoslavie proposait une artiste femme pour cet événement artistique de grande importance.

Vu le moment politique très complexe, Marina Abramović a, d'abord, hésité à accepter l'invitation, mais sa décision d'abonder dans ce sens a été encouragée par les manifestations des étudiants à Belgrade du 17 novembre 1996 qui plaidaient pour un système politique plus démocratique. Elle a décidé de réaliser une performance qui durerait quatre jours. Parfaitement avertie des événements sanguinolents qui avaient eu lieu dans son pays d'origine, elle a décidé de s'exprimer pour toutes les femmes d'origines ethniques différentes de son pays qui avaient subi des violences et des grandes pertes personnelles pendant la guerre civile.

Les instances municipales de Cetinje se sont opposées publiquement au choix de Petar Ćuković dans le journal local *Pobjeda*, faisant abstraction d'une promesse de don du projet artistique de Marina Abramović au musée de Cetinje après la Biennale. Le pluralisme familial de l'artiste, son père avait été monténégrin et sa mère serbe, n'a, de toute évidence, pas été un argument suffisant pour convaincre le pouvoir local pretextant qu'elle ne peut pas représenter un pays qu'elle a choisi de quitter depuis longtemps.

En dépit de la déclaration de Petar Ćuković que «les artistes qui vivent une grande partie de leur vie dans la diaspora portent au plus profond de leur être la voix de leur pays», son choix a été rejeté et, à la place, Vojo Stanić, un peintre paysagiste, a été officiellement invité. Suite à ce rejet, et vu la reconnaissance mondiale de Marina Abramović en tant que l'une des artistes contemporaines les plus radicales dont la justesse politique a très souvent informé sur l'état du monde à travers un art sans fautes esthétiques ni conceptuelles, elle

a été invité la même année à partager le pavillon italien avec l'artiste Germano Celant. L'œuvre qu'elle y a montré, *Balkan Baroque*, a été récompensé par le Lion d'Or, prix de la meilleure participation nationale à la Biennale.

Ce sens de responsabilité présent dans le travail Marina Abramović, ainsi que l'appartenance spirituelle à l'héritage de l'ex-Yougoslavie, est partagée par toutes les artistes dont il est question ici sans exceptions, quel que soit l'âge ou d'époque à laquelle elles on quitté leur pays.

Cette idée, d'abord assez spontanée et improvisée, de présenter la meilleure, voire la plus belle, partie de ma tradition artistique à un public mondial n'a absolument pas germée par hasard. En tant que critique et correspondente de longue date des magazines *NY Arts*, *The Tribes* et *Modern Painters*, j'ai suivi et je suis toujours les artistes de l'Europe Centrale les mieux connus en exil, ou bien dans la diaspora.

Un des plus grands spécialistes du thème de l'exil, le Palestinien new-yorkais Edward S. Said, a distingué plusieurs catégories d'exilés: les bannis, pourchassés et envoyés en exil, les réfugiés temporaires attendant la fin de la guerre dans leur pays, les expatriés qui, jusqu'à un certain point, mangent volontairement un pain qui n'est pas le leur et enfin les immigrés qui appartiennent à toutes ces catégories sans exclusivité. La simple mention du mot exil évoque une solitude particulière et une dérive spirituelle qui ne s'impose pas a priori aux expatriés de la diaspora. Dans son célèbre essai *Reflexions on Exile*, Said montre que l'individu en exil passe la majeure partie de sa vie à rechercher des réparations ou des compensations pour la perte qu'il a subie en quittant son pays: il invente des règles du jeu afin de maîtriser un nouveau monde, et, à partir de là, il n'est pas surprenant que les exilés deviennent parfois écrivains, joueurs d'échecs, activistes politiques, intellectuels ou artistes. Ils pénètrent alors dans la zone que Lukàcs appelait «vagabondage transcendantal». La ques-

tion des moyens d'existence d'un artiste dans un milieu étranger reste très complexe, les raisons de son départ ou de son retour le sont encore plus.

Les artistes en exil, quel que soit leur degré d'intégration, sont souvent des excentriques, conscients de leur différence, qu'ils revendiquent et dont ils se nourrissent car elle les aide à survivre, tels ces enfants nécessiteux devenant des adultes bien constitués. Pourtant une question se pose: Cette bizarrerie est-elle une caractéristique de l'exil ou de la condition d'artiste? S'y accrochant comme à une arme, l'artiste en exil insiste sur son droit de rester au-dehors de son nouvel environnement. Sa posture affermit sa volonté, des comportements outranciers et des réactions excessives en découlent; l'exilé essaie ainsi de faire comprendre, ou du moins partager, sa vision au monde, ce qui entraîne un certain rejet de son nouveau milieu, effrayé par cette mer agitée d'émotions qui le submerge. L'exil, dans l'Antiquité d'Ovide, et plus tard, chez Dante, représentait la peine la plus dure infligée aux artistes. Le panorama des réfugiés du xx^e siècle témoigne que peu de choses ont changé. Richard Ellman, le biographe de Joyce, souligne que l'écrivain a tenu à entretenir la brouille avec son Dublin natal, même après avoir été reconnu par les Irlandais, afin de rester cosmopolite et à l'aise dans un exil choisi.

Dans ce sens, les théoriciens et critiques relèvent que la véritable nature d'une pérégrination, en raison de son caractère privé et extrême, reste très difficile à définir et que chaque tentative d'instrumentalisation du sujet conduit fatalement à le rendre schématique. Une des conséquences de cette analyse serait que les exilés profitent de leur nouveau milieu et en tirent avantage, à la manière des pédagogues-esclaves grecs de la Rome antique. Alors que j'écris ce texte je pense à deux amis, un compatriote et un confrère émigrés qui me mirent en garde contre les positions que je risquais de développer ici: «Ne te trompe pas, me dirent-ils tous deux, en démontrant que les artistes vivent difficilement en exil.

Regarde Picasso, est ce qu'il n'a pas eu en France une gloire qu'il n'aurait jamais connue en Espagne?» Sans adopter la pensée théosophique de Simone Weil, on peut toutefois affirmer avec elle que «l'enracinement dans un sol est un besoin vital pour l'âme humaine si elle veut survivre et se développer». Néanmoins, au rebours de cette inclination naturelle de l'âme, les artistes et les gens qui vivent et s'épanouissent à l'étranger sont des personnalités exceptionnelles; ils continuent

à vivre alors que tout leur dit qu'ils doivent mourir et ils créent des œuvres hors du commun. Au sein de l'alchimie complexe créée par la peur, l'effort et le stress qui poussent les exilés vers le tragique, dominant l'isolement et l'affolement; pourtant, lorsqu'ils parviennent à se maîtriser, leur état d'esprit les conduit à un masochisme narcissique particulier qui les oppose à toute tentative d'adoption d'une nouvelle culture, et donc à l'assimilation. Freud a formulé ainsi cette proscription fétichisée que l'étranger exhibe avec fierté comme un panache. Quand ils ne hurlent pas leur douleur, leur perte de toute vision critique ou le manque de confiance en soi, les artistes exilés insufflent à leurs œuvres le charme du vagabondage, du doute, propre à l'être vivant toujours sur le fil du rasoir.

Bien sûr, certains arrivent à sublimer leur souffrance et deviennent «de plus grands Romains que les Romains», ils trouvent tant de réconfort et de force dans leur travail qu'ils y fondent leur véritable patrie. Théodore Adorno, un des grands exilés du ^{xx}^e siècle, s'est sauvé et a pu élaborer une grande partie de son œuvre quand il a compris que «la patrie» est ce que nous portons. De même Frédéric Chopin, qui emporta une poignée de terre de sa Pologne natale et composa en exil ses plus belles œuvres pour tracer de ses notes les frontières de sa patrie. Comme l'a souligné Adorno, la plus grande affaire d'une vie est de se détacher de la «maison», de se décaler d'un pas de sa cour et de sa poubelle, ce que l'on comprend parfaitement si l'on se souvient que la cour et la maison étaient à l'époque infestées par les poubelles des Nazis.

Adorno nous rappelle que les bannis sont ceux qui franchissent les frontières physiques et intellectuelles — réalisation hors de portée de «ceux qui restent à la maison». En ce sens, l'homme capable de faire sienne n'importe quelle terre et d'y bâtir sa maison se rapproche de l'idéal nietzschéen du surhomme, mais il reste un homme conscient de ses racines et de sa première «maison». Le sentiment dominant tous les autres, qui se forme dans l'exil, c'est l'amour de la terre et de la nation d'origine. Cet amour de la patrie est toujours exacerbé et, dans le cas des artistes dont nous parlerons ici, cette émotion est la principale composante sur laquelle se fonde leur travail.

Pourtant, si la vie en exil provoque pertes et souffrances inévitables, ce mode d'existence est devenu un moteur puissant et constitue un apport conséquent à la culture contemporaine, notamment en Occident, aujourd'hui enrichie en grande partie d'œuvres d'exilés, d'immigrés, d'expatriés.

En surmontant la solitude de l'exil par une prolixité extraordinaire, les immigrés évitent la rhétorique pathétique de la fierté nationale, du sentimentalisme collectif et des passions relatives à un groupe ou à une nation particulière. Dans n'importe quelle société, y compris la sienne, un créateur peut se sentir à la marge, considérant en effet le monde d'un point de vue esthétique. Mais jamais il ne perd de vue le réel, car celui qui a toujours regardé le monde différemment, produisant du dissemblable ou de l'altérité, doit prendre en compte le système tel qu'il existe. Sa maîtrise est le préalable à sa transformation par l'action.

Conscient des particularités historiques du genre humain, plus prégnantes que les différences biologiques, pour lui les sentiments d'amour, de haine et d'agressivité, plutôt que génétiques, s'apparentent à des réflexes politiques formés pendant des siècles. L'artiste se focalise sur l'interaction des cultures et leurs échanges; sur leur déploiement synchrone plutôt que leur agencement vertical et leur confron-

tation. L'une des grandes obsessions de l'artiste reste la question de l'interpénétration entre l'Orient et l'Occident: comment l'un survit-il dans l'autre?

Cette question relève de la connaissance véritable de cet autre, non objectivé mais en perpétuel mouvement, constamment en devenir. Si l'on estime que les individus sont le produit d'une collectivité, pour l'artiste le dialogue avec le collectif ne représente jamais une constante figée et hiérarchique mais quelque chose de dynamique et de vivant auquel il participe par sa créativité. Par le dialogue qu'il suscite avec la société, l'artiste tente de forger son identité propre et celle du peuple. Sa pensée démiurgique peut s'exposer ainsi: «Voilà, je suis ici! Ici je crée pour moi et pour les autres.»

Les femmes artistes en exil «perpétuel», ontologique et double

Dans le cas des femmes artistes, la problématique de la survie, de l'élaboration d'une vision personnelle et du dialogue avec la société dans laquelle elles sont actives, est d'une complexité accrue. Cette situation a perduré jusqu'à la seconde moitié du xx^e siècle, quand de nouvelles théories féministes commencèrent à pointer les différents rôles des femmes, se détachant des rôles traditionnels de mère, de partenaire sexuelle, de gardienne du foyer familial. Néanmoins, malgré des décennies passées à tenter de le revaloriser et de l'élargir, le statut des femmes reste marginalisé sous n'importe quelle latitude. Il y a quelque temps, au Musée d'art contemporain du Centre Georges Pompidou, était exposée une collection de travaux de femmes artistes du xx^e siècle. Chacune d'elles, à sa façon, avait essayé de condamner la marginalisation du statut féminin, l'interprétation fautive et la classification erronée de cet «autre moi».

Comme l'a relevé une des organisatrices, Camille Morineau, dans le Catalogue de l'exposition, le travail des

femmes ne représente que 18% des collections du Musée d'art contemporain du Centre Georges Pompidou. Dans un monde où la représentation politique des femmes ne s'élève qu'à 18% et où le sexe dit «faible» perçoit un salaire inférieur de 7,5% à celui de leurs collègues masculins, il est difficile pour les femmes de se battre pour une place artistique reconnue. Morineau affirme que les collections du Musée du Louvre et du Musée d'Orsay sont presque exclusivement masculines et plaide pour un choix artistique qui serait universel et non limité à une seule moitié du genre humain. Pour autant, le choix des collections exposées ne devrait pas se faire à l'aune du politically correct ou sur des critères génétiques, un tel postulat conduirait avant tout à la marginalisation et ghettoïsation d'artistes que la philosophie de l'art considère comme égaux.

Pourtant, comme la totalité du discours historique a été fondé sur des bases contestables et que le statut des femmes artistes est marginalisé depuis la nuit des temps, un certain degré de revalorisation normative de celui-ci devient plus que nécessaire. Les organisateurs d'expositions de travaux de femmes s'accordent à dire que leur œuvres sont mieux articulées au temps présent: elles plongent profondément dans l'abstraction du xx^e siècle ainsi que dans la théorie, la virtualité et le digital du XXI^e siècle. Ce nouveau «pluri-vocalisme» des femmes artistes contemporaines m'a immédiatement frappé à l'entrée de l'exposition «Elles» au Centre Pompidou.

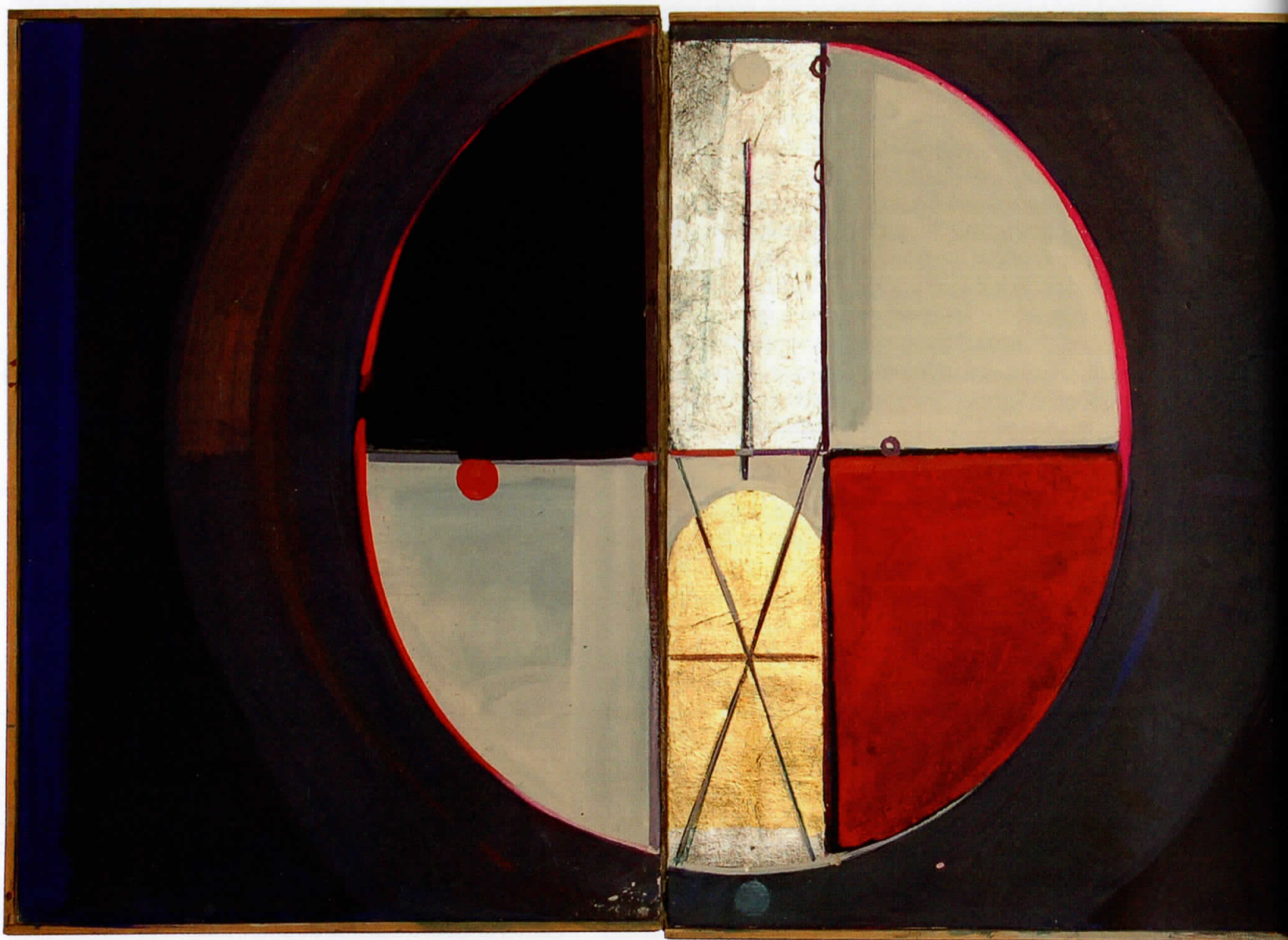
Comme j'ai suivi de près et commenté le travail de nombreuses artistes présentées dans cette exposition, j'ai tenté de me souvenir de ce qui avait attiré mon attention dans leurs créations: leur courage, leur ironie, leur lucidité, leur combativité. Chacune d'elles a rejeté les catégorisations de la vision traditionnelle ou de *l'establishment*. Près des deux tiers ont travaillé à l'étranger. Elles étaient doublaient exilées: de leur pays, mais aussi de la scène traditionnelle qui leur réservait les rôles de mère, de femme au foyer et de servante, qu'elles ont courageusement rejetés...

Ainsi, Gloria Friedman, une Allemande à Paris, une amazone citée par Marina Abramović, rapporte qu'«avant les années 1980, l'art conceptuel était quasi exclusivement réservé aux hommes». Dans la grande tradition des penseurs allemands, Friedman insère l'humain dans un tout systémique pour le réconcilier avec le cosmos. De même, Rebecca Horn dont la tension abstraite et la précision nonchalante conduisent à un abîme de couleur et d'opérations contingentes. Ou encore Niki de Saint-Phalle et Orlan interrogeant les frontières du corps. Les slogans anarcho-dadaïstes du groupe des Guerilla Girls aux envolées subversives sur les murs de Soho à New York m'ont enchantée. Annette Messager et ses souvenirs mystiques constitués d'oiseaux morts que les gens volent dans ses expositions. Marina Abramović et ses terrifiantes scarifications en forme d'étoile à cinq branches titiste. Cindy Sherman et Louise Bourgeois qui ont subverti *La Belle et la Bête* en inversant les rôles. Eleanor Antin qui se proclame «roi des mots» en enfourchant un cheval à bascule pour conquérir le monde. Sophie Calle et Nan Goldin qui, comme Valérie Export, ont plongé dans l'aventure *über-sociale* de l'*underground* et exploré tout le spectre de l'aventure surréaliste. Anna Mandietta et son envolée imaginaire aux confins de la métaphysique. Son assassinat par son compagnon le sculpteur Carl Andre a fait d'elle un symbole des artistes femmes ayant payé de leur vie leur révolte et leur soif d'égalité. Pour des raisons vraisemblablement similaires à celles de Mandietta, Carolee Schemann croit plus en ses chats qu'en l'espèce humaine. Ainsi Leonora Fini, Eileen Agar, Dorothe Tanning trahie par Max Ernst, Frida Kahlo profondément blessée par Diego Rivera, Nancy Spero dont s'est servi Leon Golub, Yoko Ono qui reçut à la fin de sa vie un Lion d'Or à Venise pour l'ensemble de son œuvre, mais qui avait dû auparavant épouser John Lennon pour que ses créations acquièrent de la visibilité... N'oublions pas non plus Ghazel, Maja Bajević et Shirin Neshat qui se sont dressées contre le pa-

triarcat; ainsi que Pipilotti Rist, Alison Knowles et Meredith Monk dont la vision sublime et transcendante a touché le ciel et notre histoire individuelle;

Dora Marković (alias Dora Maar), Germaine Krull, Diane Arbus, Natalia Gontcharova, Sonia Delaunay et bien d'autres encore qui ont enrichi de leur art la culture universelle. Bien d'autres femmes n'ont pas été exposées au Centre Georges Pompidou, mais leur force d'expression artistique a constamment attiré mon attention: Leonora Carrington et Milena Pavlović-Barilli à l'époque surréaliste, Virginia Tentindo (Argentine-France), Estella Torres (Mexique-France) et Agata Sieczinska (Pologne-France) qui créent encore en exil.


Le statut historique de ces femmes artistes exilées est traditionnellement dévalué – à l'exception de la célébration périodique d'artistes du passé comme Artemisia Gentileschi (1593-1652) ou Lavinia Fontana (1552-1614). Soumises aux conditions de vie les plus difficiles, sans moyens d'existence, sans couverture sociale ni permis de séjour, ces femmes artistes créent des œuvres dont l'importance surpasse souvent celles de leur collègues autochtones. Le cas de Milena Pavlović-Barilli, née en 1909 à Požarevac (Serbie), décédée à New York en 1945, fut l'un des premiers à attirer mon attention. Le cheminement de cette peintre exceptionnelle, poète et illustratrice à *Vogue* et au *New Yorker* a été brillant et terriblement épuisant et tortueux, même s'il devait la conduire au Panthéon des artistes américains. Pendant des décennies, le grand public l'a méconnue, jusqu'à la publication, en 2009, d'une monographie consacrée à son œuvre, concomitante d'une rétrospective au Musée national de Belgrade. Elle est la précurseur, avec Dora Maar, de générations de femmes artistes serbes, ayant vécu ou vivant en exil, dont le travail est insuffisamment connu et estimé dans leur pays d'origine, en partie à cause de leur absence, en partie à cause de positions traditionnellement patriarcales et du manque d'intérêt du public envers les femmes artistes dans les Balkans.



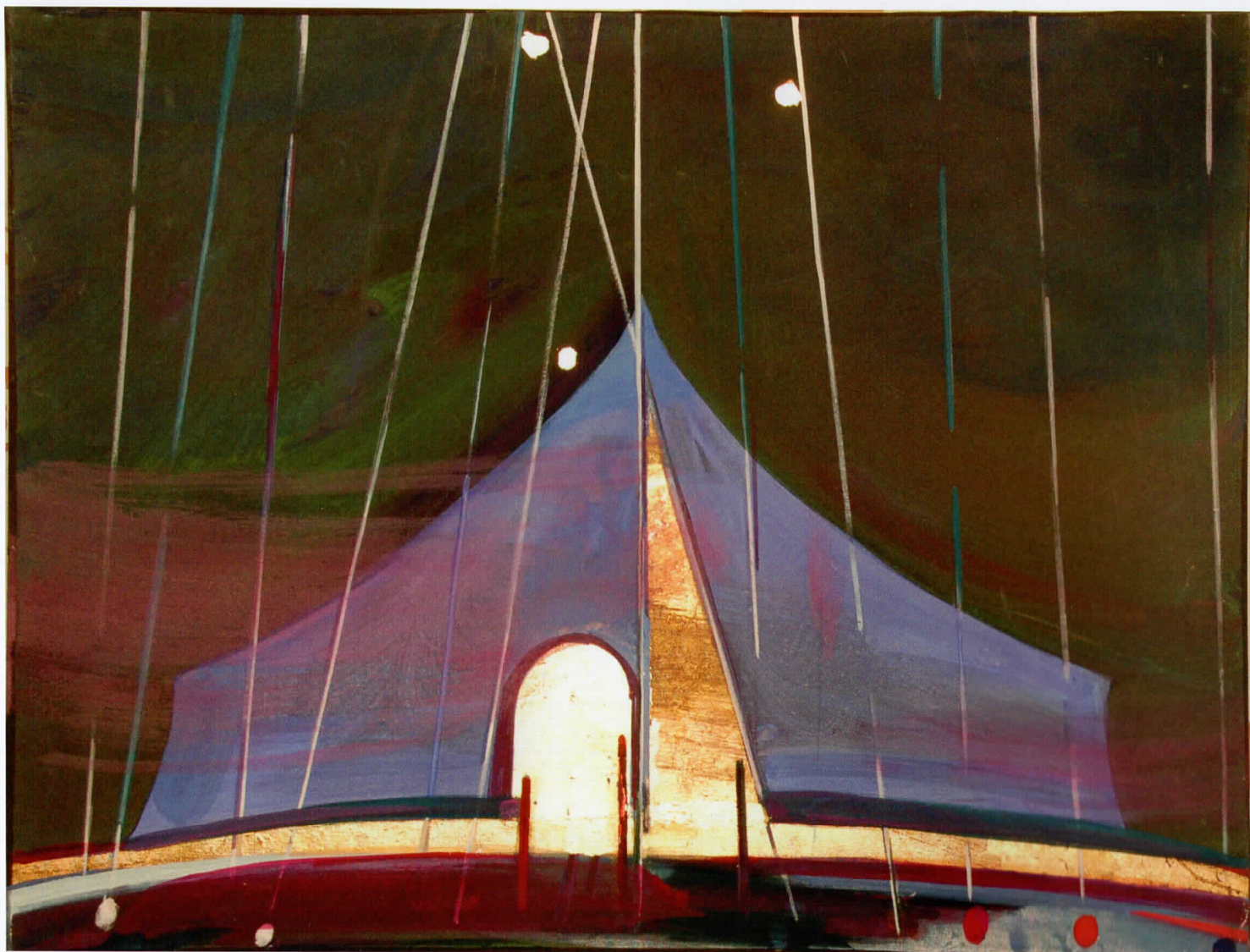
Ljubinka Jovanović

Dans l'espace

Triptyque, l'huile sur toile; 3 x 116 x 81 cm



Ljubinka Jovanović	15
Kosara Bokšan	19
Marina Abramović	23
Evgenija Demnievska	29
Kirila Fäeh	35
Vesna Victoria	39
Vesna Bajalska	43
Ljubica Mrkalj	49
Olivera Mejcen	55
Selena Vicković	61
Jelena Mišković	65



Chapiteau
L'huile sur toile
116 x 89 cm

Le cheminement vers le *Gesamtkunstwerk* byzantin de Ljubinka Jovanović

Ljubinka Jovanović est une des doyennes de l'art contemporain serbe. Née à Belgrade en 1922, elle étudie la musique et entre à l'Académie des Beaux-arts dans la classe du professeur Tabaković. Afin d'échapper à l'atmosphère culturelle stalinienne du Belgrade de l'époque de «l'Informburo» où, selon les peintres, on arrêtait les admirateurs de Matisse et Chagall («l'art décadent»), elle rejoint Zadar avec d'autres étudiants du professeur Ivan Tabaković. En 1947, ce groupe (Ljubinka Mihailović, Bata Mihailović, Petar Omčikus, Kosara Bokšan, Mileta Andrejević, Vera Božičković et Mića Popović) forme «le groupe de Zadar», qui milite pour l'affirmation de nouvelles expressions abstraites dans la peinture. Ljubinka Jovanović vit et travaille à Paris à partir de 1952. D'après Sreto Bošnjak, son art est «synthétique et moderne... reconnaissable à la clarté de son propos pictural, aux idées limpides et aux rythmes exprimés». Le mélange de réalisme et d'expressionnisme dans sa peinture de la nature caractérise ses toiles, avec une matière dense, une utilisation libre de la couleur, une expression forte. Raoul-Jean Moulin remarquera que, «par la clairvoyance du regard et l'expérience d'une pratique conceptuelle, par la rigueur et l'intuition d'une discipline des moyens matériels et sensibles, Ljubinka construit sa peinture telle une vision impérieuse, absolue, mais qui procède moins d'une méditation contemplative que d'une action déterminée, d'un geste volontaire porté par un sens métaphysique de la réalité dans l'éclat de son plain-chant.»

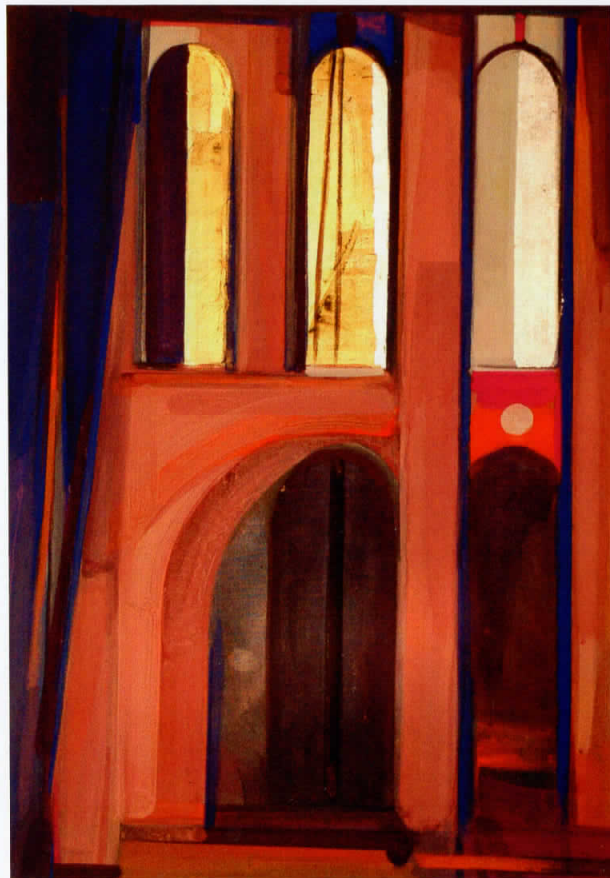
Quand nous essayons de définir le travail de n'importe quel moderniste, nous nous rendons compte que son art échappe à toute catégorisation géographique. Peut-être plus qu'à n'importe quelle période, le modernisme implique le mouvement perpétuel de l'artiste dans l'espace et la pensée. Néanmoins le sentiment d'un foyer, d'une maison ou d'un endroit où travailler calme l'âme de l'artiste sensible.

Blizikuće

L'été dernier je suis allée dans une vieille maison de pierre où se trouvait l'atelier de Ljubinka Jovanović à Blizikuće, près de Sveti Stefan au Monténégro, un endroit où la mer rencontre les montagnes et le ciel. Cette glorieuse maison a appartenu au grand écrivain et philosophe Stjepan Mitrov Ljubiša et sa beauté a perduré jusqu'aujourd'hui malgré les fréquents tremblements de terre. Cette maison vibre de l'énergie positive de Ljubinka (elle travaillait dans toutes les nombreuses pièces) si bien que je l'ai ressentie comme sa véritable demeure. Rapidement, au cours de la



conversation, nous avons abordé le motif récurrent sur ses toiles. J'ai longuement admiré son grand triptyque violet et je lui ai demandé ce que signifiait pour elle cette porte répétée. «Quand je pense à la porte, m'a répondu Ljubinka, je pense à l'homme enfermé, claquemuré, tandis que la lumière brille dehors, alors je dessine une porte afin que l'homme ait toujours une sortie». Ce motif de la



Kotor
L'huile sur toile
130 x 92 cm

«sortie» l'a frappée pour la première fois en 1960 dans le métro de New York et depuis elle dessine des portes: elle ouvre. Cette ouverture, cette porte (les anciens Grecs l'auraient définie comme le nombre magique π), nous la retrouvons dans ses dessins de cirques et de chapiteaux: «le cirque a toujours été pour moi une affaire triste, confie-t-elle, de gens qui peinent, quelque chose d'imperceptible, le départ pour un monde inconnu»... Elle songe à donner le triptyque, et relève que la «lumière dorée» qu'elle utilise copieusement, est pour elle plus réaliste que n'importe quelle autre façon de peindre la lumière. Derrière le port, existe un endroit où l'homme arrive comme dans un espace clos, une limite, alors que le bateau figure pour elle «le besoin d'aller quelque part». Pourtant, il semble que le motif de la maison reste pour elle central, c'est l'endroit qui peut être habité, avant tout «une sorte d'abri» heideggérien, un endroit où quelqu'un a le droit d'être soi.

Le cercle

La figure du cercle se répète aussi dans ses toiles. Il est pour elle le symbole même de la vie, la course qui se renouvelle. «Pour moi, la vie est une chose effrayante dans laquelle j'essaie de plonger, dans cette souffrance, dans ce cercle, mais je n'y parviens pas, c'est une soumission: quand tu ne peux pas entrer dans le cercle de l'existence, il est insupportable qu'aucune religion ou philosophie ne puisse révéler ce qu'est l'essence». Ljubinka a commencé la peinture par la figuration mais, dit-elle, «je n'ai pas pu déconstruit l'homme ou le paysage, à l'inverse de Bato» (Bato Mihajlović, son conjoint). Elle a peint un certain temps dans un monastère. «C'est une expérience qui m'a bouleversée, et, en même temps m'a donné le droit à la liberté. Que les hommes ou les oiseaux soient mes symboles m'a donné le droit d'écrire mon propre alphabet. Je consigne les événements par la peinture, le cercle est ma tâche principale, le cœur de quelque chose, un nœud qu'il faut trancher. Je saisis une phrase, une note, quand

je la dessine, et chaque homme a son symbole. Le cirque est une sortie, une libération de la souffrance, ces gens ont du bonheur quand ils donnent, ils ont leurs peines mais leur bonheur est de donner. Pour moi la peinture ce n'est pas une conversation comme pour Bato, mais une élucidation.»

La couleur

La couleur est «ce qui t'échappe des mains, c'est là que ça se passe». Ljubinka ajoute qu'elle n'est pas très satisfaite du grand cercle noir et blanc qui domine sur une grande toile au fond vert: «Ici, il n'y a pas d'espace, comme s'il n'y avait pas de foi en cette couleur, j'aurais dû l'enlever». Le père de Ljubinka était peintre et mathématicien. Il essayait de trouver la juste mesure en tout.

«Toutes les couleurs se répètent pour moi, dit-elle, j'ai une idée précise en regardant l'or ou l'argent, ils figurent l'espace; bien que les couleurs restent incontrôlables, elles découlent des sentiments. Ainsi, la couleur peut être lourde, pour moi elle n'est pas symbolique mais quelque chose d'inconnu.» La couleur dorée est importante, car elle représente la recherche de la lumière et la plongée dans l'inexploré. Son bleu particulier (une sorte de cobalt que nous appelons le bleu byzantin) représente pour elle «l'espace illimité», le noir lui sert pour «l'ouverture, pour percer l'espace», car les couleurs sombres invitent à la contemplation. Nous admirons ensemble une toile, peinte dans la «merveilleuse, verte Serbie» de Ljubinka et qui a pour titre Trop vert. Une flamme rouge domine: elle signifie, pour l'auteur, l'abomination essayant d'anéantir la Serbie trop verte. Ensuite Ljubinka me parle des canons qui prévalaient chez les anciens peintres d'icônes.

Le rouge représentait la vigueur, le courage, comme sur les icônes de saint Georges ou de saint Nicolas. L'espace de l'église se remplissait toujours de bleu foncé, les peintres d'icônes voyait en cette couleur la marque de la plus grande spiritualité, «regarde, me dit Ljubinka, par

exemple, Lubarda, avec sa quête de la substance de la couleur, il a atteint la métaphysique».

Icône

Nostalgique de l'iconographie byzantine, elle a copié un temps des icônes. Elle soutient que c'est une vraie discipline, libre. Par exemple, saint Nicolas, le protecteur des bateaux, l'est aussi des femmes restées au port. Ljubinka explique que la peinture d'icônes est toujours régie par des lois qu'elle utilise afin de ne pas oublier le dessin. Elle y met une goutte de couleur nécessaire à l'équilibre car «tout dans la nature possède une goutte d'eau, même l'arbre, mais ce sont ses germes, le début de quelque chose». Pour Ljubinka les formes ne sont pas abstraites; elle dessine une montagne, mais remplie de gouttes-germes, et la terre, qui dans la philosophie bouddhiste zen représente l'énergie de la fécondité. Derrière, elle place habituellement le soleil (vert foncé ou violet). Ljubinka dira de Blizikuće: «Cet endroit imprègne beaucoup de mes toiles, avec le soleil, la mer, la nature, mais je n'ai jamais peint de paysage ici». Elle ajoute sur le mode métaphysique: «L'homme ne peut peindre ce qui n'existe pas, nous avons des cellules qui sont de la matière, mais elle ne m'a jamais intéressée!»



Les boxeurs
L'huile sur toile
30 x 40 cm

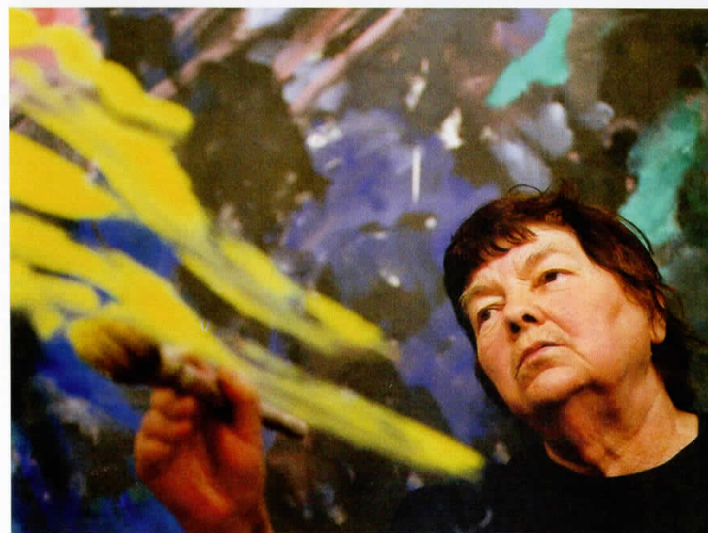
Kosara Bokšan contre la terreur de la figuration, *la lucha continua*

Kosara est née à Berlin en 1925, décédée à Paris en décembre 2009. À trois ans, elle connut l'autre monde de l'exil avec son père slovène et sa mère allemande. Où qu'elle aille, elle porte en elle la vie dynamique de la République de Weimar, une folle ténacité et la passion du mouvement. Un peu comme Ljubinka Jovanović passionnée par la musique, Kosara a balancé entre le ballet et la peinture, pressentant dans l'art la possibilité synchrétique du *gesamtkunstwerk* wagnérien, cette approche esthétique unificatrice qu'ont développée ses jeunes collègues post-modernistes sous la forme des happenings, de performances et du théâtre.

Ses premiers travaux naissent au sein du «groupe de Zadar», qui naviguait, d'après le critique Ješa Denegri, «dans un spectre stylistique entre le réalisme expressionniste rudimentaire et l'écho de l'expressionnisme de Soutine». Cette peinture riche en matière, aux coloris sensibles et d'une grande profondeur, était d'un esprit nouveau et représentait une forte et consciente résistance aux forces du réalisme socialiste qui dominaient en Yougoslavie à la fin des années 1940 et au début des années 1950. Ce nouvel art, imperméable aux compromis, se fit connaître par des expositions indépendantes au début des années 1950 à Belgrade. Elle rejoignit Paris avec son conjoint, Petar Omčikus, en 1952. Dans la métropole mondiale de la peinture, Kosara se confronta à de nombreux défis artistiques et existentiels, ainsi qu'à l'arène du marché qu'il fallait dominer. Son chemin, comme celui de ses col-

lègues femmes en exil, fut jalonné d'efforts intenses, de tentations extraordinaires, mais aussi de réussites, comme elle en témoigne: «À Paris je me suis tout de suite sentie chez moi». Sur la scène artistique parisienne du début des années 1960, Bokšan était très active dans des manifestations prestigieuses comme Réalités Nouvelles, Comparaisons ou le Salon de Mai, c'est pourquoi quelques-unes de ses toiles sont accrochées au Musée d'art moderne de la ville de Paris.

Les peintures de cette période se caractérisent par un réalisme subjectif qui pousse l'expression à son paroxysme, ainsi la plupart de ses autoportraits et portraits, et ce jusqu'au milieu des années 1960. Il est intéressant de remarquer que parallèlement Kosara développe le thème du paysage où les éléments naturels, les plantes, la mer, le ciel envahissent des visages déformés sous d'épaisses couches de couleur. Ces paysages sont pour la plupart situés dans l'ancienne Yougoslavie. La théorie d'Edward S. Saïd, pour qui l'artiste en exil se tourne de plus en plus vers sa terre d'origine, se trouve ici vérifiée et l'amour qui



émane des peintures de Bar, Ulcinj et Belgrade dépasse la simple nostalgie. Kosara utilise avec joie l'abstraction, déterminée, selon Denegri, par sa révolte naturelle contre le réalisme socialiste qui l'interdisait quand elle quitta son pays. Souvenons-nous de Soljenitsyne et de sa critique positive, lors d'une exposition de peintures abstraites, qui entraîna son expulsion d'Union Soviétique par Khrouchtchev. L'abstraction, ou la non-représentation de la figure humaine était sévèrement condamnée par le réalisme socialiste, elle impliquait soi-disant «la haine du peintre pour ses congénères, pour l'humanité!». Néanmoins, il est important de noter que les pay-

sages abstraits (expression de Michel Rangon) de Kosara Bokšan ont toujours gardé des éléments figuratifs pour lesquels la couleur, surtout sur les grands formats, avait une fonction expressive et non descriptive. Ce genre de peinture «se tourne vers la nature sans la décrire», car elle ne s'adresse pas «au sujet mais à la sensation provoquée par le sujet». Ce paysage est donc imaginaire plus que réel, comme le remarque Pierre Restany.

Petar Omčikus et Kosara Bokšan peignent à Vela Luka, sur l'île de Korčula (Croatie) quelques mois par an depuis le début des années 1970. L'atelier témoigne de son obsession pour les éléments naturels qu'elle utilise de plus en plus comme des symboles dans les toiles *Lumière*, *L'œil du cosmos*, *Le matin*, *Espace bleu*. Ses peintures retracent le cheminement de Kosara, allant du géométrisme russe futuriste jusqu'à un certain lyrisme méditerranéen. Sur ses immenses toiles, surtout dans les années 1970, les motifs en série naissent, impulsés plus par une obsession des thèmes qui la préoccupent que par une inspiration spontanée produite par les milieux passagers qui l'entourent. Dans l'esprit postmoderne, elle fera de grandes rétro-citations sur des thèmes comme «le bateau ivre» ou «la chute d'Icare», essayant de trouver une réponse métaphysique aux défis posés par les grandes questions historiques. Les toiles de la fin des années 1970 constituent de vastes aplats aux couleurs stylisées, portant des ovales qui figurent le soleil et les autres éléments cosmiques et témoignent d'un dialogue entre l'héritage byzantin et la modernité de Matisse ou de Rouault.

C'est à cette période que l'artiste crée une série forte de «femmes-montagnes», symbiose du corps féminin et du paysage. Elle nous raconte alors une histoire étrange sur le corps féminin, le corps de l'artiste, substance appartenant à partout et à nulle part, une histoire sur la vie de peintre qui, comme le remarquait Denegri, est une «destinée sous le signe de l'incongru». Des créatures-



La chute d'Icare
L'huile sur toile
140 x 95 cm

montagnes de Kosara, les *Ur-femmes*, se dégage une terreur du souvenir et la détresse dans laquelle elle a grandi, qui s'aggravent avec l'exil.

Il y a quelques années j'ai écrit ce qui suit à propos du travail de Kosara, publié dans le catalogue édité à l'occasion de sa rétrospective au Musée d'Art contemporain de Belgrade: «Visitant l'atelier de Kosara, rue de la Cour de Noues dans le xx^e arrondissement de Paris, j'ai été submergée par l'extraordinaire force émotionnelle, le travail et la technique présents dans ses peintures, à toutes les périodes! L'arc-en-ciel, sur les toiles des années 1980, symbolise l'espoir. C'est simplement un grand bouillon de couleurs, une diagonale lumineuse qui coupe un arrière-plan sombre (comme la faille de Kliford Stil), une solution technique qui entre dans un rapport symbolique avec les autres formes peintes. Ainsi ses cyprès, «l'arbre de la vie» cher à Kosara, qui coupent un espace immense, et les bougainvilliers, cascades de couleurs que l'on trouve sur ses toiles plus récentes. Avec les toiles de cette dernière période, elle aborde des thématiques où domine la couleur... Néanmoins, durant cette décennie, se manifestent en filigrane des scènes que l'on aimerait presque ne pas retrouver dans son travail. Il s'agit des bombardements et de la guerre, ainsi que des peintures-souvenirs du patrimoine culturel serbe: les monastères et les pivoinés du Kosovo. Les images sont simplifiées à l'extrême, les bombardements de Belgrade sont réduits à un cercle, dans un terrifiant nuage noir sur un fond blanc rappelant les champignons d'Hiroshima et de Nagasaki, le reste des couleurs est éliminé comme des mots en trop, au bénéfice d'un symbole univoque et du silence. *Les pivoinés du Kosovo* et *Gračanica* explosent de couleurs et portent le souvenir de valeurs qui disparaissent et, malgré les coloris, la tristesse reste l'émotion dominante. Les pivoinés ouvertes et ensanglantées évoquent le cœur humain.»

Contrairement à ses toiles antérieures où les émotions sont maîtrisées, les plus récentes expriment le cri de l'artiste face à l'horreur et l'absurdité; ces peintures sont tourbillonnantes, elles sont un avertissement et, comme toujours, expressionnistes, à l'unisson du siècle dans lequel Kosara met en action sa créativité mature.



La Femme-Montagne
L'huile sur toile
130 x 100 cm



Victory
Multimedia performance

Marina Abramović: le domaine de la liberté absolue

Marina Abramović, l'artiste plasticienne la plus connue d'ex-Yougoslavie, est née en 1946 à Belgrade de mère serbe et de père monténégrin. Elle a commencé assez tôt son importante création de vidéos et de performances avec le premier groupe de ce type en Serbie (Nebojša Paripović, Zoran Popović, Georgi Urkom, Evgenija Demnievska). Au début des années 1970, elle s'installe aux Pays-Bas où elle travaille de 1976 à 1980 avec son compagnon allemand Ulay. Elle continue à présent en toute indépendance sa quête des frontières de la liberté humaine, des points de résistance du corps et de la pensée. Cette recherche avait été inaugurée avec ses premières présentations au Centre culturel des étudiants de Belgrade où elle s'était scarifiée le corps avec l'étoile communiste. C'était là sa protestation personnelle contre un régime menaçant de prison des artistes (Jovanović et Bokšan notamment) qui croyaient en l'abstraction! Evgenija Demnievska soulignait qu'alors le régime finançait le Centre culturel des étudiants de Belgrade et laissait les artistes conceptuelles créer dans l'orbite de ce centre, tout en condamnant et persécutant les philosophes et théoriciens J. Denegri et D. Blažević, les écrivains Dragoslav Mihailović et Gojko

Djogo (condamnés pour leur livre *Quand les courges fleurirent* et *Les Temps laineux*), les cinéastes comme Lazar Stojanović (qui a passé trois ans en prison pour son film *Le Jésus de plastique*). Le climat culturel souffrait de cette répression.

Quand j'ai proposé à Marina Abramović une interview pour le *New York Arts Magazine* à la fin des années 1990,

elle a ri et m'a dit: «S'il te plaît, écris ce que tu veux.» Elle m'a appelée d'Amsterdam pour me dire qu'elle était très fatiguée, elle revenait d'Inde, un lieu qu'elle considère comme imprégné de sainteté et qui «possède tous les pouvoirs magiques». Elle se préparait à venir à Paris pour une journée, à l'occasion de la projection d'un film auto-biographique qu'elle avait tourné pour Arte France. Même si chaque création de Marina est toujours un événement particulier qui engage fortement le spectateur sur le plan émotionnel, voire physique, je ne m'attendais pas à ce que son histoire me bouleverse si profondément. C'est une expérience qui m'a attrapé le ventre et le cœur, et transformé mon regard. Le film parlait des origines de sa famille, de ses parents résistants pendant la Seconde Guerre mondiale, de son père qui, comme le personnage du film de Paradjanov, recueille sur son cheval blanc le corps de sa mère mourante pour l'emmener en territoire libéré. Cette scène était coupée par une scène d'endurance, avec le jeu connu des couteaux, sorte de roulette russe qui ne blesse tragiquement personne sinon peut-être les doigts de Marina. Le film évoque ensuite



son père qui dormait avec son fusil par peur d'un agent du NKVD qui vécut à l'ère postcommuniste. Au premier plan on voit Marina, une jeune femme qui, à l'instar des Gitanes de Lorca ou de Kusturica, rêve qu'elle survole la plaine hongroise. L'espace est immense, mais elle essaie de le maîtriser, en robe noire avec un foulard rouge, sur le cheval blanc que l'on ne voit pas mais que l'on devine.

Toute cette action filmée forme une sorte de patchwork, composé de tons sombres noir-blancs-rouges un peu espagnols, à la Velasquez, dégageant une chaleur latente qui s'intensifie quand l'artiste commence à danser un tango, dans sa grande chambre blanche aspergée de noir. Durant toute cette séquence Marina danse, même quand elle apparaît calme, immobile et qu'il nous semble que son esprit plane au-dessus de différents moments de sa vie. Évocation de sa mère lui offrant pour Noël un pyjama trop grand de trois tailles, «car il rétrécira au lavage», sa mère qui lui dit que ce qui lui plaît le plus ce sont les cadres de ses photos! Ce souvenir sera donc vite remplacé par un cadre dans lequel Marina, tournant le dos au public, regarde le Grand Vide par une immense fenêtre; ce néant qui l'accompagne depuis toujours. À l'adolescence ses parents ont divorcé, la faillite de la famille est douloureuse et elle décide de se consacrer à l'art.

On assiste ensuite à l'évolution de Marina, elle parle des peurs et des doutes d'une jeune femme: «Est-ce que mon nez est trop grand, mes hanches trop larges? mes cheveux sont-ils assez noirs et luxuriants pour conquérir ce monde superficiel?» À un moment elle s'écrie joyeusement «Voilà, la Abramović est née!» Cette joie d'exister, de vivre sous le soleil, sera bientôt remplacée par l'antithèse affirmant que la beauté n'a pas de sens, qu'elle est absurde «et, si elle existe, l'artiste qui la crée doit-elle être belle»? Ce questionnement féministe et esthétique sera au centre de la célèbre vidéo où elle se filme se peignant sauvagement et s'arrachant les cheveux. Elle avoue qu'elle a eu honte de trois choses dans sa vie: «de son grand nez, de ses hanches

trop larges et de la guerre en Yougoslavie», de ce qu'elle n'a pas créé, mais de ce que la destinée lui a imposé!

Pour Marina, la beauté est un rituel qui nous conduit dans les sphères profondes de la santé et de la guérison physique et spirituelle; elle est ce qui relie la pensée et sa forme, le mouvement et l'idée, l'essence et la représentation. L'artiste suppose que, dans chaque sphère de l'activité humaine, comme dans l'art, ces éléments sont toujours unis. Elle croit en la santé et en une vie saine, se détournant de la grande période lyrique de sa jeunesse, quand elle «se saoulait de vodka dans la neige», oublieuse de son «premier baiser» terminé dans un grand lit blanc, à la limite du rêve et de la réalité, à la frontière de la vie et de la mort, refusant les souvenirs de la guerre terrible. Aujourd'hui elle ne boit même plus de vin, car «il donne mal à la tête» et lui brise son postulat préféré, l'unité de l'idée et du mouvement.

Le nettoyage du corps et de la maison

Dans la monographie éditée suite à la réalisation de son oeuvre d'après guerre montrée à la Biennale d'art contemporain de Venise en 1997, nommée *Čišćenje Kuće (Le ménage)*, l'artiste a voulu transmettre quelques messages. Notamment: l'artiste est tenu de nettoyer sa maison, particulièrement quand elle est mal montée et remplie d'une pile d'os et de chair humaine, comme l'a été la sienne dans l'espace de l'ancienne Yougoslavie – l'artiste doit faire le ménage, conceptuellement, du moins.

Dans l'installation *Le ménage*, les spectateurs ont assisté à la scène suivante:

Dans une pièce obscure du pavillon de la biennale de Venise qu'elle partageait avec Germano Celant, Marina Abramović a installé trois écrans sur lesquels étaient projeté trois vidéos. Sur l'un passait l'histoire de sa mère, sur le deuxième, celle de son père tandis que sur le troisième l'artiste, filmée dans une tenue pseudo-scientifique, narrait *Comment attraper un rat dangereux*, un vieux conte de sa région.

L'artiste performait six heures durant pendant quatre jours, devant les projections vidéo, en dansant et en chantant des chants traditionnels. Elle chantait chaque jour une chanson issue de l'une des républiques constituant anciennement la Yougoslavie, chants qu'elle avait appris dans son enfance. La performance était constituée, au-delà des danses et chants, par l'artiste nettoyant les os de bœuf qui l'entouraient.

Les os restaient couverts de sang et de la chair des animaux abattus. Une ambiance d'horreur était installée par l'artiste couverte de sang, évoquant les terribles souvenirs de la guerre civile et par l'odeur atroce de la décomposition biologique renvoyant à celle politique de l'organisme que fut un temps la Yougoslavie.

Dans ses premières performances, telle *Tomasove usne* (*Les lèvres de Tomas*) et *Oslobadjanje glasa* (*Liberation de la voix*) de 1975 au centre culturel des étudiants de Belgrade, Marina Abramović semble partager l'avis d'Albert Camus excluant la possibilité de solitude pour l'auteur. De plus, elle a poursuivi cette affirmation dans ses performances nommées *Ritmovi* (*Les rythmes*) qui, afin de souligner l'aspect symbolique de la performance, soumettaient son corps à des nombreux supplices jusqu'à mettre sa vie en danger, et plus tard dans des œuvres mettant à l'épreuve la ténacité de l'humain et de l'artiste.

Marina Abramović a réalisé la plupart de ses performances des années 1980 avec son partenaire Ulay; certaines de ces performances, comme *Prelazak noćnog mora*



The Artist is present
Retrospective performance à MOMA

(*Traversée nocturne de la mer*) de 1981-1986, qui l'ont rendue célèbre mondialement ont été donnés plus de 90 fois.

Elle a symboliquement nommé leur collaboration artistique de dix ans *Dva tela koja se stapaju u jedno* (*Deux corps qui fondent en un*). Sur le plan formel, les deux ont longtemps mise en scène un baiser pour mettre l'accent sur le mouvement d'échange de dioxyde de carbone par l'inhalation et l'exhalation.

Leur performance sur la Grande Muraille, intitulée *Ljubavnici: Šetnja Kineskim Zidom* (*Amants: promenade sur la Grande Muraille*) de 1988, a résumé à la fois leur rencontre, leur union et leur séparation définitive, la séparation de l'*anima* de son *animus*.

Le miroir

Dans ses performances, elle fouille sa propre intériorité. Son corps est un passage vers l'univers; l'artiste y plonge pour ressortir «de l'autre côté du miroir». Le miroir pour Marina, comme pour son grand frère slave Tarkovski, est une sorte de jouet qui nous emmène «par-delà le bien et le mal», un objet rituel qui ne nie pas le temps mais le prend à la légère. C'est un moyen d'entrer dans un lieu consacré, «un lieu de pouvoir», à propos duquel l'artiste affirme que nous le possédons tous, mais souvent sans en être conscients. Ce lieu peut être un point géographique réel ou complètement imaginaire. Ce que le travail de Marina Abramović démontre, c'est que le lieu n'est pas si important, c'est le voyage pour l'atteindre qui compte: notre voyage personnel chamanique à travers la vie. Ce voyage rituel à l'intérieur de soi ou bien au centre de son univers personnel peut durer parfois très longtemps. Marina nous répète souvent que l'individu et le cœur de son être sont des clés permettant un accès à des phénomènes plus universaux, mais il est souvent entravé par le groupe. Elle relève que l'atteinte du but dépend uniquement de l'individu, de son unique effort. «Écris ce que tu veux, c'est ta responsabilité personnelle sur ton propre chemin», m'a-t-elle dit. Puis elle m'a autorisé à parler en son nom, avec l'octave élevée de la voix de Maria Callas.

Un discours dans le discours

Diverses histoires mêlées à la sienne forment le long discours orchestré dans le film biographique et syncrétique qui lui est consacré, constitué de vignettes ou de segments tissés en un ensemble. La pensée de Marina est structurée tout comme son art qui contient beaucoup «d'histoires» courtes se répondant. Ainsi l'histoire de l'inéluctable guerre civile en Yougoslavie au début des années 1990 alors que Marina rend visite à sa famille. Dans la vieille maison, elle retrouve sa grand-mère. La vieille femme lui confie qu'elle l'attendait afin de pouvoir fermer les yeux en paix. Ce segment est une grande parabole sur l'héritage: en question, toute la tradition véhiculée presque sans image par les anciens, de génération en génération. Cette scène se mêle à l'histoire des icônes orthodoxes russes posées en face des shamans-vestales des Aborigènes, qui doivent mourir afin «d'accoucher des esprits qui reposent dans leur matrice». Ces esprits héritent de leur monde spirituel, un monde qui se transmet d'une génération à l'autre.

Marina est passionnée par les phénomènes de transmission et de disparition dans toutes les civilisations et dans tous les objets. Elle se décrit comme «artiste et âme nomade», et ses sculptures comme objets «passagers». Elle est profondément consciente que tout est fugace, néanmoins cet éphémère l'ennuie tout autant que le renfermé, la répétition des formes existentielles et elle avoue: «Je suis fatiguée des changements, de changer d'avion, des aéroports.» En même temps, elle dévore l'oignon qui lui tire des larmes de crocodile, éphémères comme tout le reste. Il arrivera un moment où son existence nomade commencera à la lasser et elle voudra épilucher l'oignon, sa peau serpentine et piquante, elle deviendra alors une femme désirant atteindre le monde du luxe et de l'aisance, en hauts talons, quelqu'un de nouveau et d'imprévisible. «Je désire ne plus avoir de désir», affirme-t-elle, et, comme Crésus qui convoitait la substance véritable de l'or et du pouvoir, elle se confronte directement à la matière et se dévore littéralement: allant dans son travail jusqu'à fabriquer des boulettes de viandes recouvertes

de feuilles d'or afin de mordre l'or véritable et goûter à son pouvoir. Elle procède de la même manière avec les grands musées mondiaux, les galeristes et les collectionneurs, les marchands d'âmes. Après avoir assimilé les œuvres de ses écrivains préférés, Dostoïevski et Tsvetaïeva, Marina sait, comme le capitaine Achab, le héros de Melville, que pour survivre il faut entrer dans le ventre de la baleine ou bien sortir de l'autre côté du miroir.

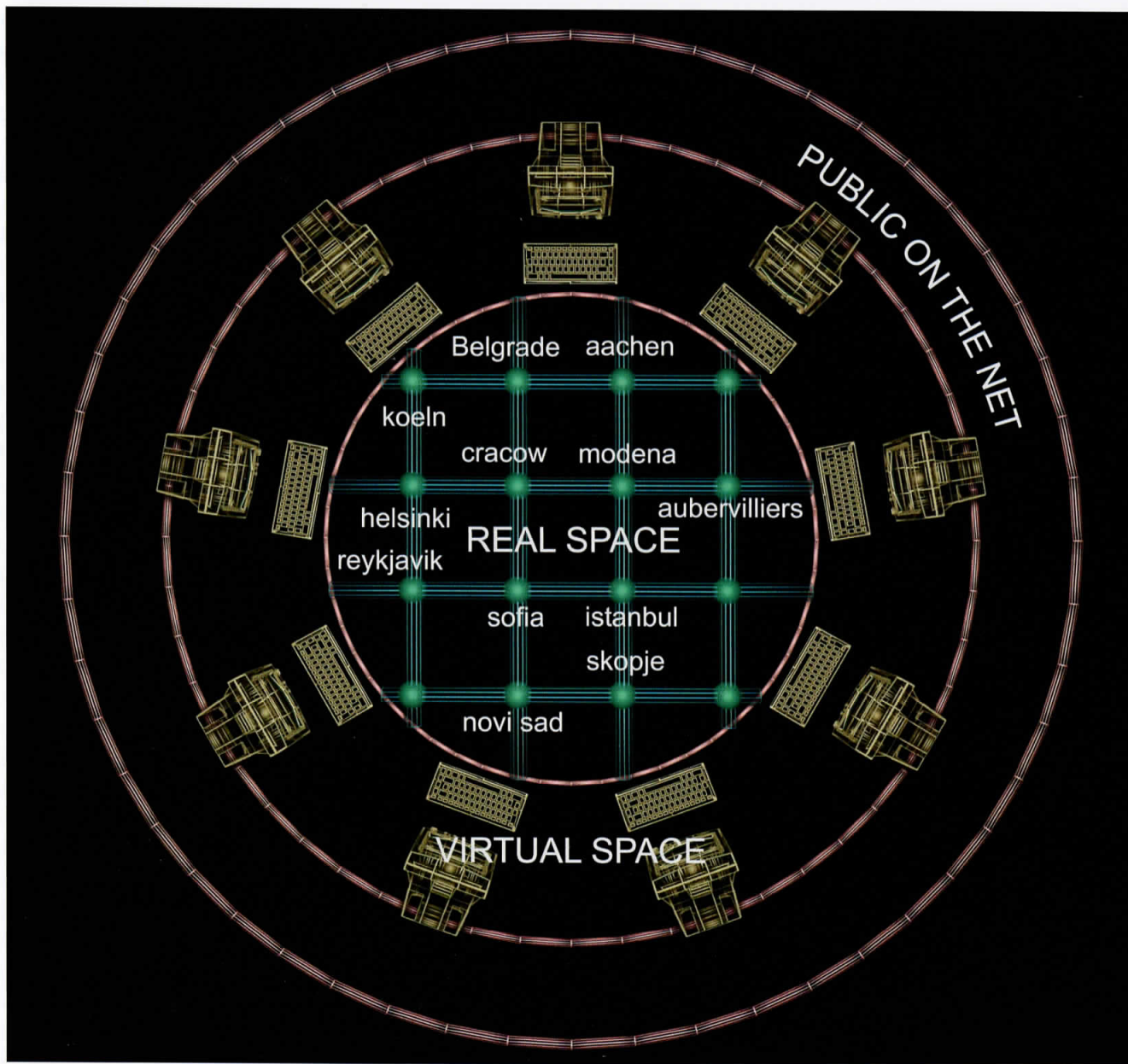
L'esprit d'Australie septentrionale, Viana, seigneur des performances

Marina Abramović compare le performeur à Viana, vieux de 5000 ans, un esprit d'Australie septentrionale, qui se nourrit du soleil afin d'entrer en transe et transmettre l'illumination au public. «Le créateur entre dans un état d'esprit particulier où il a un total contrôle de soi», dit-elle. L'artiste a le contrôle absolu de son œuvre, de sa vie, du moins au moment où il se produit: «Une partie de mon cerveau est complètement détendue et l'autre sous le contrôle de la création», ajoute-t-elle. Marina nous confirme qu'elle a longtemps étudié les philosophies orientales, le mysticisme tibétain, les rapports entre l'esprit et le corps. Ses voyages en Inde et en Chine n'étaient que les manifestations extérieures de ses cheminements intérieurs. Durant ces voyages ou, plutôt, pendant son Grand Cheminement taoïste, elle a rassemblé des éléments minéraux et chthoniens ayant du sens pour les gens, jusqu'à ce qu'un jour elle s'en fatigue aussi. Dans son, la voix divine de Maria Callas scande la vie de Marina, les événements les plus importants qui lui ont permis de survivre. Tout comme la Callas, Marina a dû dire adieu à ses amours, ses passions, ses recherches de l'inconnu et même au mysticisme tibétain.

«Je veux être complètement libre», affirme-t-elle au restaurant après la projection de son film. Elle a voulu que les gens voient ce film auto-biographique comme une œuvre ouverte, opera aperta. Au cours des années 1990, l'artiste a

dormi dans un grand lit blanc, comme saisie d'une transe magique au milieu de la nuit noire de la guerre civile, elle «s'est lavée avec sa propre urine». En esprit, elle a voyagé dans cette ville blanche et neigeuse, *Beograd* (Belgrade) où habitaient les esprits qu'elle aimait. À la suite de cette expérience elle a créé un projet théâtral, intitulé *Biographie*, où la scène clef se nomme «Le nettoyage de la maison». Sa maison, parfois lointaine dans les Balkans, parfois proche des grandes villes occidentales, est ouverte comme la conscience de l'artiste et doit parfois être nettoyée, comme n'importe quelle maison. C'est la maison de la conscience artistique collective que Marina nettoie souvent, littéralement comme spirituellement. Elle y apporte des tas d'os de bovins sanguinolents qu'elle rince et qu'elle lave à la brosse. Dans ses mises en scène, elle rince ses propres tibias. Pour Marina, l'idée de la maison dépasse celle de la patrie; pour elle, l'univers entier est sa maison et cette notion dépasse même celle de la conscience. Il s'agit d'un concept qui embrasse la forme de l'histoire, une notion du souvenir qui doit s'élargir et être retouchée, à la fois rationnelle et irrationnelle. Une notion qu'il faut nettoyer et astiquer, tout comme les Aborigènes briquent les os dont ils se parent. Pour Marina, les os comme la peau représentent les couches de l'âme et de l'esprit cherchant un passage vers le monde extérieur.

Afin de permettre cette transmigration de l'esprit, l'artiste s'est scarifiée une étoile à cinq branches. Elle l'a fait adroitement, contrôlant sa respiration grâce au tantrisme afin de diminuer la douleur. Un jour, un critique a commenté ironiquement cette habileté en disant que «c'est le meilleur dessin qu'elle soit capable d'exécuter». Il apparaît néanmoins que ce pouvoir du changement et de la renaissance constante qu'elle prouve et cette manière d'anihiler les formes artistiques dont elle s'empare, en refermant immédiatement la porte derrière elle, témoignent d'une femme pleine de vitalité, jouant avec la planète comme avec un ballon, sans intention de s'y attarder trop longtemps.



«Gambit d'Eurynome/Chaos dans l'action» (1997)

L'événement Internet, interactif, entre espace réel et virtuel et action simultanée. Réalisation avec Wolfgang Ziemer.

Evgenija Demnievska, ou la spiritualité de la communication technologique

En matière d'esthétique, certaines questions reviennent depuis le commencement des temps: «Qu'est-ce que l'Art? Quelle est sa fonction?», ainsi que «Quelle est la valeur de l'Art?» et «Quel est son rôle de communication?». Ces questions de toujours demandent de nouvelles réponses, particulièrement en ces temps de mise en place du réseau de communication qu'on appelle la Toile Mondiale. Cette nouvelle forme de communication a fait que certaines institutions et valeurs ont perdu de leur sens et de leur importance initiale: par exemple, si l'œuvre devenait accessible à tous, qu'advierait-il du rôle de l'intermédiaire ou du galeriste – cet élément qui se tient entre le créateur, son œuvre et... un spectateur? La Toile Mondiale a produit une nouvelle approche de l'œuvre d'art et aussi modifié les relations humaines dans l'espace et le temps, tout en introduisant un nouveau contexte autour duquel les artistes se retrouvent et débattent. La Toile Mondiale met en place une nouvelle approche aléatoire à l'œuvre d'art, ainsi que sa transcription numérique et déstabilise la soi-disant stabilité formelle de cette œuvre. Elle a aussi établi une nouvelle forme artistique qui n'est pas stable, qui est fragile, mais qui croit à la valeur d'échange de la communication. Elle est hybride, car elle essaie de décomposer l'œuvre d'art en n'accordant plus d'importance à sa présence physique.

C'est de ce contexte qu'émerge l'œuvre d'Evgenija, et voici son histoire: il y a de nombreuses années, avant même qu'elle n'arrive à Paris, cette artiste courageuse

et originale, native de Skopje, obtient son diplôme des Beaux-Arts à Belgrade. Elle y poursuit ses études de troisième, en participant aux actions initiées par le premier groupe conceptuel serbe, autour de Marina Abramović et Neša Paripović. Elle expose avec eux en 1971 au SKC (Centre Culturel Étudiant) de Belgrade et au «Drangularijum». De 1973 à 1976, elle bénéficie d'une bourse de l'Université du Japon à Tokyo, Geidjucu Daigaku, où elle obtient son DEA d'Arts Plastiques.

Cette artiste, d'un talent et d'une énergie hors du commun, a toujours travaillé dans le domaine de la communication interculturelle. Elle a fait cinquante expositions personnelles et participé à quatre cents expositions de groupe en ex-Yougoslavie, Belgique, Allemagne, Japon et autres, où elle a partagé son expérience de la mise en place d'installations, de communications *via* la Toile Mondiale et d'autres événements multimédia, au croisement des mondes interdisciplinaires de la philosophie de la science, de la philosophie de l'art et de l'information générale sur



la communication. Elle est l'une des premières femmes artistes à avoir travaillé sur ces projets interactifs et pluridisciplinaires qui ont promu la participation simultanée du public et des artistes – en incluant l'utilisation du Fax et de la Toile Mondiale.

Aujourd'hui, après environ quarante ans d'active implication artistique, Evgenija œuvre à parts égales dans des genres artistiques aussi divers que la vidéo, le dessin et la peinture. Elle a reçu une douzaine de prix internationaux pour ses projets, dont un qui combine différents segments en une seule peinture, ces segments pouvant être assemblés ou démantelés de diverses manières afin de former différents tableaux, présentés simultanément en différents lieux. Son célèbre projet *Ruse/Gambit Euro-nomique, Chaos en action* a été présenté simultanément dans douze cités européennes et récompensé à Bruxelles en 1997. Ce projet, qui évoque le dit de René Daumal, «En art, il faut être évident jusqu'à l'Absurde», est né de l'intérêt d'Evgenija pour les «Jeux du Hasard», ainsi que de sa théorie dominante sur le Jeu comme principe actif majeur indispensable à l'acte de création. René Daumal fut l'un des fondateurs du «Grand Jeu», groupe où les créations de Marcel Duchamp furent plus ressenties comme des activités habituelles, de tous les jours, que comme des «événements artistiques» particuliers. À son instar, Evgenija se considère comme la participante au grand jeu de «réseau de communication», où le monde est mis en relation par des activités ordinaires autant que par des actes artistiques.

Nous sommes assises dans son atelier spacieux à Montreuil-sous-Bois, et Evgenija s'efforce de retacer ses débuts artistiques: avec Slobodan Pajić, elle a co-fondé le groupe Panique Noire qui, avec Marina Abramović et Vasilije Bukcev, animait les préambules aux performances du théâtre d'avant-garde «Atelier 212». C'est ainsi qu'a commencé à se manifester son amour durable pour la performance et la participation du public.

Son attirance pour le côté visuel, pictural, se manifeste, lui, lorsqu'elle voit pour la première fois les tableaux de Milena Shotra. Selon Evgenija, c'est à ce moment là qu'elle a eu le déclic et qu'elle s'est retrouvée en épiphanie, un état d'âme sublime qui l'a expressément enjointe à suivre les cours de l'Académie des Beaux-Arts. Elle déclare toutefois que son attachement pour la création collective et le théâtre a toujours persisté, malgré le caractère hautement individualiste et solitaire de son activité picturale. Elle commente son rapport ambivalent à l'art, qui est «un acte hautement individuel mais aussi collectif» et dit que «l'artiste, au xx^e siècle, coupe le cordon ombilical avec le passé mais essaye de créer des projets matriciels, qui permettront d'ouvrir des portes et des possibilités pour que d'autres projets se développent à la suite des siens. Ces nouveaux projets ne devraient pas être vus comme des descendants directs des leurs, mais plutôt comme des créations annexes, qui empruntent les mêmes voies». Le médium de la peinture lui a toujours été cher, mais elle considère néanmoins que la peinture s'adresse surtout à ceux qui souhaitent comprendre et ressentir le monde exclusivement par le biais de la perception oculaire. Elle dit aussi que les moyens de communication plus complexes l'ont toujours intéressée. C'est ainsi qu'elle a très tôt commencé à travailler sur ses premiers segments peints, qui peuvent être assemblés et ré-assemblés sous forme de tableaux différents, afin que le public puisse participer à l'acte de création et donner à ces tableaux la forme qu'il souhaite. Elle commença ce premier projet conceptuel alors qu'elle était encore étudiante des Beaux-Arts de Belgrade, où elle montra une préférence pour les «expositions d'ambiance» ou les «pièces remplies de peintures».

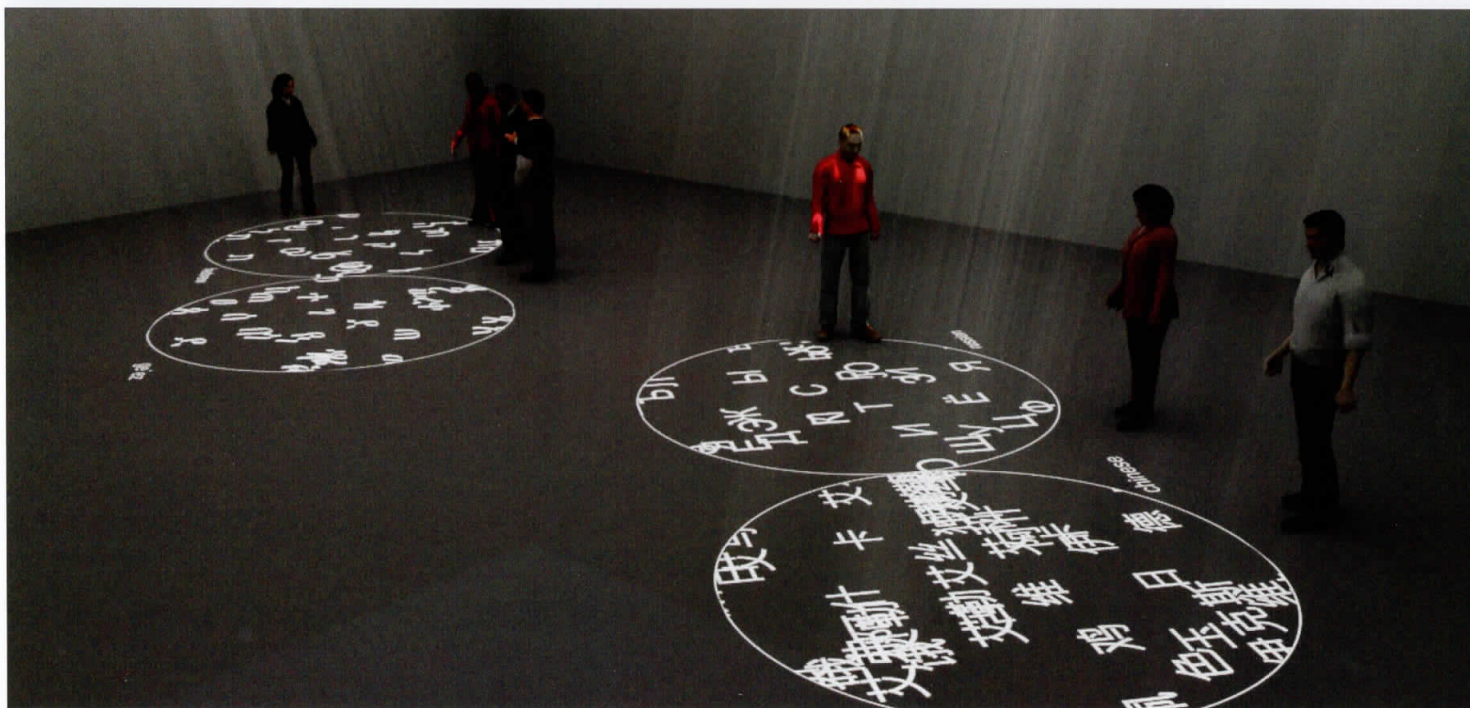
En 1979, à l'ère des communications par Fax, elle organise un événement téléfax pendant la Biennale d'Istanbul. Mais rapidement, le phénomène de la Toile Mondiale prit place dans le travail de nombreux artistes. Il offrit à

Evgenija de nombreuses opportunités pour ses «Projets d'écoute». Elle concevait la structure d'un projet, puis le travaillait avec des «artistes de la Toile» tels que Nathan Kretzmer, Fred Forest ou Wolfgang Zimmer, qui contribuèrent beaucoup au résultat final de ses projets.

La Toile Mondiale, en tant que support artistique, est très exigeante car toute réalisation exige la présence de nombreux techniciens. En d'autres termes, un artiste traditionnel, peintre ou sculpteur, n'a ni les connaissances technologiques, ni l'appareillage sophistiqué et doit donc faire appel à des techniciens qui, vu leurs qualifications, sont hautement rémunérés.

Les rôles traditionnels de maître à disciple sont eux aussi mis à mal par cette nouvelle infrastructure, ainsi que la notion d'«équipe».

Dans son œuvre virtuelle *Douze Cités Européennes*, Evgenija présenta l'idée d'un travail d'équipe où chacun des douze artistes impliqués dans une des douze villes devait envoyer sa proposition par le biais de la Toile et de vidéos; les onze autres artistes élaboraient une œuvre à partir de ce matériau et finalisaient le projet dans un esprit collectif. Ce qui était ici en jeu c'était l'intérêt d'Evgenija pour le processus de la psyché artistique, et comment celle-ci varierait au cours des interactions collectives. Un tel projet exigeait



«Système des signes» (2008-2010),
L'image de synthèse / installation

aussi une certaine éthique de comportement de la part des artistes eux-mêmes. Selon Evgenija, «l'idée était de créer un projet géant qui confronterait des approches individuelles. Mais ces approches différentes devaient subir un changement collectif et le résultat surprendre non seulement le public, mais les artistes eux-mêmes».

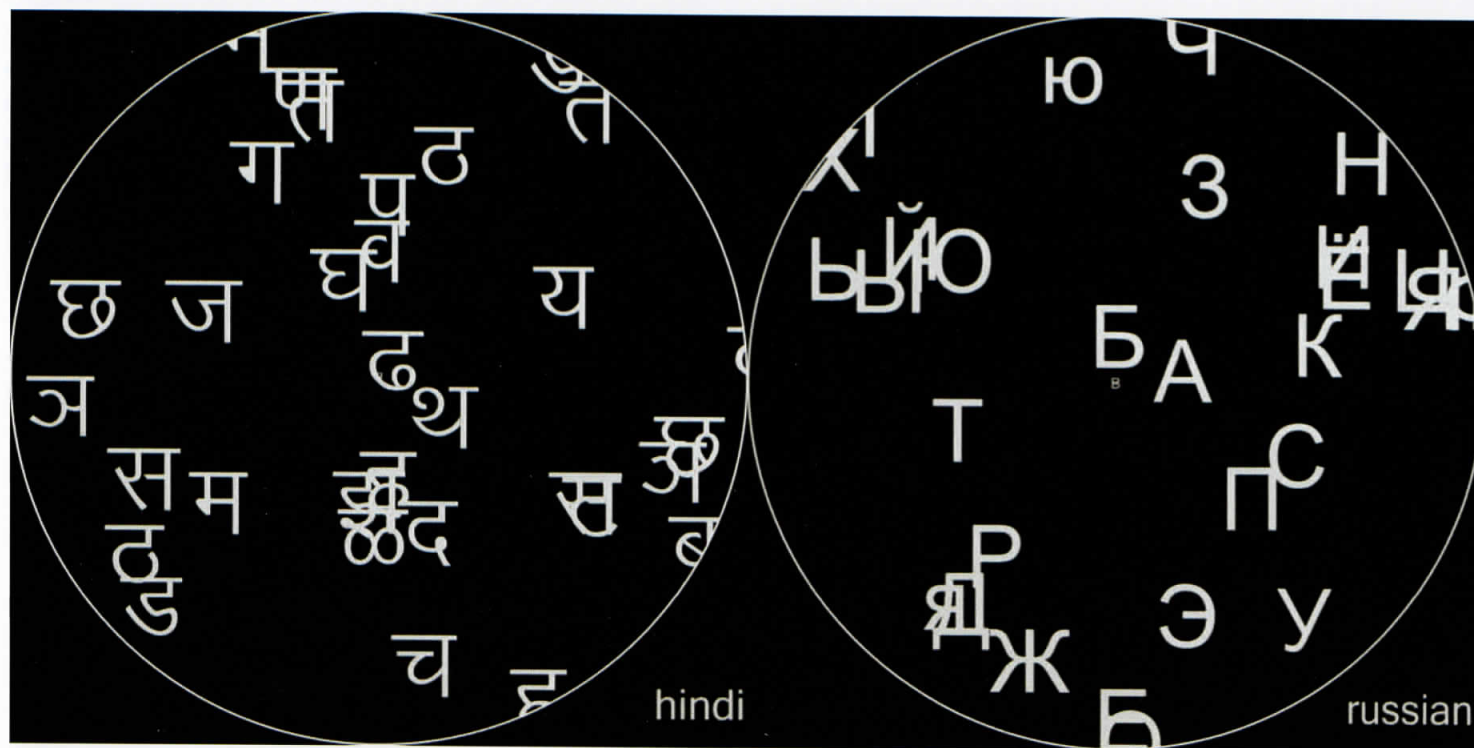
C'est ce mélange issu des Opérations du Hasard et de l'effet de surprise qu'Evgenija qualifie d'«Adven-stances».

Adven-stances

Evgenija définit les «Adven-stances» comme «les événements artistiques survenant sur la Toile Mondiale».

«Adven-stances» traduit un néologisme d'Evgenija: «Hap-pen-stance», jeu de mots sur l'anglais *to happen*, se passer, arriver comme par hasard, et -stance, comme dans circonstance. Son néologisme désigne un événement issu d'une circonstance ayant provoqué une action. Cette intervention artistique tourne autour des mots-clés suivants: conscience, intuition, synchronisation, probabilité, coïncidence, épiphanie.

Le projet que cette artiste a proposé pour notre exposition de groupe «Onze Femmes Artistes en Exil» s'intitule *Co-Résonance* et représente une suite naturelle de ses «Adven-stances». Cet événement artistique consiste en des



«Système des signes» (2008-2010),
L'image de synthèse / installation

actions simultanées accomplies en différents lieux et différentes villes, désormais reliées par la Toile Mondiale. C'est un événement qui joue sur la synchronicité en temps réel, et qui est en même temps un événement unique en soi. Il demande de bonnes circonstances pour son accomplissement, qui se fait par la grâce d'une énergie collective focalisée sur la simultanéité au service d'une entité unique.

La qualité d'une «Adven-stance» dépend de la disposition d'esprit de chacun des participants. Et l'intérêt qu'Evgenija porte aux innovations technologiques ne saurait occulter son souci du mouvement créateur des artistes. Leur implication intellectuelle et émotionnelle dans l'évènement doit permettre la communion entre les participants. Cette symbiose est nécessaire à la réussite du projet, tout autant que la mise en réseau technologique, car c'est par leurs pensées et leurs sentiments, ainsi que par leur intuition, que les artistes contribuent à mettre en place d'heureuses co-incidences de situations, des «combinaisons gagnantes» et une correspondance hors-du-commun des évènements. C'est dans ce sens que l'idée-force qui sous-tend l'art d'Evgenija coïncide avec le concept du théâtre d'avant-garde novateur de Grotowski. Comme pour lui, son désir d'établir la «loi des apparitions aléatoires en art», et de déchiffrer les probabilités des circonstances selon lesquelles cette loi se manifeste, est de nature profondément rigoureuse et spirituelle. Voici comment Evgenija présente un de ses projets, tel qu'il fut conçu à l'origine pour le Musée d'art contemporain de Novi Sad, en Voïvodine, Serbie:

«Je désirais réaliser ce projet avec les étudiants de l'Académie des Beaux-Arts de Novi Sad. Je devais former les participants, leur donner toutes les explications nécessaires ainsi que toutes les règles de ce jeu particulier, qu'ils devaient respecter jusqu'à sentir qu'ils n'avaient plus besoin d'être guidés. À ce moment précis, les participants commençaient à mettre en place leurs propres règles. La période de préparation prend environ une journée, durant

laquelle l'assemblée se scinde en deux groupes de dix à quinze personnes.

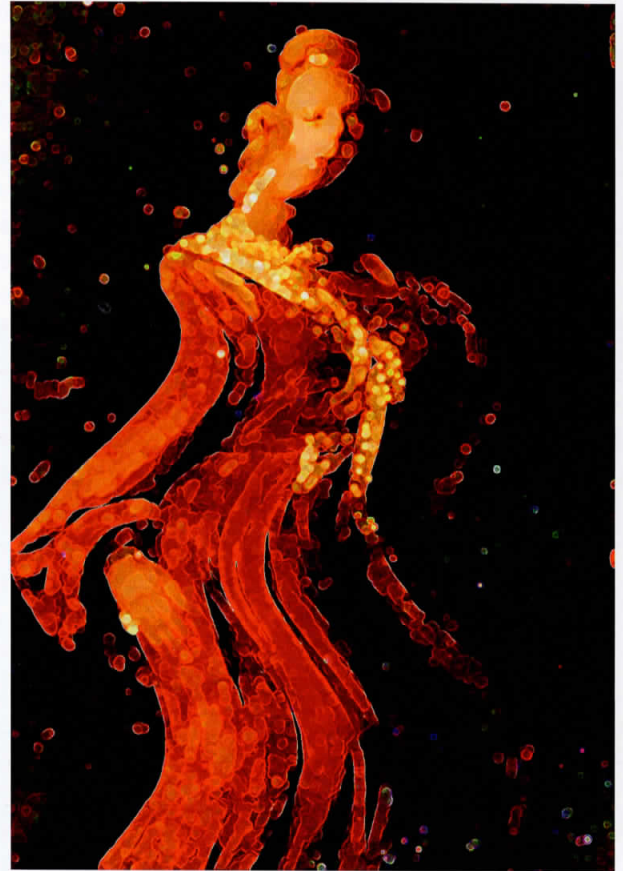
Afin de susciter l'éclosion de «circonstances favorables», je construis l'évènement en deux parties. Tout d'abord, les participants sont répartis dans deux lieux distincts, mais reliés par la Toile. Dans chaque lieu, une caméra vidéo numérique filme l'action, qui doit commencer simultanément de part et d'autre. Le public ne peut pas regarder l'évènement en temps réel. En effet, je pense qu'un regard extérieur peut empêcher les coïncidences de se produire, ou bien en provoquer d'autres. À l'issue du projet, je projette sur deux écrans parallèles les enregistrements vidéo filmés simultanément dans les deux salles.

Je veux aussi examiner un autre cas de figure: ce qui se passe quand le public assiste en direct à la retransmission. Dans une seconde version de l'exécution du projet, le public regarde les deux événements mis-en-scène simultanément. Ici encore, deux groupes de participants se trouvent dans deux pièces séparées du musée, mais reliés par la Toile. Dans une troisième pièce, le public regarde sur écran la retransmission en direct des deux scènes.

Le projet s'assigne donc comme tâche l'observation des pensées et sentiments des participants et la fréquence d'occurrence d'«heureuses coïncidences» entre ses participants. Et aussi, comme deuxième axe, l'examen comparatif des coïncidences advenues dans la situation où le public regarde la transmission en direct, et lorsqu'il ne regarde pas.»



L'archevêque
Sculpture de petite taille - technique mixte
20 x 25 x 8 cm



Dancing Queen
Photographie en couleur
50 x 70 cm

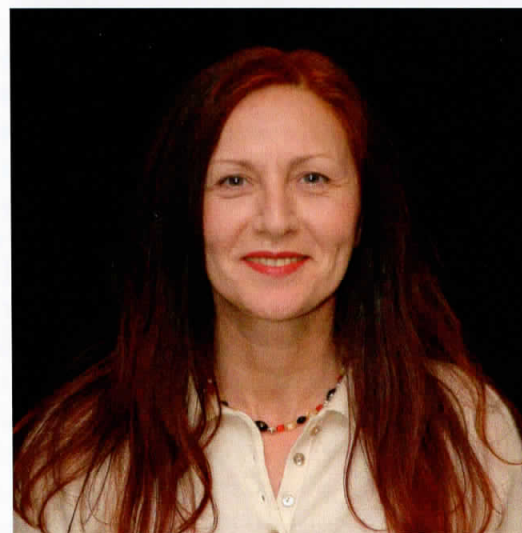
Kirila Fäeh, ou peut-être l'une des dernières Surréalistes

Kirila Radovanović-Fäeh appartient à une espèce rare d'artistes-caméléons qui, diplômés des Beaux-Arts de Belgrade au début des années 1980, ont fait leur valise et sont partis à la conquête d'un monde meilleur. Et elle y est arrivée, avec succès. Cet aspect caméléon de sa personnalité s'est surtout exprimé à travers les changements de genre artistique dans son travail. Je l'ai rencontrée à Zürich, où elle s'est installée après avoir vécu quinze ans à New York. Notre dialogue s'est noué à la faveur de sa participation à une exposition collective, la Kunstscene 2007, et s'est poursuivi à l'occasion de la publication de son livre de métafiction *L'Annuaire du téléphone* aux éditions Plavi Jahac de Belgrade.

Elle vient d'un de ces territoires complexes de l'ex-Yougoslavie – sa mère est Croate et son père Serbe –, Zemun, petite ville cosmopolite aux alentours de Belgrade. Mais ses années cruciales de formation artistique, c'est dans le New-York des folles années 1980 qu'elle les a vécues. Son art s'exprimait alors par le biais de la photographie surréaliste; elle était pour moi «la Cindy Sherman anonyme, version déjantée!». Ce qui m'intriguait, c'était de savoir ce qui avait bien pu la pousser vers la photographie, à une époque où tout le monde faisait autre chose à New York. Elle me dit qu'à l'époque elle faisait des «déjà-vus», c'est-à-dire qu'elle faisait des collages de portraits de ses amis sur des reproductions de toiles de maîtres. Les photos, prises dans de nombreuses boîtes de nuits ou au gré des rues new-yorkaises,

représentaient à ses yeux une extension naturelle, voire une réplique des portraits anciens. La photographie, en tant que support artistique, lui sembla des plus naturelles, dans une ville régie par l'accélération et la vitesse, et surtout pleine d'une incroyable énergie que seul un objectif d'appareil photo semblait pouvoir capter. Pour autant, elle ne s'estima jamais photographe, bien que dans sa propre famille, sa mère et ses grands-parents furent des photographes.

À ma question de savoir si elle considère New York comme une ville ouverte ou plutôt fermée pour les artistes en tous genres qui arrivaient à sa conquête, elle répond que c'est ouvert et fermé à la fois. Ouvert dans le sens où qu'il n'est de jour que ne s'ouvrent de nouvelles galeries dans l'East Village, mais bien que ces lieux offrent une sorte de participation aux nouveaux venus, elle souligne le fait que «les dés sont néanmoins pipés et les gagnants désignés d'avance», la majorité des lieux donnant la préférence aux artistes du cru, des gosses tout droit sortis des prestigieuses écoles d'art new-yor-



kaises. Nombre de ces artistes locaux, déjà reconnus et primés, ne sont d'ailleurs pas prêts à partager le gâteau avec les nouveaux venus. Kirila affirme qu'il est excessivement rare, à compétences égales, de voir des artistes européens arriver au même niveau de notoriété, c'est sans doute une des raisons majeures qui a poussé Kirila à revenir en Europe, et plus précisément à Zürich où elle vit depuis son retour. Son œuvre a toutefois changé, tant par son contenu que dans sa forme, car elle est entrée dans la «sphère tri-dimensionnelle». Depuis 2003 en effet, elle travaille sur des petites sculptures et des mobiles, en matériaux organiques, qu'elle transforme sans cesse en y ajoutant ou en y retirant des éléments.

Les Totems ou Brindilles torsadées

Ces «Brindilles torsadées» sont de tous petits objets, faits de branches et d'autres matériaux que Kirila enroule autour. Elle insiste sur le fait que ces pièces sont le résultat d'un processus basé non pas «sur l'opération du hasard» mais sur une procédure «spontanée et volontaire». Elle affirme que la spontanéité est un mot-clé pour nombre d'activités artistiques.

Elle commence la journée dans la forêt, où elle ramasse des branches, des graines, certaines feuilles, des plumes d'oiseaux, fossiles de champignons et fruits séchés. Au fur et à mesure, elle opère une sélection dans ses trouvailles, selon les couleurs et les formes, en prévision des interactions possibles avec son œuvre en cours. Il y a toujours des objets de «premier choix», qu'elle utilisera tels quels dans son œuvre à venir, et d'autres qui nécessiteront d'être réanimés, reconstruits et fortement retravaillés avant de pouvoir être inclus. Elle remarque au départ une certaine qualité dans leurs formes encore abstraites, indistinctes, mais qui pourra donner le jour à ses futurs oiseaux ou personnages, à certains chiffres aussi et à des objets symboliques. Son travail s'assigne l'objectif de nous ouvrir à une certaine réalité

jusqu'alors cachée. Les «Brindilles» de Kirila créent du sens et confèrent à leur auteure ce sentiment d'être à la fois une exploratrice et une démiurge.

Elle explique que ce travail de fixation peut être extrêmement fastidieux et microscopique, au point qu'elle a l'impression de devenir une sorte de chirurgienne. Elle avait d'ailleurs déjà eu cette impression lorsqu'elle opérait sur d'immenses plaques de verres, sur lesquelles elle encollait de non moins immenses panneaux d'art graphique.



Danser avec le cœur
Sculpture de petite taille - technique mixte
15 x 22 x 8 cm

Si la couleur est un élément très important dans l'œuvre de Kirila, la forme ne l'est pas moins. Certaines de ses sculptures font penser à ces drôles de mâts-totems du XXI^e siècle, postés comme des rappels à tel ou tel problème brûlant. Kirila mentionne le fait qu'il y a des formes qui ont toujours été avec nous, des formes que nous avons essayé d'utiliser pour communiquer certains mouvements et changements intérieurs. Ses «Brindilles torsadées» sont drôles et joyeuses, des branches magiques dont le but est de transmettre à l'observateur le message ancien que la vie est une belle et joyeuse création.

Une artiste protéiforme

Comment a-t-elle donc pu changer aussi radicalement de genre en si peu de temps? Kirila répond qu'à Zürich, elle a retrouvé le goût de la peinture à l'huile – elle a recommencé à travailler sur des compositions abstraites à très grande échelle, dans des couleurs primaires très vives. Son nouveau style de vie était si éloigné de tout ce qu'elle avait connu jusque-là qu'elle a ressenti le besoin de recommencer toute sa démarche artistique «à zéro». Ce processus de quête d'identité l'a amenée à ces nouvelles formes abstraites de facture primitive, qui attestent sans doute de la recherche de ses racines. Elle s'est alors mise à travailler sur des sculptures de verre, qui ne sont pas sans m'évoquer Niki de Saint-Phalle, Kandinski et même Antonio Gaudi, dans leur négligence cachée de la structure formelle. Dans la foulée, Kirila changea à nouveau de style et de genre et entreprit de réaliser d'immenses dessins à l'encre de couleur. Ces dessins étaient en fait une préparation au travail du verre pour lequel elle initia une collaboration avec un artiste-verrier de Murano, qui donna corps aux objets conceptuels présents dans les peintures de Kirila, sous la forme de petits objets de verre soufflé. Kirila dit que sa vie à Zürich lui a permis de faire l'expérience d'un développement artistique radicalement différent de celui de New York, en ce sens qu'à New York toute l'information provenait du monde, de l'extérieur, tandis qu'à

Zürich elle a pu faire face à son intériorité, la nemesi d'une artiste et toutes les transformations qui vont avec.

J'ai voulu savoir quel genre de scène artistique Kirila avait pu trouver à Zürich dans les années 1990 – à ma connaissance, elle avait collaboré avec un groupe d'artistes qui travaillait à La Galerie de la Tombe, un espace coopératif d'art alternatif. Voici ce qu'elle nous rapporte de sa période d'installation à Zürich: «J'ai rencontré ici des artistes qui collaboraient avec Claude Steiner et Radovan Hirshl – qui avaient pris le nom de Visionnaires de l'Art, Psychonautes ou Artistes Psychodéliques. J'ai trouvé en eux des collègues sur la même longueur d'onde que moi, des artistes qui ne se vendaient pas aux grandes maisons d'art et aux galeries commerciales. On a fait plein d'expositions ensemble, c'était comme être amoureux tout le temps, et une fois qu'on a exploré tous les possibles du collectif, nous avons «divorcé» et chacun de nous a continué seul son propre chemin.»

Kirila n'a pas encore réfléchi aux possibilités de développements ultérieurs de son œuvre, mais elle envisage comme possible un état de changement constant. Elle reconnaît changer souvent de support de travail, vu qu'elle juge nécessaire de changer selon le message qu'elle essaye de transmettre. Son travail nous rappelle l'utilisation commune de différents langages pour exprimer divers phénomènes du monde matériel. Elle considère cet acte constant de changement avec humour et cite ce vieux proverbe: «Une chanson d'amour sonne mieux en italien, une prière semble plus profonde en espagnol, une discussion politique plus pertinente en anglais et un commandement militaire plus convaincant en allemand.» Elle admet volontiers que c'est avec la photographie qu'elle se sent le plus à l'aise, mais ensuite elle pourra se consacrer à la peinture à l'huile, et après cette expérience s'adonner des jours entiers à la sculpture pour ensuite passer ses nuits à écrire des nouvelles. Quand je mentionne l'idée de l'Œuvre d'Art Globale ou de l'importance post-structuraliste des différents modes d'inspiration, elle s'en réjouit et s'exclame: «Ah oui! Et peut-être qu'un jour je serai aussi capable de chanter!».



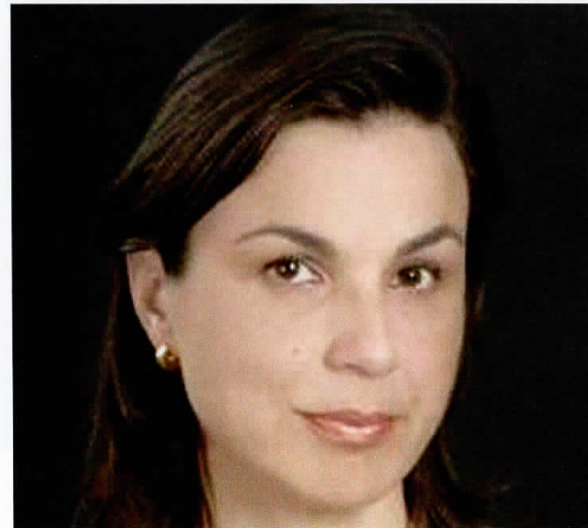
Les Visages (2007)
L'installation interactive

Les Nano-Mondes de Vesna Victoria

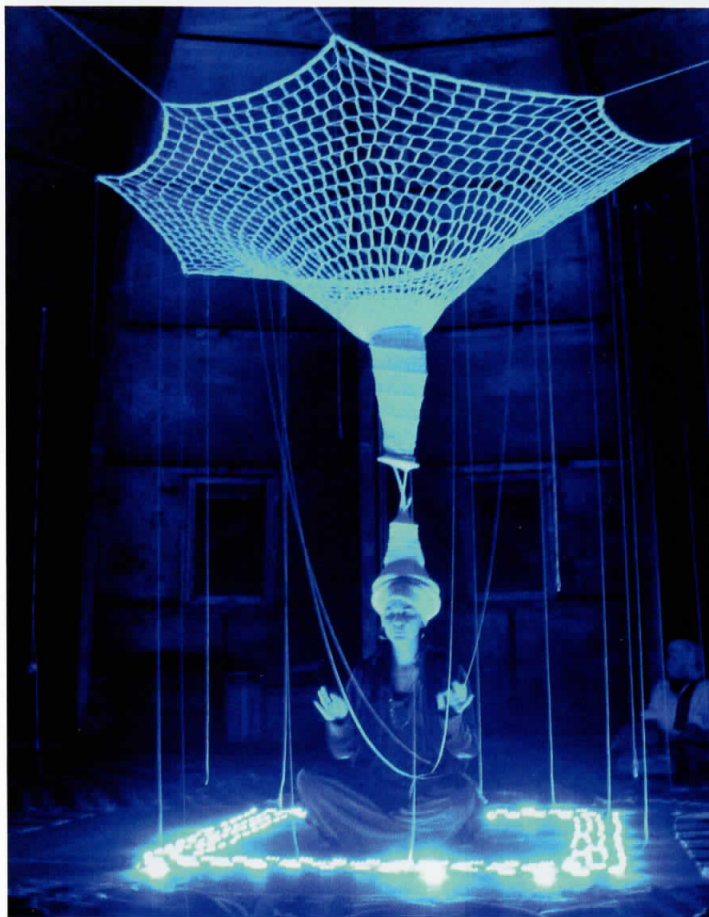
Depuis les années 1990 Vesna Victoria vit à Los Angeles, où elle a consacré son temps à l'exploration d'une nouvelle voie artistique, un domaine interdisciplinaire à la frontière de la science et de la science-fiction, appelé «nanologie». Le phénomène implique la création d'un univers multidimensionnel, qui est en même temps imaginaire et inventif dans le domaine de la micro (nano) technologie. C'est avec un de ses fondateurs, le distingué scientifique James Gimzewski, qu'elle explore ce monde si particulier. Grâce aux avancées technologiques de la Toile Mondiale, qui nous fournissent de nouvelles possibilités de reproduction des œuvres d'art, les analyses comparées du phénomène, ainsi que la vulgarisation dudit concept, se sont développées à un rythme sans précédent. La réalité du nano monde moléculaire est fort différente de notre réalité ordinaire et de notre façon de la percevoir; les éléments chimiques en son sein démontrent d'autres qualités, différentes de celles qui nous apparaissent dans les mêmes conditions physiques, mais vues à l'œil nu. En d'autres termes, l'élément statique devient ici un réactif et le changement de place des molécules a une influence sur la substance de leur environnement. Dans le monde de la «poétique nano», l'art, la science et la technologie se rencontrent dans un espace virtuel et offrent au public une expérience en direct, qui l'inclut en lui permettant de créer sa propre réalité à partir des éléments exposés. Et bien qu'une telle exposition virtuelle ait lieu dans un endroit physique donné, comme un musée, l'interaction entre le

spectateur et l'objet opère un changement sur le lieu, car il est donné à chacun la possibilité de créer son propre «Musée Imaginaire». Les images numériques qu'utilisent Vesna et James sont produites à partir de puces électroniques synchronisées et tridimensionnelles, ce qui leur donne un impact beaucoup plus profond que celui des puces photographiques légères. Les artistes manipulent ces images tridimensionnelles afin de provoquer des changements de conscience et d'expérience physique chez les spectateurs qui participent aux installations poétiques du nano monde. Les visiteurs peuvent jouer avec de multiples possibilités pour créer l'univers «nano», dans une situation qui n'est pas limitée par des images fixes.

C'est en 2003, au Musée départemental de Los Angeles, que s'est tenue la première exposition «nano» de Vesna Victoria, présentée comme un effort conjoint de divers scientifiques, artistes et conservateurs, pour créer un environnement visant à être plus passionnant qu'un observatoire astronomique et un laboratoire d'exploration microscopique réunis. Dans cette exposition, les spectateurs avaient



l'occasion de se familiariser de manière active avec les lois les plus spéculatives de la physique quantique. Vesna décrit son travail comme une investigation expérimentale et créative qui serpente entre des disciplines artistiques et scientifiques. Ce travail utilisait des données informatiques dans lesquelles le système virtuel de communication était enrichi et ennobli par l'art numérique. Dans sa



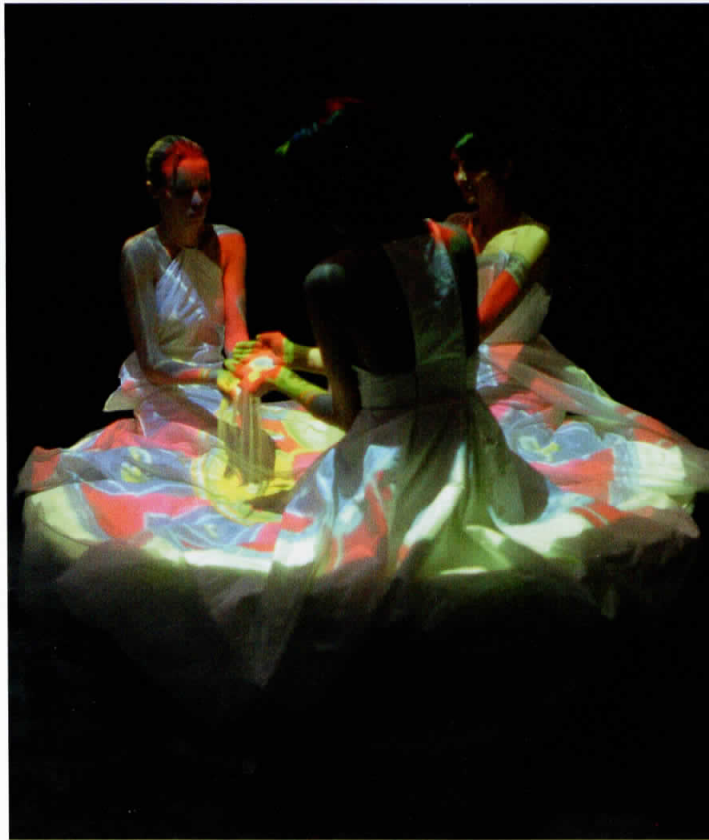
L'intégration (avec le public) (2008)
L'installation interactive

première œuvre de ce genre, intitulé *Bodies@Incorporated*, Vesna évoquait le rôle éthique du spectateur/participant qui cessait d'avoir un simple rôle de spectateur passif d'un processus artistique pour devenir un acteur actif du changement. La nanotechnologie nous ouvre les portes des dernières découvertes de la médecine et de la biologie physique; elle montre aussi sous un nouveau jour la structure de nos molécules d'ADN, ou la structure des virus, ainsi que la capacité nouvellement acquise qu'a l'homme d'user, ou plutôt d'abuser, de la technologie. Vesna Victoria explore la collaboration possible entre les formes les plus élevées de l'art et de la science, et elle crée ainsi un espace à la fois architectural et virtuel. Son effort nous rappelle le but poursuivi par Duchamp à travers un art qui était sa «double action» dans le domaine des «tout-faits». Si, selon Duchamp, un «tout-fait» a choisi l'artiste qu'il lui faut, et pas dans l'autre sens, Duchamp déclare que cet objet devient une œuvre d'art par le simple fait d'avoir été nommé ainsi par l'artiste.

Une des œuvres les plus poétiques de Vesna Victoria, *zero@wavefunction* (*zéro@fonction d'onde*) est née de l'influence que Buckminster Fuller a eue sur elle. Plus précisément, ce dernier a analysé la forme hexagonale visible dans la molécule de carbone C60, et a nommé cette molécule «la Buckminsterfullerette». Vesna a transcrit cette molécule sous la forme d'une image numérique qui se fond physiquement avec l'ombre d'un spectateur, construisant en même temps une image magique d'un objet/non-objet, qui est un fragment d'une lumière virtuelle et d'une ombre supposée. Le langage informatique utilisé dans l'installation de Vesna ne permet aucun changement de l'information encodée dans l'expérience scientifique, qui consiste en divers signes verbaux, acoustiques et palpables, tenus pour essentiels dans le monde de la nanotechnologie.

Dans son travail conceptuel plus complexe intitulé *Nano Mandala*, Vesna Victoria s'inspire des mandalas, que les moines tibétains sculptent avec des grains de sable.

Ces moines travaillent sur ces dessins ornementaux des jours entiers, et parfois même des années, pour en fin de compte les disperser dans la mer dès qu'ils sont terminés. La structure très élaborée d'un immense mandala, qui n'est pas sans rappeler une cellule humaine agrandie, a représenté un défi intellectuel et artistique pour Vesna et James. Le couple a suivi la forme et la structure d'un grain de sable et retracé son parcours jusqu'à l'élaboration d'un mandala. Dans leur cas, il s'agit d'un mandala virtuel qui



Mandala de la Mode
L'installation interactive

s'anime sous les rayons de lumière projetés par nano-programmation. De même que les mandalas tibétains, le leur ouvre l'esprit du spectateur à une méditation cosmique, lui donne un aperçu philosophique de la structure de l'univers.

Vesna essaie de répondre à la question des origines à travers d'autres œuvres, telles que *Blue Morph* et *Water Bowls*, pour alerter l'opinion sur les dommages et les destructions infligés à notre planète. Dans le silence de la salle, les visiteurs sont invités à regarder des bols se remplir d'eau claire, puis d'eau sale, d'eau polluée par le pétrole et enfin par le plastique. Chaque visiteur est «entraîné», peut renverser l'eau, la boire, la polluer encore plus, etc. Un instant plus tard, il est invité à se joindre à un jeu virtuel d'identification géographique: il peut incarner un admirateur du Nil, ou du Gange, voire un fan de l'Océan Atlantique. Le problème soulevé ici est de savoir à quelle eau nous appartenons, et la question qui en découle est celle-ci: «Si nous sommes de telle eau, trouverons-nous alors la même eau dans notre corps, cette eau qui qualifie l'essence de notre être?»

L'art de Vesna Victoria nous plonge toujours dans la mélancolie, car il recèle cette qualité spéciale de nous ramener à nous-mêmes, à ce repli le plus intime de notre être, où se niche la poésie.



Cité interdite
L'huile sur toile
160 x 132 cm

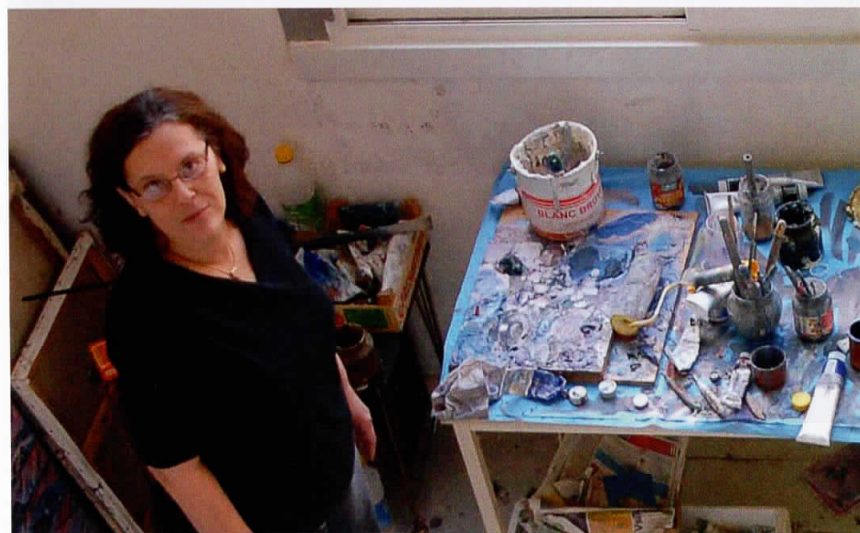
Vesna Bajalska ou la danse plurielle de la pensée poétique

J'ai relu les catalogues que j'avais écrits pour Vesna Bajalska il y a presque dix ans, et l'impression que m'avait fait son travail, dès notre première rencontre à Paris, avait peu changé. Voici une artiste que je comprends presque intuitivement – non seulement parce que nous sommes nées à la même heure, le même jour, dans les Balkans, mais aussi parce que nous avons toujours partagé une même affection pour les profondeurs les plus abstraites de la peinture. L'attraction de Vesna pour l'expression picturale est allée bien au-delà de son intérêt pour la nouveauté artistique, pour les dernières tendances et élaborations théoriques. Son désir de plonger dans la couleur et dans les mondes oniriques relève d'une pure activité primordiale et spirituelle. Son atelier est son temple, peut-être un temple antique tel que le décrit Paul Delvaux qui a dit un jour quelque chose comme «ceux qui voudraient comprendre mon art doivent être capables d'éclater en sanglots au moins une fois dans leur vie». Le monde de Bajalska assigne ce type de tâche au spectateur: il est censé contempler son art profondément, tout en étant aussi capable de ressentir un sentiment qui l'amène aux larmes. Son abstraction lyrique exige du spectateur une attention intellectuelle et spirituelle, car il se fonde sur un pré-requis: une capacité de contempler son art en silence, tout en faisant appel à toutes ses mémoires et sa connaissance de l'histoire de l'art.

D'origine macédonienne, Vesna est née et a grandi à Belgrade, où elle se souvient avoir commencé à dessiner

ses images dans l'air dès l'âge de trois ans. Plus tard elle est élève de l'École des Arts Appliqués. À ma question de savoir ce qui l'a poussé à vouloir peindre par la suite, elle me répond par la rhétorique «- Et qu'est-ce qui pousse quelqu'un à chanter?».

Peindre des toiles n'est néanmoins pas pour elle une activité instinctive – et à regarder son travail on a souvent l'impression de s'engager dans un dialogue avec l'histoire de l'art tout entière. Et que nous sommes arrivés au «point-zéro» de l'abstraction, ce point déjà annoncé par les explorations chromatiques d'Yves Klein, et dont le père spirituel est bien sûr un Russe, Malévitch. D'immenses tableaux dans des tons calmes bleus et gris représentant cet univers marquent les premiers travaux de cette artiste, dont les mondes se situent à la frontière du subconscient et de la réalité. Son rêve a une qualité cosmique et défie les mises en catégories. Mais on pourrait au contraire affirmer hardiment que les peintures de Vesna Bajalska n'invitent en rien à la contemplation vu que ce sont des œuvres pleines de ressenti intuitif qui défient toute logique.



Ces toiles réagissent à l'environnement d'une manière gutturale et assez informelle. Cette approche informelle est particulièrement sensible dans l'approche qu'a Vesna du traitement de la couleur et de la composition picturale. Ses compositions sont très insaisissables et leur apparence désintégrée et peu construite pourrait tromper un regard superficiel qui n'y trouverait pas d'ordre inhérent.

Les mondes de Vesna – ceux qui précèdent ses derniers travaux de 2009-2010 – ont toujours été passionnés, même lorsqu'ils parlent de désintégration et de chaos. Son travail a la capacité de célébrer la vie sous tous ses aspects, autant négatifs que positifs. Son incantation respecte la vie sous toutes ses formes, même lorsque celles-ci parlent



Vertige en bleue
Acrylique sur papier
100 x 70 cm

d'annulation et de désintégration. Elle considère ces dernières comme l'opposé dialectique de la célébration de la vie. Le «tout nouveau» monde de cette artiste transmet cette lumière vive de la Méditerranée et les couleurs de la Mer Égée qui font partie de la palette traditionnelle des doux paysages de cette région des Balkans. Vue sous cet angle, sa palette est bien de sa terre natale, et sa voix abstraite – qu'elle contemple la réalité ou la ressent plus à travers l'émotion – est toujours éclatante. C'est vers cette sonorité méditerranéenne que tend Bajalska dans sa dernière œuvre, qui transmet un sentiment d'intimité et de proximité là où l'on s'attendait à trouver l'opposé. Bajalska est de ces artistes qui prennent longtemps pour explorer les secrets d'un labyrinthe artistique; dans son laboratoire, elle ressemble à Thésée ou, encore mieux, à Ariane, comme elle entre audacieusement dans l'espace où seuls demeurent les couleurs et ce sens particulier de «non-sens» abstrait que Nietzsche nommait l'espace anti-logique et illogique de l'aventure artistique. La peinture de Bajalska n'est au service ni de la pensée logique, ni des lois établies de la peinture abstraite traditionnelle. Sa peinture est passionnée et lyrique et suit toujours la loi interne de composition que l'artiste a inventée et qu'elle a commencé à appliquer par elle-même.

Ces travaux les plus anciens flottent dans un certain espace métaphysique, dans un paysage de lourdes nébuleuses spirituelles, où le sentiment de solitude cosmique est doté d'un lyrisme palpable. Nous entrons ici dans le monde des bleus calmes et des rouges profonds, tous émaillés de gouttes de couleur blanche qui soulignent le sentiment de silence, ainsi que certains sentiments cachés d'angoisse et de désespoir, nous amenant à considérer notre monde intérieur avec plus d'attention. Les travaux les plus récents de Vesna sont très différenciés, explorant différentes approches de la forme et des matières. Mais ils rayonnent tous d'innocence et de pure joie, dans les termes que le poète anglais Keats décrit comme «la beauté

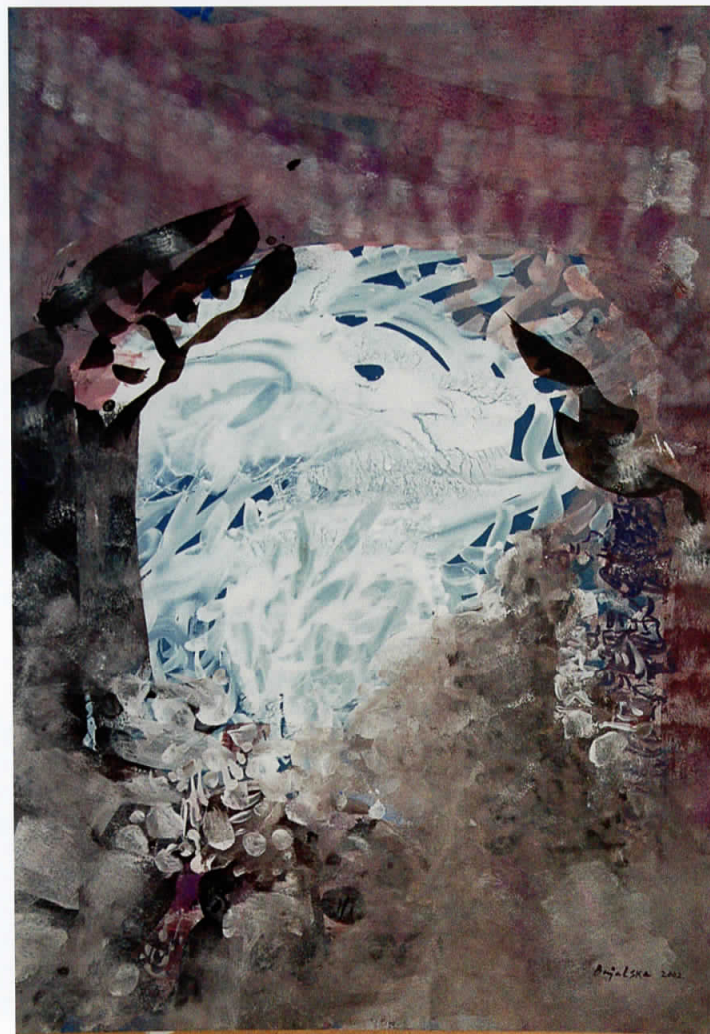
radicale» dont est dotée l'œuvre de maturité d'un artiste, après que celui-ci s'est dégagé de la négativité dans son expérience artistique.

À la différence de ses œuvres plus anciennes, ces nouvelles toiles de très grande taille respirent de nouvelles couleurs qui sont plus bleues et plus chaudes que celles d'avant. On pourrait dire que la couleur accède ici à de nouvelles fonctions. Désormais ses couleurs soit se fondent en une spirale qui évoque la naissance tragique des événements, soit sont là pour annoncer l'éblouissement d'une nouvelle lumière. La couleur blanche est maintenant présente sous la forme d'une spirale de lumière d'où émergent différents éléments picturaux se rattachant à l'histoire antérieure de l'art ou à certains vieux maîtres d'une ère révolue. En tant qu'élément formel, la spirale n'est pas présente accessoirement dans son œuvre, mais comme symbole de notre époque, annonçant le travail des philosophes contemporains et se posant comme un certain emblème de notre culture. Elle est donc présente non seulement comme un signe de liberté formelle et d'affranchissement des conventions picturales précédentes, mais aussi comme un moyen de se libérer du logos structurel, comme l'avaient annoncé les prédécesseurs de Vesna, Rothko et Pollock, il y a déjà des décennies. Ce sentiment de liberté, qui prédomine dans la peinture de Vesna, transcende les dimensions poétique et onirique de son travail et c'est sans doute la vertu et la qualité fondamentale de son œuvre.

Danse plurielle de la pensée poétique

Nous devrions néanmoins remarquer que c'est avant tout la pensée lyrique de Vesna qui organise l'unité formelle de sa toile – le mouvement de son pinceau, souvent puissant et décidé, est souvent décidé par la pensée logique de la poétesse, et non par ce qu'elle ressent pour le volume de la toile. Tous les éléments du tableau semblent voler, ils se rencontrent puis disparaissent, comme si le spectateur se retrouvait au milieu d'un ballet inhabituel, d'un cercle

magique, d'une certaine orgone au paroxysme de l'énergie, formés par la musique montée du Sud. Cette affinité particulière avec la danse et la musique est un héritage unique



Fantastique nuit
L'huile sur toile
265 x 195 cm



Méditerranée
L'huile sur toile
132 x 160 cm

de Vesna, qui lui vient de son pays natal des Balkans méditerranéens du Sud. Même lorsque sa palette pourrait nous faire croire à une artiste originaire du Nord, la musicalité et l'organisation de sa toile nous rappellent que son talent est imprégné du Sud méditerranéen. L'élément de synesthésie présent dans sa peinture ou dans ses dessins fort imprévisibles conduit au type d'expérience métaphysique que l'on peut ressentir à l'église ou au théâtre. Ce sentiment particulier dont nous faisons l'expérience devant ses tableaux appelle le sentiment du sublime – son Christ sur la croix, avec des anges aux ailes brisées, semble a priori loin de l'univers de Vesna, bien qu'elle l'ait en fait peint récemment, sous le coup d'une épreuve existentielle. L'expérience évoquée ici est celle de la danse éternelle du Bien et du Mal, Ahriman contre Zoroastre, dans un monde où tous les démons ont le droit légitime d'agir, tout comme les anges. La légitimité de l'expression artistique se fonde sur la dualité démocratique au sein de laquelle tous les éléments participent à égalité à la création de l'univers. Avec son Christ, Vesna affirme qu'elle ne voulait pas montrer la représentation matérielle ou corporelle de la déité traditionnelle mais plutôt comme une idée immatérielle «toute baignée de lumière», qui représente la façon qu'a la tradition byzantine de peindre la déité. Elle observe qu'au moment où elle a commencé à vivre à Paris, elle n'était pas consciente de son propre héritage, vu que cette ville artistique a toujours eu une énergie particulière qui lui est propre. Ça a été pour elle une ville déterminante d'un point de vue personnel et artistique, qui l'a remplie d'une nouvelle énergie, mais elle ajoute qu'elle ne s'est jamais senti complètement identifiée à la ville, comme tant d'autres personnes qui vivent en diaspora et qui, porteuses du «bagage» culturel de leur contrée d'origine, ne trouvent pas vraiment leur place. Paris est une ville très épuisante pour cette artiste qui affirme que le combat pour l'existence y dévore les gens. À son arrivée à Paris, elle peignait des robes pour le commerce et se souvient d'une de ces peintures sur tissu, inspirée par le travail de Georges de La Tour.

C'était un travail de commande pour un créateur de mode, mais elle l'avait tellement aimée qu'elle voulût la garder à titre personnel comme une de ses œuvres. Ce qui ne lui fut pas possible. Elle n'a plus recours à ce genre de travail alimentaire pour survivre de nos jours, mais elle dit qu'elle pense désormais que le lieu où unE jeune artiste fait ses premiers pas n'a pas tant d'importance que ça. En d'autres termes, si elle reconnaît l'importance des grands centres artistiques du passé, elle dit qu'aujourd'hui ce n'est plus le cas. Quoique... et ici elle marque une pause, « - NewYork est la ville qui m'a le plus fascinée, à la fois en termes d'énergie artistique et par ses couleurs». Elle était fascinée par les couleurs, ocre brun, gris et les couleurs des briques de la ville, et aussi par les lignes verticales, qui se sont imposées dans sa peinture. Les couleurs sont d'une importance primordiale pour Vesna, bien qu'elle essaye aussi de comprendre l'approche monochrome de la peinture. Elle considère de plus en plus la couleur comme sans doute le plus grand legs de l'art byzantin, à mesure qu'elle devient consciente de cette antique tradition qui vient de sa terre d'origine. Elle est aussi très sensible aux autres traditions artistiques et déclare que l'alphabet ornemental, hiéroglyphique de son travail découle de la part «de l'Islam» dans son passé, c'est-à-dire du temps où elle vivait à Skopje, que domine une belle mosquée du XV^e siècle. En fait toutes les traditions sont validées dans son œuvre, ainsi que toutes sortes de matériaux, genres et formats. Mais elle dit qu'elle se sent le plus à l'aise quand elle travaille sur des petits formats, suivis de très grands formats: «- Ce que je déteste vraiment, c'est de devoir travailler dans ce format moyen destiné à décorer les salons bourgeois de maisons cossues.»



Le Dernier Repos d'Icare
L'huile sur toile (1988)
180 x 180 cm

Ljubica Mrkalj ou l'héritage de la Renaissance

Cette femme unique est par moments peintre, puis photographe, poétesse et art performeuse. Elle a aussi fondé et dirigé sa propre compagnie de théâtre «Teatar Levo» à Belgrade, il y a longtemps déjà. Mais là où je la trouve le plus à sa place, le plus à l'aise, c'est dans son atelier parisien qu'elle a transformé en atelier de la Renaissance. Il serait faux de prétendre que l'œuvre de Ljubica a été influencée par l'art baroque ou celui de la Renaissance, vu que cette artiste iconoclaste déteste le mot «influences» et incarne elle-même le credo spécifique de l'artiste de la Renaissance. Oui, il y eut des temps où l'honnêteté, la patience et le désir d'atteindre des «buts élevés» en art faisaient partie des idéaux des artistes et c'est en ce sens que Mrkalj appartient à cette tradition en quelque sorte intemporelle.

Enfant, dans sa maison de Voïvodine, elle avait une boîte noire «magique» où elle gardait certaines photos qui la transportaient dans le monde des arts. Elle se souvient qu'à l'âge de trois ans, son frère et sa sœur l'ont fait monter sur scène, et qu'elle a toujours été prête à partager ses talents avec autrui, au pied levé. Lorsqu'elle a commencé ses études d'architecture à Belgrade, elle faisait aussi du théâtre, car elle a toujours été concernée par l'idée «d'Art Total». Toujours à Belgrade, elle fait connaissance avec le «Groupe Mediala» et entre dans l'expérience du monde de l'irrationalité rationnelle (le credo de ce groupe, fidèle en quelque sorte à la tradition surréaliste), poursuivant ainsi son exploration d'une «vision mythologique de la Méditerranéen». C'est à cette époque qu'elle commence

à peindre ses portraits et nus oniriques, bien qu'elle n'oublie pas de mentionner que le regard de la société sur une femme artiste qui peint des nus n'a pas beaucoup changé depuis le temps de la Sainte Inquisition qui tortura Artémisia Gentileschi pour avoir peint des nus.

Au moment où elle a compris qu'elle ne serait jamais capable d'embrasser et de peindre autant de beauté en même temps, elle s'est tournée vers la photographie. La photographie est pour elle un monde de rêve, où chaque personnage écrit sa propre histoire. Sa «dramaturgie» photographique s'est développée naturellement et Mrkalj résume ainsi l'essence de son travail : « - Je ne peins que cette partie de la réalité qui est un mauvais reste, ce qui reste à exorciser, du monde des rêves». C'est bien pour ça qu'elle a toujours préféré Jung à Nietzsche.

Je me souviens de son exposition de photos au Centre Culturel Serbe – ce support artistique a été en quelque sorte négligé par mes collègues critiques d'art, qui ont tendance à ne mentionner que sa peinture. Ici le sentiment lyrique de Ljubica s'était transféré de la peinture au genre



de la photographie. Ses grandes photographies en noir et blanc étaient regroupées en trityques, voire quadrityques, afin de mieux nous raconter les scènes métaphoriques et archétypales. Ce sont des extraits de rêve, ou des passages de certaines scènes bibliques ou historiques, que Mrkalj a soigneusement mis en scène, puis placés sous le regard scrutateur de son appareil-photo. La question se pose néanmoins de savoir si tous ses thèmes ont ainsi été arrangés et mis-en-scène? Ingmar Bergman a un jour indiqué que la caméra est un élément très insignifiant dans l'art de faire des films. De même, Mrkalj aime déclarer: «Mon appareil-photo, c'est mon œil!»

C'est dans ce sens précis que le photographe permet à son sujet de rêver et de bouger comme un motif, d'une histoire à l'autre. Ses symboles érotiques et narratifs se meuvent d'un époque à l'autre, et la suivent dans ses pérégrinations – c'est amusant de voir des éléments de ses paysages méditerranéens se retrouver sur un fond hyperboréen, tout en gardant leur fraîcheur balkanique d'origine...

Comme je m'approche du quadrityque intitulé «Le Retour», je réalise que cette histoire-là parle de la nymphe Nausicaé, puis je me dis que c'est en fait sûrement une histoire sur Salomé derrière ses voiles, qui alimenterait l'idée nietzschéenne de l'éternel retour et, à ce point, je me perds. Par contre, ce dont je suis sûre c'est que derrière tous ces voiles se cache une histoire qui traduit une certaine idée; néanmoins, le nom de l'héroïne principale ou le titre du sujet n'ont d'importance que parce que nous savons que le spectateur se décide en fonction du nom de la photo. Les corps et les formes humaines incarnées sont des éléments esthétiques importants pour Mrkalj ici et ailleurs, mais en même temps nous pourrions aussi dire en restant justes qu'ils ne sont pas un sujet si important que ça pour elle, ou peut-être pas plus qu'un paysage. Ou on pourrait simplement dire qu'ils sont aussi importants pour elle que l'atmosphère générale de la photographie où ils se tiennent. Donc que «Tira» soit un détail arraché à une histoire érotique homosexuelle ou qu'il ne

fasse que représenter l'idée d'un musicien qui se repose dans son jardin - nous ne le saurons jamais, mais peut-être qu'il importe peu que nous le sachions.

Yeats, si proche de Jung, a déclaré qu'on ne peut jamais vraiment distinguer «le danseur/la danseuse de sa danse» et c'est dans la même veine que la photo de Mrkalj rappelle l'atmosphère même de la musique qui entre synesthétiquement dans l'image. Sa technique du «noir & blanc» nous aide sans doute à concevoir sa photographie comme un rêve. Cette technique est assez difficile, car on a du mal à tricher avec; il n'y a pas de «tromper l'œil» dans une photo en noir et blanc – juste des nuances



Le Retour
Photographie (1991)
29 x 29 cm

de noir, de blanc et peut-être de gris, et c'est tout! Mais pour l'œil expérimenté, la gradation des nuances de noir et de blanc signe la maîtrise – la valeur d'ombres optiques strictes met en valeur une histoire et l'importance d'un sujet. Néanmoins, avec Ljubica, on ne peut jamais être vraiment sûr de ce qu'est le sujet de la photographie: son rêve est donc redoublé – nous rêvons de quelque chose dans des nuances de noir et de blanc qui sont submergées de lumière, et cette lumière-même n'existe pour nous que comme un effet de clair-obscur de rêve. Il semble que nous sommes dans quelque théâtre invisible et que devant nos yeux défilent les tableaux figés de toutes nos vies passées, et futures. On se sent comme pris au milieu d'un rêve, enfermé dans une photographie et la photographe serait la seule personne à en détenir la clef et à pouvoir nous y laisser entrer. Ce serait une erreur, cependant, de considérer ces photos comme un croquis ou un travail préparatoire à ses peintures plus grandes. Ces photographies sont un genre unique, le fruit d'un imaginaire artistique mûr autant que de la sensibilité baroque particulière qui caractérise l'ensemble de son œuvre.

Quand je mentionne le Baroque comme élaboration artistique présente dans l'œuvre de Ljubica, je pense ici, et avant tout, à la passion qui domine sa peinture. Ses tableaux respirent la passion qui se manifeste autant dans son affection pour le paysage, que pour le fruit ridé en décomposition, ou encore pour le corps et son ombre qui disparaissent. Son amour flamboyant pour les humains et l'humanité appartient à la Renaissance, vue en tant qu'époque, mais surtout elle appartient au Baroque. Sur son modèle vivant d'Adam, on observe des traces d'un cordon ombilical sectionné, mais qui retrace ses racines jusqu'à Ève et Lilith, à ces puissantes Mères d'Ur ou initiatrices, de la vieille thèse gnostique si chère à Mrkalj. L'artiste nous dit qu'elle a souvent traité de tels sujets « interdits » et dérangeants, comme Lilith, sous la forme d'une quête de « l'autre », une non-entité qui a longtemps été un

symbole condamné par l'Église. Des fruits rouges apparaissent souvent dans son œuvre fortement imprégnée de symbolisme et on pourrait y voir des organes sexuels féminins qui s'éveillent. Si on en perçoit la dimension symbolique, la couleur est très importante dans son œuvre, elle y prend une certaine valeur chromatique qui pourrait être à la fois imaginaire et réelle. Elle peint souvent des « natures mortes » calmes et blanches, qu'elle aime à nommer « natures vivantes », ce qui ne fait qu'accentuer le message de l'artiste sur l'éternelle temporalité de la matière humaine. Ljubica chérit le mouvement sous toutes ses formes et saisons, et il me semble important de souligner le fait que dans son œuvre toute forme d'organisation statique n'est que transparente et illusoire. Pour ses art-performances, elle choisit des éléments et leur « parle » directement, tout en les plaçant sur des petites scènes oniriques, entre lesquelles elle se déplace rapidement. Elle indique que c'est l'expérience de l'espace, et plus précisément de la relation de son propre corps avec d'autres objets dans un espace donné, qui l'a incitée à peindre. Selon sa critique Gordana Cirjanic, Ljubica a montré une maîtrise exquise de l'art du dessin dès qu'elle s'est mise à la peinture. Un peu comme Poussin, elle n'a pas peur de transformer le corps humain en héros mythique, antique ou chrétien.

Néanmoins, son intérêt pour la Mère Ur, Grande Mère Primordiale, en tant que sujet pictural va bien au-delà du panthéon grec et de l'iconographie chrétienne pour plonger dans la religion perse ancienne, sumérienne, ainsi que dans les cultes hindous préclassiques. Ljubica fait preuve d'un courage incroyable dans le choix de ses thèmes: cette artiste sérieuse, maniériste, a toujours méprisé les nouvelles tendances et l'innovation pour l'innovation. Son « retour » aux thèmes et aux maîtres anciens, montre ainsi clairement son propre concept de liberté en matière d'art. Aux yeux de Ljubica Mrkalj, être libre implique pour l'artiste le concept de se libérer de la servitude des « post-ismes » – en refusant de rejoindre l'innovation et les



Moi, l'ange d'admonition
L'huile sur toile (1980)
150 x 145 cm

nouvelles tendances artistiques, elle est devenue incroyablement originale et branchée car ses références rétros ont amené son art tout droit à la porte du Haut Modernisme.

D'une manière neuve, «post-moderne», elle a joué avec la notion de genre artistique et si nous tendons l'oreille à la musique qu'on peut trouver dans son œuvre, nous ne pouvons qu'en conclure qu'elle est plutôt wagnérienne. Et bien qu'elle n'ait peut-être jamais été proche des écrits de Nietzsche, elle s'est à bien des égards rapprochée de l'idéal de la «femme nietzschéenne». Voici ce qu'elle nous dit de son arrivée à Paris en 1971: «- J'ai décidé de quitter Belgrade car je me suis vite rendu compte de l'environnement mesquin et calculateur qui prévalait dans le monde artistique de là-bas, comme cela se passe souvent dans un environnement où la politique domine les Arts.» Elle a cependant fait ses études de troisième cycle à l'Académie des Beaux-Arts de Belgrade, où elle a planté sa propre tente blanche dans laquelle elle a commencé à peindre des fruits en décomposition, en tentant d'exprimer leur durée temporaire et les changements qu'ils traversent en un temps donné. Cette dimension philosophique associée à toute sorte de formes, elle a continué à l'appliquer dans son travail postérieur et elle nous dit que «le riche spectre luxuriant des fruits sur un fond blanc m'a ouvert tout un monde d'imaginaire associatif, un monde qui se réappropriait l'histoire de l'art tout entière.

Les paysages de «fruits et visages» de Ljubica nous apparaissent comme une version plus délicate et discrète, sinon plus profonde, de l'approche explicite du sujet par Archimboldo. Les critiques ont souvent cherché quels peuvent bien être les véritables héros ou protagonistes de ses tableaux, sans remarquer que le véritable héros de son histoire, ou de sa pièce de théâtre, c'est tout simplement la technique du clair-obscur! Son dialogue, unique sur la durée, avec l'histoire d'art est tout dans cette conversation en «clair-obscur» avec des artistes tels que Rembrandt, Léonard de Vinci, Dürer ou même peut-être avec les Baroques Espagnols. Elle trouve que la relation entre sa vision humoristique du

modèle et l'auto-commentaire sur son art sont similaires à ceux que nous pouvons trouver chez Goya ou Velasquez. Et la plus grande art-performance qu'elle aimerait réaliser dans le futur comprendrait une scénarisation de sa vie. Elle aimerait utiliser pour cette manifestation-là un appareil-photo à prises rapides ou une caméra-vidéo «qui aurait la capacité de créer l'atmosphère totale d'une scène de théâtre».



Papa Rembrandt enseigne à Ljubica comment saisir la fugacité resplendissante de la vie

L'huile sur toile (2000-03)

100 x 80 cm



Le Horla
Pastel sur papier
100 x 80 cm

Olivera (de) Mejcen

L'histoire de l'expérience artistique d'Olivera vient en quelque sorte à la suite du credo de Vesna Bajalska: «Peu importe qu'un tableau soit abstrait ou figuratif, la seule chose qui compte c'est s'il est bon ou mauvais». Oliveira élargit cette croyance en disant que peu importe de voir un tableau comme une pièce unique ou comme faisant partie d'une structure plus importante, installation, invention sculpturale ou tout autre objet, comme le font ses pairs surréalistes, dont Meret Oppenheim. On pourrait aussi voir son œuvre comme une extension de l'idée de Ljubica Mrkalj qu'une approche de l'Art Moderne des débuts, voire traditionnelle de la peinture pourrait servir à ses défis les plus actuels, en termes de sujet et de matière, aux techniques et genres postmodernes les plus récents en art. Le travail d'Olivera Mejcen, ainsi que celui de Selena Vicković dont nous parlerons plus bas, se caractérise par une expression exacerbée et une sensibilité très développée en termes des choix de thèmes, sujets et matériau.

Ces artistes ont toutes les deux quitté leur terre natale et sont venues en France suite à la tragédie yougoslave.

Sa biographie courante nous dit qu'Olivera Mejcen est née à la moitié du vingtième siècle à Belgrade, ex-Yougoslavie, et c'est une information qu'elle insite pour mettre toujours dans sa biographie. Olivera est en fait le produit de la plaisante rencontre entre deux républiques de ce temps-là, la Croatie, baroque, catholique et stricte et la Serbie, qui représente une certaine négligence, tendre, détendue. De son père, costumier en chef dans l'industrie cinématographique,

Olivera a hérité l'amour de l'architecture d'intérieur et de l'artisanat, ainsi qu'un sens aigü de la couleur, qu'elle a plus tard développés dans sa propre expression artistique singulière. Son diplôme de l'Académie des Beaux-Arts de Belgrade en poche, et plus précisément de la classe de Lubarda, elle tient sa première exposition de peinture et de bijoux, organisée par l'association des artistes de Serbie. Son tempérament artistique flamboyant qui lui a souvent fait suivre le style vestimentaire et le maquillage de Frida Kahlo - l'amène à Paris, au début des années 1990, et elle commence à vendre ses bijoux artistiques dans des boutiques aussi réputées que «Alice au Pays des Rubans» et «Kashiyama». Elle a collaboré avec le créateur de mode japonais Koji Tatsuno et fait des bijoux pour ses extravagants défilés, mais ce serait injuste de limiter l'œuvre d'Olivera à la bijouterie de mode/haute-couture. Elle a aussi travaillé un certain temps à fabriquer des bijoux à «l'Usine à Rêves» de Christian Lacroix. Mais lorsqu'un jour elle découvre que ses nombreuses boutiques de luxe, dans le monde entier, diffusent des bijoux un peu trop inspirés par ses idées à elle, elle arrête tout. «Je n'ai jamais été payée un





Ana Karenina
L'huile sur toile
30 x 40 cm

centime pour les idées brutes que je lui ai livrées» dit-elle avec un large sourire.

De toute façon la fabrication de bijoux n'est qu'une des multiples facettes de l'activité d'Olivera en arts-plastiques, tandis que sa vie entière, un peu comme celle de l'extravagant Salvador Dali, se déploie dans tous ses aspects artistiques comme une longue installation inédite.

Elle clarifie ce phénomène lorsqu'elle aborde l'impact formel et visuel énorme qu'a eu la culture japonaise sur elle. Cette influence s'est produite surtout par sa rencontre directe avec la philosophie Zen, puis par sa découverte du cinéma de Kurosawa, qui l'a beaucoup marquée, surtout son film «Rêves». L'approche qu'a (De) Mejcen de la réalité visuelle est purement onirique. Elle aborde ses mondes visuels à l'aide d'une délicate métaphore: elle ajoute un bijou ou un objet quasi surréaliste à un tableau ordinaire, puis elle recouvre le tableau d'un léger tissu transparent «pour qu'il puisse respirer et devenir vivant». Le tableau devient ainsi un objet vivant ou un être métaphorique dont la représentation n'est que l'image initiale du héros ou de l'héroïne couverte par le tissu.

Les héroïnes de ses tableaux sont souvent des figures énigmatiques, comme son «Anna Karenina» – ce sont des représentations de l'archétype de la mère, mélancolique, fragile et forte à la fois. L'héroïne de la peinture d'Oliveira, c'est la Grande Mère Primordiale, une «femme qui court avec les loups» ou, mieux, une Louve-Garou.

Femme-Louve byzantine, tout de noir vêtue qui, blessée par la dureté de la civilisation, cache son visage dans une grotte, comme sa «Méduse en colère». Il y a aussi des représentations de ces «bonnes-soeurs» contemporaines qui travaillent dans les hôpitaux et de ces «princesses» qui travaillent dans les bureaux; ce sont toujours des êtres mythiques sortis de leurs caches pour embellir la rue. On retrouve souvent dans les représentations que fait Olivera de la Femme, l'archétype jungien d'une femme créative et fragile, capable tout à la fois de blesser et de guérir autrui.



Méduse en colère
Dessin, technique mixte
250 x 200 cm



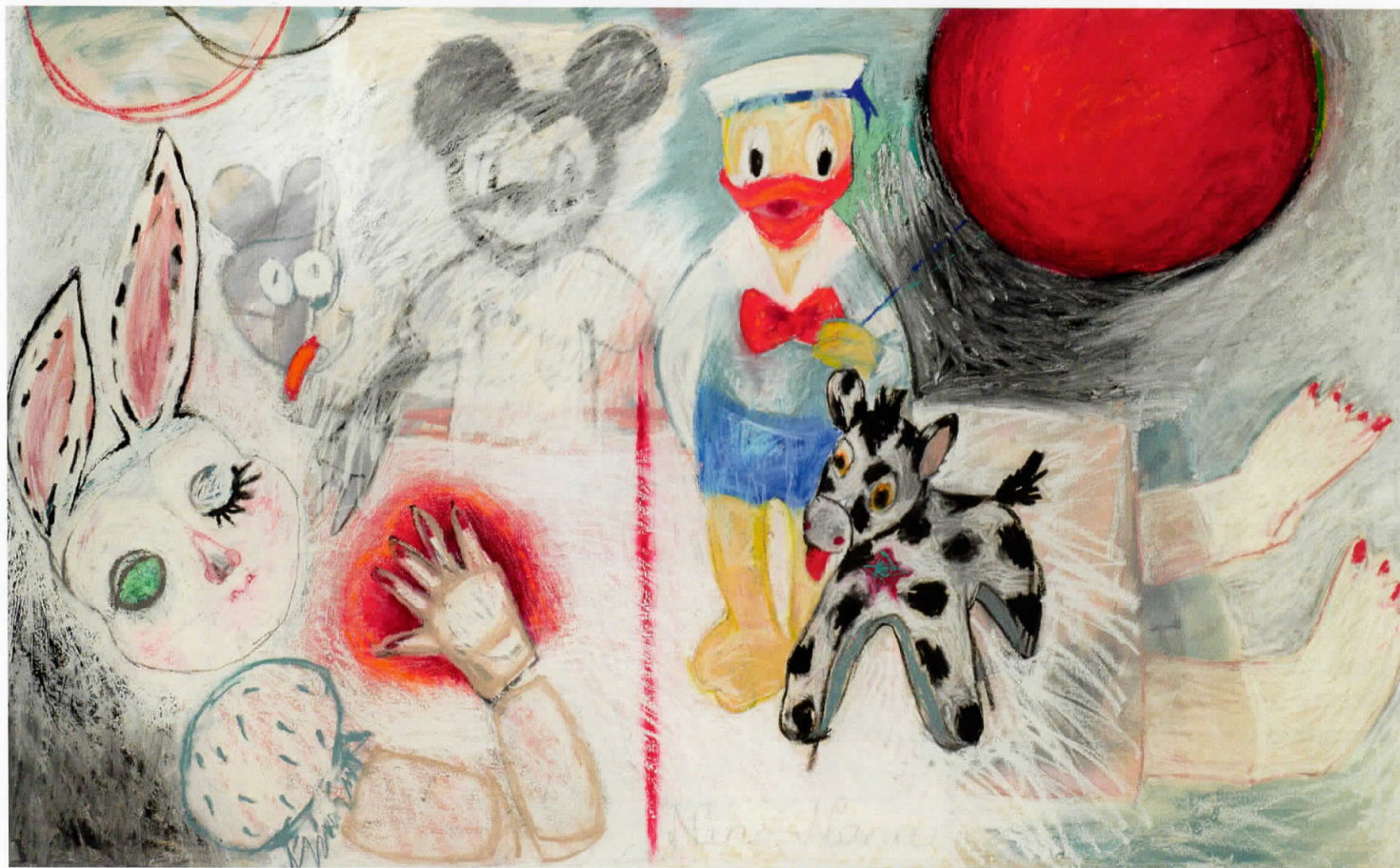
L'installation avec
La Petite Princesse
L'installation,
technique mixte
280 x 70 cm

Juste avant de quitter la Serbie au bord de la guerre civile, Olivera peignit la «Dame Blanche», une sirène mythique qui empêche le Danube de déborder et qu'on ne doit ni mentionner ni inviter car elle évoque la certitude de l'horreur et de la mort. Toutefois, une fois que la «Dame Blanche» fut nommée et invitée, elle devint une entité de la tragédie collective et de la conscience collective. Toute l'œuvre d'Olivera n'est cependant pas peuplé de ces réminiscences féminines archaïques – on rencontre nombre de figures masculines créatives dans ses tableaux, comme divers artistes, musiciens et amoureux mythiques. Il y a là les violoneux de Chagall et des Gitans sauvages, comme le grand dompteur et chorégraphe de cirque Bartabas. Il est intéressant de remarquer que ces représentations masculines ne sont d'aucune origine ethnique en particulier, mais sont des images de farouches personnages iconoclastes, insolites et éclectiques, qui habitent sur une autre planète que la nôtre.

Bien que Mejcen aime des couleurs mélancoliques et sensibles, elle appuie sur le fait qu'elle chérit avant tout l'art du dessin et que la palette ne vient pour elle qu'en second. «– C'est le dessin qui fait passer le message et qui donne du poids à un tableau.» Cela dénote souvent quelque chose qui nous a marqué profondément, vu que c'est aussi une marque en soi, la trace extériorisée d'une empreinte intérieure. Son dessin est très précis et démontre un grand respect pour l'héritage des Symbolistes Français et des Impressionistes et laisse à penser que l'artiste a passé de longues heures en compagnie des œuvres de Théodore Géricault, Gustave Moreau et Toulouse-Lautrec. On pourrait aussi déceler la présence d'Expressionnistes comme Georges Rouault et Emile Nolde dans ses dernières palettes.

Olivera est également obsédée par le travail des premiers maîtres de la Renaissance, les soi-disants «peintres primitifs», dont l'héritage est principalement italien, de Sienne et Fra Angelico. Comme dans l'art de Ljubica Mrkalj à

bien des égards, son amour de l'illusion d'optique frôle la passion pour le théâtre et ses décors. «Ce monde est si sérieux que nous ne devrions pas le prendre trop au sérieux», dit l'artiste en nous montrant sa série de petits objets surréalistes en verre – œils de verre, mannequins et tout un bric-à-brac d'objets trouvés dans la rue que Mejcen incorpore dans ses installations mélancoliques. Son idée de «grande pièce blanche» moquettée de dentelle blanche est un genre de lieu où elle aimerait entreposer tous ses objets blancs trouvés et certains de ses tableaux précédents. Voilà la pièce où Olivera conserverait l'histoire de sa longue vie de nomade, et elle le ferait dans la tradition slave. Cela ressemble assez aux chambres d'Ilya Kabakov exposées au «Serpentine» britannique, et qu'Olivera elle-même n'a jamais vues. Néanmoins les chambres de Kabakov étaient blanches et vides – sans un seul objet et un peu comme dans la tradition japonaise, on pouvait y sentir à plein nez la présence de la mort. La chambre d'Olivera serait plutôt truffée d'innombrables objets blancs, mais aussi mortellement calme et blanche. J'aimerais ici insister sur le fait qu'on peut facilement déceler dans le travail de ces deux artistes, les longs hivers enneigés qui ont glacé leur âme slave.



Bébé en colère (2009)

L'huile sur toile

220 x 190 cm

Selena Vicković ou l'artiste qui pousse l'affirmation néoexpressionniste au plus haut point

Selena Vicković est née à Belgrade où elle a obtenu son diplôme de l'Académie des Arts-Appliqués, ainsi que sa thèse de troisième cycle en 1988. Elle s'est ensuite inscrite aux Beaux-Arts de Paris en 1986, dans la classe d'Olivier Debré, afin de pouvoir retourner enseigner à Belgrade dans cette même Académie des Arts-Appliqués, et ce dès 1989. Sa carrière académique fut interrompue par les événements tragiques survenus en ex-Yougoslavie et elle partit vivre à Paris en 1999. Je me souviens de Selena à cette époque comme d'une jeune femme enjouée qui riait beaucoup, et puis une jeune mère occupée – cette ère révolue semble joyeuse à mes yeux d'aujourd'hui, avec le recul.

En tant que jeune artiste, Vicković a accompli un brillant parcours car elle a exposé maintes fois son travail, en commençant par des expositions collectives au Salon d'Octobre et au Salon d'Automne à Belgrade (1986-1988), puis aux Salons de la Jeune Peinture au Grand palais de Paris, et en tant que boursière de l'État Français à la Galerie Bernanos. Ses expositions personnelles incluent des expositions à la légendaire galerie SKC de Belgrade, et à l'Atelier 212, ainsi que des passages à la Galerie Katya Martinez et au Studio Costel à Paris.

Mis à part cette biographie officielle sur papier, il y en a une officieuse: l'artiste a toujours été une personne influente dans les mouvements d'avant-garde, et ce où qu'elle vive. 0 Belgrade elle participait à la scène musicale de la «new wave» avec Srdjan Shaper et les «Idoles», puis avec Ivana Marković, Bebi Doll and Kirila Radovanović

(Fäeh) elle a formé son propre groupe, les «Hot Ladies ≈ Les Allumées». Un peu comme Vesna Victoria, elle a embrassé l'idée d'une approche plurielle des arts, en partant sur la voie de «l'Œuvre d'Art Totale, Gesamtkunstwerk».

Les peintures et les dessins de Vicković ont toujours inclu/été porteurs d'une vision homogène car ils ont été déterminés par sa ferme intention artistique de maintenir un même style unifié. Néanmoins, pendant un certain temps, ces travaux ont subi un changement significatif de forme et de contenu. Dans ses premiers travaux, on trouve d'immenses peintures à l'huile avec des représentations féminines potelées qui ont servi, selon l'artiste, à explorer le volume des masses. Selana a intitulé ces peintures les «Female Fatsos», Grosses Femelles, sur un fond caricatural qui l'a aussi aidée à explorer la réalité post-industrielle de notre époque d'une manière assez transparente et ironique. Son monde pictural, qui varie de l'évocation des dessins animés à l'acceptation de la réalité des comédies de situation-sitcom du pop art, reste souvent sidéré par cette façon



grossière qu'à le quotidien de s'imposer à notre espace intérieur imaginaire. Sa vision est presque toujours une critique du monde postcapitaliste, qui ne nous propose pas de vision plus profonde que celle d'un panneau publicitaire et d'un cliché de consommateur offert par le XXI^e siècle. Le sentiment tragique causé par les guerres civiles a laissé un impact très profond sur cette artiste – on peut sans aucun doute affirmer que Vicković appartient à cette génération d'artistes «de la guerre et de l'après-guerre» qui ont dû se résigner à quitter leur patrie. Mais, à l'encontre d'autres artistes qui abordent de tels sujets, elle a gardé une expression picturale qui, en



Mickey (2006)
Technique mixte, papier
25 x 25 cm

termes d'approche formelle de la toile et de sentiment de sa palette, ne nous encombre pas de la lourdeur du politiquement correct.

Dans sa série de peintures «Cibles», ainsi que dans sa série sur le cirque, «L'Acrobate», nous allons rencontrer des silhouettes d'anonymes «supérieurs inconnus», des soldats de plomb et des anges qui rappellent parfois Dubuffet, parfois Rouault ou les premières œuvres de Georg Baselitz ou Francesco Clemente. Mais ces silhouettes sont toujours là pour nous rappeler que nous ne devrions pas trop chercher un «fort prédécesseur» dans son œuvre car Selena a son propre tempérament très personnel qui refuse l'allégeance à des pairs.

Une des meilleures qualités que l'on peut trouver à ce travail, c'est la capacité de l'artiste d'élever la situation humaine la plus lourde vers l'humour et l'ironie et de les interpréter à la lumière de «l'insoutenable légèreté de l'être». Elle utilise souvent les couleurs primaires, mais parfois sa palette prend des tons de Pierre Bonnard ou de Matisse. Je voudrais simplement ajouter que l'air de Paris lui coule naturellement dans les veines, qu'elle l'inspire puis l'expire sur le fond blanc de ses paysages, qui ne font qu'accentuer l'absurdité d'un thème ou d'une situation. Les représentations sont ici trompeusement simples, ce que nous remarquons au moment où nous observons une tête tranchée sur la peinture intitulée «Cible». Nos yeux se focalisent tout d'abord sur l'attraction pour la palette très attirante et sensuelle, en quelque sorte vaguement anticipée, et ce n'est qu'un quart de seconde plus tard que nous passons au thème de choc. Ses têtes sont souvent inexpressives, sans expression faciale, les yeux vides. Elles existent et pourraient passer pour des têtes, mais en même temps elles passeraient mal, et en ce sens elle évoque le Malévitch de la fin et les Futuristes (cette combinaison spécifique d'abstraction et de figuratif).

Le travail le plus récent de Vicković représente des détails d'objets, qui ressemblent aux fragments d'un puzzle



Bébé en colère (2009)
L'objet, technique mixte

tiré d'un ancien conte, bien plus vieux que celui des Balkans de la fin du XX^e siècle. Ses souvenirs d'enfance ont pourtant une veine de tendresse et de cruauté et sont porteurs d'une atmosphère quelque peu surréaliste. On voit, sur l'une de ces toiles, le cheval blanc fou hérité de Leonora Carrington, qui s'est comme arraché au non-sens carringtonien pour atterrir avec succès dans le tableau de Vicković. Dans d'autres tableaux on trouve des objets comme des morceaux assortis de vêtements, de robes, de jupes ou d'autres éléments du quotidien, qui nous apparaissent terriblement ennuyeux ou au contraire très amusants. Dans tous ces objets nous pouvons les observer comme des masques inhabituels qui protègent notre corps d'être à découvert/dénudé dans la rue où marchent au pas du quotidien les «femmes sans tête» d'Appollinaire, par milliers.

Vicković partage désormais son temps entre Paris et Belgrade; à belgrade elle a récemment exposé à la galerie Haos, puis à la galerie Zvono. On a le sentiment que sous les tilleuls et les marronniers de Belgrade, la dynamique du désespoir et de la résignation s'est calmée et que les têtes insensées qui n'ont pas réussi à être décapitées pardonnent à celles qui ont disparu, tandis qu'elles continuent de marcher au pas vers l'Art Total, le long de cette «Muraille de Chine» qu'a parcourue Marina Abramovitch et que Selena continue sa longue marche vers Gesumtkunstwerk. Elle a aussi récemment exposé à Rome, Copenhague et au Centre Beaubourg à Paris.



Gravity Anti Theater
*L'installation,
technique mixte*

Jelena Mišković – sur les rails du train postconceptuel

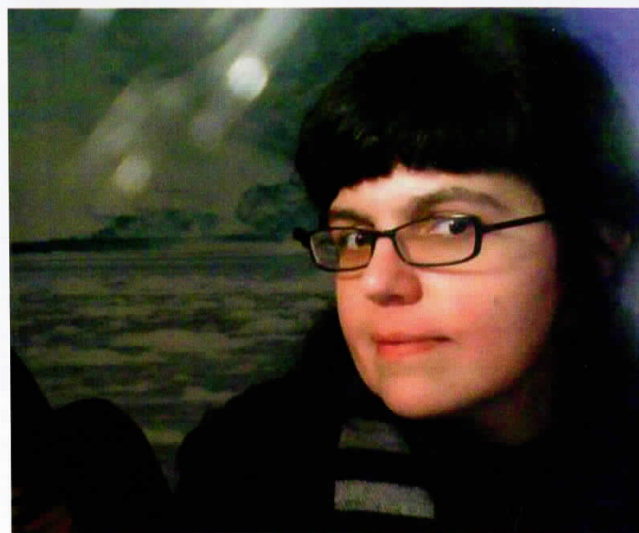
Elle a grandi à Sarajevo. Petite déjà elle peint avec une concentration inhabituelle pour son âge. Selon l'artiste, ses premiers souvenirs de cette période sont reliés au sentiment de liberté et de joie qu'elle ressentait en dessinant avec des crayons multicolores et en créant différentes formes qu'elle laissait se développer dans un style informel. Elle adorait dessiner avec les crayons à paupières qu'elle tirait de la trousse de maquillage de sa mère et dont elle aimait autant la texture douce que les couleurs. Elle aimait dessiner des oiseaux de toutes tailles. Elle se plaît à appuyer le fait que c'est très tôt qu'elle s'est rendu compte que la vie n'aurait pas grand sens pur elle si elle ne continuait pas à dessiner ces formes. Elle a pensé que la vie est un grand miracle et qu'un don de création est la chose la plus précieuse qui soit pour un être humain, peu importe le canal par lequel cette créativité s'exprime. Le vieux Théâtre pour Enfants de la rue Tito devint vite pour elle le lieu le plus important de la ville. Elle se souvient qu'on disait qu'elle était une enfant étrange, très différente des autres enfants mais qu'elle aimait néanmoins jouer avec tous les autres enfants et qu'elle passait beaucoup de temps avec eux, en participant à toutes sortes d'activités sportives comme skier, nager dans la Mer Adriatique ou simplement courir dans les parcs de Sarajevo. Elle absorbait ainsi, à travers toutes ces différentes activités, la source de son bien-être et de sa joie de vivre et puis aussi elle se vautrait dans la lecture d'énormes

monographies d'artistes dont ses parents avaient toute une collection à la maison.

Elle adorait les artistes contemporains comme Kandinski et Duchamp, ainsi que Gerrit Rietveld dont on pouvait voir la chaise au Musée d'Art Moderne Hollandais, à tel point qu'en en 1995, à Amsterdam, dès qu'elle voyait son nom sur le mur d'une institution, elle entraînait et se sentait tellement chez elle qu'elle y serait restée pour toujours.

Sa famille a déménagé à Belgrade à ses quinze ans, elle est entrée au lycée avec le désir avant tout d'étudier les mathématiques. Elle déclare néanmoins qu'elle se sentait «sous le charme de l'Art» et elle a poursuivi ses études à l'École des Arts-Appliqués, dont elle est ressortie avec le diplôme en 1988, «malgré son moi fou» comme elle se plaît à dire.

Tout au long des années 1980 et 1990, Jelena dessinait et peignait toutes sortes «d'objets et d'évènements», tout en écrivant de très courts scénarios de spectacles qu'elle chérissait à ce jour en se promettant de



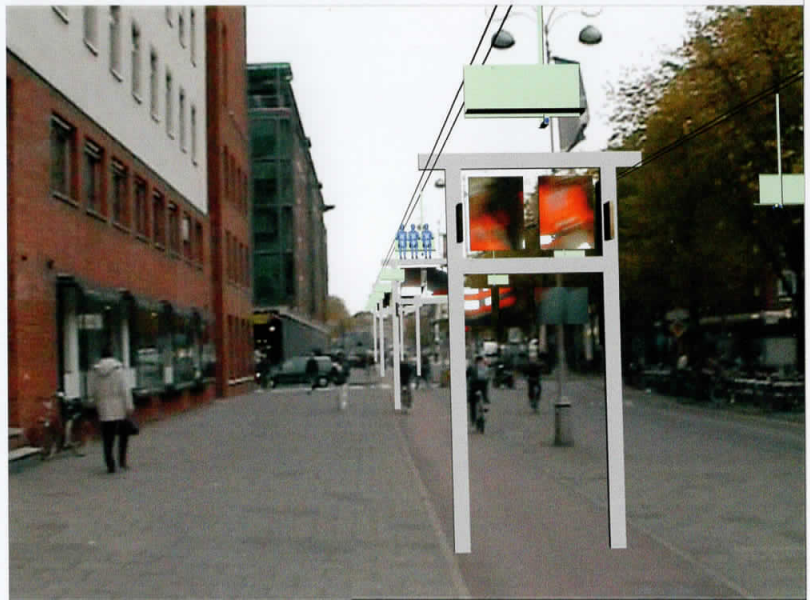
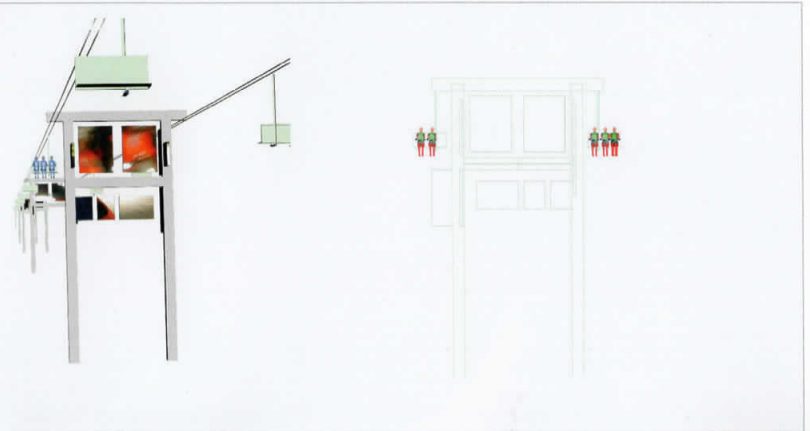
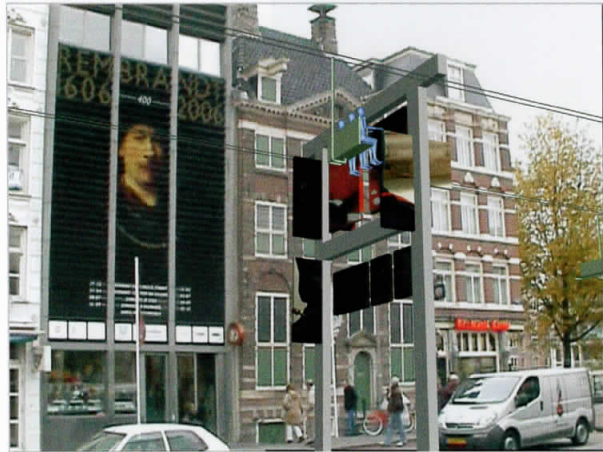
monter sur scène tous ceux qui n'ont pas encore été joués, dès que l'occasion s'en présentera. Elle a ressenti le souffle d'une incroyable liberté créative la remplir tout entière dès qu'elle est arrivée à Amsterdam et qu'elle s'est inscrite à l'Académie des Arts de Gerrit Rietveld. À l'époque, il y a seize ans, les guerres civiles dévastaient pareillement les deux républiques de Bosnie et de Serbie. Elle a ressenti un déchirement à l'idée de rentrer en Serbie à ce moment-là, mais elle dit que «le seul art qu'elle haïssait vraiment, c'était l'art de la survie misérable» qui semblait prévaloir dans son pays à l'époque, ce qui l'a décidée à rester à Amsterdam et à suivre les cours de l'Académie Gerrit Rietveld. Quant à l'académie hollandaise dont elle a suivi les cours, elle dit que c'était une école aux très hauts critères de sélection, où le seul critère de succès dépendait du talent et d'un travail de bonne qualité, car cette institution de bien était toute au service de quelques rares élèves doués. Jelena nous dit que la culture de communication hollandaise est extrêmement liée aux codes visuels de communication, à la différence de sa culture d'origine serbe principalement verbale. En d'autres mots, sa formation dans cette école fut principalement placée sous l'influence de la tradition hollandaise, qui est aussi la tradition du Bauhaus et de DADA et qui permet une approche interdisciplinaire des arts, favorisant ainsi des productions artistiques hybrides. Tout en étudiant à l'école hollandaise, Jelena initia son propre «théâtre des beaux-arts» qu'elle nomma «Gravité – Anti Théâtre» et dans le cadre de cette activité elle développa plusieurs ateliers, des installations et des manifestations théâtrales telle que «SKILIFT AMSTERDAM», «Le Jeu» - une art performance en hommage à l'auteur russe Daniel Harms -, «Corpus Delicti», «Il Est Bon De Souffrir», «Influenza», «ANNA ARCHIE» et son œuvre de fin d'études intitulé «GEOMETRY STRIKES BACK – LA GÉOMÉTRIE SE VENGE».



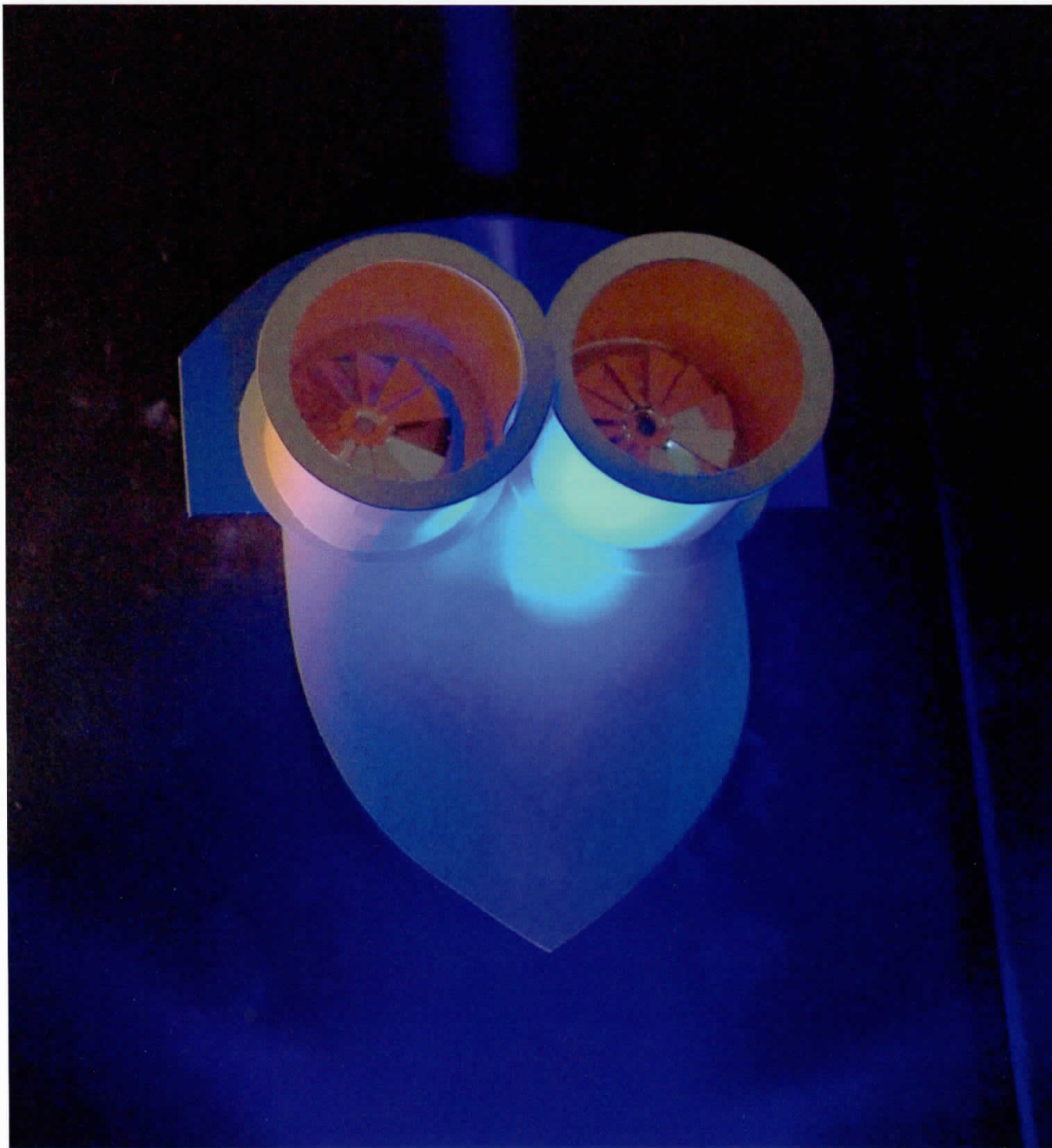
Colorballs
L'installation virtuelle

«SKILIFT AMSTERDAM» est une œuvre qui consiste en plusieurs animations, documents et cartes postales, tout suivant les traces du travail théorique de Felix Guattari et de Jacques Rancière. Ce projet, qui a été conçu à l'origine pour l'exposition au Musée d'Art Moderne de Voïvodine, requerrait trois caméras vidéo, des moniteurs, un écran plasma, trois lecteurs vidéos et une table pour les cartes postales. L'espace du projet, de trois mètres sur cinq, représenterait un enclos autour duquel seraient placés les moniteurs. «Skilift» est une boîte qui élève le visiteur au-dessus de l'espace d'exposition observé dans le musée, et sert aussi de métaphore de tout espace clos qui nous protège et nous sépare de la réalité extérieure que nous observons. Dans cette installation en particulier, comme dans toutes les autres œuvres de Jelena, l'espace joue un rôle très important.

Au cours de notre entretien spontané, Jelena met l'accent sur l'importance de sa collaboration avec certaines institutions telles que la Galerie Mediamatic, la Fondation Projet 21, Wester Gas Fabriek et Diamond Factory- L'Usine à Diamants – qui n'ont pas été, à ses



Skilift
L'installation, technique mixte



Gravity Anti Theater
*L'installation,
technique mixte*

yeux, de simples collaborateurs ou commanditaires mais des lieux importants où son projet pouvait s'accomplir. Mišković, un peu comme Vesna Victoria, est issue d'une génération d'artistes de «l'après-guerre», qui voit son œuvre dans la perspective de la production de «l'Art Total» ou comme un projet multimédia qui considère l'espace de la galerie ou de tout champ d'exposition comme le cœur de son œuvre. Les formes de soi-disants Art Hybride sont au cœur des intérêts de Jelena et elle croit qu'elle pourra les réaliser dans son Théâtre des Beaux-Arts, qui est son espace fonctionnel pour de futurs projets. Elle aime à jouer avec les éléments de cet espace rempli de différents contenus, formes et possibilités, tout en citant Duchamp, dont elle a repris le crédo: «Tout cela n'est qu'un jeu!» L'installation visuelle remplie des différents éléments, elle la voit comme une sorte de danse, ou plus précisément comme un danseur qui saute d'un bout à l'autre de la piste. Elle insiste sur le fait que de tels mouvements se devraient d'être accomplis avec aisance, encore qu'elle doute des projets qui semblent simples et faciles. En réfléchissant à sa propre théorie artistique et à sa recherche, elle déclare qu'elle perçoit «son art comme un projet à long terme qu'elle orne, décore et maintient dans une longue élaboration, en y travaillant et retravaillant jusqu'à atteindre le point zéro, pour repartir ensuite depuis le début...» Elle poursuit qu'elle croit à des lois, des règles et au principe de causalité dans le processus du travail sur un projet, mais qu'elle aime aussi à prendre le contrepied et à trouver autant d'exceptions que possible à la règle. Puis elle ajoute qu'il se trouve toujours des exceptions à ces exceptions à la règle, qui précisément prouvent la règle ainsi que ses opposés adéquats...

Elle déclare souvent que certains artistes et mouvements artistiques ont influencé son œuvre, et les premiers qui lui viennent à l'esprit sont Paul Valéry, Bunuel, Harms, Duchamp, Makavejev, Kandinsky, l'école Bauhaus, Bergman, Stravinsky, Alexandre Dumas, Voltaire, Alarcon, Les

Ballets Russes, Jenny Holzer, Joseph Beuys, Patty Smith, Tuxedomoon, Anish Kapoor et Maya Deren. Elle sait que cette liste pourrait en fait s'étendre à l'infini et qu'elle préférerait éviter de nommer des influences spécifiques. Malgré ses explorations conceptuelles, Mišković n'aime pas l'art qui est à la fois déterminé et trop intellectuel car il atteste «d'une certaine absence de profondeur d'intelligence et d'esprit». Selon elle, «l'art devrait être un champ ouvert qui encourage la présence de mondes innombrables, car il devrait être là pour nous permettre de changer et de nous éduquer et aussi nous inspirer de l'espoir et la foi d'un nouveau développement de l'humanité.» Elle a toujours cherché les dynamiques internes d'une œuvre d'art et revendique une passion presque sensuelle pour la matière. Elle préfère voir son spectateur faire l'expérience d'un contact direct avec son œuvre plutôt que de l'en informer à travers le catalogue d'exposition où il/elle «lit l'information et de là comprend de quoi il s'agit». En fait, une fois qu'elle a défini l'idée et le processus d'exécution d'un projet, elle commence à réfléchir aux matériaux possibles. L'artiste dit à propos de cette procédure particulière qu'elle est très compliquée et cite le conservateur Arne Hendrix: «- C'est facile d'être cynique (au sujet d'une œuvre d'art), mais c'est si dur, si difficile de créer quelque chose... en fait quoi que ce soit (d'artistique). C'est une chose très difficile.»

Biographies

Ljubinka Jovanović

Née en 1922 à Belgrade.

Etudie à l'Académie des Beaux-Arts de Belgrade dans la classe du professeur Ivan Tabaković.

En 1947, elle s'installe à Zadar où elle travaille avec les autres membres du "Collectif de Zadar".

En 1951, elle expose pour la première fois avec le collectif "Les onze". Sa première exposition collective à lieu en 1952 à la galerie de l'ULUS (Association des arts plastiques de Serbie) à Belgrade.

Elle vit et travaille à Paris et à Belgrade.

Kosara Bokšan

Née en 1925 à Berlin, elle s'installe à Belgrade avec sa famille en 1928. Elle commence son apprentissage de la peinture en 1944 dans l'atelier de Zora Petrović.

Un an plus tard, elle s'inscrit à l'Académie des Beaux-Arts où elle étudie dans la classe du professeur Ivan Tabaković. Elle quitte ses études en 1947 pour partir à Zadar où elle co-fonde avec des collègues le "Collectif de Zadar". En 1949 et 1950 elle vit à Rijeka et à Korčula.

A partir de 1950 elle participe aux expositions de l'ULUH (Association des arts plastiques de Croatie), de l'ULUS (Association des arts plastiques de Serbie) et de l'ULUJ (Association des arts plastiques de Yougoslavie). A partir de 1951, elle expose avec le collectif "Les onze". Sa première exposition collective à lieu en 1952, année où elle déménage à Paris. Elle organise une résidence artistique internationale à Vela Luka, avec Petar Omčikus, où elle réalise d'assez nombreuses mosaïques.

Elle décède à Belgrade le 21 novembre 2009.

Marina Abramović

Née à Belgrade en 1946, Marina Abramović s'est décrite comme la "grand-mère de l'Art performance". 1965-1970: Élève à l'Académie des Beaux-Arts de Belgrade, 1973: Premières performances avec des objets dangereux et des médicaments afin de se mettre à l'épreuve. 1975: Participe à la Biennale de Paris. Début de la collaboration avec **Ulay**, et recherches sur les cultures archaïques et principes dualistes lors de multiples voyages. 1982: Participe à la Documenta 7 à Cassel. 1988: Fin du travail avec Ulay après avoir fait une ultime collaboration,

The Great Wall Walk, en Chine. 1992: Documenta 9 à Cassel. 1997: Lion d'or de la meilleure installation à la Biennale de Venise.

En parallèle de sa carrière artistique, Marina Abramovic se consacre aussi à l'enseignement. De 1973 à 1975, elle donne des cours à l'Académie des Beaux-Arts de Novi Sad. En 1990/91, elle est professeur invitée à l'École des Beaux-Arts de Berlin et à l'Académie des Beaux-Arts de Paris. En 1992, elle a une chaire à l'Académie des Beaux-Arts de Hambourg. Elle vit et travaille entre l'Europe et les Etats-Unis.

Evgenija Demnievska

Née à Skopje, République de Macédoine.

1970 Diplôme de l'académie des Beaux-Arts de Belgrade. Classe du professeur Zoran Petrović. 1972 Post-diplôme de l'académie des Beaux-Arts de Belgrade. Classe du professeur Zoran Petrović. 1973-76 Bourse *Mombusho* du gouvernement japonais pour un Master à l'Université des arts de Tokyo, la Tokyo Geijutsu Daigaku. 1976 Master à l'Université des arts de Tokyo, la Tokyo Geijutsu Daigaku auprès du professeur Yoshihika Yoshida.

Depuis 1971, membre d'ULUS (Association des arts plastiques de Serbie). Depuis 1981, affiliée à La Maison des Artistes.

Dans sa pratique, elle utilise le dessin, la peinture, les installations, la vidéo, les projets Interactifs, le fax et les projets sur Internet impliquant la participation de l'artiste et du public.

Depuis 19? Elle vit et travaille à Paris.

2 Rue Garibaldi

Montreuil, France

+331 48 58 47 82

edemnievska@yahoo.com

Kirila Fäeh

Kirila Fäeh was born March 4, 1953 in Zagreb, Croatia. From 1972 to 1979, she studied painting and graphics at the Academy of Beaux Arts in Belgrade Yugoslavia. She received her Masters in 1979, with a specialization in silk-screen technique. After graduating she joined both the U.L.U.S. (Society of Serbian Painters) and *Grafički Krug* (Society of Graphic Artists in Belgrade.) Soon she began to receive awards for her artwork, including the First Award of Colony of Young Artists Ivanjica and the Cultural Center Belgrade in her native Yugoslavia. 1983 she relocated to the USA where she began to exhibit a broad spectrum of work, including silk-screens, paintings, photography and mixed media. In New York City, she exhibited at a number of galleries. In 1991, she moved to Zurich, Switzerland. She continued to develop as an artist and exhibit throughout Europe.

kirila@gmx.ch

www.kirilafäeh.com

Victoria Vesna

(born 1959, Washington D.C.) is an artist, a lecturer, and the chair of the Department of Design | Media Arts at UCLA, School of the Arts and Architecture.

Since the '80s she has been exploring digital and virtual worlds and the relationship between art and science.

Victoria Vesna was the Director of the brand new UCLA Art|Sci Center and of the UC Digital Arts Research Network. She realized 16 personal works, she exposed hundreds of collectives, she published more than 20 researches and she has been participating in various conventions for years.

She recently collaborated with the scientist James Gimsewski (Feynman Prize in nanotechnology in 1997, Physics Institute Duddell Prize in 2001, elective member of the Royal Academy of Engineering) with outstanding results.

Presently lives and works in NYC.

Ljubica Mrkalj

Ljubica Mrkalj, née au milieu du vingtième siècle au fond de la Mer panonienne.

1966 - 1971: Etudes à l'Académie des Beaux-Arts à Belgrade - Premier Prix de l'Académie des Beaux-Arts.

1971 - 1973: Cours de spécialisation post universitaire en peinture dans la classe du professeur Mladen Srbinić.

Depuis 1966, participation à une trentaine d'expositions personnelles, et à plus de cent vingt expositions collectives en France, Yougoslavie, Italie, Grèce, Allemagne, Espagne, Belgique.

A côté de la peinture, elle écrit de la poésie et de la prose, fait de la photographie d'art, travaille mis en scène d'événements publics et performances. A plusieurs reprises à Paris elle a été organisatrice des expositions de groupe d'artistes venant de Yougoslavie comme sur le thème L'Enlèvement d'Europe (1996.)

Vit et travaille depuis 1973 à Paris Adresse:

30 Erard Hall D3 B13

7512 Paris France

Tel: 01 43 40 09

Olivera Majcen

Née au printemps 1957 dans un pays qu'aujourd'hui existe en tant que souvenir.

Elle a dessiné, peint et étudié les secrets de l'Art à la FLU (Faculté des arts plastiques) à Belgrade.

Elle vit et travaille à Paris.

+33 981692553

oliverademajcen@hotmail.fr

Vesna Bajalska

Née en 1956 à Belgrade, en Yougoslavie.

1975-1980 Étudie la peinture à la Faculté des arts appliquées à Belgrade avec les professeurs Risimović, Gradimir Petrović et Vlado Todorović.

Parmi les nombreuses expositions en Europe, elle sélectionne les suivantes en tant que plus importantes:

1992 - Galerie du Fleuve - Paris.

1997 - Musée de la Ville de Skopje - Macédoine.

2000 - Galerie Leonardo - Paris.

2007 - Galerie Pierre - Michel D. - Paris.

2008 - Galerie Progres - Belgrade - Serbie.

Vit et travaille à Paris depuis 1982.

+331 45 54 20 38

Selena Vicković

Née en 1958 à Belgrade.

1982 Diplôme à la Faculté des arts appliqués et du design à Belgrade dans la classe du professeur Rajko Nikolić.

Prix de la *Fondation Aleksandar Tomašević*.

1984-86 Spécialisation à l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris dans la classe d'Olivier Debré.

Bourse de l'état français (1984-85).

Depuis 1984, elle est membre d'ULUS (Association des arts plastiques de Serbie).

Depuis 1993, elle est affiliée à La Maison des Artistes.

1999-2007 Vit et travaille dans un atelier d'artiste de la Ville de Paris.

2010 Edition d'une monographie Selena Vicković, texte de Marina Martić, réalisation par l'agence McCann Erickson.

Jelena Mišković

Née en 1970 à Sarajevo.

1992-1995 Lycée d'arts plastiques et de design de Belgrade.

1986-1988 Université des arts de Belgrade.

2006-2009 Gerrit Rietveld Academy Amsterdam, section Arts plastiques.

Elle réalise des installations interactives, des projets multimédia et des performances théâtrales à Amsterdam et dans d'autres villes européennes.

Schoolstraat 8HS

1054 KD Amsterdam

+31 20 845 0331

+31 6 472 39 817

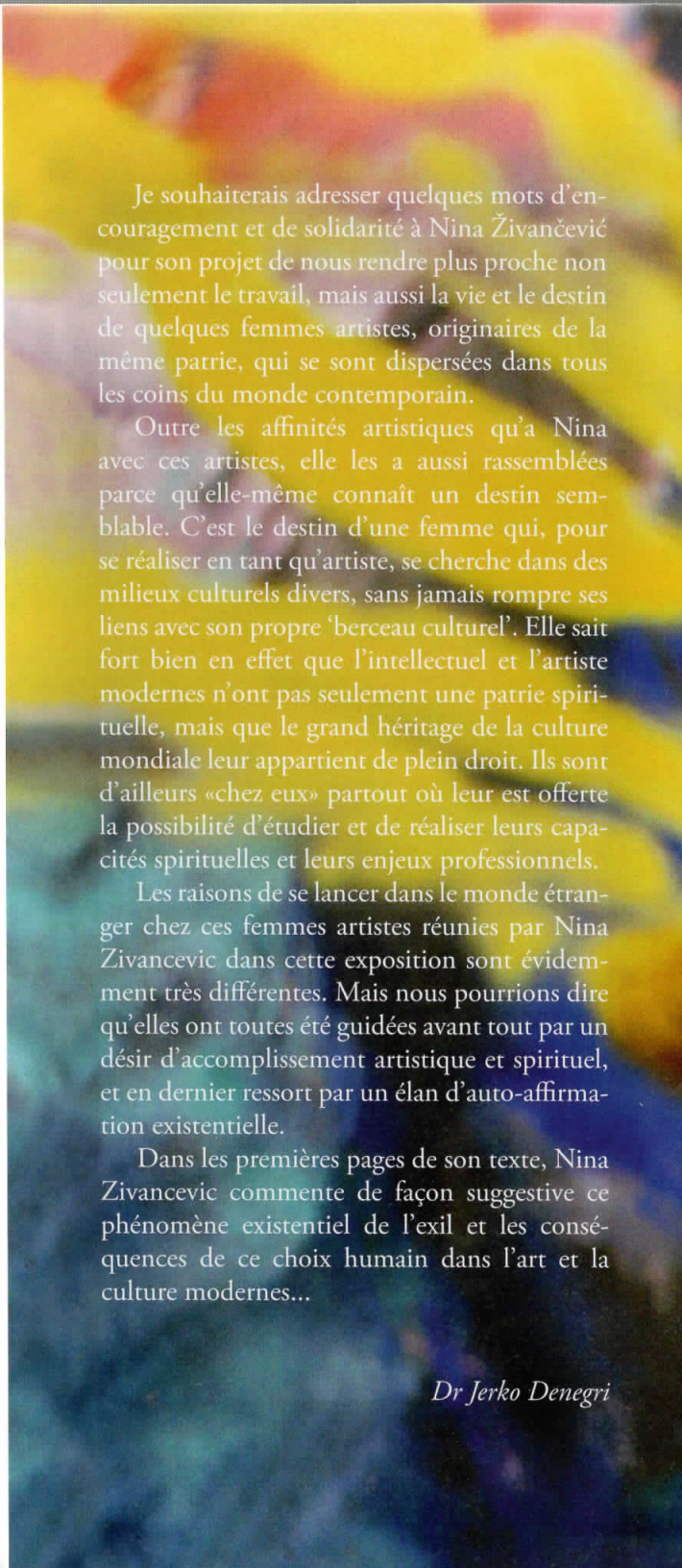
jjjeeellleennnaas@gmail.com

mediamatic.net-jelenamiskovic

Remerciements et crédits:

Nous avons tenté d'appliquer les prescriptions légales en matière de copyright mais il ne nous a pas toujours été possible de déterminer exactement l'origine des œuvres. Quiconque estime avoir des droits à faire valoir est prié de s'adresser à l'éditeur.

Je remercie Alexandre Asanović, Sandra Cernjol, SAPPHRAM, Zoran et Željka Kulinović, Claude Foucault, Fred Roulette et La Galerie Les Singuliers, le Musée de Montparnasse, Heidi Meister, Jérôme Carassou, l'éditions Non Lieu, Thalia éditions, Aleksandra Sokolov, Françoise Bouillot, dr. Jerko Denegri, dr. Zorica Tomić, l'UNESCO, Simon O'liai, Petar Omčikus, Vladimir Veličković, Beatrice Szvec, Tej Hazarika, Monica Claire Antonie, Živko Grozdanić, Zoran Grebenarević, Predrag et Dragana Ristanović ainsi que toutes les artistes qui font partie du livre.



Je souhaiterais adresser quelques mots d'encouragement et de solidarité à Nina Živančević pour son projet de nous rendre plus proche non seulement le travail, mais aussi la vie et le destin de quelques femmes artistes, originaires de la même patrie, qui se sont dispersées dans tous les coins du monde contemporain.

Outre les affinités artistiques qu'a Nina avec ces artistes, elle les a aussi rassemblées parce qu'elle-même connaît un destin semblable. C'est le destin d'une femme qui, pour se réaliser en tant qu'artiste, se cherche dans des milieux culturels divers, sans jamais rompre ses liens avec son propre 'berceau culturel'. Elle sait fort bien en effet que l'intellectuel et l'artiste modernes n'ont pas seulement une patrie spirituelle, mais que le grand héritage de la culture mondiale leur appartient de plein droit. Ils sont d'ailleurs «chez eux» partout où leur est offerte la possibilité d'étudier et de réaliser leurs capacités spirituelles et leurs enjeux professionnels.

Les raisons de se lancer dans le monde étranger chez ces femmes artistes réunies par Nina Zivancevic dans cette exposition sont évidemment très différentes. Mais nous pourrions dire qu'elles ont toutes été guidées avant tout par un désir d'accomplissement artistique et spirituel, et en dernier ressort par un élan d'auto-affirmation existentielle.

Dans les premières pages de son texte, Nina Zivancevic commente de façon suggestive ce phénomène existentiel de l'exil et les conséquences de ce choix humain dans l'art et la culture modernes...

Dr Jerko Denegri



ISBN: 978-2-35270-109-5

