

interview de BOJANA PEJIC par CATHERINE MILLET

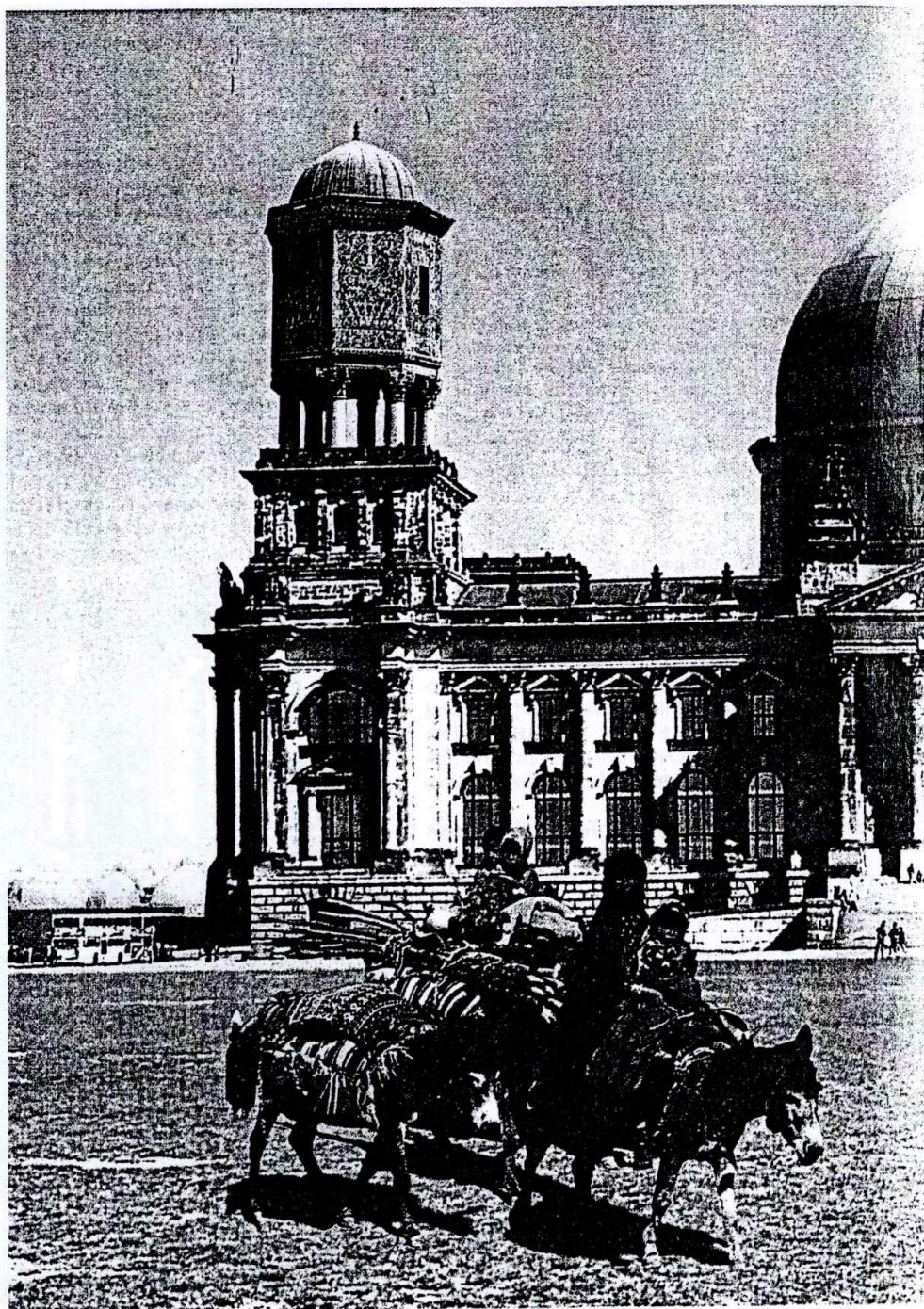
Sous-titrée, «art et culture dans l'Europe post-communiste», l'exposition du Moderna Museet de Stockholm rassemble des artistes pour la plupart «nés à l'art» après la chute du mur. Bojana Pejic, philosophe et historienne d'art, longtemps conservatrice au Centre culturel des étudiants à Belgrade, et qui vit à Berlin depuis 1991, en est la commissaire en chef (1).

■ *Au-delà de la période historique (Après le mur) et des thèmes qui structurent l'exposition (Sculpture sociale, Réinventer le passé, Interroger la subjectivité, Paysage de l'identité sexuelle), quels ont été vos critères de sélection pour retenir les œuvres de cent vingt artistes à travers, quand même, vingt-deux pays ?*

Est-ce qu'à ce tournant historique, correspond une situation esthétique vraiment nouvelle (et non pas seulement sociologique) ? Peut-on parler (je m'adresse à celle qui défendit ardemment les avant-gardes des années 70) d'un effet de rupture ?

L'idée de base de ce projet était de cartographier la production artistique contemporaine des pays «post-communistes». Les critères retenus étaient ceux qui sont acceptés pour l'art actuel. Je ne veux pas dire par là que ce sont des critères «universels», ou qu'ils sont (ou étaient) «objectifs». Il me semble que toute exposition reflète votre propre curiosité intellectuelle, et aussi vos limites. Personnellement, j'ai toujours été attirée par un art qui me «dit» quelque chose sur le présent. Sans certaines œuvres d'art qui ont été importantes pour moi et pour mon évolution professionnelle, je serais incapable de «voir» correctement le monde tel qu'il est aujourd'hui. Je sais que cela suggère une vision épistémologique de l'art, considéré comme un «outil» qui informe sur le monde. Quoi qu'il en soit, l'art m'a beaucoup appris : un tableau abstrait ou une installation informatique n'explorant que les capacités technologiques du médium peuvent donner des indications sur le présent. Il n'existe pas de critères particuliers qui s'appliqueraient à l'art des artistes d'Europe de l'Est.

Autre point important concernant la structure thématique de notre exposition : en décembre 1997, au début de notre recherche, elle n'existait pas. Nous voulions rester ouverts, attentifs à la situation que nous allions découvrir. Ce n'est qu'après



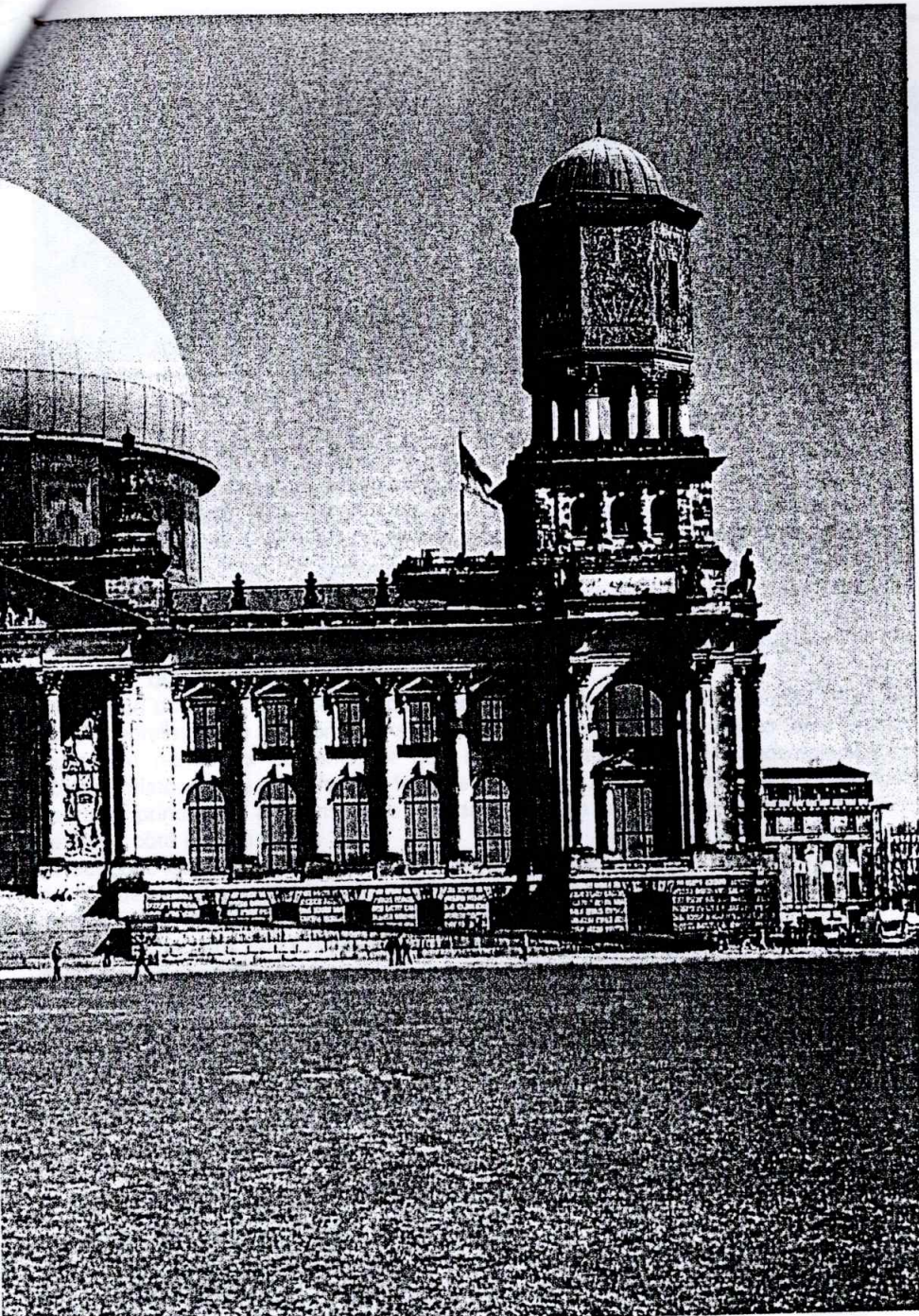
AES (Russie). «Berlin Reichstag, Islamic Project». 1996. Image numérique. (Court. galerie Guelman, Moscou)

after the wall

avoir visité vingt-deux pays et examiné l'œuvre de quelque deux cent cinquante artistes qu'il est devenu possible de formuler ces thèmes. L'exposition a trouvé sa structure au moment de la sélection finale.

Quant à ta question relative à une éventuelle «innovation esthétique» dans la région, je ne puis répondre que par une

Subtitled "art and culture in post-Communist Europe," the show at Stockholm's Moderna Museet, After the Wall, features a broad selection of Eastern and Central European artists, most of whom came to art after 1989. Its main curator, Bojana Pejic, a philosopher and art historian, worked at the Student Cultural Center, Belgrade and moved to Berlin in 1991.(1)



Digital image

autre question : avons-nous encore besoin d'innovations, de poursuivre la «tradition du nouveau» ?

Pendant l'ère communiste, l'art d'Europe de l'Est était observé à travers des «lunettes sociologiques». On ne s'intéressait qu'aux artistes dissidents de l'Est qui (aux yeux du marché occidental et de la gauche occidentale), loin d'épouser le langage universel du modernisme, pratiquaient un art qui «confirmait» que le contexte dans lequel ces artistes vivaient et travaillaient était intolérable. C'était cela, l'«exotisme» du communisme. Nous n'ignorons pas l'importance du

contexte dans lequel un artiste travaille, mais si nous réduisons l'art, y compris l'art d'Europe de l'Est, à son contexte socio-anthropologique, nous risquons fort d'aboutir à un art de qualité inférieure.

La génération des années 90 peut être considérée comme celle d'une nouvelle «rupture». Je connais bien tes textes sur le sujet, mais c'est un point de vue que je ne partage sans doute plus aujourd'hui. Dans les années 70, nous étions nombreux à penser que l'ère de la peinture était bel et bien révolue. A la fin de cette décennie marquée par la vidéo, la performance et autres types

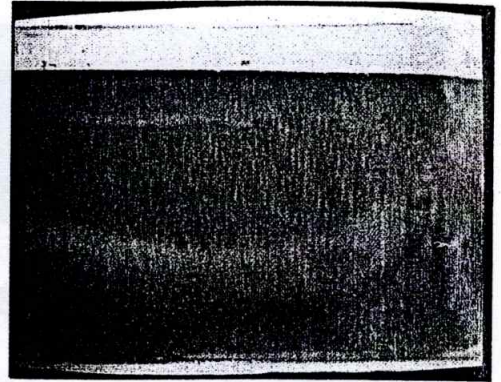
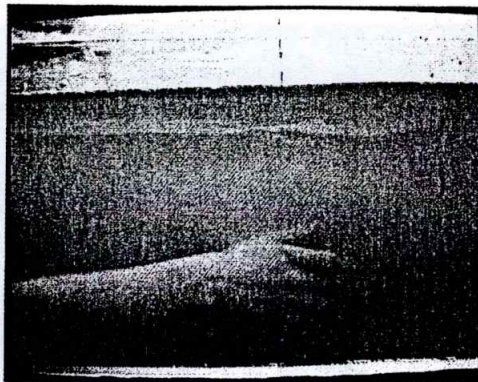
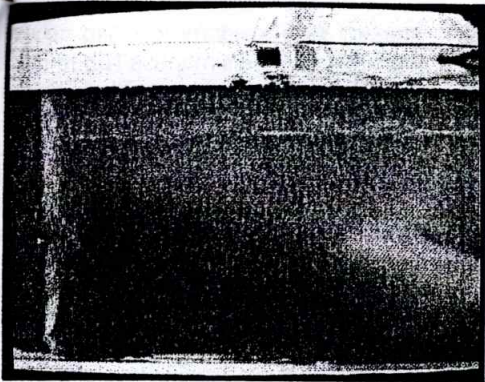
■ *Apart from the historical period ("after the wall") and the various themes used to structure the exhibition ("social sculpture," "reinventing the past," "subjectivity," "genderscape") what were the criteria behind your choice of 120 artists from 22 different countries?*

The idea of this project was to try to map contemporary art production in the post-Communist countries. The criteria we used are criteria accepted in today's art. By this I do not mean that there are "universal" criteria, neither do I want to imply that there are (or once were) "objective" criteria for judging art. I believe that every exhibition relies on one's own professional curiosity and one's own limitations as well. Personally, I was always interested in an art which "tells" me something about today, about our moment in time. Without certain works of art which were important for me and my professional development, I would not be able to properly "see" today's world. I know that this may imply that I take art in an epistemological way, as a "tool" for learning about the world. But I did learn a lot from it: even an abstract painting or a computer installation exploring only the technological abilities of the medium can say something about the present. I do not know if this answer will satisfy you, but the only criterion I was able to use is contemporaneity. No special criteria were applied to the works by East European artists.

Another important thing about the thematic structuring of our exhibition is that we did not have any particular themes in mind when we started our research in December 1997. We decided to remain open to whatever we found. Only after we had visited the 22 countries and spoken to 250 artists was it possible to formulate them. When we finally got around to selecting the artists' works the exhibition somehow structured itself.

Is there an aesthetic (and not just sociological) turning point that corresponds to the historical one? Could one describe these years in terms of rupture (I am thinking here of your advocacy of the avant-gardes in the '70s)?

As to whether there is "aesthetic innovation" in the region I can only answer with another question: do we still need innovations and do we still need to carry on the "tradition of the new?" During the existence of Communism, art from Eastern Europe used to be observed through "sociological spectacles." Eastern dissident artists were only considered interesting (by both the Western market and the Western Left) when they shunned modernist universalism to make art which "confirmed" that the context in which artists lived and worked was unbearable. This was the "exoticism" of Communism. We know very well that the context in which an artist works is important, but if we reduce art, Eastern European art included, to its sociological or anthropological context, then we are quite likely just to end up with bad art. The artistic generation of the '90s may be seen as one that brought about a new rupture. I am familiar with your texts on this subject, but I do not necessarily share this view today.



EGLE RAKAUSKAITE. (Lituanie). «In Fat». 1998. Installation vidéo. *Video installation*

d'art d'«après l'objet», j'étais persuadée que le fondamentalisme nommé Peinture moderniste était mort. Mais dans les années 80, les «gamins» ont recommencé à peindre. Il m'a fallu des années pour réapprendre à lire leurs peintures. Sans pour autant négliger le néo-conservatisme et le retour au marché qui a marqué le début des années 80, je peux dire, qu'à cette époque, j'ai suffisamment mûri pour comprendre que dans l'art contemporain que je m'efforce de suivre, il existe de nombreux courants, et que si nous persistons à ne regarder que le ou les courants principaux, nous risquons fort de passer à côté d'autre chose.

Je suppose qu'il en va de même pour l'art de l'actuelle Europe de l'Est. Au cours de mes voyages, tant de choses m'ont surprise. Je pense que dans chaque pays (ou plutôt dans chaque capitale, car la production artistique est concentrée dans les grands centres urbains), j'ai rencontré au moins vingt artistes et discuté avec au moins cinq critiques qui observaient activement la scène artistique locale. Sans compter qu'à chaque

étape, j'ai visionné des centaines de diapos et consulté d'innombrables catalogues. La documentation sur les artistes contemporains réunie par les SCCA (Soros Centers of Contemporary Art), qui existent dans une vingtaine de pays, nous a été très utile.

Le mythe du contexte

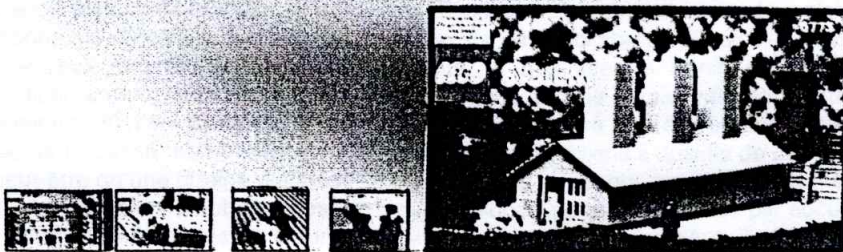
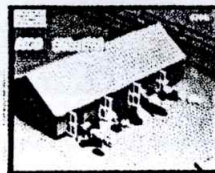
Dans une interview donnée à un journal autrichien, tu dis que certains artistes ont contesté le titre de l'exposition. Sur quelles bases ? J'ai moi-même un commentaire à faire sur ce titre. Pendant combien de temps encore la notion d'Europe post-communiste sera-t-elle pertinente ? N'y a-t-il pas un risque à continuer de regarder cette région du monde comme un «bloc» ? Ne pourrait-on pas commencer à y repérer d'autres zones culturelles dont certaines, d'ailleurs, seraient liées à des zones occidentales ?

Certains des artistes qui, comme moi, ont vécu dans un pays communiste – un pays où le «camarade en chef» avait plus de 70

In the 1970s many of us believed that the age of painting was finally over. At the end of that decade marked by video, performances and all sorts of "post-object" art, I was convinced that the fundamentalism called Modernist Painting was dead. But in the 1980s, the new "kids" started to paint again. It took me years to learn to read their paintings. I do not want to neglect the neo-conservatism and return to the market which occurred in the early 1980s. I only want to say that at that time I became mature enough to understand that in contemporary art, which I try to follow, there are many different currents and if we focus only on the mainstream(s) then we may miss something. I believe it is the same with contemporary art in today's Eastern Europe. I was surprised by so many things during my travels. I think that in every country (or rather capital city, since art production is centralized in big urban centers) I met over a score of artists, and talked to at least five art critics who actively follow the local scene. Each visit also meant watching hundreds of slides and looking at countless catalogues. The documentation on contemporary artists gathered by the Soros Centers of Contemporary Art (SCCA) which exist in some 20 countries was very important for us. In every country such a Center was our host and we always started the visit by looking at their files. They helped us a lot with contacting artists and colleagues.

In an interview with an Austrian magazine you said that some artists contested the exhibition title. On what grounds? Personally, I wonder how long this notion of a "post-Communist Europe" will remain relevant. Isn't there a risk in continuing to consider that region of Europe as a separate bloc? Couldn't we begin to make out more distinct cultural zones, some of which have specific links with the zones in the West?

Some of us who lived in a Communist country—a country in which the Leading Comrade was over 70, in which a Communist Party was the Main Organ and in which the State took full charge of the economy—may remember that we hardly ever called our state "Communist": we always described it as "Socialist." Since "really existing Socialism" collapsed around 1989, why then is the *After the Wall* project not subtitled, as some participating artists proposed, "Art and Culture in post-Socialist Europe"? We tend to forget that



ZBIGNIEW LIBERA (Pologne). «Lego Concentration Camp». 1996. Sept objets. (Court. Galerie Wang, Oslo). *7 objects*

où un parti communiste était l'organe principal, et où l'économie était entièrement aux mains de l'Etat – se souviennent peut-être que nous ne disions jamais que notre nation était «communiste» : nous préférons utiliser le terme quelque peu moqueur de «socialiste». Etant donné que le «socialisme appliqué» s'est effondré vers 1989, pourquoi n'avons-nous pas donné comme sous-titre à *After the Wall*, comme l'ont proposé plusieurs artistes, *Art et Culture en Europe post-socialiste* ? Nous essayons parfois d'oublier qu'il existait d'autres versions du socialisme que notre socialisme «rouge». Le système politique du pays où se tient l'exposition, à savoir la Suède, était souvent désigné sous l'étiquette de socialisme «rose». Lorsque Mikhaïl Gorbatchev a visité la Suède à l'époque de la *glasnost*, il a vu des magasins regorgeant de marchandises, un habitat de qualité et de bons services sociaux, un pays où tout était propre et confortable. A son retour à Moscou, il a déclaré à la presse : «*En Union soviétique, il nous faudrait davantage de socialisme à la suédoise*». Commentant cette déclaration, le cinéaste Nikita Mikhalkov a mis le doigt sur le problème : «*C'est tout simplement qu'il n'y a pas assez de Suédois en Russie*.» La notion d'un nouveau «bloc», pour ne pas dire «ghetto», est toujours dangereuse.

Le projet n'en est pas moins unique, car il est consacré à ces dix dernières années, période durant laquelle bien des choses ont changé dans la région. Il s'agit simplement d'une exposition, rien de plus. Je me demanderais plutôt pourquoi certaines autres manifestations – la Documenta X ou la Biennale de Venise 1999, etc. – n'essaient pas de briser le concept de «bloc» de l'Est. Est-ce parce que cette partie du monde est moins «exotique» que l'Amérique latine ou la Chine communiste ? Est-ce parce que le «contexte» n'est pas suffisamment clair ? Je crois que nous avons tous tendance à mythifier cette notion de contexte.

Qu'il importe quel «professionnel international et global» de l'art prétend comprendre l'art fait à Calcutta pour la seule raison qu'il ou elle est «bien informé» du «contexte». En est-il réellement ainsi ?

Il est exact qu'en utilisant l'expression «post-communisme», nous ne voulions désigner que cet aspect «sociologique» que nous n'avons pas mentionné. Je reconnais que c'est un terme peu heureux, et je m'efforce de l'utiliser avec discernement, d'autant que les artistes des années 90 n'ont pas grand chose à voir avec leur passé communiste. Ils n'avaient peut-être qu'une dizaine d'années lorsque le Mur (et bien d'autres choses) est tombé. Les artistes «orientaux» de cette génération ont grandi à l'âge de la réalité virtuelle, de la simulation, de United Colors et



OLGA TOBRELUITS (Russie). «Series of Antique Models». 1998. Technique mixte / toile. 90 x 60 cm. (Court. Art Kiosk Gallery & Foundation, Bruxelles). *Mixed media/canvas*

de McDonalds. Ils regardent les mêmes chaînes de télévision et écoutent la même musique que le reste du monde «globalisé». Ils se précipitent pour voir la Documenta, la Biennale de Berlin et d'autres expositions qui leur paraissent importantes, bien qu'ils vivent à une ère qu'une femme d'affaires de Ljubljana a qualifié de *Lumpenkapitalismus* – ce qui signifie notamment que la plupart ne sont soutenus par aucune galerie. Dans la région entière, il n'y a sans doute que cinq ou sept galeries commerciales et professionnelles, qui représentent généralement les meilleurs artistes.

besides our "red" socialism, there were other versions of it as well. The political system of the country in which the exhibition takes place, Sweden, was often called "pink" Socialism. When Mikhail Gorbachev visited Sweden during the time of glasnost, he saw stores full of goods, good housing and social services, comfort and cleanliness. Back in Moscow he told the press: "We should have more Swedish-style Socialism in the Soviet Union." Commenting upon this statement at the time, the film director, Nikita Mikhalkov, pointed out that, unfortunately, "There just aren't enough Swedes in Russia."

The formation of new "bloc"—or should I say,



LN Women's League Project. (Latvie). «Hearts». 1997. Série de 12 photographies. 90 x 135 cm.
Series of 12 photographs

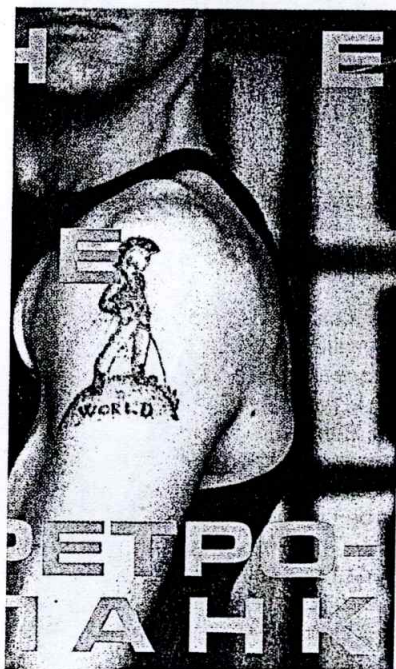
Une invention occidentale

Cette absence d'un «système artistique» au sens occidental (ou «capitaliste») n'empêche d'ailleurs pas les artistes de produire de l'art. Et la réalisation de leurs œuvres n'est pas moins coûteuse que dans d'autres parties du monde ; le «media-art» est une entreprise onéreuse et, pour autant que je sache, il ne se vend pas tellement mieux dans le contexte occidental. Aucune œuvre de ce type ne peut se passer de sponsoring. Connais-tu un musée qui achète régulièrement des installations vidéo ? Et s'il les collectionne, il peut rarement les exposer. Dans les pays post-communistes/socialistes, la sponsoring est encore au stade de l'enfance. Si Thompson ou Philips n'ont pas (encore) décidé de se lancer à la conquête de l'Est, il est difficile de croire qu'une institution artistique est-européenne ait la capacité de louer à l'étranger le matériel nécessaire. Bon gré mal gré, cette nouvelle génération épouse le mythe de l'«originalité artistique», de la «nouveauauté esthétique», et n'est pas moins contaminée que les artistes du reste du monde par le syndrome du «qui l'a fait le premier». Parallèlement, cette génération s'efforce aussi de déconstruire ces idées. Oui, nous restons prisonniers des mythes modernistes. Et nous persistons à tenter de les défaire. Dans une perspective occidentale, c'est la génération du «rattrapage», souvent accusée de «répéter» l'histoire occidentale. Pour savoir si ces affirmations sont vraies ou non, il faut voir les œuvres. Il faut aller à Vilnius et à Minsk, à Varsovie ou à Bucarest. Il suffisait d'ailleurs de parcourir cent mètres au-delà des Giardini à Venise pour voir l'exposition d'art albanais contemporain pré-

senté pendant la biennale. Combien de professionnels de l'art «global» l'ont fait ?

Les quatre thèmes de l'exposition pourraient s'appliquer, grosso modo, à des formes d'art occidentales – seul différencierait leur contenu circonstanciel (la notion de «sculpture sociale» est d'ailleurs empruntée à Beuys). Toi qui a été attachée à un art révolutionnaire dans sa forme, crois-tu que des formes nouvelles sont en effet en train de surgir dans cette région du monde ?

De nouveau, je ne peux répondre à cette question que par une autre question :



ZANETA VANGELI (Macédoine). «Ex-FYROMism or the Constant Desire of Eternity». 1998. Photographie. Diptyque.
210 x 180 cm. Diptych



a «ghetto»—is always a danger. But this is a unique project because it is dedicated to the last ten years during which many things changed in the region. It is just one exhibition, nothing else. I would rather ask why some other projects, like *Documenta X* or the 1999 Venice Biennale, do not try to destroy the very idea of «the Eastern bloc.» Is it because this part of the world is less «exotic» than Latin America or Communist China? Is it because the «context» is not clear enough? We all, I think, mystify the notion of context.

Every international-cum-global art professional claims to understand art made in downtown Calcutta just because he or she is «well informed» about the «context.» But do they really?

It is true that the phrase «post-Communism» may well refer only to the «sociological» aspect you mentioned earlier. It is an unfortunate term, I admit, and I try to use it carefully as the artists of the '90s have little to do with the Communist past. Some of them were only teenagers when the Wall (and other things with it, Lenin statues included) came down. This is a generation that has grown up in the age of virtual reality, simulation (theory), United Colors and McDonald's. It watches the same TV channels and listens to the same music as the rest of the globalized world. They rush to see *Documenta*, the Berlin Biennale and other exhibitions they find important. Yet they live in an age a businesswoman from Ljubljana has described as «Lumpencapitalism.» This means that most of them do not have a gallery to back them up. In the entire region there are maybe 5 or 7 professional commercial galleries. These usually have the best artists. The lack of an «art system» in a Western (or «capitalist») sense does not, however, prevent artists from producing art. And their art is as expensive to produce as the art produced today in other parts of the world: so-called media art is an

quelles sont les formes d'art actuelles qui ne soient pas occidentales ? Notre concept d'art est lui-même une invention occidentale ; en cette ère post-coloniale (et avec la théorie qui l'accompagne), nous (du moins certains d'entre nous) nous efforçons d'interroger cette notion. Tu n'as sûrement pas oublié les polémiques suscitées par l'exposition *les Magiciens de la Terre*. La spiritualité dépend-elle d'un « contexte », ou peut-on l'accrocher au mur d'une galerie ? Tu te souviens sans doute que quand les peintures des aborigènes d'Australie ont été « découvertes » au milieu des années 80, elles n'ont pas tardé à être réduites à des formats de salon plus maniables. Et à être vendues.

Je considère les quatre thèmes de *After the Wall* comme des signes, des témoins permettant de s'orienter. Compte tenu de l'importance de l'exposition, il nous a paru nécessaire de présenter les matériaux dans un certain ordre, mais nous n'avons pas établi une liste précisant à quelle section appartenait tel ou tel artiste. Très souvent, plusieurs thèmes se recoupent dans une même œuvre. C'est intentionnellement que je me suis servi du terme « sculpture sociale », car de nombreux participants l'utilisaient également – comme on le découvre en discutant avec les artistes, sinon dans les catalogues. Ils entendent par là un art en prise sur le réel.

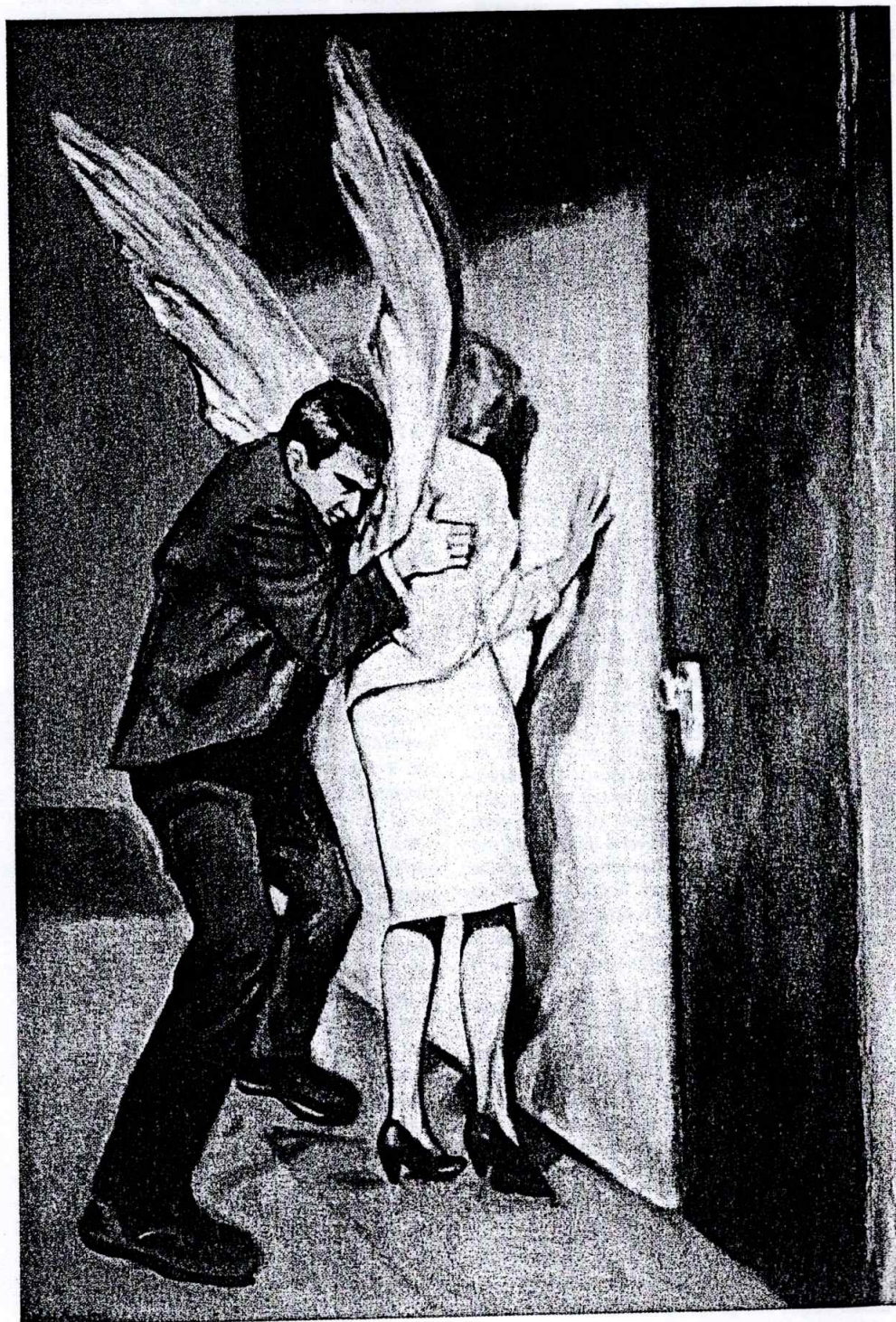
L'exposition présente surtout la toute jeune génération, à quelques exceptions près. Le groupe Irwin, par exemple, n'a pas attendu la fin des années 80 pour mener son entreprise critique. Quelles sont les raisons de ces exceptions ?

Comme je l'ai déjà mentionné, il ne faut pas compter sur moi pour creuser un fossé entre les générations. *After the Wall* est certes centrée sur la nouvelle génération des années 90, sur les sujets qui la préoccupent, mais, pendant cette période, des artistes plus âgés étaient et restent eux aussi actifs et visibles. Certains sont dans leur « meilleure cinquantaine », d'autres ont même atteint la soixantaine. A Prague, en discutant de son travail avec David Cerny, je lui ai demandé : « Te souviens-tu de telle performance exécutée à Prague en 1970 ? ». Il a répondu : « Non. Je suis né en 1967 » – l'âge peut être trompeur. De même, il serait faux d'affirmer que seuls les artistes plus âgés travaillent sur le passé ou cherchent à le « réinventer », car ces sujets intéressent également certains jeunes.

Comme tu es très bien placée pour le savoir (Serbe vivant à Berlin depuis 1991, tu as témoigné des critiques qui t'ont été adressées de la part de certains de tes collègues restés à Belgrade, ou de la difficulté à maintenir des relations normales avec certains Croates ou Bosniaques), le démantèlement de l'Europe communiste a aussi engendré

de profondes cassures à l'intérieur même des pays. Toutes ces cassures n'ont pas été jusqu'à provoquer des conflits armés et l'éclatement des pays. Mais, dans bien des cas, elles ont néanmoins affecté le milieu artistique et intellectuel. Lors de mes propres voyages, il m'est arrivé de constater que les gens se jugeaient en fonction de l'attitude des uns et des autres pendant la période communiste (un peu comme en France, on a regardé le comportement de chacun pendant l'Occupation).

expensive enterprise, and as far as I know, it doesn't sell so well in the West either. Such works of art usually need sponsorship. Do you know a museum that regularly collects video installations? And if it does, it cannot show them all the time. In the post-Communist/Socialist countries the institution of sponsoring is still in its infancy. If Thomson, Sony or Philips don't set out to conquer the East, it is hard to imagine an Eastern art institution being able to hire the equipment from abroad. Like it or not, this



AGNES SZEFFALVI (Hongrie). «Angel». 1998. Huile / toile. 100 x 70 x 2,5 cm. Oil on canvas

Quand on vit à l'étranger, on n'a plus le même point de vue sur ce qui se passe «chez soi». C'est une position difficile car, comme beaucoup d'intellectuels qui vivent cette situation, on a l'impression de ne plus «appartenir», de n'être ni d'ici ni de là-bas. Vous êtes parti, mais vous sentez le lien avec «le pays» et le passé ; bien que vous soyez ici et maintenant, vous ressentez le besoin de préserver une certaine distance. Je n'ai pas accepté les critiques émises par certains confrères de «ma» ville, Belgrade ; en 1994, on m'accusait surtout de ne pas comprendre la situation de l'art dans cette ville. Comme j'y ai vécu pendant quarante-deux ans, il n'était guère possible que je perde la mémoire en l'espace de seulement quatre ans ! Je connais les artistes, car j'y retourne tous les ans, et je m'efforce de rester informée. Je crois que ce dont on m'accusait en fait, c'était de ne pas partager la «tragédie» collective. Cela se passait pendant le siège de Sarajevo. Lorsque la «tragédie» ne se produit pas, mais qu'il se passe au contraire des événements positifs, par exemple les manifestations des étudiants et des opposants à Belgrade de décembre 1996 à mars 1997, nul ne vous reproche votre absence. J'aurais aimé être à Belgrade alors, mais, vivant dans le «système capitaliste», je ne pouvais pas laisser tomber le projet sur lequel je travaillais.

Les contacts avec des collègues et artistes d'autres pays «post-yougoslaves» étaient pour moi bien plus faciles qu'avec ceux qui vivaient en Serbie. De tous côtés, il y avait trop de préjugés. Vivant à Berlin, je pouvais (et je n'y manquais pas) garder le contact avec des gens établis en Croatie, en Bosnie et en Slovénie, ainsi qu'en Macédoine, avec lesquels j'avais des relations professionnelles et/ou amicales. Eux aussi voulaient garder le contact, ce qui me paraissait particulièrement important – pour que cela marche, il faut que le désir soit mutuel. Si j'avais vécu à Belgrade durant toutes «nos guerres», je doute que c'eût été possible. Même si vous êtes opposé à la politique officielle du régime serbe, vous êtes étiqueté «Serbe». Et les «Serbes» n'étaient pas particulièrement aimés, ces dix dernières années. Nous savons tous pourquoi. A cet égard, la préparation de *After the Wall* n'a pas posé de problèmes. Les artistes que j'ai contactés ou rencontrés pendant la recherche connaissaient ma position politique : je suis contre le nationalisme en général et contre le nationalisme serbe en particulier. Je ne puis me livrer à une «critique idéologique» du nationalisme post-communiste présent à des degrés divers dans tous les Etats européens récemment créés (sans oublier quelques Etats plus anciens) sans commencer par la situation dans mon propre pays.

Je me souviens que quand Achille Bonito Oliva est venu donner une conférence de presse à Berlin en 1993 pour présenter ses projets pour la Biennale de Venise, je lui ai demandé s'il avait l'intention d'organiser dans ce cadre une exposition d'artistes «yougoslaves». Conternée par la gravité du conflit yougoslavo-serbo-croate, j'étais à l'époque assez naïve pour croire qu'une telle exposition pourrait «améliorer» la situation. Il m'avait répondu : absolument pas. Il me paraissait important que des artistes de l'ex-fédération de Yougoslavie (1945-1991) participent à des expositions internationales. De fait, Lorand Hegyi organisa une telle exposition à Venise cette année-là, sous les auspices de la Biennale : *La coesistenza dell'arte*. Elle réunissait vingt-trois artistes représentant l'Italie, l'Autriche, la Hongrie, la République tchèque, ainsi que les pays, maintenant en guerre, qui composaient l'ancienne Yougoslavie de Tito. C'était une exposition merveilleuse, un modèle qui m'a aidé énormément à comprendre comment surmonter les conflits. Je ne prétends pas qu'une exposition, ni même plusieurs, puissent apaiser des conflits, mais il me semblait important que des artistes et des critiques d'art se rencontrent sur une base professionnelle. La conférence internationale que j'ai réunie à Berlin en 1995 et intitulée *Le Corps* sous le communisme, à laquelle participaient vingt et un artistes, critiques, philosophes et théoriciens de l'Est, avait également pour but de permettre des rencontres professionnelles. Et cela a marché.

Une culture de la haine

Au contraire de ce qui s'est passé au moment de la guerre avec la Bosnie Herzégovine, nous avons recueilli, en Occident, peu d'informations sur la scène artistique au Kosovo. Y a-t-il des artistes kosovars dans ton exposition ?

J'ai essayé d'entrer en relation avec le compositeur Ilir Barji, qui avait dû quitter Pristina pour se réfugier en Italie, où il vécut pendant des mois. Malheureusement, après un premier échange d'e-mails, nous avons perdu le contact. Le vernissage de *After the Wall* (15 et 16 octobre) sera accompagné d'un symposium ; j'espère qu'un philosophe de Pristina, Shkelzen Malaqi (qui organise parfois des expositions) acceptera notre invitation à se rendre à Stockholm. Il y a certainement des choses plus urgentes à faire aujourd'hui à Pristina que de participer à des séminaires, mais je pense que cela a également son importance.

Nous avons définitivement établi la liste des artistes et des œuvres d'*After the Wall* le 20 mars 1999. J'ai regagné Berlin pour commencer à préparer le catalogue, mais les bombardements de l'ex-Yougoslavie ont

new generation shares the myth of "artistic originality" and "aesthetic novelty" and, like artists anywhere else in the world, they suffer from the "who-did-it-first? syndrome." But this same generation is also engaged in deconstructing these ideas.

Yes, we are all still trapped in the Modernist myths. And we keep on trying to take them apart. Seen from the Western perspective, this is a "catching-up" generation: it is often accused of "repeating" Western history. To find out whether such claims are true or not, one must actually see what these artists are doing. One needs to go to Vilnius and Minsk, Warsaw or Bucharest. One also needs to go some 100 meters behind the Giardini in Venice this summer in order to see the show of Albanian contemporary art opened during the Biennale press days. How many "global" art professionals actually did that?

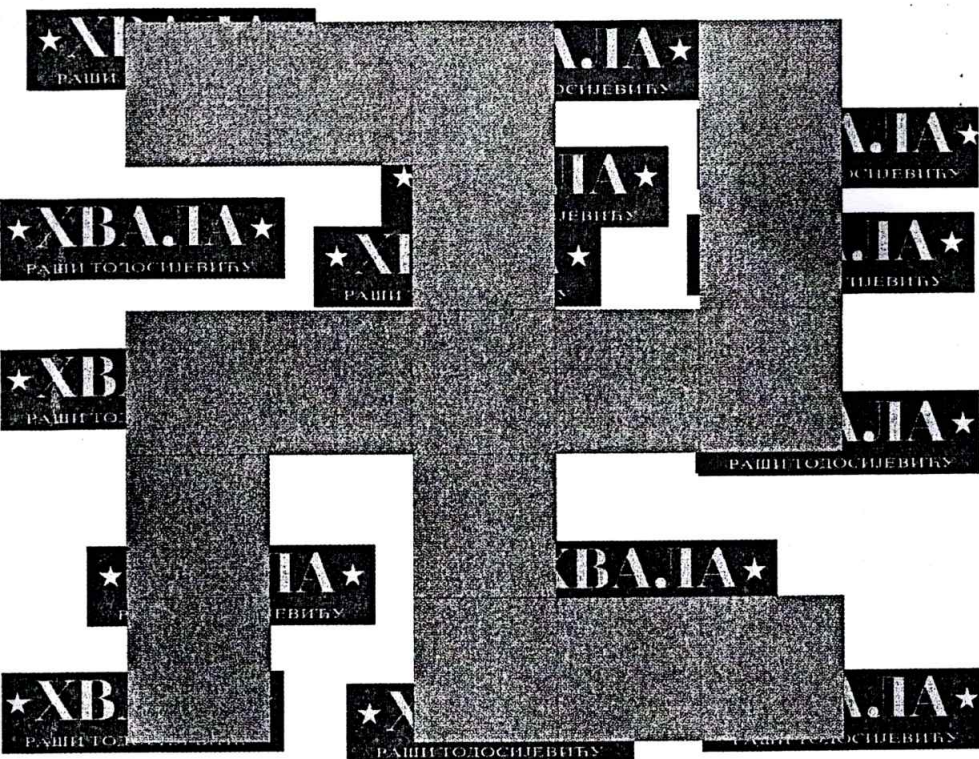
The show's four themes could, roughly speaking, be applied to forms of art in the West (indeed, "social sculpture" was Beuys' term); only the circumstantial content would be different. You personally have been associated with art whose form was revolutionary. Do you think that new forms are beginning to emerge in this part of the world again?

Again, I have to answer this question with a question: what contemporary art forms are not Western forms? Our concept of Art is a Western invention and in our postcolonial age (and in the theory that goes with it) we try—at least some of us do—to question this notion. You may well remember the controversy over the exhibition *Les Magiciens de la terre*. Is spirituality something dependent on a "context" or is it something that you hang on the gallery wall? You certainly remember that as soon as the paintings made by Australian aborigines were "discovered" in the mid-'80s, they were quickly reduced to handy, salon-size formats. And then sold.

I consider the titles of the four themes in *After the Wall* as orientation-signs. The exhibition is rather big and it seemed necessary to divide the material in a certain way. We did not make a list of artists saying which section they belong in. Very often these themes overlap in a single artwork. I used the term "social sculpture" deliberately because many artists in the exhibition used it as well. This is the kind of thing one discovers from talking with artists, not from looking at catalogues. By that they mean an art related to reality.

Most of the artists in this show belong to the younger generation, but not all of them. For example, the Irwin group began its critical enterprise before the end of the '80s. On what grounds have you made such exceptions?

As I said before, I am not the kind of person who likes to emphasize generational differences. *After the Wall* focuses on the new generation of the '90s, on the subjects they are dealing with, but artists from the older generations have been pretty active and visible over the last decade too. Some are in their fifties, some even in their sixties. However, when I talked to David Cerny in Prague about his work, and asked: "Do you remember this-



DRAGOLJUB RASA TODOSIJEVIC (Rép. fédérale de Yougoslavie). 17 pièces de métal. 17 pieces of metal

commencé trois jours après. Pendant des semaines, je suis restée incapable de travailler. Inévitablement, ma réaction à ces événements était émotionnelle : un mélange de colère et d'impuissance. Pendant cinq semaines, jour et nuit, je n'ai fait que regarder toutes les chaînes de télévision imaginables. En voyant toutes ces colonnes de réfugiés albanais du Kosovo, vous êtes

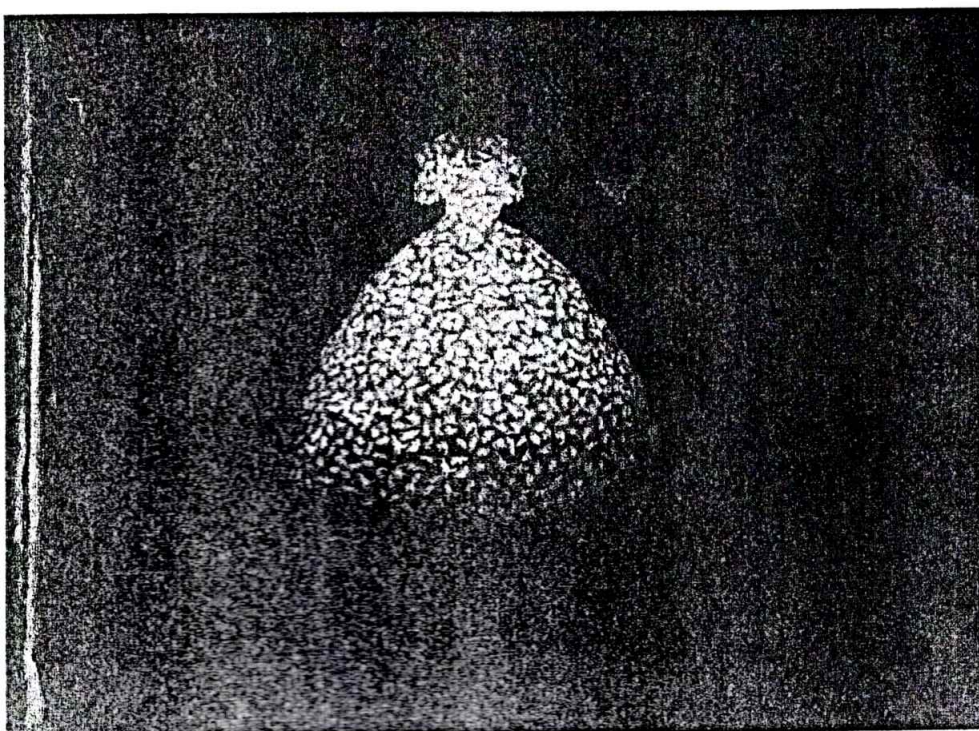
en colère, conscient que le régime de Milosevic est à l'origine de tout cela. Et puis, vous voyez votre ville natale sous les bombes, et cela éveille de nouveau votre colère. Je me sentais prise entre le « patriotisme » serbe et le « patriotisme » de l'Otan. Les guerres médiatisées ressemblaient à d'exécrables imitations de l'ère de la guerre froide. Je ne pensais pas que les médias

and-that performance in Prague in 1970?" he answered: "I don't. I was born in 1967." I would also find it difficult to claim that only the older artists are interested in working with or "reinventing" the past because some younger ones are dealing with that as well.

Having lived in Berlin since 1991, and experienced a certain amount of tension in your relations with colleagues who stayed in Belgrade or were based in Croatia or Bosnia, you have first-hand experience of the deep rifts caused by the dismantling of Communist Europe. Not all of these have led to armed conflict and fragmentation, but they have certainly affected artists and intellectuals. Traveling around the area, I saw that people tended to judge each other according to their attitude under Communism (a bit like the way, in France, people judge each other by their behavior during the Nazi Occupation).

When you live in a foreign country you get a different view of things "back home." This is a difficult position because, like other intellectuals who live in these conditions, you feel you do not really belong anywhere. You left, but you feel the connection with "home" and the past; you are here and now, but you feel you should keep a certain distance. Some of the criticism I've had from certain colleagues in my hometown, Belgrade, I did not accept. It came after my comments about Serbian collective amnesia over the wars in Croatia and Bosnia. The main claim made in 1994 was that I did not understand the artistic situation there. As I had lived in that city for 42 years, I was unlikely to have forgotten everything so quickly. I know the artists because I go there every year and I try to keep informed about what they are doing. The problem here, I think, is that you are accused of not sharing the collective "tragedy." This also happened during the siege in Sarajevo. When what happens is not a "tragedy" but something good, like the student and opposition demonstrations in Belgrade from December 1996 to March 1997, nobody reproaches you for not being there. I wanted to be in Belgrade then, but I was living here "in capitalism" and unable to leave the project I was working on at the time.

Contact with colleagues and artists from other former-Yugoslavian countries was much easier for me than for those living in Serbia. There are many prejudices coming from all sides. Living in Berlin I could (and did) try to stay in touch with people from Croatia, Bosnia and Slovenia, and also Macedonia, with whom I had professional and also friendly contact. Even more important was that they also wanted to keep in touch with me. Unilateral desires do not work. Had I been living in Belgrade during all "our" wars I doubt that this would have been possible. Even if you are against the official policy of the Serbian regime, you are labeled a "Serb." And "Serbs" have not been so popular these last ten years. We all know why. Working on *After the Wall* was not difficult in this regard. The artists whom I contacted or met during my research knew my political position: I am against nationalism in general and Serbian nationalism in particular. And I cannot make



KATERINA VINCONROVA (Rép. tchèque). «Dut of Love» 1994-95. Jouets, lampe, PVC, plastique. Toys, lamp, plastic

puissent encore témoigner d'une pareille vulgarité. En comparaison des chaînes américaines et britanniques, la télévision allemande était moins partielle. Il y avait un vrai débat concernant la participation de soldats allemands aux opérations de l'Otan. Cela faisait resurgir des souvenirs (et des cauchemars) du passé. Pendant les premiers mois du bombardement, je suis devenue une victime des médias électroniques, tant «grands» que «petits» : la télévision et les réseaux du e-mail. Pendant ces dix dernières années, la majorité des ex ou post-yougoslaves ont été soumis sans interruption à une culture de la haine. La haine était partout, et elle est encore partout. La haine des Serbes envers les Croates, les Bosniaques et les Albanais (et vice-versa) ; la haine du monde entier contre les Serbes.

Une exposition normale

Essayons de terminer sur ce qui me paraît être le moment le plus excitant d'une exposition, celui de l'accrochage. Le parti pris thématique permettra, je suppose, de mêler des artistes de différentes nationalités. Assistera-t-on aussi à un mélange des supports traditionnels et non traditionnels ? Lorsqu'on prépare une exposition, on a toujours en tête (quitte à les corriger ensuite) des «idées visuelles» : rapprocher telle et telle œuvre, faire ressortir telle caractéristique esthétique, etc. Quelles sont les tiennes ?


L'installation de l'exposition revêt une importance particulière. Maintenant, je ne peux que l'imaginer, mais dès qu'elle sera installée, elle commencera à vivre. L'espace ne sera pas organisé selon un modèle «national», puisque l'exposition elle-même n'est pas fondée sur ce principe. Nous essaierons de répartir les œuvres selon les quatre sections thématiques, tout en conservant une certaine ouverture. La plupart des œuvres consistant en «images instables» (installations vidéo, projections de diapositives), il leur faut un espace séparé. Il est évident que le cube blanc a été chassé par le cube noir. L'exposition comprend de nombreuses œuvres photographiques, ainsi que des peintures. Il y a aussi des installations au sol. Contrairement à l'esthétique des années 80, qui privilégiait des matériaux plus solides, les artistes des années 90 recherchent la légèreté ; j'espère que cela se verra également ici. Comme le Moderna Museet met à notre disposition deux très grandes salles à plan ouvert, il faudra structurer l'espace autour des œuvres sélectionnées.

Lorsque nous lui avons présenté un plan prévisionnel, le chef-technicien du Moderna Museet a maugréé : «Votre exposition sera entièrement faite de murs ! » C'est la première fois que j'organise une aussi grande exposition, et j'avoue que j'ai un peu peur ; j'espère que tout fonctionnera. Je suis

néanmoins certaine que, en dépit de la région géographique à laquelle elle est consacrée, cette exposition ne sera pas un nouveau cabinet de curiosités (orientales), mais une exposition parfaitement normale.

Traduit par Frank Straschitz

(1) B. Pejic a travaillé en collaboration avec David Elliott, directeur du Moderna Museet et Iris Müller-Westerman, conservatrice.

ap  on line : www.artpress.com

an "ideological critique" of the post-Communist nationalism(s) which are to a greater or lesser extent present in every newborn European state (and some older ones as well) without starting with the situation in my own country. I remember that in 1993, when Achille Bonito Oliva came to Berlin for a press conference about his concept for the Venice Biennale, I asked him whether he intended to organize an exhibition of "Yugoslav" artists. At that time I was naive and shocked by the scale of the Yugoslav/Serbian-Croatian war and I believed that such an exhibition would "help" the situation. He said: not at all. What he thought important was that the artists from these regions—former Yugoslavia (1945-1991)—should take part in the international exhibitions. That year in Venice Lorand Hegyi organized just such an exhibition under the auspices of the Biennale: *La coesistenza dell'arte* (The Coexistence of Art). It included 23 artists and one group from Italy, Austria, Hungary, the Czech Republic and the countries that used to be part of Titoist Yugoslavia, and were now at war. It was a wonderful show, and as an exhibition model it was immensely important for my understanding of overcoming the conflicts. I am not trying to say that the conflicts could be soothed by one or even many exhibitions. It seems important that artists as well as art critics meet on a professional basis. The international conference I organized in Berlin in 1995, "Body in Communism," in which 21 artists, critics, philosophers and theoreticians from the East took part, was also an attempt to meet on a professional terrain. And it worked.

In contrast to what happened with the wars in Croatia and Bosnia-Herzegovina, we have received very little information about the art scene in Kosovo. Are there any Kosovar artists in the exhibition?

I tried to get in touch with a composer Ilir Barji who fled Pristina and for several months had been living as a refugee in Italy. Unfortunately, after the first emails, we lost touch. During the opening days of *After the Wall* (October 15 and 16) we will have a symposium and I hope that a philosopher (who occasionally also acts as a curator) from Pristina, *Shkelzen Malaqi*, will accept our invitation and come to Stockholm. There are certainly more important things to be done in today's Pristina than taking part in symposia, but I think that this is important too.

We finalized the list of artists and works for *After the Wall* on March 20, 1999. I came back

to Berlin to start work on the catalogue, but the bombardment of former Yugoslavia started three days later. I could not work for weeks. My reaction towards these events was emotional, what else could it be? It was a mixture of helplessness and anger. For five weeks I watched all the TV channels I could around the clock. You watch all these flows of Kosovo Albanian refugees and this makes you angry because you know that Milosevic's regime started it all; but you also watch your native town being bombed, and you feel angry again. I felt caught between Serbian "patriotism" and "NATO patriotism." I couldn't believe that it was possible to operate with such vulgarity in today's media. In contrast to the American and British channels, the German TV stations were less one-sided. There was a real debate here about the involvement of the German troops in the NATO operations, since any such involvement raises the memories (and nightmares) of the past. During the first months of the bombardment I became a true victim of both "big" and "small" electronic media: TV and email networks. Over the last ten years most former-Yugoslavs have experienced a non-stop culture of hatred. Hate was everywhere, and still is everywhere. The Serbs' hatred of Croats, Bosnians and Albanians (and vice versa); the entire world's hatred of the Serbs.

Let's conclude with what, to me, is the most exciting part of an exhibition: hanging the works. The issue of the show's installation is most important. At first you can only imagine the exhibition, but once it is installed it comes alive. The spatial organization will not follow a "national" model, since the exhibition itself is not based on this principle. We will try to group the works around the four thematic sections, remaining open and not strict. As most of the works consist of "unstable images" (video installations, slide projectors), they need a separate room. It is clear that today the White Cube is out, the Dark Cube is in. The exhibition includes a great number of photographic works, and also paintings. We also have floor installations. In contrast to the aesthetics of the '80s which was more solid in terms of its material, the artists of the '90s have very much gone in the direction of lightness and I hope that this will be visible here as well. Since our spaces at the Moderna Museet available are two very large open plan galleries, these need to be designed around the selected works.

When presented with the provisional plan of the project, Harry Nahkala, chief technician at Moderna Museet, grumbled that "Your exhibition *After the Wall* is going to be all about walls!" I have never curated such a large show before, and I must admit I am a bit worried about how it will all work out. I only know that despite the geographical region under scrutiny, it will not be a new "Cabinet of (Eastern) Curiosities," but a normal show.

(1) B. Pejic worked with Moderna Museet director David Elliott and curator Iris Müller-Westerman.

puissent encore témoigner d'une pareille vulgarité. En comparaison des chaînes américaines et britanniques, la télévision allemande était moins partielle. Il y avait un vrai débat concernant la participation de soldats allemands aux opérations de l'Otan. Cela faisait resurgir des souvenirs (et des cauchemars) du passé. Pendant les premiers mois du bombardement, je suis devenue une victime des médias électroniques, tant «grands» que «petits» : la télévision et les réseaux du e-mail. Pendant ces dix dernières années, la majorité des ex ou post-yougoslaves ont été soumis sans interruption à une culture de la haine. La haine était partout, et elle est encore partout. La haine des Serbes envers les Croates, les Bosniaques et les Albanais (et vice-versa) ; la haine du monde entier contre les Serbes.

Une exposition normale

Essayons de terminer sur ce qui me paraît être le moment le plus excitant d'une exposition, celui de l'accrochage. Le parti pris thématique permettra, je suppose, de mêler des artistes de différentes nationalités. Assistera-t-on aussi à un mélange des supports traditionnels et non traditionnels ? Lorsqu'on prépare une exposition, on a toujours en tête (quitte à les corriger ensuite) des «idées visuelles» : rapprocher telle et telle œuvre, faire ressortir telle caractéristique esthétique, etc. Quelles sont les tiennes ?


L'installation de l'exposition revêt une importance particulière. Maintenant, je ne peux que l'imaginer, mais dès qu'elle sera installée, elle commencera à vivre. L'espace ne sera pas organisé selon un modèle «national», puisque l'exposition elle-même n'est pas fondée sur ce principe. Nous essaierons de répartir les œuvres selon les quatre sections thématiques, tout en conservant une certaine ouverture. La plupart des œuvres consistant en «images instables» (installations vidéo, projections de diapositives), il leur faut un espace séparé. Il est évident que le cube blanc a été chassé par le cube noir. L'exposition comprend de nombreuses œuvres photographiques, ainsi que des peintures. Il y a aussi des installations au sol. Contrairement à l'esthétique des années 80, qui privilégiait des matériaux plus solides, les artistes des années 90 recherchent la légèreté ; j'espère que cela se verra également ici. Comme le Moderna Museet met à notre disposition deux très grandes salles à plan ouvert, il faudra structurer l'espace autour des œuvres sélectionnées.

Lorsque nous lui avons présenté un plan prévisionnel, le chef-technicien du Moderna Museet a maugréé : «Votre exposition sera entièrement faite de murs ! » C'est la première fois que j'organise une aussi grande exposition, et j'avoue que j'ai un peu peur ; j'espère que tout fonctionnera. Je suis

néanmoins certaine que, en dépit de la région géographique à laquelle elle est consacrée, cette exposition ne sera pas un nouveau cabinet de curiosités (orientales), mais une exposition parfaitement normale.

Traduit par Frank Straschitz

(1) B. Pejic a travaillé en collaboration avec David Elliott, directeur du Moderna Museet et Iris Müller-Westerman, conservatrice.

ap  on line : www.artpress.com

an "ideological critique" of the post-Communist nationalism(s) which are to a greater or lesser extent present in every newborn European state (and some older ones as well) without starting with the situation in my own country. I remember that in 1993, when Achille Bonito Oliva came to Berlin for a press conference about his concept for the Venice Biennale, I asked him whether he intended to organize an exhibition of "Yugoslav" artists. At that time I was naive and shocked by the scale of the Yugoslav/Serbian-Croatian war and I believed that such an exhibition would "help" the situation. He said: not at all. What he thought important was that the artists from these regions—former Yugoslavia (1945-1991)—should take part in the international exhibitions. That year in Venice Lorand Hegyi organized just such an exhibition under the auspices of the Biennale: *La coesistenza dell'arte* (The Coexistence of Art). It included 23 artists and one group from Italy, Austria, Hungary, the Czech Republic and the countries that used to be part of Titoist Yugoslavia, and were now at war. It was a wonderful show, and as an exhibition model it was immensely important for my understanding of overcoming the conflicts. I am not trying to say that the conflicts could be soothed by one or even many exhibitions. It seems important that artists as well as art critics meet on a professional basis. The international conference I organized in Berlin in 1995, "Body in Communism," in which 21 artists, critics, philosophers and theoreticians from the East took part, was also an attempt to meet on a professional terrain. And it worked.

In contrast to what happened with the wars in Croatia and Bosnia-Herzegovina, we have received very little information about the art scene in Kosovo. Are there any Kosovar artists in the exhibition?

I tried to get in touch with a composer Ilir Barji who fled Pristina and for several months had been living as a refugee in Italy. Unfortunately, after the first emails, we lost touch. During the opening days of *After the Wall* (October 15 and 16) we will have a symposium and I hope that a philosopher (who occasionally also acts as a curator) from Pristina, Shkelzen Malaqi, will accept our invitation and come to Stockholm. There are certainly more important things to be done in today's Pristina than taking part in symposia, but I think that this is important too.

We finalized the list of artists and works for *After the Wall* on March 20, 1999. I came back

to Berlin to start work on the catalogue, but the bombardment of former Yugoslavia started three days later. I could not work for weeks. My reaction towards these events was emotional, what else could it be? It was a mixture of helplessness and anger. For five weeks I watched all the TV channels I could around the clock. You watch all these flows of Kosovo Albanian refugees and this makes you angry because you know that Milosevic's regime started it all; but you also watch your native town being bombed, and you feel angry again. I felt caught between Serbian "patriotism" and "NATO patriotism." I couldn't believe that it was possible to operate with such vulgarity in today's media. In contrast to the American and British channels, the German TV stations were less one-sided. There was a real debate here about the involvement of the German troops in the NATO operations, since any such involvement raises the memories (and nightmares) of the past. During the first months of the bombardment I became a true victim of both "big" and "small" electronic media: TV and email networks. Over the last ten years most former-Yugoslavs have experienced a non-stop culture of hatred. Hate was everywhere, and still is everywhere. The Serbs' hatred of Croats, Bosnians and Albanians (and vice versa); the entire world's hatred of the Serbs.

Let's conclude with what, to me, is the most exciting part of an exhibition: hanging the works. The issue of the show's installation is most important. At first you can only imagine the exhibition, but once it is installed it comes alive. The spatial organization will not follow a "national" model, since the exhibition itself is not based on this principle. We will try to group the works around the four thematic sections, remaining open and not strict. As most of the works consist of "unstable images" (video installations, slide projectors), they need a separate room. It is clear that today the White Cube is out, the Dark Cube is in. The exhibition includes a great number of photographic works, and also paintings. We also have floor installations. In contrast to the aesthetics of the '80s which was more solid in terms of its material, the artists of the '90s have very much gone in the direction of lightness and I hope that this will be visible here as well. Since our spaces at the Moderna Museet available are two very large open plan galleries, these need to be designed around the selected works.

When presented with the provisional plan of the project, Harry Nahkala, chief technician at Moderna Museet, grumbled that "Your exhibition *After the Wall* is going to be all about walls!" I have never curated such a large show before, and I must admit I am a bit worried about how it will all work out. I only know that despite the geographical region under scrutiny, it will not be a new "Cabinet of (Eastern) Curiosities," but a normal show.

(1) B. Pejic worked with Moderna Museet director David Elliott and curator Iris Müller-Westerman.