Archive vivante – Archive critique. La galerie comme archive en Pologne dans les années 1970 : l'exemple de la galerie Foksal

*Living Archive – Critical Archive. The Gallery As An Archive In Poland Of The
1970s: The Example Of The Foksal Gallery*

Maria Tyl

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/marges/1316>

DOI : 10.4000/marges.1316

ISSN : 2416-8742

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2017

Pagination : 47-60

ISBN : 978-2-84292-723-3

ISSN : 1767-7114

Référence électronique

Maria Tyl, « Archive vivante – Archive critique. La galerie comme archive en Pologne dans les années 1970 : l'exemple de la galerie Foksal », *Marges* [En ligne], 25 | 2017, mis en ligne le 01 octobre 2019, consulté le 07 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/marges/1316> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/marges.1316>

Archive vivante – Archive critique. La galerie comme archive en Pologne dans les années 1970 : l'exemple de la galerie Foksal

L'art conceptuel est considéré par les avant-gardes polonaises des années 1960-1970 comme le développement de la tradition réductionniste de l'art du 20^e siècle, en quelque sorte la conséquence de l'évolution de l'art qui, ayant atteint son extrême – son degré zéro – se tourne vers des formes éphémères (happenings, performances, etc.) et dématérialisées (idées et théories en lieu et place de l'objet) questionnant la « nature de l'art ». Les transcriptions, les dessins préparatoires, les projets, les photographies, les enregistrements sonores ou les vidéos sont souvent les seules traces de leur existence. L'intérêt croissant des artistes pour cette documentation et les activités archivistiques fait que celles-ci plus que témoigner de ce qu'elles documentent, commencent à parler d'elles-mêmes et peu à peu s'autonomisent. Cet intérêt apparaît tôt en Pologne, mais il est plus largement caractéristique des artistes et critiques de l'Europe

centrale et de l'Est. Il résulte du fait que l'activité de ces derniers appartenait – et appartient toujours – à des régions marginalisées par le modèle de l'histoire de l'art moderne et contemporain façonné en Europe occidentale et qui, par conséquent, risque plus facilement de disparaître de la conscience et de la mémoire communes.

Le monde de l'art polonais des années 1970

Une des facettes de l'art conceptuel se développant en Pologne dans les années 1960-1970 est la création des galeries conceptuelles qui sortent du domaine des arts plastiques en élargissant ainsi – à la manière des avant-gardes – les définitions traditionnelles de ces institutions. L'idée de documentation et d'archive, qui est au centre de leur activité, est liée à d'autres problématiques telles que la collection, le musée, l'institution artistique et leurs relations croisées. Ces galeries, dans la plupart des cas, sont créées et dirigées par les artistes eux-mêmes ou bien par des critiques dont l'activité devient comparable à celle d'artistes conceptuels (un autre exemple d'élargissement des définitions). Leur grand nombre permet de parler de tout un mouvement créé autour de ces galeries conceptuelles qui caractérise l'art polonais de la seconde moitié du 20^e siècle. Il forme une réelle alternative aux institutions artistiques officielles, subordonnées à la politique culturelle du régime communiste, lesquelles dominent le champ artistique de cette période. Dans un système totalitaire où chaque geste est politique, ce phénomène témoigne de la volonté de sortir du cercle vicieux entre les artistes et le pouvoir.

Pour gagner leur vie, la plupart des artistes, à côté de leurs recherches et activités personnelles, sont obligés de réaliser des commandes officielles (des affiches ou des décorations pour des fêtes et manifestations officielles, des œuvres pour les espaces ou bâtiments publics, etc.) ou bien de faire partie des associations nationales regroupant les artistes (L'Association Polonaise des Artistes Plasticiens, par exemple) qui fournissent les ateliers, les espaces et la possibilité d'exposition ainsi que les outils de travail. La perversité du système se voit dans le fait que beaucoup de galeries d'avant-garde, pour avoir une existence et une visibilité quelconques (un siège, des moyens pour organiser les expositions ou d'autres événements, des matériaux pour rendre possible le travail des artistes), doivent être affiliées à des institutions officielles plus importantes comme par exemple les clubs universitaires, les associations de plasticiens, les maisons de la culture ou encore les Ateliers des Arts Plastiques. Ceux-ci sont des organismes dépendant du Ministère de la Culture et de l'Art (donc du budget central) qui

encadrent l'activité artistique de l'époque en supervisant la réalisation des commandes officielles et en organisant les expositions. D'ailleurs, comme le seul acheteur et commanditaire est l'État, le marché de l'art en Pologne n'existe quasiment pas à l'époque. Il est concentré sur l'acquisition des œuvres pour des musées locaux et nationaux, des institutions d'utilité publique, quelques entreprises financées et dépendantes de l'État, encadrées par des administrateurs culturels, souvent incompetents. L'échange des œuvres et les investissements privés sont sans signification.

En essayant d'échapper à ces dépendances, les galeries conceptuelles trouvent souvent leur emplacement dans des appartements privés d'artistes. Leur activité n'est bien évidemment pas commerciale. La forme qu'elles adoptent résulte du fait qu'elles sont dépourvues de subventions d'État et doivent se contenter de leurs propres et faibles moyens. Leur fonctionnement se base donc, soit sur le *mail art* (échange de courrier entre artistes), soit sur la collecte des documents adoptant une forme d'archive personnelle gardant les traces des créations éphémères des artistes de la nouvelle avant-garde – ces deux activités pouvant aussi aller de paire.

En guise d'exemple, nous pouvons citer la galerie 80x140 (1971, Lodz) de Jerzy Trelinski (artiste et professeur de l'Ecole des Beaux-Arts de Lodz) et la galerie A4 (1972, Lodz) d'Andrzej Pierzgalski (artiste et pédagogue) où l'espace plan de format A4 ou 80x140cm situé sur un mur du Club des Plasticiens de Lodz suffit à former la base du concept de la galerie. Son caractère critique réside dans le détournement des formes bureaucratiques du système dans lequel fonctionnent les artistes. Les responsables de la galerie attachent donc une attention particulière au respect du format qu'ils s'imposent et à l'enregistrement méticuleux de toutes les activités sous la forme du bulletin *Protokol* contenant la liste des travaux réalisés dans la galerie avec leur description.

On peut également citer la galerie Adres (1972-1977, Varsovie) d'Ewa Partum, située à côté de l'Associations des Artistes Plasticiens de Lodz, où doivent affluer les informations concernant l'art conceptuel et qui, par la suite, expose cette correspondance (le concept n'a pas survécu très longtemps car à un moment le prix des timbres a augmenté de manière significative); ou bien le Bureau de Poésie (1971-1984, Varsovie) d'Andrzej Partum, situé dans son appartement, dans un sous-grenier de l'Hôtel Polonia de Varsovie, qui constituait un espace ouvert à toutes les personnes intéressées. Le Bureau de Poésie, plus qu'une galerie, est un point du réseau dans l'espace social considéré comme « espace de l'art »; les seuls attributs de ces deux structures sont le nom et l'adresse du « siège ».

/1 Isabelle Schwarz,
« Galeria wymiany »
[Galerie d'échange,
Sztuka i dokumentacja
n° 4, 2011, p. 15.

/2 Luiza Nader, *O czym
zapominaja archiwa?*
*Pamięć i historia "Z
Archiwum Kwiekulik"*
[Qu'ont oublié les
archives. Mémoire et
histoire de l'« Archive
Kwiekulik »], en ligne :
[http://www.kulikzofia.pl/
polski/okz/ok2_nader.
html](http://www.kulikzofia.pl/polski/okz/ok2_nader.html), consulté le 28
octobre 2016.

Une autre galerie fonctionnant de manière semblable est la galerie d'Échange (1978-1989, Lodz) de Jozef Robakowski, qui veut être un point de rencontre d'artistes et d'autres acteurs du monde de l'art : ceux-ci, par voie d'échange postal de documents, réalisent des projets communs. Son initiateur présente ainsi son projet : « La galerie est à vrai dire une fiction [...]. Premièrement, ce n'est pas une galerie au sens traditionnel du terme qui organise des expositions de tableaux, de dessins ou de sculptures. C'est surtout un endroit où les gens peuvent se rencontrer, discuter, échanger leurs concepts et opinions. C'est aussi une archive qui, je peux le dire, est unique en Pologne¹ ». Une autre initiative transnationale est NET (1971) de Jaroslaw Kozlowski qui, en se basant sur le modèle du *mail art*, non seulement accumule et expose la correspondance et la documentation, mais leur donne une dynamique nouvelle, met en circulation les idées et les artefacts.

On peut aussi évoquer le projet du couple d'artistes Przemyslaw Kwiek et Zofia Kulik (Kwiekulik), nommé L'Atelier des Actions, de la Documentation et de la Diffusion (1975-1987, Varsovie). Il consiste en l'archivage et l'exposition permanente de travaux personnels et de la documentation de différentes actions éphémères des artistes marginaux des années 1970 et 1980. Des publications, des magazines, des invitations aux expositions et des documents sur les conditions de vie des artistes se chevauchent partiellement à la manière des collages sur les murs de leur appartement et révèlent ainsi les relations croisées entre la sphère publique et privée. « Nous avons créé, dit Zofia Kulik, une institution privée à la maison pour remédier à une situation générale. Nous diffusons les informations en transformant l'appartement en galerie ; dans les années 1970 nous consacrons la majorité de notre temps à réceptionner les visites, organisant des projections et commentant l'art que nous avons documenté. Il s'agissait de transmettre l'information sur l'idée d'art processuel² ». L'archive de Kwiekulik a été la plus grande archive privée à s'occuper de la collecte des matériaux d'art d'avant-garde et de culture visuelle de la République Populaire de Pologne. Le couple d'artistes documentait systématiquement l'activité des créateurs d'avant-garde des années 1970-1980, réagissant ainsi au manque d'intérêt pour leur activité de la part des institutions culturelles officielles. Au fil des années, l'archive prend de l'ampleur et compte des dizaines de milliers de photographies, de diapositives, des milliers d'imprimés divers et des centaines de films. À côté de la documentation de l'art éphémère, l'archive témoigne des mécanismes de fonctionnement des institutions de culture et de propagande du régime communiste. La correspondance des artistes avec les institutions, les bulletins et

les textes donnent une image unique du fonctionnement schizophrénique de la culture dans un pays socialiste.

Nous voyons donc que par leur activité théorique, l'organisation de projections, de rencontres avec des artistes ou de colloques, plus que des lieux d'expositions, ces galeries conceptuelles polonaises deviennent des « noyaux de réflexion critique » sur le caractère institutionnel de l'art, des bureaux d'information sur les nouvelles formes de la création. Leurs pratiques archivistiques diversifiées abordent la question de la violence symbolique des archives et des narrations officielles qui dominaient le discours sur l'art. Officielles à l'échelle nationale et donc représentant la politique culturelle des régimes totalitaires, ou bien à l'échelle mondiale, signifiant le point de vue occidental. Elles s'intéressent à des histoires de l'art non écrites et marginalisées et essayent de mettre en place une narration alternative, de créer une micro-histoire.

Galerie Foksal

La Galerie Foksal est créée en 1965 par un groupe de critiques : Anka Ptaszkowska, Mariusz Tchorek et Wiesław Borowski. Elle est l'une des premières et la plus importante galerie d'avant-garde en Pologne dans la seconde moitié du 20^e siècle. Bien connue dans tout le bloc centre-est de l'Europe, elle possède aussi beaucoup de contacts de « l'autre côté du rideau de fer ». Paradoxalement, bien que fonctionnant dans le cadre d'une structure officielle régulant la vie artistique du pays (Ateliers des Arts Plastiques), elle est le siège des idées les plus novatrices et de la critique institutionnelle la plus marquée.

Principes du fonctionnement de la Galerie Foksal

Le projet de Foksal est celui d'une institution en état de crise permanente. La mise à l'épreuve des limites de l'activité artistique, le combat permanent avec l'instrumentalisation et la récupération des pratiques avant-gardistes par le régime ; la réflexion (auto)critique et la lutte interne contre l'institutionnalisation de la galerie, constituent le noyau de son programme. Dans les premières années de l'activité, en donnant un cadre aux réalisations éphémères ayant lieu souvent en dehors de la galerie et à travers des publications de textes tels que « La théorie du lieu », « Qu'est-ce qui ne nous plaît pas dans la Galerie Foksal ? » ou « Le Nouveau règlement de la Galerie Foksal », elle critique les conventions et les rites constituant le fonctionnement d'une galerie traditionnelle – les expositions, l'espace et le temps des expositions, les vernissages, la critique, la publicité, etc. Foksal ne veut pas promouvoir des tendances en particulier mais mettre

/3 Anka Ptaszkowska,
*Wierze w wolnosc ale nie
nazywam sie Beethoven*
[Je crois en la liberté
mais je ne m'appelle
pas Beethoven],
Gdansk, slowo/obraz
terytoria, 2010, p. 213.

en valeur des attitudes individuelles en assurant aux créateurs invités une liberté totale dans l'organisation de leurs manifestations. Plus qu'un espace, la galerie propose un environnement artistique alternatif. Son but n'est pas de présenter une œuvre d'art dans son état fini mais de mettre en avant les conditions et les situations qui accompagnent la création, de les considérer comme des parties inhérentes d'une exposition artistique. Foksal veut atténuer la distinction entre deux espaces de l'activité artistique – l'atelier où l'œuvre est créée et le lieu d'exposition où celle-ci est présentée.

Ainsi, la galerie encadre la réalisation de multiples happenings de Tadeusz Kantor – personnage clé de la Galerie, tels que *Concert/Happening Panoramique Marin*, organisé sur une plage de la mer Baltique; *Lettre*, happening organisé sur le trajet entre un bureau de poste et Foksal pendant lequel huit facteurs en uniformes, escortés par la police municipale, portent une lettre de 14 m de longueur adressée à la galerie. Dans *La Chaise*, l'artiste place dans la galerie la partie inférieure d'une énorme chaise pour montrer que l'ensemble de l'œuvre d'art excède les murs de l'institution. En 1970, Kantor organise l'exposition « Multipart » (multiplication, participation). Pendant le vernissage, les quarante toiles apprêtées par l'artiste sont vendues à la condition que l'acheteur transforme la toile en peinture et l'année suivante ait lieu l'exposition des œuvres du public. D'autres expositions peuvent être anonymes, durer un an ou une journée; parfois il y a des vernissages tous les jours. Foksal permet à ses artistes d'aménager selon leur volonté tout l'espace de la galerie: l'exposition de photographies de Zygmunt Targowski, en 1971, par exemple, présente 3000 photographies 18x24cm, collées aux murs et sur le sol dans un arrangement complètement uniforme. Beaucoup de ces manifestations ont un caractère expérimental et éphémère et leur documentation constitue l'une des principales préoccupations de la Galerie. Chaque manifestation est donc documentée par des photographes reconnus, tels que Eustachy Kossakowski et Tadeusz Rolke. Grâce à eux, l'activité artistique autour de la galerie Foksal, notamment le théâtre et les happenings de Kantor, sont conservés.

Importance de l'archive dans l'œuvre de Kantor

Kantor lui-même attache une importance extrême à la documentation de son travail. Comme le constate Anka Ptaszkowska, historienne de l'art et membre de l'équipe de Foksal, son intérêt pour la documentation s'inspire de *dada* qui prône une inclusion de la vie dans l'art/³. La collecte de documents est donc pour Kantor un moyen de fabriquer l'histoire, de se défendre devant l'oubli et la peur. L'organisation parfaite du système d'information et de promotion de sa propre

œuvre lui donne l'impression d'un contrôle absolu. Il élève l'archive au statut de programme artistique. Dès 1963, il organise deux expositions, « L'Anti-exposition » et « L'Exposition populaire », où il montre le « non-art », à partir de sa correspondance privée, de documents, dessins, notes, projets, esquisses, coupures de presse, calendriers, tickets, le tout suspendu à une corde à linge. En 1970, pour le 3^e Salon des Galeries Pilotes, Kantor conçoit *La Machine d'Archive* qui présente l'histoire de sa galerie. Ordonnées de manière chronologique, les images successives montrent les sources de Foksal et les manifestations qui, au fil des années, constituent son identité et son autorité dans le champ artistique polonais.

Concept de l'« Archive Vivante » et de la « Documentation »

Le Concert Panoramique Marin, appelé aussi *Happening marin*, a lieu en 1967. À ce moment-là, le problème du rôle de l'archive et de la documentation se manifeste pour la première fois dans le cercle de Foksal. Pendant le *Happening marin*, lorsque Edward Krasinski, l'un des artistes de la Galerie, dirige la mer et Kantor donne des commandes depuis la plage à travers un mégaphone, l'autre partie de l'équipe, en partant du principe que seul le présent compte, décide de noyer – enfermée dans une grande caisse peinte en blanc – toute la documentation jusqu'ici accumulée par la galerie. Ce geste d'autodestruction, qui d'ailleurs correspond au programme de la galerie (celui de la constante remise en cause des principes de son fonctionnement), est récupéré par Kantor qui le considère comme une annexe de son happening.

Deux ans plus tard, la question de l'archive réapparaît dans le cercle de Foksal se trouvant face à une crise réelle qui aboutira à l'éclatement et au changement partiel de l'équipe de la galerie. À partir de 1969, la Galerie n'organise plus d'expositions et réfléchit sur son statut de « seule galerie d'avant-garde en Pologne », dont elle a longtemps profité. Avec la publication du *Nouveau règlement de la collaboration avec la Galerie Foksal*, celle-ci renonce à sa position dominante dans le champ artistique polonais, celle de formateur des goûts, d'institution de jugement et de sélection des œuvres et des artistes. On cherche de nouvelles tactiques pour l'activité de la galerie, qui permettraient de la tenir au service des activités artistiques. Dans un premier temps, elle se transforme donc en bureau de documentation et d'information sur toutes sortes d'activités artistiques se passant en dehors de ses murs. Le texte du *Nouveau règlement* annonce : « Nous vous informons d'une pause dans l'activité de la Galerie Foksal PSP en tant que lieu d'expositions, de happenings et des manifestations artistiques de toutes sortes. La galerie s'est

/4 Luiza Nader,
Konceptualizm w PRL [L'art conceptuel dans la République Populaire de Pologne], Varsovie, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2009, p. 249.

/5 Andrzej Turowski,
« Galeria przeciw galerii »
[Galerie contre galerie], dans Piotr Piotrowski,
Dekada, Poznań, Obserwator, 1991, p. 65.

/6 « The Living Archives accessible to the public », dans *Two*, Galeria Foksal PSP, Varsovie, juin 1972.

rendue compte qu'elle est un endroit où tout est possible. Agissez donc en dehors de la galerie comme si vous agissiez dans son cadre. La Galerie se charge du devoir d'informer de vos entreprises et de les documenter. À l'intérieur de la galerie nous allons constituer une séance permanente d'information, ouverte et publique/**4** ».

En 1970, Tchorek et Ptaszkowska ayant quitté l'équipe de Foksal, les autres critiques de la galerie, Borowski et Turowski, réfléchissent sur son avenir, rangent les photographies, les catalogues, les documents, etc. Ainsi, naît l'idée de l'archive. Toutefois, celle-ci porte en elle la volonté de classement arbitraire et subjectif, la notion de vieillesse et, comme l'a dit Derrida, l'instinct de mort. Selon le philosophe, toute archive déprécie ou même rend inutile la mémoire et, en même temps, mène à la suppression définitive de ce qui échappe à la conservation documentaire. Ce qui ne peut être archivé, d'une certaine manière, est condamné à mort. Or, la conception de l'art de Kantor faisait preuve d'un instinct très fort de vie. Le concept de la galerie fut alors de devenir une « Archive vivante ». Comme le constate Turowski, « le fait d'avoir noyé la documentation [pendant le *Happening marin*] était lié à l'idée d'un art existant en dehors de la forme, comme processus éphémère que l'on ne peut conserver autrement que *post mortem*, cela veut dire sous forme de documentation. Ayant tué la documentation, il fallait donner vie à l'archive en tant que moyen de transmission de l'art, en tant qu'endroit neutre qui garde ce qui revient et ce qui existe. C'était le paradoxe de l'inversion des rôles, et en même temps une critique contrariante de l'institution/**5** ».

L'« Archive vivante » veut montrer la logique du document qui par sa nature demande lui-même à être introduit dans l'ordre institutionnalisé d'une collection ou d'une archive bureaucratisante. En imitant ironiquement les archives traditionnelles, il s'agissait donc de dénoncer leur fonctionnement et ainsi de s'opposer à la réification des faits artistiques de nature éphémère et critique, ainsi qu'à l'institutionnalisation et au succès marchand des différents projets liés à la documentation et aux archives devenus très populaires parmi les artistes d'avant-garde. L'archive vivante se veut être un cadre non institutionnel et non culturel de la création artistique/**6**.

Les deux textes programmatiques, *Documentation* et *Archive vivante*, sont rédigés en 1971 et 1972. Le concept consiste à diviser la galerie en deux : dans une partie a lieu une présentation de la création actuelle (exposition « Art vivant » à laquelle furent invités quelques artistes, théoriciens ou critiques polonais et étrangers, entre autres, Ben Vautier, Christo, Robert Filliou, Yvon Lambert, Alain Jacquet, Jean-Marc Poinot, Pierre Restany, Bernar Venet, Gérard Titus-Carmel, etc.) ; dans l'autre partie, sont présentées

simultanément deux expositions collectives intitulées de la même manière que les manifestes qui montrent cette même matière archivistique mais dans des configurations différentes. La banalité du titre, l'accumulation disparate d'objets et de documentation, accentuent non pas la continuité et le lien entre les faits, comme ce fut le cas de la *Machine* de Kantor, mais le caractère hasardeux et provisoire de leur rencontre. Le seul élément qui les lie est l'espace de la galerie et son histoire.

Dans les couloirs menant à la galerie sont exposés les commentaires de presse écrits par des critiques et des commissaires d'expositions officielles et d'avant-garde, en dehors de Foksal. L'intérieur de la galerie – où sont présentées la *Documentation* et ensuite l'*Archive vivante* – est arrangé comme un studio. Sur de longues tables ou sur les murs, sont disposés tous les documents présentant les activités de la galerie : photographies, catalogues, manifestes, publications, textes théoriques, interviews tapuscrits, invitations, citations des artistes, rapports d'activité, etc. Les enregistrements d'interventions d'artistes sont diffusés par des magnétophones. Des films et des diapositives présentent des enregistrements d'événements artistiques sur des écrans.

Les textes manifestes inscrits sur les murs expliquent que la présentation n'est pas un événement artistique ni une provocation, mais une dénonciation du fonctionnement de chaque documentation auquel on donne un coup de grâce pour qu'une archive vivante puisse voir le jour. L'objectif des organisateurs est que ce grand nombre de différents documents crée une situation où la documentation cesse de représenter son objet et soit complètement sujette à une manipulation qui ne concerne pas son contenu. Il s'agit de mettre en doute la valeur du document en tant que source de savoir et de vérité. En *isolant* les faits artistiques sauvés dans la documentation on veut les défendre contre toute classification et interprétation, et démontrer l'illusion de rangements efficaces et l'impossibilité d'une lecture définitive, ce qui, symboliquement, se fait comprendre par le fait que tous les documents sont couverts d'un film plastique. On veut démontrer qu'à travers la documentation, en dehors de la rencontre avec l'œuvre dans son temps présent, personne ne peut obtenir d'information exhaustive sur l'art, que la documentation, en elle-même, ne peut pas être objet de contemplation artistique ou de fascination intellectuelle : elle ne peut pas être le fondement de nouvelles règles artistiques ni d'une autre histoire de l'art. Les archives vivantes ne sont pas exposées ni publiées : elles *isolent, rendent accessible (apparente)* une existence inaccessible des activités artistiques passées.

Wiesław Borowski
Andrzej Turowski

documentation

Le monde de l'art est entré dans l'ère de la DOCUMENTATION.

L'oeuvre, libérée de toute forme et de toute fonction — apparaît comme une actualisation unique de l'idée — sans une trace matérielle. Elle est rendue accessible sous forme d'une note qui consiste en un document, ou un projet. Elle était ou elle sera.

L'état insaisissable actuel reste un MESSAGE ISOLE.

L'oeuvre ne se soumet à rien, ce qui serait un prétexte pour l'information, puisqu'elle-même s'identifie avec l'information sur elle-même.

L'oeuvre d'art a perdu sa durabilité. Ce sont uniquement des systèmes formels, monuments, institutions qui font le nécessaire pour prolonger son existence.

Le musée-archivé de la DOCUMENTATION cherche à perpétuer et à conserver le souvenir de l'oeuvre sous forme de différentes notes.

Nous collectionnons donc tout!

Nous le faisons d'une façon plus machinale, plus pédantesque et plus en masse que les collectionneurs assemblant leurs collections ou ceux qui cèdent à la manie de collections scientifiques.

Nous créons l'illusion de la subsistance des idées artistiques et, en réalité, nous disposons d'une magne embrouillée des „traces" — inu-

tiles du point de vue artistique et utiles du point de vue commercial.

De nouveau, nous créons le matériel pour des manipulations sans bornes.

Nous sommes à la disposition des fonctionnaires des moyens de transmission.

Nous effectuons un échange gigantesque des DOCUMENTS et d'incalculables transactions liées.

La DOCUMENTATION est une prolongation factice de la durabilité de ce qui est NON-DURABLE de par sa nature. Elle conserve et reproduit ce qui faisait l'objet de l'observation, de l'émotion artistique, de l'action.

Détruire la DOCUMENTATION est chose plus difficile que de brûler des musées et collections. La DOCUMENTATION se reproduisant d'elle-même, embrassant tout et accessible partout, est plus attrayante que toutes les expositions du monde.

La DOCUMENTATION s'est imperceptiblement identifiée avec le musée et la collection, adoptant leurs formes et leurs manières.

La DOCUMENTATION comme la dernière étape du message — devient la FORME de l'oeuvre d'art.

On ne peut pas la détruire — il faut la dénoncer!

GALERIE FOKSAL

l'archive vivant

août 1971

galeria foksal psp
warszawa
ul. foksal 1/4
telefon 27 62 43

Les activités artistiques actuelles ne sont pas susceptibles à une présentation qui met en question son utilité même.

L'activité de la pensée veut exister en dehors de toutes manipulations entreprises par:

- les créateurs eux-mêmes
- les arrangeurs d'expositions
- le public avide.

Une oeuvre nouvelle, s'identifiant avec son message, ne dure qu'au cours de son isolation. Elle se situe dans le temps, entre l'acte de l'émission et celui de la réception, qui coïncide avec la durée de son existence propre. Le dépassement de chacun de ces deux moments devient une menace pour l'existence de l'oeuvre elle-même:

- d'incessantes manipulations du créateur avec sa propre pensée intoxiquent celle-ci du „Moi” lyrique de l'auteur
- par la réception, la pensée se trouve introduite dans le courant des valeurs schématiques de la culture.

Une lettre mise dans une boîte à lettres cesse d'être l'objet des actions quelconques jusqu'à ce qu'elle n'arrive à son destinataire. Son authenticité sans objet, sans forme, impersonnelle et nécessaire — c'est la longueur des tuyaux de la poste. Le temps du message est l'unique neutralité de l'oeuvre artistique. Même réduit au minimum — il décide du fait existant.

Les faits artistiques incitent à la fondation de l'ARCHIVE VIVANT, conçu comme possibilité de saisir le message lui-même.

L'ARCHIVE VIVANT se réfère au passé de la pensée pour la rendre accessible.

L'ARCHIVE VIVANT détermine l'oeuvre dans le moment où elle est actuelle d'une façon neutre; où la pression psychologique du créateur n'existe plus; où elle n'est encore soumise aux manipulations schématiques d'interprétation.

L'ARCHIVE VIVANT se propose d'être un lieu de passage où les oeuvres se trouvent dans leur propre disposition d'agir — déjà libérées de la pensée génératrice du créateur, et pas encore déformées par des manipulations réceptives. Nous intervenons en créant le cadre de l'oeuvre même, nous retenons le message — mais

ni l'acte de son émission, ni celui de sa réception ne nous intéresse.

En tant que lieu de réception de l'oeuvre, dernière étape du passage de l'information — l'exposition constituait un point à partir duquel l'oeuvre était consommée et institutionnalisée.

Le laboratoire de l'Art constituait une couveuse de serre des idées, un centre local permettant la publicité exhibitionniste du créateur sous forme de prospectus préparés à l'avance.

EN créant l'ARCHIVE VIVANT nous dénonçons:

- le Laboratoire de l'Art
 - le studio pour des conceptions artistiques
- et, également: **NOUS DÉNONÇONS CHAQUE FORME DE PRÉSENTATIONS DE L'OEUVRE. NOUS DÉNONÇONS AUSSI CHAQUE ARCHIVE**, car chaque archive représente l'Histoire. **NOUS NE REPRÉSENTONS PAS L'HISTOIRE, MAIS NOUS ISOLONS LA PENSÉE.**

L'ARCHIVE VIVANT fait naître un cadre non-institutionnel et non-culturel pour chaque activité créatrice.

Nous négligeons pas les matériaux d'une façon scientifique et méthodique. L'archive tendant à réunir une documentation complète ne nous intéresse pas. Un archive: conçu comme „Collection des documents désactualisés mais dignes d'être conservés” ne nous intéresse pas. De riches collections de l'ARCHIVE VIVANT sont nécessaires, mais elles ne peuvent être utilisées dans aucun but.

Nous créons l'ARCHIVE QUI FONCTIONNE DANS LE PRÉSENT.

L'ARCHIVE VIVANT est un précédent du fonctionnement de l'oeuvre qui garde sa neutralité.

L'ARCHIVE VIVANT qui propose une limite changeante mais précise de la non-intervention devient un contexte nouveau pour l'activité créatrice.

L'ARCHIVE VIVANT est soumis à la création.

L'ARCHIVE VIVANT est une réaction actuelle aux événements:

- artistiques
- non-artistiques
- anti-artistiques.

Wiesław Borowski
Andrzej Turowski

/7 « The inevitability and failure of the archives », dans *Galeria Foksal PSP*, Varsovie, 1979, p. 15.

/8 Anka Ptaszkowska, *Wierze w wolno*, op. cit., p. 203.

Échec de l'Archive ?

La question qui se pose est de savoir si le projet de l'« Archive vivante » a réussi et s'il a résisté au défi du temps et aux logiques du champ artistique. Avec quelques années de recul, Borowski et Turowski – les inventeurs du concept – portent un regard assez sceptique sur leur réussite et se rendent compte du caractère utopique du projet : « Cette nouvelle institution, après quelques années, commence à fonctionner de manière propre aux unités conventionnelles relevant du pouvoir. Aujourd'hui, les archives en tant qu'institution historiquement morte, ne peuvent plus constituer le miracle d'une résurrection extratemporelle des événements et des faits artistiques. Dans ce sens l'« Archive vivante » constitue l'étape suivante de la série des échecs de la galerie [...]. Sous le fardeau de l'accumulation de son histoire, toutes les tentatives de la galerie [...] finissent par une série d'échecs. Chaque fois, nous revenons au point de départ et les valeurs précédemment critiquées s'en trouvent restaurées. Nous n'étions pas non plus en mesure de nous opposer au processus de la désintégration des œuvres d'art elles-mêmes et de leurs souvenirs sous la forme de leurs archives. L'histoire troublante et inconsciente de la galerie se transformait devant nos yeux en quelque chose d'officiel et de pompeux/7 ».

En 1976, a lieu l'exposition intitulée « Documents des artistes, documents de la galerie 1966-1976 ». La documentation de la galerie y est subordonnée aux rigueurs des cadres et des panels, à la narration ordonnée par des noms d'artistes choisis. Le concept de cette exposition contraste de manière flagrante avec l'idée anarchique de l'« Archive vivante » et renvoie plutôt au mécanisme de la « Machine d'Archivage » de Kantor. Aussi, Ptaszkowska constate que les archives de Foksal n'ont pas réussi à échapper aux mécanismes convenus/8. Selon elle, l'archive de la galerie, comme toute archive, part du principe que chaque élément est important. L'objectivisme de ce geste donne confiance à l'institution et l'introduit immédiatement dans la crédibilité du discours historique. Les documents y sont gardés pour l'éternité, ensorcelés comme dans un tombeau – avec toutes les hiérarchies et les valeurs prédéfinies prêtes pour des générations futures. L'aspect extérieur est élégant, irréprochable et, avec son objectivisme quantitatif anonyme, il donne confiance. Pourtant, on n'arrive pas à fuir la sélection discriminante. Dans les archives de la galerie, certains documents occupent une place majeure (par exemple, ceux de Kantor), quand d'autres se limitent à une très petite place ou ont tout simplement disparu.

Le problème ne réside pas dans l'archive elle-même mais dans son utilisation. Elle est à l'origine associée à un travail de recherche, à la

possibilité de témoigner du passé et de créer un savoir à l'usage des générations futures. Aujourd'hui, le modèle de l'archive fonctionne dans le champ artistique en tant que pratique d'exposition, de création et universitaire, en tant que méthode de travail. Les artistes, les commissaires d'expositions, les historiens de l'art sont égarés dans les limbes des documents et semblent avoir perdu de vue l'objectif de leur activité. Leurs pratiques se focalisent trop souvent sur la force de l'expérience de la quantité des informations, du volume insaisissable des pièces et des rayons interminables d'étagères, au lieu d'explorer le contenu des témoignages historiques. L'archive semble servir d'excuse inconsciente pour un manque de réflexion approfondie, pour la possibilité de l'oubli, un lâcher-prise de mémoire. Malheureusement, trop souvent, les recherches menées dans les archives abandonnent leur caractère critique envers l'histoire en se contentant de la création d'une expérience de l'archive insaisissable et indescriptible. Il semble qu'aujourd'hui nous ayons besoin d'un appel plus conséquent à la mémoire. Le concept de la Galerie Foksal partait de la position critique envers l'archive – son concept était profondément ancré dans le contexte historique, géopolitique et culturel de l'époque. Il visait, d'un côté la récupération par des institutions officielles des faits artistiques d'avant-garde; de l'autre, il dénonçait la foi dans le pouvoir des documents et des archives de représenter, voire de remplacer le passé. Malgré l'échec à long terme de ses objectifs, cette attitude critique est à retenir. Le contexte a changé, avec lui devraient changer les priorités et les axes de la critique. Peu après la manifestation « Documentation-Archives vivantes » a eu lieu l'action « Mémoire », organisée par un groupe d'artistes liés librement à la Galerie Foksal. Durant le happening, ils proposaient au public de lui faire apprendre par cœur n'importe quel texte qu'il réciterait un peu plus tard. De cette manière, l'« espace » de la mémoire devenait une alternative pour chaque espace institutionnalisé, comme galerie ou archive, qui prétendait témoigner du passé. Dans toutes les explorations d'archives, c'est peut-être donc les notions de mémoire et d'oubli qui devraient être mises en avant, de la même façon que l'expérience de la quantité devrait probablement laisser la place à la qualité et l'approfondissement d'un instant précis.

Pour devenir conscient du passé, il faut également être conscient du présent, c'est entre les deux que se produit la réaction chimique. C'est également la conclusion du premier roman de Philippe Sollers « Une curieuse solitude ». Son narrateur, après plusieurs années, essaie d'y reconstruire l'éducation sentimentale qui lui avait été donnée dans sa jeunesse de jeune bourgeois, riche et oisif, par la domestique espagnole de sa famille: « [L]a seule question qui se pose à

nous est bien celle-ci : les choses et nos qualités étant ce qu'elles sont, comment en jouir au maximum, avant que... ? Les grandes situations, les événements s'épuisent d'eux-mêmes. C'est le réel le plus quotidien, parfois le plus misérable – une sensation de vent, de chaleur, de clarté, un rappel de lieux un peu trop communs, la vision inexplicablement émouvante de certaines attitudes – qui, à la lettre, fait son chemin en nous, pour éclater soudain dans notre *théâtre*, grossi par toute cette attente, tous ces détours, cet effort qu'il a mis pour naître. Travaillons au *vertige du banal*. Or cette évidence, je sentais qu'il fallait non seulement y trouver mon plaisir mais presque un devoir... Non pas une théorie du temps mais une méthode pratique et dès maintenant systématique (afin de devenir, s'il le pouvait, une monstrueuse *machine*) de se rendre plus libre et, en tout cas, plus sensible par tous les moyens/9 ».

En Pologne, Foksal a été le berceau de l'activité artistique éphémère. Sa réflexion tournait autour de l'existence et du devenir des happenings et du théâtre de Kantor qui a été le premier à explorer ce *vertige du banal et le réel le plus quotidien*. Le but de l'« Archive vivante » était aussi de démontrer que *les grandes situations, les événements s'épuisent d'eux-mêmes* – seule la mémoire peut garder leur authentique contenu.

Maria Tyl