Recherche artistique: entre document et affect — ou quand les contextes deviennent forme

Conférence 3. Contexte, quête, données, mémoire, histoire: l’œuvre comme champ de forces et comme mode de documentation de l’expérience historique, l’artiste comme partisan de la mémoire

Aujourd’hui, nous allons parler de la façon dont les artistes, à travers les pratiques de recherche, peuvent créer un champ de représentation de récits alternatifs.

”

les artistes cherchent les failles, les zones grises dans les versions officielles, dans le spectacle de l’histoire

Nikita Kadan, Un possédé peut témoigner au tribunal, 2015

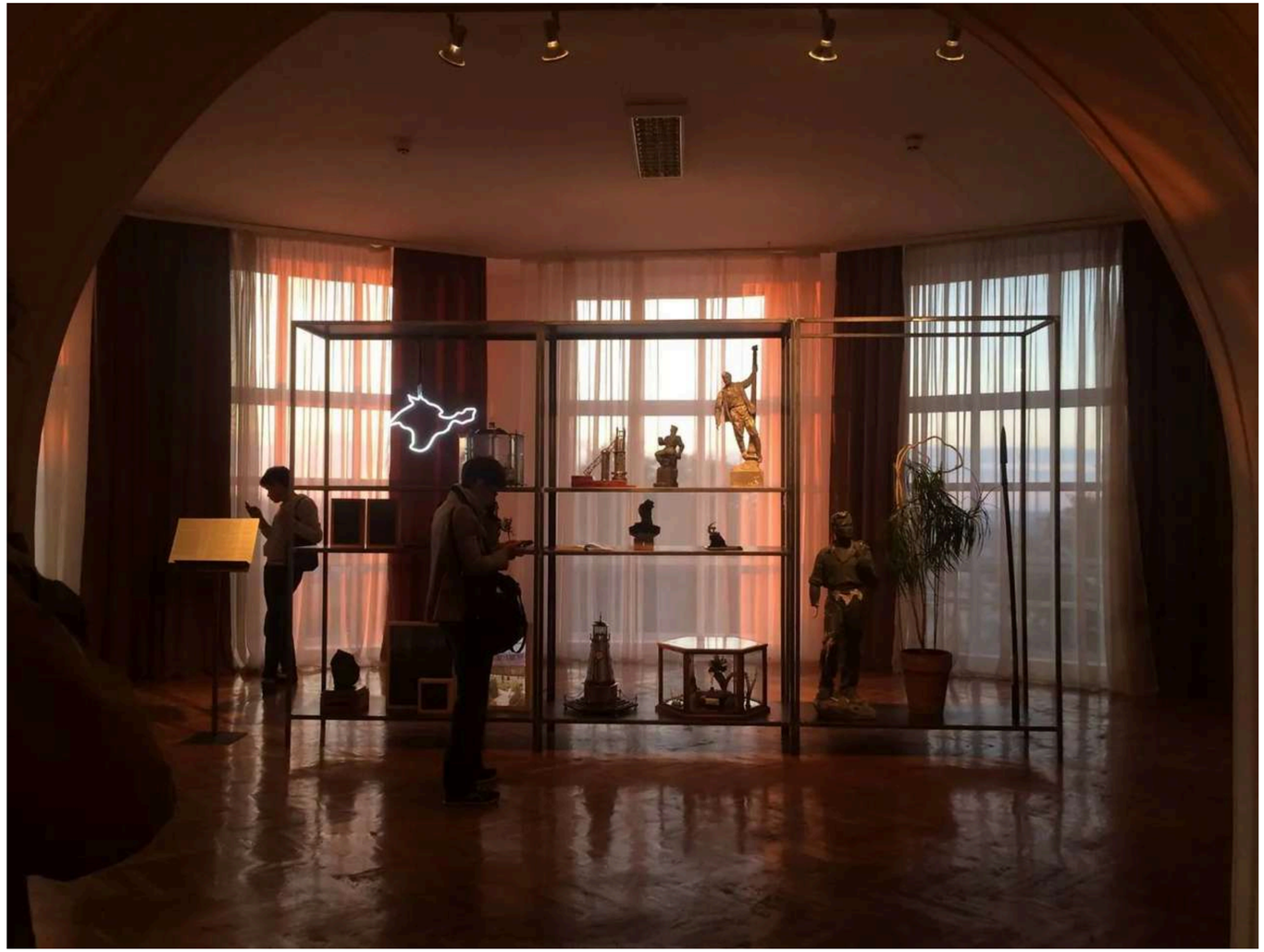
Le récit historique et l'œuvre peuvent aussi créer des espaces où **ces relations elles-mêmes deviennent le thème central:**
comment un travail artistique peut-il ouvrir des points de vue depuis le présent sur l'historique?
Comment l'histoire est-elle présente, articulée, recomposée?
Comment les artistes peuvent-ils devenir des partisans de la mémoire?

Nous allons examiner plusieurs stratégies de travail avec l'historique:

- par la constellation et le motif d'objets qui mettent en collision différentes versions d'un même événement;
- par le travail avec le contexte d'un monument concret;
- par l'articulation du personnel et du public;
- ainsi que par le travail avec l'archive personnelle et son indication vers des circonstances plus larges–historiques et post-historiques.

L'œuvre de Nikita Kadan «Un possédé peut témoigner au tribunal» est à la fois une installation–c'est-à-dire un espace d'une certaine expérience esthétique– et, en même temps, un ensemble d'objets:

- maquette du monument à Artem à Slaviansk (Slaviangorsk),du sculpteur Ivan Kavaleridze,1925;
- maquette d'un immeuble de huit appartements pour mineurs,construit par des prisonniers de guerre allemands,région de Donetsk,1948;
- petite ville de villégiature «Donbass» en Crimée. Légende: «La station de villégiature "Donbass"– sanatorium des mineurs».Photographie des archives TASS, années 1970;
- composition décorative «Crimée» portant l'inscription:«Des travailleurs de la région de Crimée à leur Ukraine natale pour le quarantième anniversaire»,1958;
- lance artisanale utilisée par les ouvriers contre la police et les cosaques lors de l'insurrection armée de Gorlovka en 1905.



L’artiste dit que chacun de ces objets représente une forme de **«porte-parole» d’une ambiguïté,** d’une partie instable du récit–ils agissent comme des agents d’un témoignage non pris en compte.

Artem était l’organisateur de la «République ouvrière de Donetsk-Krivoï Rog»,militant du POSDR,leader ouvrier.

Le monument cubo-futuriste à Artem dans le Donbass, créé par Ivan Kavaleridze, peut,dans le contexte de la politique de décommunisation, être perçu comme un élément de propagande,alors qu’il est aussi un objet du patrimoine culturel, l’une des œuvres majeures de l’avant-garde ukrainienne.

Certains représentants les plus radicaux de la décommunisation demandent sa démolition,mais pour l’instant il se détruit peu à peu de manière «naturelle».

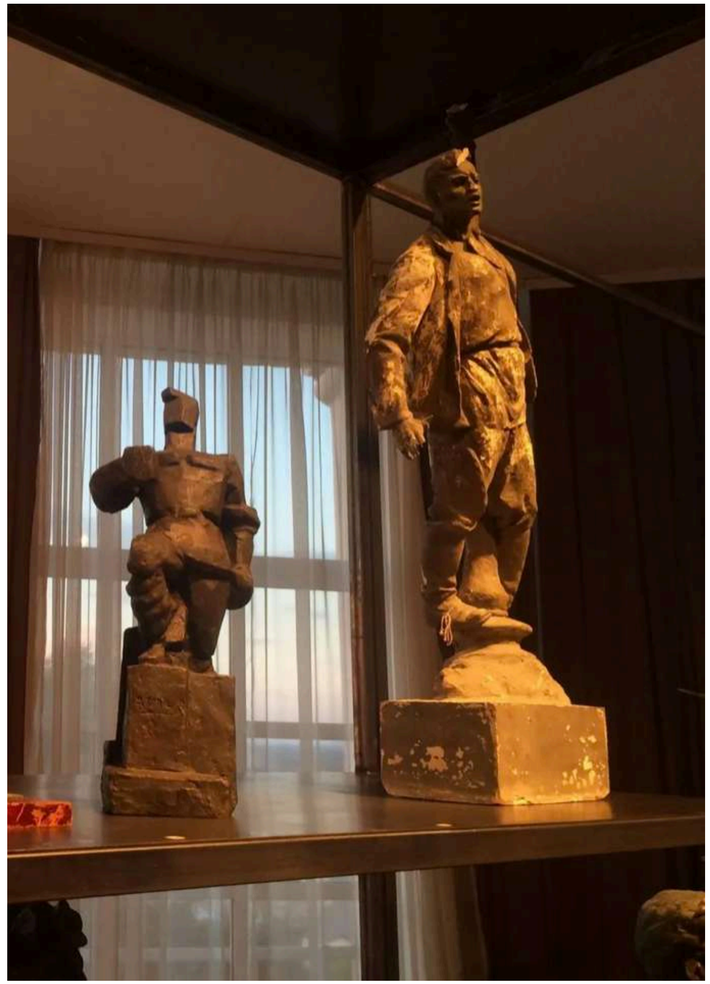
On y voit aussi une arme fabriquée par les ouvriers lors du soulèvement de Gorlovka.
Selon l’artiste,elle renvoie à la fois au «style ouvrier» de la propagande des actuelles «républiques populaires» dans l’est de l’Ukraine et à l’absence de gauche dans le spectre de la politique officielle parlementaire ukrainienne.

L’artiste pointe la coexistence de la mythologie de la Guerre patriotique (Seconde Guerre Mondiale) et de contre-mythologies qui la déconstruisent–ces outils étant activement mobilisés dans des propagandes concurrentes.

L’artiste, quant à lui, les réunit, les **fait se heurter, créant un ornement de leurs rapports, des chemins visibles ou cachés entre narrations.**

Il décrit ce mouvement comme une circulation à travers des territoires occupés, tout en tâtonnant vers des zones encore non totalement contrôlées.

Une telle approche suppose du savoir: ici,la pratique de recherche devient un moyen d’apprendre, en adoptant, dans un certain sens,une position d’observateur,relativement non biaisée. Mais pas indifférente pour autant:l’engagement est inscrit dans le choix du sujet, dans la décision de le faire entendre,même s’il est désagréable ou complexe.



”

De cette confrontation de récits émerge une sorte de personnage – un possédé par les esprits de l’histoire – qui peut témoigner.

Son témoignage est mû par des contradictions. C’est précisément ce type de témoignage qui se dirige vers les points fragiles des fondements du pouvoir et de l’idéologie, considérés comme l’illusion d’un ordre des événements historiques.

ЬСЬКИЙ ДОНЕЦЬ

ЛИЦАР СЛАВ'ЯНОСЕ
РОСЬКИЙ МІСТ
ПЕРЕНОХ
ЛІСОРУБ
ПЕТРОВИЧ
Неисправим
Шаблоцький

Alexandre Rodtchenko, «10 ans de l’Ouzbékistan», 1934

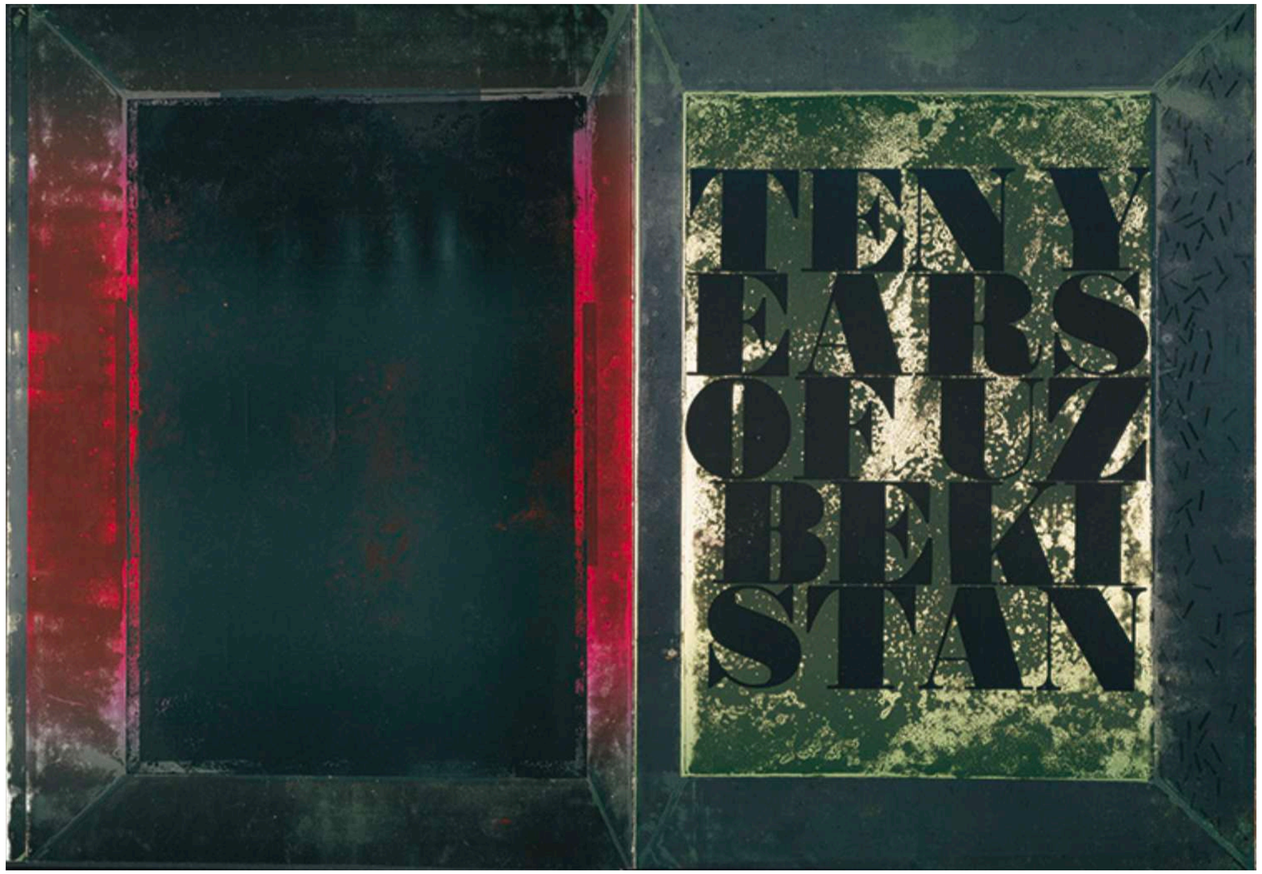
En 1934,Alexandre Rodtchenko réalise l’album «10 ans de l’Ouzbékistan».
Le livre contient des photographies des dirigeants de l’Ouzbékistan soviétique,dont certains seront réprimés en 1937-1938.

Dans son exemplaire d’auteur,Rodtchenko recouvre d’encre les visages des réprimés:conserver leurs portraits,ceux des «ennemis du peuple»,pourrait devenir un motif d’arrestation.

Les taches noires sur les visages des commissaires sont les visages mêmes des esprits de l’histoire,des esprits-spectateurs.

”

la prolifération des ruines se fait sous leurs regards attentifs.


TEN Y
EARS
OF UZ
BEKI
STAN

K. Peters.
Exact Fate Unknown
A BARPA BOLISI HAZIRDA RSFSR

Nikita Kadan, *Les Spectateurs*, 2015

Dans l'œuvre «Les Spectateurs» –une série de dessins au graphite– Kadan se tourne vers la figure du spectateur,essentielle dans une recherche artistique liée à l'historiographie.

Au lieu d'un spectateur distancié,observant une image spectaculaire du passé,prétendument cohérente,rejouée comme un spectacle,comme un mythe, au lieu d'un spectateur à qui l'on donne accès à une fragmentation de documents, les artistes proposent de s'adresser à une figure de spectateur capable de se regarder lui-même–comme protagoniste, comme sujet de l'histoire.

L'artiste propose de lire dans la documentation de la catastrophe une exigence historique qui nous est adressée.

Les photographies, qu'il s'agisse de celles des bourreaux–les agents de l'action–ou des victimes–les figures «non agissantes»–désignent ces contradictions historiques qui nous constituent aujourd'hui.

Quel est ce vécu du présent?
Pouvons-nous parler de mémoire historique,ou de savoir historique?
Sommes-nous capables de garder en tête,en permanence,la fragilité des fondements du pouvoir et de l'idéologie,et de reconnaître que la capacité de percevoir cette fragilité peut être déjà un aveu de notre propre non-savoir?
Commencer par cet aveu serait peut-être un déclencheur pour amorcer le «désensorcellement» de l'histoire.

”

Sommes-nous capables de garder en tête, en permanence, la fragilité des fondements du pouvoir et de l’idéologie, et de reconnaître que la capacité de percevoir cette fragilité peut être déjà un aveu de notre propre non-savoir?

Igor Samolet, *Toutes les ombres ne sont pas projetées par des objets*, 2021

Dans l'œuvre «Toutes les ombres ne sont pas projetées par des objets» d'Igor Samolet, l'artiste combine une recherche–travelogue, un journal de voyage issu d'une expédition sur les lieux d'anciens camps du Goulag, avec une manière de raconter honnête et désarmante: il ne s'agit pas tant des événements eux-mêmes, dont il ne reste ni trace, ni mémoire, ni savoir–parfois seulement quelques lignes sur Wikipédia.

Son récit–un journal tenu dans le format d'Instagram– fixe les découvertes faites en chemin, accessibles à un touriste non préparé, à une personne ordinaire, à n'importe qui.
C'est un point de départ qui met sur le même plan savoir et non-savoir comme possibilité de commencer par quelque chose:attester les figures historiques du silence.

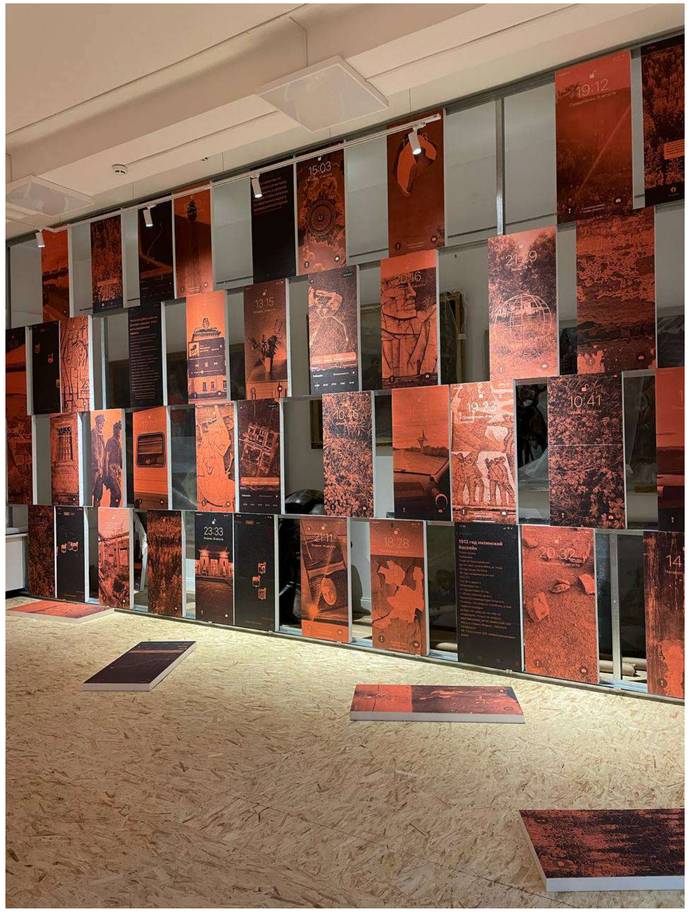
L'artiste traduit son contenu numérique en formes plastiques. Dans l'espace d'exposition,il les combine avec des toiles de réalisme socialiste découvertes dans les réserves du musée.En les juxtaposant dans une installation, il s'adresse, lui aussi, aux zones grises entre le grand récit et la perception personnelle du contexte.

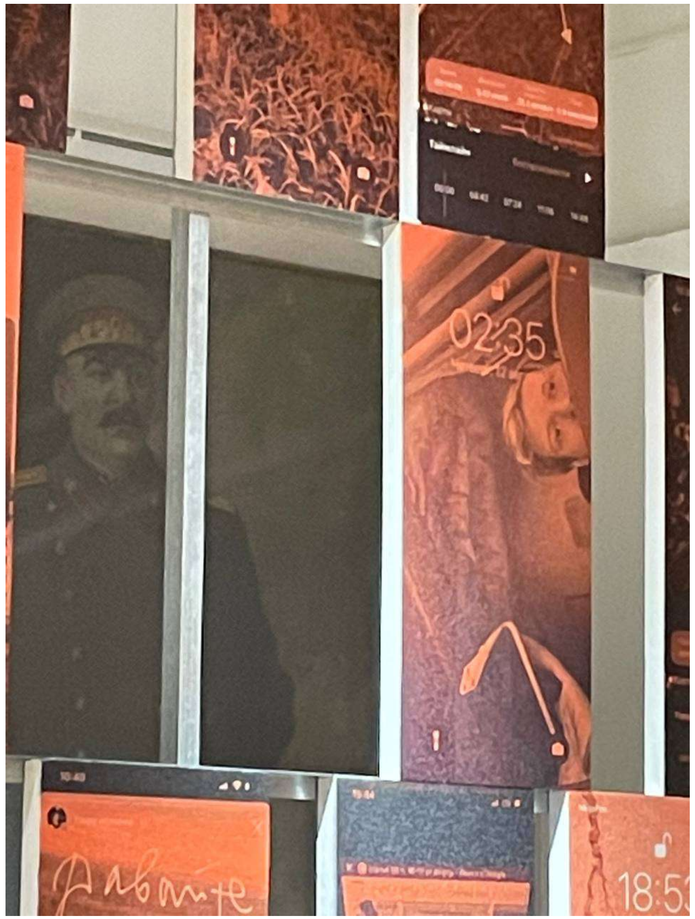
C'est une forme de recherche qui, en réalité, est accessible et ne constitue pas un effort «spécialisé»: elle ne requiert pas nécessairement un travail supplémentaire sur les archives ou les sources.

Ici, la source devient la rencontre entre le sujet et la ruine de l'histoire, la ruine de la mémoire post-historique– ou l'absence même de souvenir– et c'est une rencontre entre le sujet et la trace de l'événement dont ce sujet est lui-même l'une des conséquences.

Les artistes se tournent vers une relecture du passé en travaillant avec le documentaire.

> **Comment le passé parle-t-il à travers nous, aujourd'hui?**





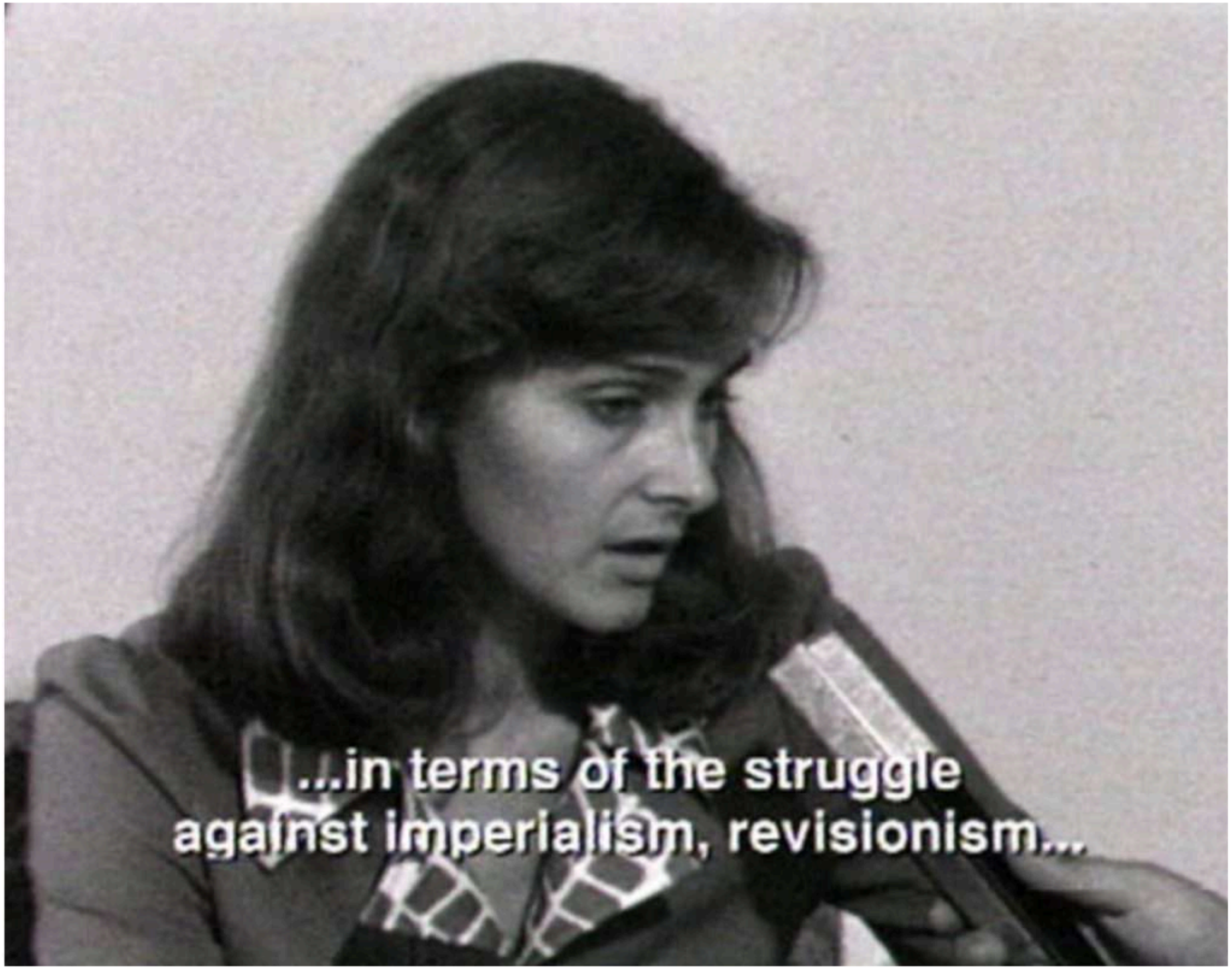
Anri Sala, *Intervista*, 1998

À la figure du **témoin à travers la ruine—cette fois par la ruine de la mémoire,** par l'oubli—s'adresse l'artiste Anri Sala. Il raconte comment, lors des changements historiques en Albanie au début des années 1990, chacun des élèves de sa classe d'art est devenu un avant-gardiste en retard: «Tout à coup,il y eut un surréaliste,un expressionniste,un cubiste,et moi, je continuais à m'intéresser à la peinture murale / à la fresque.»

Le rythme irrésistiblement rapide des changements historiques a éveillé en lui le désir d'une attention lente et concentrée. L'art de la fresque n'était pas pour lui un simple retour à la tradition, mais une **manière de travailler avec le temps** et le matériau: non un geste rétrograde, mais la création d'un espace pour une recherche artistique inhabituelle, bien qu'inspirée par son époque. Peu après, Sala se tourne vers la vidéo, mais demeure intéressé par la superposition d'images et par **la capture de la disparition**; dans son monde, les ruptures et cicatrices historiques deviennent des vides sensoriels. Ce n'est pas seulement un art de la mémoire,mais aussi **de l'étonnement et de la transposition de l'expérience** dans une dimension artistique de coexistence asynchrone.

Dans le film «Intervista (Finding the Words)»,qui traite de l'héritage traumatique du communisme en Albanie, la reconstitution d'une bande sonore perdue devient une métaphore de l'incertitude et de la subjectivité de la mémoire. Le film commence lorsque Sala retrouve une bobine montrant sa mère, Valdet Sala—membre de l'élite communiste, directrice de la Bibliothèque nationale—au congrès de la Jeunesse travailliste en 1977, aux côtés d'Enver Hoxha. Le son étant perdu, Sala tente de le recréer:il recourt à la lecture labiale, réalise des sous-titres et montre le résultat à sa mère. Confrontée à ses propres paroles—idéologiques et vides—elle n'y croit pas. Leur échange se transforme alors en dialogue sur le passé communiste de l'Albanie.

Nous ne sommes pas ici dans l'industrie occidentale de la mémoire, mais face à un **«ars oblivionalis»**,un art de l'oubli qui produit de faux équivalents de l'événement et déforme le langage qui remplace l'expérience.



Those aren't my words.

I just can't believe it!

Elizaveta Konovalova, *Liberté 1919.2020*

L'œuvre «Liberté» d'Elizaveta Konovalova part d'un monument.

Le titre renvoie à la sculpture de Nikolaï Andreev–la statue de la Liberté, qui faisait partie du monument à la Constitution de l'URSS, érigé à Moscou en 1919.

Le monument est démoli en 1941.
Un fragment subsiste–la tête–conservée au musée d'Architecture Chtchoussev.

En explorant les archives, l'artiste remarque que d'autres monuments avaient occupé cet emplacement auparavant: ce lieu semble régulièrement «vidé» pour l'édification de nouvelles figures du discours du pouvoir.

Le projet, selon l'artiste, commence par une petite observation.

Elle remarque une miniature de la Liberté sur les bas-reliefs du pont Bolchoï Kamenny, à Moscou.
Au centre de la composition, devant une grande étoile à cinq branches, se tient une petite figure au bras levé (environ 15 cm de hauteur). On reconnaît à peine la sculpture originelle à travers les couches successives de peinture noire; par endroits, la statuette a complètement disparu dans la masse brillante.

L'image naît presque d'elle-même de ces éléments:la fine figure féminine,allégorie de la Liberté,se déforme jusqu'à devenir méconnaissable, se transformant en une petite créature lourde,inerte.

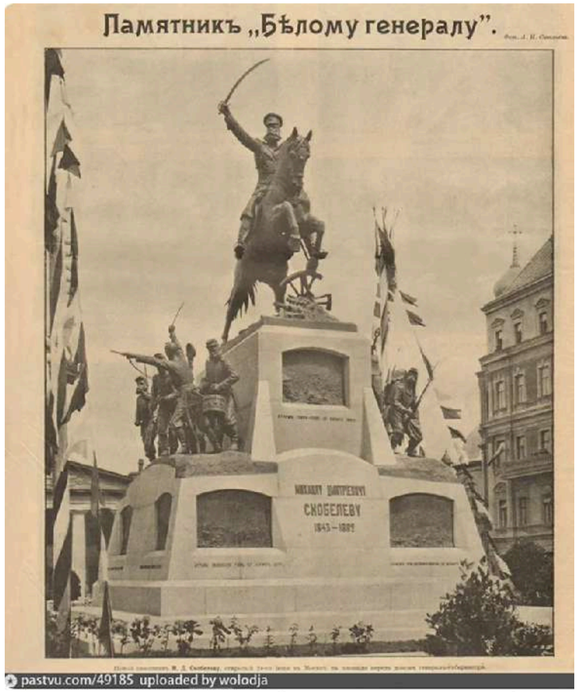
À la lumière des tendances répressives actuelles, ces déformations acquièrent un sens symbolique supplémentaire.

L'artiste décide de restituer la statuette de la Liberté, dans son état actuel, à son échelle monumentale d'origine.
La mettre en résonance avec le contexte politique réel, en soulignant l'écart entre l'ampleur du monument initial et celle de sa réplique, déformée de manière spontanée par le temps.

À partir du fragment conservé et de photographies d'archives, l'artiste détermine la hauteur de la statue.
L'image miniature devient monumentale grâce à une photographie imprimée sur une bâche, à l'échelle 1:1 correspondant aux dimensions de la statue perdue.

Le verso de la bâche propose au spectateur quelques indices,sous la forme d'un schéma retraçant l'histoire du monument et de sa démolition, ainsi qu'une copie en fonte de la statuette du pont Bolchoï Kamenny.

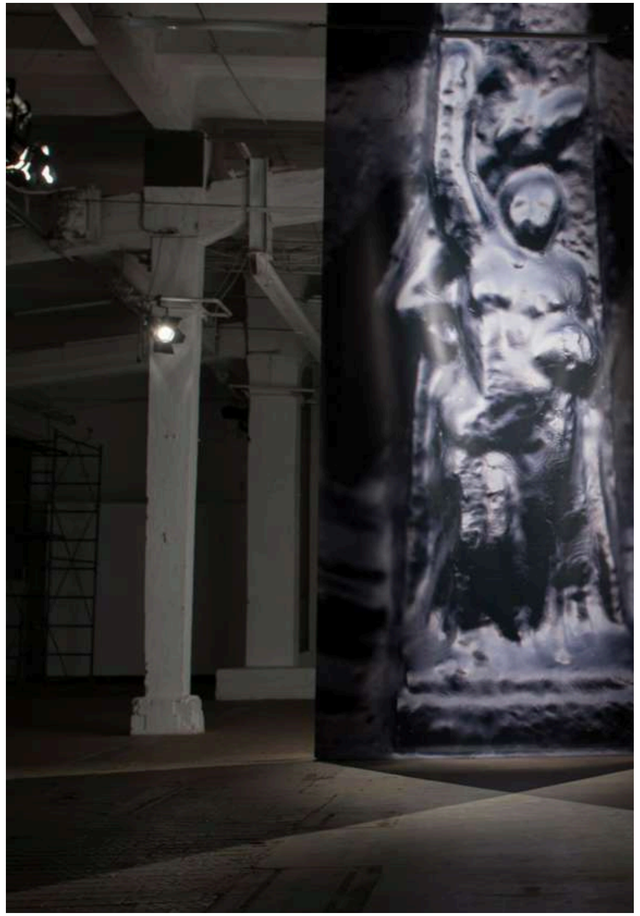
left: Monument to the Soviet Constitution, 1930s; head of the statue, the only fragment preserved after the demolition of the monument, collection of the Trevyakov Gallery.
right : Svoboda. 1919. 2020, detail, photograph of the miniature replica of the statue of Liberty on B. Kamenny bridge.

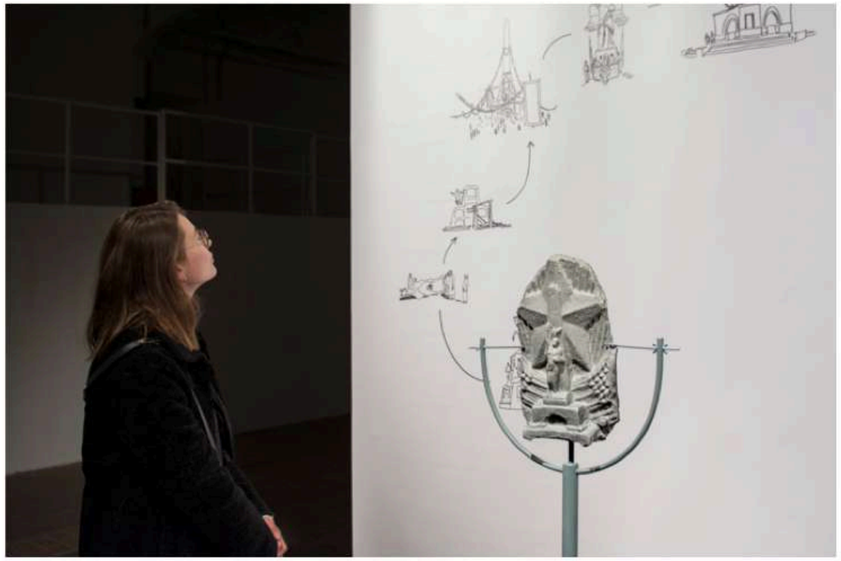


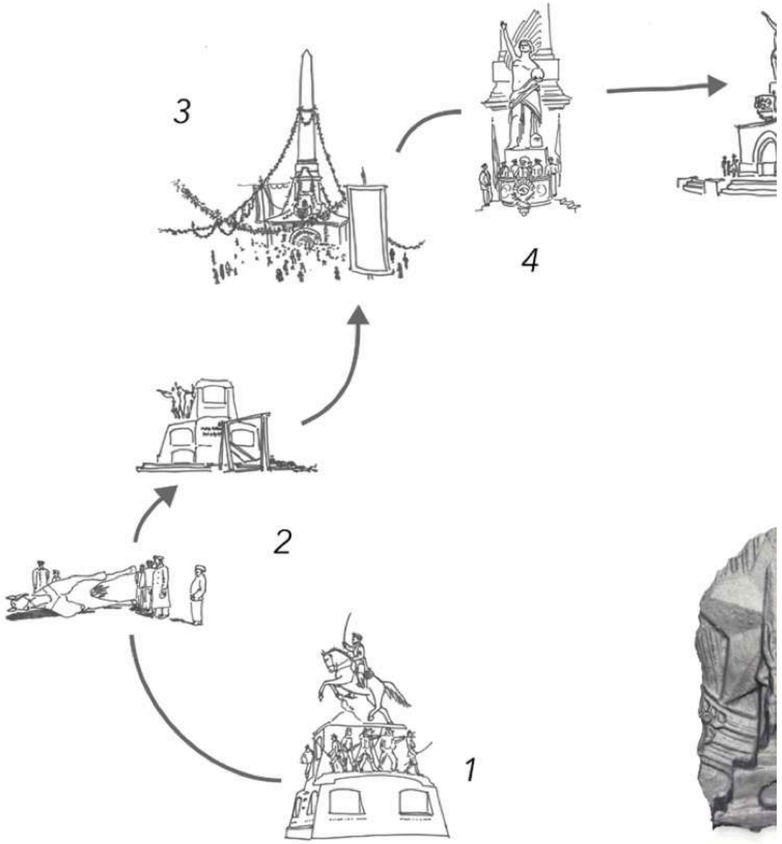
Памятник генералу Михаилу Скобелеву на нынешней Тверской площади. Москва (ещё 1 фото)

Снос памятника генералу Михаилу Скобелеву на нынешней Тверской площади. Москва

ИНСТИТУТ
ИСКУССТВ
pastvu.com/1970 uploaded by Mihalych







1. 24 June 1912 - Opening of the monument to General Skobelev on Tverskaya Square in Moscow.
2. April 1918 - Demolition of the monument to General Skobelev.
3. November 7, 1918 - Opening of the Monument to the Soviet Constitution.
4. June 27, 1919 - Second opening of the Monument to the Soviet Constitution. The 26-meter obelisk is completed with the statue of Liberty by Nikolai Andreev.
5. 1924 - 1993 - The "Liberty" appears in the centre of Moscow coat of arms.

Svoboda. 1919. 2020, exhibition view at CCI Fabrika, Moscow
December 2020

Alexeï Taruts, Ultramute des douze peuples, 2020

L’œuvre suivante combine une recherche psychogéographique des espaces publics avec une réflexion sur l’idéologie des monuments.

L’exposition d’Alexeï Taruts «Ultramute des douze peuples», présentée à la galerie S:CeNa, part de la découverte d’une image discrète et dérangeante: un «demi-homme, demi-effet spécial» repéré sur l’un des hauts-reliefs des portes triomphales de Moscou.

L’exposition ne livre pas immédiatement une image claire.

Cette indétermination peut sembler déroutante, mais elle invite surtout à un regard plus attentif, plus analytique.On y découvre plusieurs objets, une vidéo et une sculpture.
La sculpture est un fragment d’armure: un gant métallique à six doigts. À quel guerrier pourrait-il appartenir? Le gant est traversé par un tentacule de bois qui semble tantôt le fracturer, tantôt indiquer son inscription dans une préhistoire et un futur incertains.

«La main lave la main»—peut-être cette créature monstrueuse, pour laquelle cette armure semble destinée, est-elle une métaphore d’un hybride de pouvoir et de corruption, occupé sans cesse à reproduire ses propres mécanismes de défense?

La vidéo montre une performance filmée dans la salle voisine. Un groupe de personnes enregistre avec des iPhones un homme massif, semblable à un bogatyr, suspendu à une barre de traction. À ses pieds, des éléments de harnachement—ni vraiment médiévaux, ni résolument futuristes: les pointes métalliques de ses bottes rayent le mur contre lequel il se soulève.

On voit également une structure métallique recouverte d’une matière visqueuse: le squelette d’un monument, deux jambes de colosse—ou la ruine laissée après la disparition de son corps, ou avant son apparition.

Dans une telle exposition, la médiation textuelle joue un rôle important: elle ne cherche pas tant à expliquer qu’à offrir des clés, à ouvrir des contextes, à indiquer les chemins empruntés par l’artiste pour interroger les relations entre l’histoire, sa représentation monumentale, l’expérience vécue et l’impossibilité de témoigner de l’événement originel.

Alexeï Taruts, Ultramute des douze peuples, 2020

Dans un article consacré à l'exposition, Anastasia Khaustova revient sur l'histoire complexe des portes Triomphales, que Taruts réactive en choisissant comme protagoniste un fragment presque invisible du monument: un «mutant trouble, informe, agenré» (selon Andreï Chental), extrait d'un haut-relief du XIXe siècle réalisé par Osip Bové. Ce déplacement de l'attention invite à reconsidérer les liens entre époques, récits historiques et leurs réécritures successives.

Les portes triomphales ont été érigées pour la première fois en 1814 sous forme d'une arche de bois fêtant le retour des soldats après la guerre contre Napoléon. Dix ans plus tard, en 1834, elles sont reconstruites en pierre et en fonte: la figure centrale représente un soldat victorieux, transformé en chevalier allégorique de l'autocratie, repoussant «les Gaulois et vingt autres nations». Le monument fonctionne alors comme un outil de légitimation politique sous Nicolas Ier.

En 1936, dans le cadre d'une vaste restructuration urbaine, les portes sont démontées: la nouvelle idéologie soviétique privilégie d'autres symboles, et les fragments rejoignent les réserves du musée d'Architecture.
En 1968, elles sont reconstruites sur le prospect Koutouzovski, cette fois en béton armé et calcaire de Crimée—nouveau-ancien monument pour une nouvelle version du pouvoir.
Enfin, en 2012, une restauration d'ampleur est lancée au moment même où le pays est traversé par de fortes tensions politiques. Plus la victoire de 1812 s'éloigne, plus le monument devient un écran pour des récits officiels qui oublient ceux dont la vie a servi de fondement à ces mythologies.

Dans la salle suivante, les traces des événements sont éparpillées:
les blessures laissées sur le mur par la performance, les éclats de marbre mêlés à l'enduit tombé—comme si la mémoire ajoutait toujours un surplus au récit, exagérant le poids de l'événement dont aucun témoignage vivant n'est plus possible.
Sur une chaise en plastique reposent les bottes du harnachement; à la place du personnage qui infligeait les coups se tient un fragment de haut-relief—le torse du «demi-homme, demi-effet spécial», un fantôme commémoratif.
L'expérience personnelle ne peut pas toujours être formulée dans une adresse directe à l'ici et maintenant.

Les pratiques de recherche permettent à l'artiste de transformer une trouvaille fortuite, ou un épisode en apparence insignifiant, en un champ de forces, en une image qui assemble histoire, document et contexte pour devenir quelque chose de troisième: à la fois une restitution de l'histoire par des faits concrets et un déplacement de son mode de perception dans l'expérience esthétique.