

GUIDE DE L'EXPOSITION

FR

13.04. - 09.07.2017

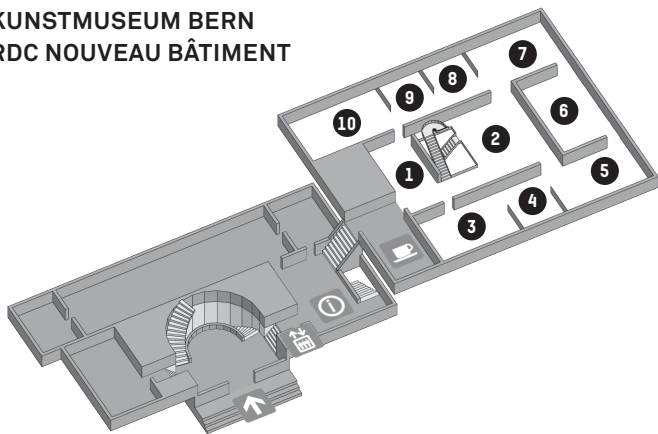
**LA REVOLUTION
EST MORTE**

**VIVE LA
REVOLUTION!**

DE DEINEKA A BARTANA

**KUNST
MUSEUM
BERN**

PLAN DES SALLES
KUNSTMUSEUM BERN
RDC NOUVEAU BÂTIMENT



**I. DE L'ART RÉVOLUTIONNAIRE AU RÉALISME
SOCIALISTE**

- 1** Kasimir Malevitch (1878 – 1935)
Affiches des années 1920 et 1930: Wera Adamowna
Gitsewitsch, Alexandre Deineka, Gustav Klucis, Valentina
Kulagina, Yuri Pimenow, Natalja Pinus, Sergej Senkin
- 2** Samuel Adliwankin (1897 – 1966)
Mariya Bri-Beyn (1892 – 1971)
Alexandre Deineka 1899 – 1969
Alexandre Gerasimow (1881 – 1963)
Yuri Norstein (*1941)
Artavazd Pelechjan (*1938)
Kusma Petrow-Wodkin (1878 – 1939)
Alexandre Samokhvalov (1894 – 1971)
Wassili Swarog (1883 – 1946)

II. LE RÉALISME SOCIALISTE EN ALLEMAGNE DE L'EST ET EN ALLEMAGNE DE L'OUEST

- 3** Willi Sitte (1921 – 2013)
Wolfgang Mattheuer (1927 – 2004)
- 4** Lutz Dammbeck (*1948)
Kurt Tetzlaff (*1933)
Ulrich Weiss (*1942)
Cornelia Schleime (*1953)
- 5** Jörg Immendorf (1945 – 2007)
- 6** Martin Kippenberger (1953 – 1997)

III. IRONIE ET NOSTALGIE DANS LE SOTS ART

- 6** Erik Bulatov (*1933)
- 7** Ilya Kabakov (*1933)
Vitaly Komar/Alexandre Melamid (*1943 /1945)
Boris Mikhailov (*1938)
- 8** Ion Grigorescu (*1945), Józef Robakowski (*1939)
- 9** Boris Mikhailov
- 10** Boris Mikhailov, Ilya Kabakov

INTRODUCTION

Pour commémorer le centenaire de la Révolution russe, le Kunstmuseum Bern et le Zentrum Paul Klee organisent une double exposition *La révolution est morte. Longue vie à la révolution !* et enquêtent sur l'héritage artistique de la Révolution de 1917.

Tandis que l'exposition du Zentrum Paul Klee, conformément à son sous-titre « De Malevitch à Judd », est consacrée à l'impact de l'avant-garde russe et de l'art non-fiurative en tant qu'idée artistique, le Kunstmuseum Bern présente, sous le titre *De Deineka à Bartana*, des œuvres du Réalisme socialiste dont elle montre les répercussions au fil de l'évolution de l'art jusqu'à aujourd'hui.

Avec la distance historique, on s'interroge : comment juger cet événement qui a profondément marqué son époque? Comment évaluer ses répercussions sur la sphère artistique? Comment la révolution sociale et politique en Russie, qui avait été précédée par une révolution esthétique avec le *Carré noir* de Kasimir Malevitch (1915), pouvait-elle déboucher sur une tendance telle que le Réalisme socialiste? Comment comprendre une orientation esthétique décriée jusqu'après la Guerre froide et généralement considérée comme « propagande » et comme « kitsch », représentant une dictature totalitaire et n'étant devenue obsolète qu'en 1991 avec la dislocation de l'Union soviétique ? Comment évaluer les prétentions de cette tendance de l'art à « façonner la réalité », c'est-à-dire non seulement à refléter la réalité du socialisme mais aussi à construire celle-ci en la représentant, quand on songe à la façon dont on utilise actuellement les mondes virtuels et les technologies numériques de l'image ?

Qu'est-ce qui a changé dans le postulat idéologique de la vérité en art ? Existe-t-il un art qui ne soit pas récupéré par l'idéologie et puisse, aujourd'hui encore, prétendre être « révolutionnaire » ? Voilà les questions qui ont inspiré l'idée de cette exposition *La révolution est morte. Longue vie à la révolution !*

Le titre choisi, dérivé de l'expression française « Le roi est mort. Vive le roi ! », résume les bases mêmes de la problématique : à une révolution succède toujours la suivante. La Révolution russe de 1917 s'est, elle aussi, annoncée dans de nombreux événements révolutionnaires qui l'ont précédée. Le sujet se révèle d'une grande actualité dans la mesure où le terme de révolution, comme désir de bouleverser l'ordre économique et social existant, a bénéficié d'un nouvel élan ces dernières années. Dans le monde, les protestations contre les inégalités sociales et économiques se multiplient ; l'idée de révolution au sein même de l'art a d'ailleurs fait l'objet d'une nouvelle attention, comme on a pu le voir, par exemple, dans l'exposition « Soulèvements » présentée à Paris en 2016. Et la nécessité qu'a l'art de se renouveler sans cesse implique une proximité avec ce qui est « révolutionnaire ».

En 1917, année de la révolution russe, un besoin impérieux de liberté conduisit au renversement du régime, ce qui permit à la population, avec l'aide des bolcheviks, de se libérer de conditions sociales injustes et de l'oppression des tsars. Il se forma aussitôt un gouvernement révolutionnaire de conseils, les soviets, qui opposa au régime autocratique une alternative socialiste. Le mouvement de cette société révolutionnaire vers le socialisme a été marqué par une industrialisation galopante. L'évolution brutale conduisant d'un pays agricole à une nation

industrielle est passée par l'expropriation massive de la population, dépossédée de ses terres et de ses biens, et par la privation des droits civils. La collectivisation des campagnes, organisée à la fin des années 1920 (regroupement des paysans en kolkhozes) fut un désastre, dont le pays ne se releva jamais. Des millions de familles furent expulsées et dispersées dans toute l'Union soviétique. Cette population nomade devint un réservoir de main d'œuvre pour la révolution industrielle soviétique. Elle remplit les grandes villes ainsi que les chantiers et les camps du Goulag. Dans le même temps, le premier plan quinquennal (1928–1932) provoqua la pire famine due à l'homme, entraînant la mort de près de huit millions de paysans.

On se basa sur les doctrines de Marx, Engels et Lénine pour réorganiser toute une nation. Mais cette révolution s'étendit en réalité sur une centaine d'années. Elle avait commencé en 1891, lorsque la population, affamée, s'opposa pour la première fois au gouvernement du tsar, et se termina en 1991 avec la chute du régime soviétique.

I. DE L'ART RÉVOLUTIONNAIRE AU RÉALISME SOCIALISTE

Le parcours de l'exposition commence par l'élaboration des normes esthétiques. Sont d'abord présentées des œuvres des débuts de l'époque soviétique créées dans les années 1920 et 1930, parmi lesquelles figurent des affiches de **Yuri Pimenov**, **Gustav Klucis** ou **Valentina Kulagina**, livrant un message utopique et révolutionnaire. Pour la peinture, l'exposition débute avec **Kasimir Malevitch**. L'artiste qui, avec son *Carré noir*, crée en 1915 une œuvre abstraite radicale, revient, dans son œuvre tardif, à la peinture figurative. Dans les toiles de la fin des années 1920, celles de son « Cycle paysan » où l'on voit des ouvriers agricoles et des figures paysannes, Malevitch se plie certes, dans ses thèmes, à l'exigence politique de motifs figuratives, mais sur le plan du style il s'appuie sur le langage abstrait, « suprématisiste », qui fut le sien.

La réorganisation complète de la société s'accompagne d'une utilisation ciblée des œuvres d'art par le parti, qui en est le seul commanditaire. Celui-ci s'efforce de faire de l'art un outil didactique destiné à façonner la nouvelle société révolutionnaire. Le pouvoir soviétique exigeait de l'artiste qu'il assiste fidèlement le parti dans l'éducation communiste des travailleurs. L'art se devait d'être accessible à tous et de susciter l'enthousiasme, d'autant plus qu'une partie importante de la population était analphabète. Dans les années qui suivirent la révolution, on débattit âprement de la nature, de la forme et de la fonction de l'art révolutionnaire destiné au prolétariat. Il coexistait alors une multitude de styles, lesquels firent néanmoins l'objet de restrictions de plus en plus nombreuses de la part du régime autoritaire de Staline. En 1932, le comité central du parti com

muniste prit le contrôle de la production artistique de la nation et exigea que tous les créateurs adhèrent à l'Union des artistes soviétiques. En 1934, des écrivains définirent les critères relevant du Réalisme socialiste et devant s'appliquer aux arts visuels, à la musique et au cinéma. Ce devait être un « romanisme révolutionnaire » qui représente la réalité comme une « évolution révolutionnaire » et éduque l'être humain, par l'idéologie, dans l'esprit du communisme. Pour parvenir à ce but, Staline lui-même exigeait que les écrivains, mais aussi les plasticiens, deviennent des « ingénieurs de l'âme ». Les moyens d'expression autorisés étaient la peinture figurative et la sculpture qui présentaient les thèmes du socialisme dans un style réaliste. Dans les années 1930 à 1950, les peintres qui avaient le plus de succès – **Alexandre Deïneka** et **Alexandre Gerasimov**, par exemple – étaient admirés pour des œuvres qui mettaient en scène les conquêtes et les héros soviétiques (paysans, ouvriers, dirigeants du parti) dans des formats monumentaux. Ces artistes embellissaient la réalité en gommant les difficultés et mettaient en images l'utopie communiste. Ils exprimaient l'enthousiasme de Staline pour le premier plan quinquennal et glorifiaient la collectivisation de l'agriculture dans des scènes qui n'évoquaient jamais la famine de l'époque ni les autres problèmes qui en découlaient. Dans leur style, ils s'inspiraient des artistes russes du 19^{ème} siècle et recherchaient un réalisme où l'on devait retrouver à la fois « Rembrandt, Rubens et Répine, au service de la classe ouvrière » (Ivan Gronski). Rétrospectivement, on voit apparaître, dans l'art du Réalisme socialiste et dans ce qu'il nous a légué, les nombreux moyens employés par les artistes pour modifier les directives politiques et esthétiques et les miner de manière subversive. Malgré les risques importants pris par ces artistes, individuellement, le

doute a pu trouver également un certain écho dans les œuvres, à côté de la doctrine du parti.

Pour compléter les peintures et les confronter à d'autres types d'œuvres, des photographies et des films ponctuent régulièrement le parcours de l'exposition. En commençant par les premières représentations de la Révolution russe telle qu'elle apparaît dans les films de **Yuri Norstein** et d'**Artavazd Pelechian** (au centre de la salle), qui rappellent tous deux, à cinquante ans de distance, les événements marquants de la révolution. En dehors d'une remarquable maîtrise de la technique cinématographique (film d'animation et cinéma d'art et d'essai), ces films reflètent les débuts d'une emprise officielle sur l'écriture de l'histoire en URSS.

II. LE RÉALISME SOCIALISTE EN ALLEMAGNE DE L'EST ET EN ALLEMAGNE DE L'OUEST

L'esthétique du Réalisme socialiste et le système de valeurs du régime sont étroitement liés. Ce qui est représenté doit coïncider avec les valeurs morales de la société et la ligne officielle du parti. Le diktat d'une partialité et d'un dévouement au peuple est contrôlé par une pression idéologique et économique, une surveillance structurée et des campagnes politiques. Le Réalisme socialiste est « vrai », au sens où il reflète la « vérité » du parti puisque, dans le système idéologique, vérité et réalité coïncident. Cette vérité est en même temps le beau auquel on aspire.

On assista au développement idéologique et stylistique du Réalisme socialiste en République démocratique allemande dans les années 1960 à 1980. Des œuvres choisies de **Willi Sitte** et **Wolfgang Mattheuer**, deux des plus célèbres artistes de la RDA, illustrent cette volonté de se montrer conforme aux attentes des politiques, tout en cherchant à refléter certaines situations de conflits intérieurs, concernant aussi bien l'artiste que le pays lui-même. S'approprier une belle technique et se forger son propre style, qu'il soit expressionniste, surréaliste ou baroque, permettait de faire preuve d'une certaine modernité et de trouver ainsi également un accueil favorable à l'Ouest.

Les films d'ouvriers d'**Ulrich Weiss** et **Kurt Tetzlaff**, en RDA, dans les années 1960, témoignent très tôt du décalage existant entre théorie et réalité. Ils ne se contentent pas de montrer, sous forme documentaire, la réalité du monde ouvrier ; ils révèlent aussi les contradictions que le parti ne veut pas voir.

Pour compléter ces films : une performance vidéo de **Cornelia Schleime**, réalisée peu de temps avant son passage à l'Ouest, et un film d'animation de **Lutz Dambeck** ; tous deux montrent le caractère contraignant et figé de l'état d'esprit qui régnait à l'époque en RDA.

Si l'on dirige son regard en direction de l'Ouest et de la République fédérale allemande, on va trouver des artistes comme **Jörg Immendorff**, qui peignent des œuvres programmatiques en réaction au Réalisme socialiste. Un maoïste convaincu, Immendorff exige des artistes qu'ils s'engagent dans la société, alors que **Martin Kippenberger**, lui, se moque des modèles picturaux proposés aussi bien à l'Est qu'à l'Ouest. Il utilise le grand décalage avec l'Est comme toile de fond pour ses pastiches ironiques, qui citent de manière irrespectueuse les motifs et le style réalistes et préfigurent ainsi le postmodernisme.

III. IRONIE ET NOSTALGIE DANS LE SOTS ART

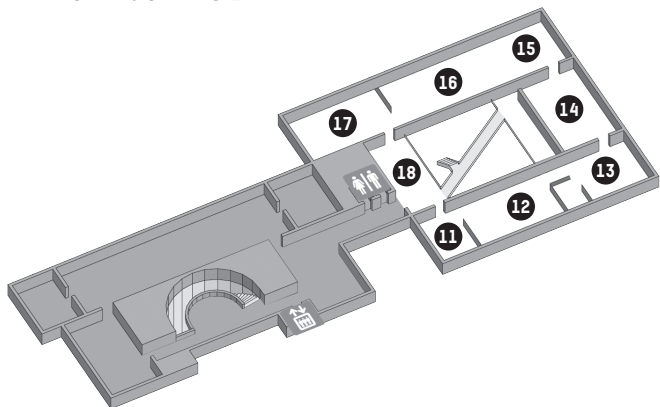
La stigmatisation du Réalisme socialiste dans l'histoire de l'art occidental s'explique en partie par le fait qu'il ne dispose pas de moyens pour s'évaluer lui-même de façon critique, alors que c'est précisément ce qui caractérise la modernité artistique. Or, dans la société soviétique en général et dans l'art en particulier, toute attitude critique était contraire à l'esprit de solidarité et de cohésion et devait, autant que possible, être évitée. La critique d'art soviétique condamnait les œuvres qui se distinguaient par un style personnel en accordant par exemple la priorité aux procédés techniques, en se complaisant dans les effets de couleurs ou en mettant particulièrement l'accent sur certains motifs ou sur l'aspect formel. Par conséquent, les artistes évitaient, en règle générale, de créer un style qui s'écarte des normes. Le caractère impersonnel et plus ou moins banal du style réaliste-socialiste peut donc en même temps être considéré comme une « réussite » sur le plan idéologique : l'artiste s'est approprié le point de vue du parti.

À la transformation idéologique du Réalisme socialiste en RFA succède, dans les années 1970 et 1980, le sarcastique Sots Art en URSS. Ses principaux acteurs, **Erik Bulatov**, **Ilya Kabakov** et le duo d'artistes **Vitaly Komar** et **Alexandre Melamid** tournent en dérision les images socialistes et montrent en même temps la timide ouverture politico-idéologique de l'ancienne Union soviétique à travers les réformes « glasnost » et « perestroïka ». Le terme de Sots Art repose sur le rapprochement de deux mots, Pop Art et « Sotsrealism » (« sots », la transcription anglaise, correspond à la prononciation russe de « soc »).

Le Pop Art avait pris pour thème le monde marchand en Occident ; le Sots Art, lui, a recours au répertoire d'images de la propagande communiste.

Dans les années 1960, **Boris Mikhailov** évoquait déjà le quotidien des Soviétiques avec les moyens de la photographie. Même si l'on n'interdisait plus, comme dans les années 1940, l'utilisation privée d'appareils photo, prendre un cliché comportait toujours un risque élevé. D'où l'importance du témoignage que constitue la série *Red* (1968–1975) (salle 7), où se mêlent instantanés de la vie privée, mises en scène officielles et photos prises sur le vif. Les séries *Salt Lake* (Lac salé) de 1986 (salle 9) et *At Dusk* (Au crépuscule) de 1993 (salle 10) ainsi que le bouleversant *Case History* (1997/98, 1^{er} étage, salle 12), réalisées juste avant et après la dislocation de l'Union soviétique, font penser à des recherches archéologiques dans un monde qui n'existe plus. Le questionnement critique des mises en scène du pouvoir soviétique a également été l'enjeu des premières vidéos du Polonais **Jożef Robakowski** et du Roumain **Ion Grigorescu** (salle 8), mais n'est devenu central que dans les œuvres créées après 1991.

**PLAN DES SALLES
KUNSTMUSEUM BERN
1ER ÉTAGE NOUVEAU BÂTIMENT**



**IV. APRÈS 1991 : RÈGLEMENTS DE COMPTES AVEC
LE SYSTÈME ET SA REPRÉSENTATION**

- 11** Deimantas Narkevičius (*1964)
- 12** Boris Mikhailov
- 13** Jörg Herold (*1965)
- 14** Nicolas Cilins (*1985), Georg Baselitz (*1938)
- 15** Norbert Bisky (*1970)
- 16** Vladimir Dubossarsky/Alexandre Vinogradov (*1964/1963)

**V. PERSPECTIVES ET NOUVELLES UTOPIES ?
L'ÉTERNEL RETOUR**

- 17** Yael Bartana (*1979)
- 18** Katarina Zdjelar (*1979)

IV. APRÈS 1991 : RÈGLEMENTS DE COMPTES AVEC LE SYSTÈME ET SA REPRÉSENTATION

Le Réalisme socialiste a fait preuve d'une grande « docilité » idéologique vis-à-vis du système totalitaire et c'est bien cet héritage qui demeure problématique. Au service des directives politiques, il a été instrumentalisé pour représenter une réalité qui ne correspondait pas au monde réel mais la créait à proprement parler. Comme on le constate aujourd'hui avec les médias numériques, le dilemme subsiste : les images documentaires et réalistes imprègnent notre perception de la réalité, bien qu'elles soient manipulables et, de ce fait, sans garantie de vérité. **Jörg Herold** démonte les mythes des héros de la RDA, d'une part dans sa déformation du film d'ouvrier, d'autre part dans ses recherches sur les légendes qui se sont développées autour de « l'artiste-héros » Joseph Beuys. Chez **Deimantas Narkevičius** et **Nicolas Cilins**, les images se révèlent être une approche critique de leur propre biographie et de la culture dont ils sont issus, celle des pays de l'Est. Cette génération relativement jeune ne se contente pas de déconstruire la tendance hégémonique de la culture occidentale, mais exige d'elle qu'elle s'informe et envisage une démarche créatrice à partir de l'art soviétique qu'il faudrait considérer comme l'envers de la médaille.

Après la chute du mur de Berlin en 1989 et l'effondrement de l'Union soviétique en 1991, une nouvelle génération d'artistes, mais aussi des « maîtres anciens » tels que **Georg Baselitz** (« Les tableaux russes »), ont réglé leurs comptes avec les images révolutionnaires, idéologiquement chargées, du monde soviétique.

Depuis les œuvres du peintre berlinois **Norbert Bisky** jusqu'aux toiles provocatrices de grand format du duo d'artistes russes **Vladimir Dubossarsky** et **Alexandre Vinogradov**, l'attention s'est portée de façon diverse sur le fait qu'il n'avait subsisté du renouveau de la société que des discours vides de sens. Mais, du fait de leur empreinte idéologique, ceux-ci restaient toujours en vigueur quand il s'agissait de critiquer la société. Les formules iconographiques du Réalisme socialiste sont transformées en leur contraire. Ce n'est plus le but final, auréolé de gloire et d'optimisme, qui nous est présenté ; chez **Dubossarsky** et **Vinogradov**, la raillerie obscène montre avec cynisme au public à la fois l'échec et la corruption capitaliste.

V. PERSPECTIVES ET NOUVELLES UTOPIES ? L'ÉTERNEL RETOUR

L'artiste israélienne multimedia **Yael Bartana** va encore plus loin quand elle nous révèle la permanence des connotations idéologiques dans l'art à travers son long-métrage en trois parties *And Europe Will Be Stunned (Et l'Europe restera sans voix, 2007–2011)*, qu'elle traite à la manière d'un revenant culturel. Alors même qu'elle euphorise le public, enthousiasmé par le retour fictif des Juifs en Pologne, le spectateur critique et la spectatrice méfiante pressentent que l'artiste utilise les mêmes moyens que ceux employés jadis par le Réalisme socialiste. Au terme du parcours, quelques considérations d'ordre général sur le caractère de la révolution donnent matière à réflexion.

L'artiste serbe **Katarina Zdjelar** montre dans sa vidéo *Everything Is Gonna Be* (2008) que le besoin de confort ressenti par l'être humain, tout au moins dans les États-providence occidentaux, a empêché jusque-là d'autres révolutions. On voit les membres d'une chorale d'amateurs en Norvège, des gens plus tout jeunes, chanter la chanson des Beatles, *Revolution*. Cette chanson marquait le début de la phase politique de John Lennon ; elle est conçue comme un dialogue entre deux personnes à propos de 1968. Y sont évoqués les rapports entre violence et révolution, changement social et extrémisme politique. Et si les chanteurs norvégiens ne trouvent plus tout à fait ni le rythme ni le texte, c'est que leur énergie révolutionnaire s'est, elle aussi, évanouie depuis longtemps.

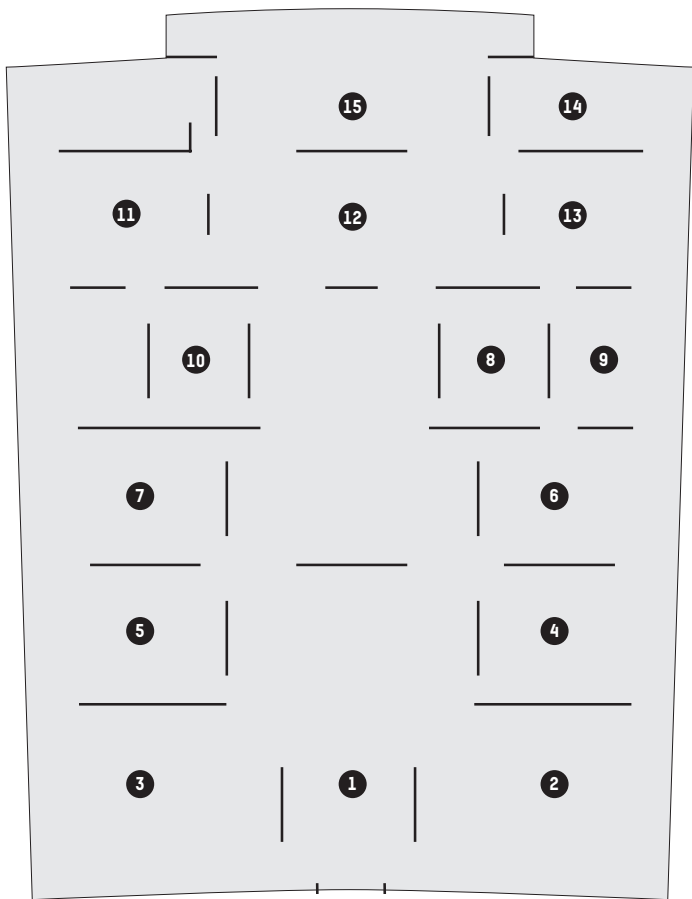
13.04. - 09.07.2017

**LA REVOLUTION
EST MORTE**

**VIVE LA
REVOLUTION!**

DE MALEVITCH A JUDD

PLAN DE LA SALLE ZENTRUM PAUL KLEE



- 1 **L'AVANT-GARDE RUSSE** 1915 →
- 2 **SUPRÉMATISME** 1915 →
- 3 **CONSTRUCTIVISME** 1915 →
- 4 **BAUHAUS I** 1919 →
- 5 **BAUHAUS II** 1919 →
- 6 **DE STIJL** 1917 →
- 7 **LE MOUVEMENT CONCRET DE ZURICH** 1936 →
- 8 **PHOTOGRAPHIE**
- 9 **ABSTRACTION-CRÉATION** 1931 →
- 10 **L'AVANT-GARDE EN AMÉRIQUE DU SUD I** 1935 →
- 11 **L'AVANT-GARDE EN AMÉRIQUE DU SUD II** 1935 →
- 12 **RADICAL PAINTING** 1978 →
- 13 **MINIMAL ART** 1965 →
- 14 **BMPT** 1967 →
- 15 **DÜSSELDORF** 1964 →

INTRODUCTION

Pour commémorer le centenaire de la Révolution russe, le Kunstmuseum Bern et le Zentrum Paul Klee organisent une double exposition *La révolution est morte. Longue vie à la révolution !* et enquêtent sur l'héritage artistique de la Révolution de 1917.

Tandis que l'exposition du Zentrum Paul Klee, conformément à son sous-titre « De Malevitch à Judd », est consacrée à l'impact de l'avant-garde russe et de l'art non-figurative en tant qu'idée artistique, le Kunstmuseum Bern présente, sous le titre *De Deineka à Bartana*, des oeuvres du Réalisme socialiste dont elle montre les répercussions au fil de l'évolution de l'art jusqu'à aujourd'hui.

La Révolution d'octobre 1917 a bouleversé la société russe. Des siècles de domination tsariste prirent fin avec les événements révolutionnaires. Dans le domaine des arts plastiques, la révolution avait commencé quelques années plus tôt. Mais c'est en 1917, au cœur même de la Révolution, qu'est débattue la question de la portée sociale et politique des arts.

L'art de l'avant-garde russe était censé pénétrer toutes les sphères de la vie et inclure la peinture, la sculpture, l'architecture aussi bien que le design. Les œuvres révolutionnaires des Suprématistes russes autour de Kasimir Malevitch et El Lissitzky, ainsi que celles des constructivistes autour de Vladimir Tatline et Alexandre Rodtchenko constituent le point de départ de l'exposition. À partir d'un certain nombre de positions seront étudiées les conséquences de cet art abstrait radical au cours du 20^{ème} siècle. On peut constater l'influence directe qu'a eue l'avant-garde russe sur les mouvements constructivistes en Europe, dans les années 1920 et 1930, au

sein du groupe hollandais De Stijl, au Bauhaus ainsi que chez les artistes d'Abstraction-Création à Paris. Après la Seconde Guerre mondiale, l'École de Zurich (art concret) tout comme l'avant-garde artistique en Amérique du Sud s'intéressent à l'héritage de l'avant-garde russe.

Parallèlement aux mutations sociales des années 1960, les représentants de l'Art Minimal à New York, le groupe BMPT à Paris ainsi que les élèves de Beuys à Düsseldorf développent un art radicalement abstrait. Avec des moyens minimalistes – langage plastique réduit et matériaux industriels – ils remettent en cause le concept traditionnel de l'art. La peinture monochrome de Rodtchenko est réinterprétée dans la Radical Painting au cours des années 1970 et 1980.

1 L'AVANT-GARDE RUSSE 1915 →

En octobre 1917, les énergies révolutionnaires se déchargèrent sous la forme d'une révolution politique. Le changement marqua durablement les structures de la société. Dans le domaine de l'art, la révolution s'était déjà annoncée plusieurs années auparavant. Depuis 1905, date de la première révolution russe, l'avant-garde russe était influencée par l'art occidental, le cubisme et le futurisme, par exemple. C'était notamment visible dans certaines tendances artistiques russes telles que le cubofuturisme ou le rayonnisme. Aux côtés d'Ivan Puni et Ljubov Popova, Kasimir Malevitch est l'un des principaux représentants du cubofuturisme. En 1915, l'art russe sort pour la première fois de l'ombre et se libère de l'emprise de ses modèles d'Europe de l'Ouest. De nouvelles tendances, authentiquement russes, voient le jour : le suprématisme et le constructivisme. Les œuvres de Malevitch, Vladimir Tatline ou Alexandre Rodtchenko ouvrent la voie d'un monde caractérisé par l'absence d'objet.

Dans les premières années de son existence, le parti bolchevique a prêté une grande attention aux projets de créateurs qui rejetaient les vieilles doctrines artistiques de la classe bourgeoise. Leur art révolutionnaire devait devenir l'art de la Révolution. De nombreux artistes, hommes et femmes, obtinrent une chaire dans les écoles d'art qui avaient été restructurées sur l'ensemble du territoire.

Pour la première fois dans l'histoire de l'art récente un tournant artistique s'était opéré en sens inverse, de l'Orient vers l'Occident. Un coup d'arrêt brutal y fut mis en 1932, lorsque, sur l'ordre de Staline, toutes les associations artistiques furent interdites et que ne pouvaient être créés que des

collectifs d'artistes dépendant du Parti. Dans les années qui suivirent, des émigrants russes tels que El Lissitzky, Naum Gabo, Antoine Pevsner et Vassily Kandinsky furent directement en contact avec l'avant-garde européenne, notamment à Berlin.

2 SUPRÉMATISME 1915 →

Au début des années 1910, Malevitch figurait parmi les cubo-futuristes. En 1915, il peignit le *Carré noir*, se détournant ainsi radicalement de tous les modèles antérieurs. La *Dernière Exposition futuriste de tableaux 0, 10*, qui se tint à Petrograd en 1915/16 marqua un tournant décisif dans l'art de l'avant-garde russe. Treize autres artistes participèrent à cette exposition aux côtés de Malevitch, qui avait organisé l'événement. Le *Carré noir* occupait un emplacement particulier, car il était accroché à l'endroit où l'on expose habituellement l'icône dans les maisons russes orthodoxes. Avec cette exposition et son *Carré noir*, l'artiste créa une icône majeure de l'art du 20^{ème} siècle ; il voulait ramener l'art à son point zéro. Il nomma cette nouvelle esthétique suprématisme, terme dérivé du latin « *supremus* », « le plus haut » ou « le plus important ». Malevitch dissociait la couleur du contenu, car elle possédait, selon lui, sa propre énergie. Son vocabulaire plastique se limitait à quelques formes comme le carré, le cercle et la croix. C'est à partir de cet alphabet suprématisiste que s'élabora « le nouveau Réalisme pictural ». Dans le suprématisisme devait s'exprimer la sensation pure ; il ne s'agissait plus de représenter le monde objectif. Contrairement aux constructivistes, le suprématisisme rejetait toute instrumentalisation de l'art à des fins sociales ou politiques, par exemple.

Comme Malevitch, El Lissitzky a travaillé à l'école des beaux-arts de Vitebsk. À partir de 1919, avec ses *prouns* (« projets pour l'affirmation du nouveau »), il étend les idées suprématistes à l'espace, donnant ainsi une dimension architecturale à ses œuvres.

3 CONSTRUCTIVISME 1915 →

La nouvelle ligne de la politique culturelle bolchevique, qui créa peu de temps après la Révolution d'octobre le Commissariat du Peuple à l'éducation, encouragea dans un premier temps les avant-gardistes, car elle voyait dans l'art nouveau un moyen d'éducation culturelle et de restructuration de la société. À Moscou, Petrograd et Vitebsk, les postes importants des nouvelles écoles d'art furent pourvus par des artistes comme Malevitch, Lissitzky, Tatline, Rodtchenko, Vassily Kandinsky et Marc Chagall.

La question de l'intérêt que présentait l'art pour la société se posait avec une acuité inédite et déboucha finalement sur une exigence : « créer et construire des milliers d'objets utiles ». Cet appel était contraire à ce que revendiquait Malevitch, pour qui l'art devait rester étranger à l'utile et au fonctionnel. Par la suite, Tatline et Rodtchenko prirent leurs distances vis-à-vis du suprématisme et redéfinirent le rôle de l'artiste dans la société révolutionnaire en mettant l'accent sur le matériau, la technique et la fonctionnalité, faisant ainsi le lien entre le nouvel art et son utilité directe. La rupture avec le suprématisme, au sens où l'employait Malevitch, marqua la naissance du constructivisme. Dans leur *Manifeste réaliste* de 1920, Naum Gabo et son frère Antoine Pevsner présentèrent le constructivisme comme une synthèse de l'art, de la science et de la technologie.

Vladimir Tatline travaillait depuis 1913 à ses *contre-reliefs*, des assemblages abstraits de matériaux. Ce faisant, il dissociait la forme du contenu et il alla encore plus loin avec ses *contre-reliefs d'angle* en privant l'œuvre de tout support et en investissant l'espace réel. Ces idées montrèrent la voie aux artistes du groupe De Stijl ainsi qu'à ceux du Bauhaus.

4 **BAUHAUS I** 1919 →

Le Bauhaus d'État fut fondé en 1919, à Weimar, par l'architecte Walter Gropius. Le terme de « Bauhaus » faisait référence aux *Bauhütten* du Moyen Âge, où tous les corps de métier se trouvaient réunis en une communauté sociale et spirituelle. L'art et l'artisanat devaient collaborer étroitement et se féconder mutuellement. Ces principes étaient très proches de ceux de l'avant-garde russe, notamment de ses conceptions quant au rôle dévolu à l'art dans une société socialiste. Gropius connaissait ces idées, car il était en contact avec les représentants du Commissariat du Peuple à l'éducation et s'informait via différentes revues et publications. Les Ateliers supérieurs d'art et de technique, fondés par Staline en 1920, font penser à un Bauhaus russe.

Le Suisse Johannes Itten fut l'un des premiers professeurs du Bauhaus. Il fit ses études dans les années 1910, à l'Académie des Beaux-arts de Düsseldorf où il suivit les cours d'Adolf Hölzel. Au centre de la théorie des formes d'Hölzel se trouvent des éléments de base tels que le cercle, le triangle et le carré, les contrastes du clair-obscur et les couleurs complémentaires. Chez Itten tout comme chez Hölzel, l'approche intuitive prévalait sur la démarche purement constructive. D'autres maîtres du Bauhaus comme Paul Klee ou Vassily Kandinsky

empruntèrent certains éléments de composition au constructivisme. Kandinsky vécut en Russie entre 1914 et 1922 ; il dirigea l'Institut de culture artistique de Moscou, ce qui lui permit d'entrer en contact avec de nombreux protagonistes de l'avant-garde russe. À partir de la fin des années 1920, Paul Klee s'intéressa, dans le cadre de ses cours, aux domaines de la planimétrie et de la stéréométrie. Dans sa création artistique, on trouve également des études techniques datant de cette époque : il utilisait des baguettes et des élastiques pour construire des formes spatiales qu'il reproduisait ensuite sur une feuille. Il prit néanmoins ses distances par rapport à ce type de démarche où l'intuition ne jouait aucun rôle.

5 **BAUHAUS II** 1919 →

En 1922, des étudiants hongrois du Bauhaus fondèrent le groupe KURI (constructif, utilitaire, rationnel et international). Bientôt se joignirent à eux d'autres artistes tels que Peter Keler ou Otto Umbehrr. Ils envisageaient un rapprochement entre l'art et la technique et, de ce fait, n'étaient pas très éloignés des positions défendues par les constructivistes russes. Après avoir suivi le cours donné par Theo van Doesburg, au Bauhaus, sur De Stijl, certains étudiants prirent leurs distances vis-à-vis de Johannes Itten, dont ils jugeaient le cours préliminaire trop empreint de mysticisme et d'ésotérisme. Ils jouèrent ainsi un rôle essentiel dans la nouvelle orientation prise par le Bauhaus : on s'éloigna de plus en plus de l'approche intuitive pour se tourner vers la construction, la fonction et la technique, guidé par la devise : « Art et technique – une nouvelle unité ! ». Au Bauhaus de Dessau (à partir de 1926), on se concentra de plus en plus sur l'architecture et la

conception de produits industriels, devenus essentiels. Deux architectes succédèrent à Gropius au poste de directeur : en 1928, le Suisse Hannes Meyer et en 1930, Ludwig Mies van der Rohe. Le Hongrois László Moholy-Nagy fut chargé de cours au Bauhaus à partir de 1923. Il connaissait bien le *Manifeste réaliste* et fut particulièrement marqué par les idées qui y étaient développées sur la cinétique et l'équilibre. Dans son livre paru en 1929, *Du matériau à l'architecture*, Moholy-Nagy y faisait référence. Des créateurs comme Max Burchartz, Walter Dexsel ou Erich Buchholz étaient influencés par les principes de conception du Bauhaus et par De Stijl ; et ils en vinrent à adopter les concepts de formes et de couleurs propres aux constructivistes. D'anciens étudiants et enseignants du Bauhaus propagèrent les idées de l'école dans différents pays. À l'exemple de Josef Albers, ancien professeur au Bauhaus, qui partit en 1933 pour les États-Unis et enseigna au Black Mountain College. Ou de Moholy-Nagy qui, à partir de 1937, dirigea le New Bauhaus à Chicago. Ou encore de Max Bill, qui avait étudié au Bauhaus et diffusa les idées de l'école en Suisse.

6 DE STIJL 1917 →

Parallèlement aux évolutions artistiques en Russie naquit en 1917 le groupe De Stijl. Cette année-là, les peintres néerlandais Theo van Doesburg et Piet Mondrian fondèrent à Leyde la revue *De Stijl* (le style), qui devint l'outil de diffusion des idées du groupe. L'expression « *niuwe beelding* » (« nouvelle mise en forme ») utilisée par De Stijl fut traduite par « Néo-plasticisme ». Van Doesburg, qui avait fait partie du mouvement Dada, donna des cours privés au Bauhaus de Weimar de 1921 à 1923. En dehors de peintres

comme van Doesburg, Mondrian, Georges Vantongerloo et Friedrich Vordemberge-Gildewart, le groupe comptait également parmi ses membres des architectes et des designers, tels que Gerrit Rietveld. Dans son manifeste de 1930, *konkrete kunst* (art concret) van Doesburg écrit : « une surface, en revanche, est une surface, une ligne une ligne, ni plus ni moins... » Ces créateurs recherchaient une abstraction géométrique exempte de tout rapport avec les formes de la nature et dépourvue de toute fonction figurative. Les moyens d'expression de ce langage formel purement abstrait se limitaient à quelques principes plastiques élémentaires : couleurs primaires, noir, blanc et gris, horizontalité et verticalité. On tend vers une création aussi objective que possible, libérée de toute écriture personnelle. En créant des liens entre peinture, sculpture et architecture, ces artistes s'efforçaient de transposer l'idée de l'œuvre d'art totale. Des divergences d'ordre esthétique furent à l'origine de conflits au sein du groupe et provoquèrent sa scission en 1925. Contrairement à Piet Mondrian, van Doesburg élargit l'éventail des moyens plastiques, auxquels il ajouta la diagonale, et il ne se limita plus aux seules couleurs primaires. Le groupe fut dissout à la mort de van Doesburg en 1931.

7 LE MOUVEMENT CONCRET DE ZURICH 1936 →

En Suisse, dans les années 1930, de nombreux créateurs ayant leur point de ralliement à Zurich, furent eux aussi influencés par l'avant-garde russe, par De Stijl et par le Bauhaus. Les idées de mise en forme du Bauhaus leur donnent de précieuses impulsions. Dans ces idées convergeaient les représentations d'un art élémentaire et des conceptions touchant aux réformes sociales. Des Suisses tels que Max Bill ou Hans Fischli, futur directeur

de la Kunstgewerbeschule de Zurich, ont fait une partie de leurs études au Bauhaus de Dessau. Le groupe des Concrets zurichoïses rassemble des créateurs comme Max Bill, Camille Graeser, Verena Loewensberg et Richard Paul Lohse. Le regroupement se fait dans les années 1930 et les artistes travailleront ensemble jusque dans les années 1950, à partir des principes édictés au départ. Le terme « concret », qui figure dans le manifeste *konkrete kunst* (art concret) de van Doesburg, est repris par Bill. C'est également à van Doesburg que sont empruntées les principales idées du groupe : l'art abstrait n'est pas une abstraction de la nature, elle crée sa propre réalité à partir de la forme et de la couleur. La principale contribution des Zurichois au développement de l'art abstrait à l'art constructiviste est d'avoir tenté de systématiser et d'objectiver la mise en forme. Voici ce qu'écrit Max Bill à ce propos : « je fais la différence entre quelque chose qui ressemble à une construction et une construction dont les éléments sont effectivement démontrables. »

Les recours aux techniques de composition de l'avant-garde russe sont manifestes dans la typographie, le dessin appliqué et la conception d'affiches des Zurichois : lettres et mots sont décalés par rapport à l'axe central et à l'horizontalité de la lecture, les agencements de surfaces sont asymétriques et orientés selon les diagonales. Photomontage et collage comptent également parmi les techniques utilisées.

8 PHOTOGRAPHIE

Au début du 20^{ème} siècle, la photographie était encore en concurrence avec la peinture et tentait de s'en approcher. Ce n'est que dans les années 1920 que la photo s'émancipa : des

photographes, travaillant de manière expérimentale, en explorèrent les possibilités techniques et s'efforcèrent de les appliquer à leurs conceptions esthétiques respectives.

Des artistes comme Alexandre Rodtchenko ou László Moholy-Nagy contribuèrent largement à cette évolution. À partir de 1924, Rodtchenko se consacra presque exclusivement à la photographie. Dans ses portraits et ses prises de vue architecturales, il créa la surprise en recourant à des perspectives totalement inhabituelles. Rodtchenko enseignait aux Ateliers supérieurs d'art et de technique où il diffusa la technique de la photographie comme médium artistique. Appelé en 1923 au Bauhaus, Moholy-Nagy introduisit la photo dans l'école et fut considéré comme un pionnier de la photographie expérimentale. Il publia en 1925 le livre *Peinture. Photographie. Film*, édité par le Bauhaus. Il devinait tout le potentiel que recelaient des procédés techniques de représentation comme le cinéma et la photographie et croyait que ces techniques pourraient remplacer la peinture. Grâce à la photographie, il pensait que pourrait se réaliser son idéal d'une mise en forme limitée à des moyens élémentaires sans influence subjective. Il donnait ainsi un prolongement aux idées du mouvement Dada tout comme à celles des constructivistes russes.

Le Brésilien Geraldo de Barros fut un pionnier de la photographie au Brésil. En tant que membre du groupe Ruptura (rupture), il contribua largement, à partir des années 1950, au développement du médium photographique au Brésil. Il travailla ses photos expérimentales par de multiples rotations, expositions, découpages et collages. Cette technique lui permit de transformer objets et architectures pour qu'il en résulte des constructions abstraites.

9 ABSTRACTION-CRÉATION 1931 →

Abstraction-Création est un collectif d'artistes fondé à Paris en 1931 à l'initiative de Theo van Doesburg et formé à partir des groupes que furent Cercle et Carré et Art Concret. L'Association comptait quelquefois plus de cent membres, des créateurs originaires de nombreux pays, parmi lesquels on trouve des artistes comme Jean Arp, Sophie Taeuber-Arp, Theo van Doesburg, Albert Gleizes, Jean Hélion, Auguste Herbin, František Kupka, Antoine Pevsner et Georges Vantongerloo. Le groupe publia une revue intitulée *abstraction – création – art non figuratif*. Dans les statuts, on pouvait lire : « Le but de cette association est d'organiser en France et à l'étranger des expositions d'art non-figuratif (généralement appelé art abstrait), c'est-à-dire d'œuvres qui ne sont ni une copie ni une interprétation de la nature. » De ce point de vue, le collectif Abstraction-Création peut surtout être considéré comme une plate-forme destinée aux artistes de l'abstraction ou de l'art non-figuratif. On organisait ensemble les expositions, prévoyait les publications et s'occupait de diffuser les informations. L'art abstrait était sur la défensive et devait – notamment en France – contrer l'influence de mouvements artistiques largement représentés, comme le surréalisme. L'origine idéologique et la pratique des artistes variaient cependant beaucoup. On se réclamait aussi bien du constructivisme que de l'art concret, du néo-plasticisme que du cubisme. Et cela se reflète dans la dénomination du groupe. Le point de départ en est l'abstraction, opération consistant à une réduction conceptuelle de plus en plus poussée, à partir de formes naturelles. Mais il est également question de création, d'invention picturale à partir d'une esthétique purement géométrique, basée sur des éléments abstraits tels que la ligne et la surface.

10 L'AVANT-GARDE EN AMÉRIQUE DU SUD | 1935 →

Joaquín Torres-García fut l'un des principaux inspirateurs de l'art abstrait géométrique en Amérique du Sud. Membre fondateur d'une association d'artistes à Paris, Cercle et Carré, il regagna son pays, l'Uruguay, en 1934, où il créa le groupe Asociación de Arte Constructivo et formula son concept d'un « constructivisme universel ». Il aspire à une synthèse entre la modernité européenne et l'art précolombien d'Amérique du Sud, ainsi qu'à une prise en compte de tous les aspects de la vie. Ce qui est également marquant, c'est sa conception de l'art comme force politique et sociale. Tomás Maldonado a découvert les différents groupes artistiques européens par l'intermédiaire de Torres-García. Ses principales références, en dehors des mouvements parisiens, furent Mondrian et van Doesburg, ainsi que le Bauhaus et les Concrets zurichoïses. En 1944, il fonda à Buenos Aires le groupe Asociación Arte Concreto Invención, dont les membres adhèrent au Parti communiste argentin. Dans l'esprit de l'avant-garde russe, ce groupe d'artistes attribuait à l'art un rôle social : il était censé donner une vision politique et permettre de façonner le monde réel. L'ordre géométrique symbolise un ordre social nouveau, censé être structuré de manière collective et rationnelle. À partir de 1944, l'un des membres du groupe, Gyula Kosice, fit paraître une revue intitulée *Arturo. Revistas de Artes Abstractas*. Celle-ci marqua le point de départ de l'art concret en Amérique du Sud. Kosice était par ailleurs l'un des membres fondateurs du groupe Arte Madí, né à la même époque. Mais la démarche d'Arte Madí était plus ludique et inventive ; ses membres faisaient également des expérimentations sur des objets tridimensionnels.

11 L'AVANT-GARDE EN AMÉRIQUE DU SUD II 1935 →

En 1952, Waldemar Cordeiro fonde à São Paulo le groupe Ruptura. Il défendait une ligne intellectuelle et stricte de l'art concret et, à ses débuts, une orientation rigoureusement mathématique. Sur fond d'essor industriel, Cordeiro s'intéresse de plus en plus aux principes de l'avant-garde russe qui visait une contribution pratique de l'art à la société. À Rio de Janeiro, Lygia Clark et Hélio Oiticica participent à la création du groupe Frente. Oiticica manifestait un grand intérêt pour les œuvres de Mondrian et de Malevitch. Les membres du groupe Frente reprennent des concepts géométriques abstraits et constructivistes, mais évoluent, avec leurs sculptures interactives, vers un concept élargi de l'art qui allait au-delà d'une perception limitée de l'œuvre par la seule vision et prenait en compte l'expérience corporelle dans son ensemble. Clark et Oiticica adhèrent par ailleurs au mouvement néo-concret, influencé par le groupe Arte Madí et familial d'artistes comme Pevsner, Bill, Josef Albers et Malevitch. Ce mouvement s'opposa à l'art rationaliste défendu par le groupe Ruptura et modifia la conception de l'objet d'art en défendant un art existentiel, tendu vers la création d'une forme essentielle, perceptible par les sens.

À partir de 1949, l'artiste Mira Schendel, originaire de Suisse mais résidant également au Brésil, travailla avec des éléments formels abstraits de type constructiviste. Comme Schendel, Gego (Gertrud Louise Goldschmidt) n'appartenait à aucun groupe. Elle vécut au Venezuela et se tourna, dans les années 1950, vers des œuvres tridimensionnelles ; pour elle aussi le Bauhaus et le constructivisme russe constituaient d'importants points de référence.

12 RADICAL PAINTING 1978 →

En 1978 Marcia Hafif écrit pour la revue *Artforum* un essai intitulé « Beginning Again ». Dans son texte, elle situe la peinture contemporaine dans l'histoire du 20^{ème} siècle et l'inscrit notamment dans le contexte de l'avant-garde russe. Cet essai suscita des débats chez les peintres new-yorkais et les amena à se retrouver régulièrement dans leurs ateliers, à organiser ensemble des expositions et à publier. L'exposition *Radical Painting* de 1985 constitua le point culminant de cette période – et marqua en même temps la fin du groupe. Comme le suggère le titre de son essai, Hafif y aborde la question, souvent formulée, de la fin de la peinture, tout en expliquant que certains peintres osaient précisément un nouveau départ. Selon Hafif, il était devenu nécessaire de se tourner vers l'intérieur, de s'interroger sur les moyens de l'art, les matériaux et les techniques avec lesquels on crée. Avec ses trois toiles monochromes, Rodtchenko voulait amener la peinture à « sa fin logique ». Par la suite, dans la Russie postrévolutionnaire, il se mit au service d'un art de production. À une époque où était à nouveau évoquée la fin de la peinture, les créateurs new-yorkais, à l'inverse, virent dans la peinture monochrome une ouverture possible vers de nouvelles explorations picturales. L'enjeu, pour eux – comme pour Malevitch en son temps –, c'était l'essence même de la peinture. La question du comment, et non celle du pourquoi. Une question qui concernait le fondement même de la peinture. La toile ne représentait rien, n'était plus, non plus, une abstraction, c'était simplement de la peinture. Et pourtant, les façons d'explorer ensuite les possibilités de la peinture monochrome varièrent avec chaque artiste.

13 MINIMAL ART 1965 →

L'art de l'avant-garde russe ne fut découvert en Amérique que dans les années 1960, grâce à des publications et à des expositions. C'est à cette époque qu'un groupe d'artistes new-yorkais commença à développer un art tout aussi radical et abstrait, bien qu'à ce moment-là ils ne se soient pas encore vraiment intéressés aux objectifs artistiques de l'avant-garde russe. L'art devait être complètement libéré de toute fonction figurative, de tout symbolisme et de tout illusionnisme. Comme les suprématistes, les minimalistes évitaient toute forme d'expression individuelle, qu'elle soit gestuelle ou émotionnelle. Cet art radicalement abstrait devait surtout servir une idée universelle. Ils écartaient les compositions aux éléments agencés selon une certaine hiérarchie et utilisaient des matériaux industriels, aussi neutres que possible. Donald Judd ou Dan Flavin créèrent des objets en plexiglas ou en métal et des tubes fluorescents, que Judd qualifiait de « spécifiques », car ces objets avaient exactement la même apparence que le matériau choisi. Le matériau ne prétendait rien être d'autre que ce qu'il était. Pour le dire de façon schématique, les points communs entre l'art minimal et l'avant-garde russe se résument à la réduction radicale des œuvres, à leur immédiateté et à leur réalité concrète. Et pour reprendre les mots de Frank Stella : « Ce que tu vois est ce que tu vois. » Matériau, forme et couleur des œuvres ne représentent ni ne symbolisent rien. Ils sont l'œuvre. Comme Malevitch, qui avec son quadrilatère noir cherchait à atteindre le degré zéro de la peinture ou même à aller au-delà du zéro et se détourna de l'art académique, les minimalistes voulaient eux aussi réduire la forme pour créer quelque chose de totalement neuf.

14 BMPT 1967 →

En 1967 Daniel Buren, Olivier Mosset, Michel Parmentier et Niele Toroni – constitués en groupe par les critiques sous la dénomination BMPT – exposent ensemble à Paris, à diverses occasions. Les quatre artistes se connaissaient avant leur première apparition sur la scène artistique ; ils se rendaient mutuellement visite dans leurs ateliers et discutaient de la situation de l'art. Tous avaient recours à un langage plastique extrêmement impersonnel : Buren peignait des bandes verticales beiges sur un tissu blanc, Mosset des cercles noirs sur une toile blanche, Parmentier utilisait un spray pour peindre des bandes horizontales sur une toile pliée et Toroni appliquait des traces de pinceau à intervalles réguliers de 30 cm sur sa toile. Après d'innombrables discussions, ils décidèrent d'entreprendre ensemble toutes leurs actions. Il ne s'agissait plus d'agir individuellement, mais collectivement. Pour eux, la valeur de la peinture ne dépendait ni de la représentation, ni de l'expression ou de l'auteur de l'œuvre. Suivirent trois autres « Manifestations » collectives, avant que les dissensions entre les quatre artistes ne deviennent insurmontables. Même si leurs discussions ne concernaient pas vraiment la situation politique, ils soutinrent la cause des révolutionnaires parisiens de mai 68. Certes, le groupe BMPT ne s'est jamais directement référé à l'avant-garde russe, mais il s'est opposé – tout comme les Russes en leur temps – aux tendances qui dominaient alors à Paris, celles d'une peinture subjective, informelle et gestuelle, en employant un langage plastique radicalement abstrait. Comme Malevitch, ils réduisirent la toile à ses qualités matérielles et à son caractère d'objet.

15 DÜSSELDORF 1964 →

En 1964, Imi Giese et Imi Knoebel décident d'étudier avec Joseph Beuys à l'Académie de Düsseldorf. Ils s'intéressent davantage à la radicalité des positions de Beuys qu'aux actions artistiques qu'il mène en lien avec la politique. Auparavant, les jeunes gens avaient découvert l'ouvrage de Malevitch *Le monde sans-objet* et étaient fascinés par ses choix esthétiques sans compromis et par la rigueur de son langage plastique. Convaincus tous deux d'avoir peu de talent artistique, ils voyaient dans le *Carré noir* de Malevitch une démarche créative qui n'exigeait aucun don particulier. Cette tendance de Malevitch cherchant à atteindre le degré zéro de la peinture, tendance qui avait souvent amené à proclamer la fin de l'art, fut précisément le point de départ des découvertes artistiques des deux étudiants. Au lieu de montrer leurs travaux dans la classe de Beuys et d'en discuter, ils exigèrent une salle dédiée à leurs expérimentations. C'est dans cet atelier, l'espace 19, qu'ils partagèrent durant une brève période notamment avec Blinky Palermo, que Knoebel réalisa ses premiers travaux, les œuvres composées de lignes et les panneaux en masonite. Plus tard, lui et son ami Giese travaillèrent sur la question de la transition : comment passer de la surface à l'espace et inversement ? À l'instar de Charlotte Posenenske, Giese concevait ses travaux comme des sculptures ouvertes dont l'agencement pouvait varier, mais aussi être étendu à l'intérieur du système. Leur collègue Blinky Palermo s'inspira également de la rigueur des modèles russes, mais il renonça au sérieux de ses camarades d'études et opta pour un maniement ludique des formes et des couleurs. Palermo se mit à coudre et à assembler différentes couleurs prises dans des tissus qu'il trouvait dans le commerce.

Il ne peignait plus de formes, car les couleurs étaient les formes. On remarquait également l'absence de hiérarchie dans la composition puisque les couleurs, par exemple, n'étaient plus subordonnées aux formes.

Avec le soutien de :



Kanton Bern
Canton de Berne

SWISSLOS
Kultur Kanton Bern



Burgergemeinde
Bern

Stiftung Gegenwart
Dr. h.c. Hansjörg Wyss

ART MENTOR FOUNDATION LUCERNE



Zentrum Paul Klee, Monument im Fruchtländ 3, 3006 Bern

www.zpk.org, info@zpk.org, T +41 31 359 01 01

Kunstmuseum Bern, Hodlerstrasse 8 – 12, 3011 Bern

www.kunstmuseumbern.ch, info@kunstmuseumbern.ch, T +41 31 328 09 44

Nos partenaires médias :

Der Bund

SonntagsZeitung

BERN MOBIL
ZUSAMMEN UNTERWEGS

