



HAL
open science

Anka au cas par cas

Sara Martinetti, Maria Matuszkiewicz, Anka Ptaszkowska

► **To cite this version:**

Sara Martinetti, Maria Matuszkiewicz, Anka Ptaszkowska. Anka au cas par cas. Capc Musée d'art contemporain, 2022. halshs-04463795

HAL Id: halshs-04463795

<https://shs.hal.science/halshs-04463795v1>

Submitted on 17 Feb 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License



SCÉNARIO
EN TRENTE-DEUX CHAPITRES

rédigé par Anka Ptaszkowska

Je déclare: le temps est venu du privé. Nous vomissons l'espace public: l'ART-fille publique, le MARCHÉ et la POLITIQUE.

Les soirées privées – lieux de débats et de discussions sur l'art et la politique, et parfois d'expositions. En collaboration étroite avec un vieux camarade de combat, François Guinochet, et avec les éditions NOUS. Le programme de ces soirées est autant le résultat du moment en cours, de nos fascinations présentes, que de nos engagements anciens. Nos soirées parisiennes ne sont pas planifiées mais organisées de manière spontanée.

Nous mettons l'accent sur leur caractère privé sans trop nous soucier de l'arrière-goût ambigu qu'a en français l'expression « soirée privée ». De même que dans notre galerie numérotée des années soixante-dix, tout peut en devenir l'objet: un débat, une exposition, une œuvre, deux œuvres, une tournée. Le seul élément permanent est le buffet abondant (nous aimons rappeler à cette occasion que dans les galeries officielles on n'a même pas droit à des cacahouètes, alors qu'à la sortie de leurs vernissages les galeristes s'échappent au restaurant avec tel ou tel éventuel collectionneur).

Lublin, fin des années cinquante et début des années soixante: le groupe d'artistes Zamek est créé à l'initiative du critique Jerzy Ludwiński avec la participation de diplômés d'histoire de l'art de l'université de Lublin, Wiesław Borowski et Anka, ainsi que du penseur indépendant Mariusz Tchorek. Le groupe publie sous la direction de Ludwiński la revue *Struktury*, supplément au mensuel poétique *Kamena*. Contexte politique: effondrement du stalinisme, révolution hongroise de 1956, portée de Władysław Gomułka au pouvoir par un peuple de myopes, période de dégel dans le domaine de la culture, du jazz, du rock and roll, Clubs de la jeune intelligentsia.

Le programme de *Struktury* est l'étape finale de la lutte contre l'illusion en peinture. Le tableau en deux dimensions d'après nature acquiert une troisième dimension. Un espace concret. Notre théoricien et guide spirituel est Jerzy Ludwiński, un visionnaire, créateur d'une théorie particulière de la relativité appliquée à l'art. Il affirmait que, quel que soit l'endroit où le destin le poussait, Lublin, Wrocław, Poznań ou Toruń, là se trouvait le centre du monde. Nous étudions tous l'unisme de Strzemiński et la cybernétique. C'est la création des *Artons* de Włodzimierz Borowski – le tableau comme cellule vivante.

Avec Tadeusz Kantor, je visite la deuxième exposition des « modernes » à Zachęta en 1957. Son œuvre et sa personnalité font le sujet de ma thèse au département d'histoire de l'art de l'université de Lublin, que j'écris sous la direction – je dirais plutôt la protection héroïque contre les chicaneries de l'Institution – de Jacek Woźniakowski.

Kantor, à l'exposition des *Modernes*, devant les *Artons* de Borowski: « C'est ça, votre avant-garde? » Moi: « Oui. »

Notre vie: le théâtre de Miron Białoszewski rue Tarczyńska, l'atelier de Henryk Stażewski et Mewa Łunkiewicz, la Galerie Krzywe Koło. Notre vie nocturne: Kameralna, Le Bristol. Des personnalités qui comptent: Boguś Choiński, poète, artiste radical, auteur de chansons remarquablement interprétées par Ludmiła Jakubczak, Adam Pawlikowski, Sanktus, un remarquable danseur de jazz, quelques autres héroïques playboys.

Ma première expérience de tricotage de l'art. Des heures durant, j'observe le surgissement des œuvres précoces de Włodzimierz Borowski. Sa démonstration en 1967 à la Galerie Foksal: aveuglé par le rythme, le spectateur perd son statut d'observateur. Observateur reste par contre l'artiste caché dans la salle d'exposition. Le spectateur devient l'objet de son observation froide et au combien venimeuse. J'écris sur cette antidémonstration de Borowski dans le programme de la Galerie Foksal. Le tricotage de l'art, c'est aussi Kantor peignant des tableaux informels. Cela me permet, à moi jeune étudiante, de suivre dans son atelier de théâtre un spectacle à couper le souffle: *Attention, Peinture!*

Mon premier article dans *Struktury* intitulé « Classique ou avant-garde? » à propos de Henryk Stażewski. On me présente à lui au SARP, le café de l'association des architectes polonais. Il m'accueille en disant: « Vous avez fait un effort surhumain pour faire de moi un artiste moderne. »

La Galerie Foksal a été créée à Varsovie en 1966 à l'initiative des critiques d'art Wiesław Borowski, Anka et Mariusz Tchorek, ainsi que des artistes Henryk Stażewski, Roman Owidzki, Edward Krasiński et Zbigniew Gostomski. Tadeusz Kantor et Maria Stangret se joindront ultérieurement au groupe. Elle est la seule galerie d'avant-garde dans le bloc communiste, à côté de la galerie Spalova à Prague. Elle est établie près des Ateliers d'arts plastiques, avec pour objectif de servir d'alibi aux affaires plutôt obscures de leur directeur, haut fonctionnaire du Parti. La réalité dépasse cependant ses intentions.

Le texte de l'exposition inaugurale déclare:

Premièrement, moins montrer des « œuvres d'art » dans leur forme « achevée » que dévoiler les

conditions et les situations liées à leur surgissement. Deuxièmement, traiter ces conditions et situations en tant qu'éléments organiques d'une démonstration artistique.

Les artistes répondent à ce défi en créant les premiers « environnements » en Europe et en réalisant des travaux dans l'espace de la galerie suivant la terminologie de Buren – *in situ*.

4

MARIUSZ TCHOREK ET LA THÉORIE DU LIEU

La Théorie du Lieu qui porte le titre plein d'ironie pompeuse d'*Introduction à la Théorie Générale du Lieu* est le résultat d'un dialogue de toute une nuit entre Mariusz Tchorek et Anka sur le balcon de la propriété de Zalesie en 1966. Mariusz en donnera une lecture nourrie d'un feu de prophète au *Symposium des artistes et hommes de sciences* qui se tient en 1966 à Puławy. La Théorie du Lieu suscite des tempêtes de protestations, à commencer de la part de Kantor qui nous accuse de plagiat et déclare que la rédaction des manifestes est l'affaire des artistes et non des critiques. Le texte est ensuite publié dans le programme de la Galerie Foksal.

La Théorie du Lieu – fragments :

Ne regardons pas les œuvres elles-mêmes, mais arrêtons-nous devant le territoire sur lequel elles se trouvent. N'entrons pas dans l'exposition, mais tenons-nous devant l'exposition. Voici ce que nous affirmons : « C'est ici que se fait la critique du phénomène d'exposition et de son caractère secondaire par rapport à l'acte créateur. »

Le LIEU. Donc un LIEU. Certainement un LIEU.

Le LIEU est un espace qui naît de la mise entre parenthèses, de la suspension de toutes les règles en vigueur de par le monde.

Le LIEU n'est pas une catégorie spatiale, n'est pas une arène, une scène, un écran, un socle, un piédestal, et avant tout il n'est pas une exposition.

Le LIEU est une brèche soudaine dans la compréhension utilitariste du monde. Toutes les mesures de rigueur hors du LIEU perdent leur validité dans le LIEU.

Il n'y a pas d'hésitation dans l'espace du LIEU, car il n'y a pas de différence entre l'agir bon et le mauvais, entre le valable et le non valable – tout simplement, tout est.

Le LIEU n'est ni étrange ou ordinaire, ni raffiné ou vulgaire, sage ou bête.

Le LIEU est un, et il n'est qu'un.

On ne peut acheter ni collectionner des LIEUX. On ne peut arrêter les LIEUX.

On ne peut s'y connaître en LIEU.

Mariusz Tchorek reste à ce jour la seule personne qui a touché le sens profond de la Théorie du Lieu, et porte cette théorie jusqu'à des possibilités insoupçonnées. Dans la version de Mariusz Tchorek, la Théorie du Lieu est une proposition autant artistique que de vie. La seule voie qui y donne accès est dans un engagement personnel et total. La Théorie du Lieu, c'est Mariusz Tchorek. Non seulement parce qu'il en est l'auteur, mais principalement parce que Mariusz Tchorek a localisé la Théorie du Lieu. Plus, il s'y est lui-même localisé. Pour toute sa vie.

5

HENRYK STAŻEWSKI – MEWA – L'ATELIER

Henryk Stażewski, celui que tout le monde appelait Henio, est le Nestor de l'avant-garde polonaise. Membre actif des groupes constructivistes des années vingt et trente Blok et Praesens, il a été avec Władysław Strzemiński et Katarzyna Kobro cofondateur du Musée d'art de Łódź, premier musée au monde créé par des artistes. En tant que peintre, il a incarné dans les années soixante, soixante-dix et quatre-vingts la tradition de l'avant-garde dont il a été jusqu'à la fin de sa vie un participant actif. Totalement engagé. Ouvert à tout.

Maria-Ewa Łunkiewicz-Rogoyska – que tout le monde appelait Mewa, c'est-à-dire mouette en polonais – avait été une peintre engagée dans le purisme des années trente, puis plus tard elle a, dans les années cinquante et soixante, développé une peinture dans l'esprit de l'École de Paris. Compagne de Stażewski. Elle est la Dame de l'avant-garde dont Miron Białoszewski parle si éloquemment dans son texte intitulé *Gioconda*. Tous les deux ont été l'âme du milieu de l'avant-garde polonaise des années soixante dont ils sont devenus l'identité en même temps que la force vivifiante.

Leur atelier a été le lieu de naissance d'initiatives telles que la Galerie Foksal, l'échange d'œuvres entre artistes des États-Unis et de Pologne, et de nombre, nombre d'autres. Leur atelier a été aussi la seule plateforme crédible de contacts avec l'Occident. Dans les années soixante, il est habité par Henio, Mewa et le mari de Mewa, Jan Rogoyski qui les entretient tous les trois pendant la période stalinienne grâce à son salaire et qui soigne les plantes sur leur terrasse. Après le décès de Jan, Mewa elle-même sur son lit de mort décide qu'« Edzio habitera dans la chambre de Jan ». La cohabitation de Stażewski et Krasinski durera vingt ans. À la disparition de Stażewski, Edzio crée en solitaire son propre espace. Celui-ci est conservé et rendu accessible grâce aux soins de la Fondation de la Galerie Foksal et est maintenant l'Institut de l'Avant-garde.

Après mon départ pour la France auquel Stażewski m'avait radicalement et généreusement engagée, nous avons échangé une quantité de lettres et, en ce qui le concerne, de projets. De retour à Varsovie, j'ai vu sur la table de Stażewski une photo de femme. « Qui est-ce ? », lui ai-je demandé. « C'est parce qu'elle te ressemble », m'a dit Henio.

Henryk Stazewski – adjectifs et substantifs lus en position horizontale par Anka au Musée d'art de Łódź à l'occasion du centenaire de Stazewski.

authentique	gourmet	naïf
bon	humoriste	naturel
délicat	incroyant	nerveux
désintéressé	indépendant	ouvert
direct	individualiste	pacifiste
discret	vif d'esprit	peintre
élégant	innocent	penseur
érotique	innovateur	pertinent
équitable	internationaliste	plaisantin
éthique	jeune	réaliste
européen	laïque	sage
filou	méthodique	timide
frivole	moderne	visionnaire

De quoi lui suis-je reconnaissante ?

D'avoir pu être proche d'une personne qui par sa vie et son exemple rayait les inégalités entre les hommes, niait le pouvoir et la propriété. D'avoir été près d'un artiste pour qui l'art et ses découvertes sont un bien commun. De la fréquentation quotidienne d'un homme merveilleux. Un immense cadeau.

Dans le silence de sa peinture et le tumulte de sa vie, Mewa, une personne au plein sens du mot. Elle a été pour moi une mère et une guide. Elle nous aimait tous.

Leur atelier a été un lieu de création sans prix, inoubliable, et qui emplissait la vie. En lui-même et dans son environnement. Un lieu de rencontres quotidiennes, de conversations interminables sur l'art, autour de projets et d'initiatives, un lieu de réceptions et de fêtes.

Chaque jour des visites : le poète Miron Białoszewski à côté du professeur Jan Żabiński, Adam Mauersberger dit Mauz, Erna Rosenstein et Artur Sandauer, Jerzy Tchórzewski, les époux Owidzki, Boguś Choiński, un poète, Kantor lors de ses venues à Varsovie, Jerzy Ludwiński, Włodzimierz Borowski, Wiesław Borowski, ou Zbigniew Gostomski, pour ne citer que ceux-là.

6

ZALESIE – MAMAN

Zalesie – la maison de ma mère, et celle maintenant de ma fille Paulina, d'Antonina et des deux Aleksander.

À l'époque où le terme « nous » avait encore son sens inébranlable et englobait Henio, Mewa, toute l'équipe de Foksal comme les amis de rencontre, Zalesie était la maison de tous. En été, un lieu de vacances en commun, de retrouvailles, de fêtes, de banquets et de réjouissances, tandis qu'en hiver il fallait piétiner deux kilomètres dans la neige pour aller prendre un train.

L'imagination débridée, l'esprit de résistance héroïque et l'extraordinaire créativité spatiale de ma mère ont fait surgir la maison de Zalesie pendant l'occupation allemande. Après la mort de mon père fusillé par les forces conjointes germano-soviétiques lors de la bataille de Wytyczno, ma mère s'est construite seule une maison, sans argent, mais avec l'aide de personnes secourables. Elle s'est passée d'architecte et a bâti la maison « au jugé » en lui donnant des proportions étonnantes. L'histoire de cette maison dans la guerre et des actions extraordinaires de ma mère attend encore sa récollection.

J'en rappelle les débuts. À peine la maison est-elle « sur pied », encore sans eau ni électricité, mais équipée d'espaces ingénieux pour cacher des gens et des armes, que ma mère organise une salle de café dans le salon meublé de belles pièces anciennes (presque toutes déjà vendues) ainsi que d'un majestueux piano Blüthner qui trône sur le plancher où l'on se meut comme sur des touches mobiles. On y donne des concerts et des soirées poétiques, mais le but principal est d'approvisionner des groupes, de la famille, des résistants, des Varsoviens chassés de la ville après l'insurrection de 1944, et des Juifs qui se cachent. Afin d'entretenir tout ce monde, maman contracte des dettes considérables. Ce qui fait que ma sœur Teresa et moi passons une enfance « dans l'ombre des huissiers ». Et que nos distractions de jeunesse consistent à observer en secret dissimulées derrière un canapé des résistants en train d'exécuter des danses cosaques tout en tirant des coups de feu vers le plafond. Le charme et la bonté de ma mère font que les gens sont prêts à tout pour elle.

En 1962, Edward Krasiński arrive à Zalesie en qualité de jeune époux. Il ouvre un nouveau chapitre dans l'histoire de la maison. Il la recrée alors qu'inachevée elle est déjà au bord de la ruine. Ce statut ambivalent et cette atmosphère suspendue correspondent particulièrement à Edzio. Il donne par des moyens de lui seul connus toute une splendeur à la maison. Il arrange au grenier un espace extraordinaire à l'aide de toiles de jute et de quelques carrelages. Il tend la porte de chambre de velours noir, et il y fixe un crâne blanchi d'écureuil. Il peint en or des cornes de têtes de vaches récupérées dans la terre. Il accroche un masque africain au-dessus de l'entrée du salon. Il transforme les sièges délabrés en fauteuils royaux. Il colle sa photo et la mienne sur des planchettes qu'il découpe et où nous pouvons appuyer nos têtes. Il me couvre d'un châle fait à partir d'un filet de pêche, et repeint sa chemise et son nœud papillon.

Un magnifique chêne vieux de trois siècles pousse à côté de la maison. « D'autres ont des voitures, mais moi j'ai un chêne » a coutume de dire Edzio.

Krasiński réalise à Zalesie ses premières œuvres en trois dimensions, ses premières lances et sculptures aériennes. C'est là que le ruban de scotch bleu commence son parcours, le jour où Edzio le colle dans la forêt voisine sur des arbres à hauteur de 130 cm soit, dit-il, à la hauteur du cœur.

Et même s'il arrive que le ruban bleu passe par l'art, par exemple sur des photographies de tableaux du XIX^e siècle joliment encadrés, ou de la toile de *La Bataille de Grunwald*, cela réveille indirectement une question profondément endormie, « Est-ce de l'art? », et inévitablement en suivant, « Art? Art de quoi? » « Artdecor », répond Edzio avec sur sa table une feuille devant lui portant une vieille note presque effacée: « L'art est une chose trop sérieuse pour être laissée aux artistes. »

KANTOR – HAPPENINGS

Tadeusz Kantor. Qui n'a pas personnellement fait l'expérience du phénomène de sa présence, de sa stupéfiante force vive, ignore ce qu'il y avait de plus important chez lui. Le reste n'est que commentaires plus ou moins pertinents, plus ou moins honnêtes.

Au milieu des années soixante, Tadeusz Kantor crée des happenings auxquels il fait participer le groupe d'artistes et de critiques liés à la Galerie Foksal. Le premier happening est *Cricotage* (1965) qui se déroule dans un café de la rue Chmielna. Le suivant est un happening intitulé *Lettre* (1967): huit facteurs portent par les rues de Varsovie une lettre de quatorze mètres de long adressée à la Galerie Foksal. Le *Happening panoramique de la mer* qui a lieu à Łazy en 1967 est en quatre parties: *Concert marin*, avec Edward Krasiński pour chef d'orchestre, *Barbouillage érotique*, des filles-sardines se patouillent de sauce tomate avec des gestes suggestifs dans un trou creusé dans le sable de la plage, *Culture agraire sur le sable*, plantation en ligne sur la plage de journaux abhorrés, *Le Radeau de la Méduse*, reconstruction du tableau de Géricault avec participation du public. Ce public, ce sont mille cinq cents personnes convoquées de manière officielle au temps, ne l'oublions pas, du régime policier de la Pologne communiste.

L'expérience d'une participation à un happening est une expérience d'autonomie incomparable de chaque action, de chaque objet, de chaque personne. Souvent contre notre Grand Dirigeant. L'autonomie de chaque chose traduit entre autres l'égalité, et par-delà, la liberté. Individuelle ou, dans le cas du happening, collective. Il s'agit d'une nouvelle version de l'inoubliable leçon d'égalité donnée par Stajewski et peut-être annonciatrice du « Principe d'égalité » des années quatre-vingt-dix et suivantes.

Il faut sans doute dire ce que beaucoup pensent mais craignent de dire. Si je n'ai pas osé le faire du vivant de Kantor, ce n'est pas seulement par peur de sa réaction, mais aussi par respect pour le poids qu'il donnait à la peinture. Le théâtre de Kantor a été le plus révolutionnaire de son temps, tandis que sa peinture a été tout à fait éclectique et conventionnelle, et pour être sincère, mauvaise. Essayons d'oublier ses tableaux. Nous accèderons alors à une relation difficile, pour ne pas dire douloureuse. Paradoxalement, le théâtre de Kantor doit son caractère révolutionnaire à la peinture, à sa pratique picturale, mais aussi à une connaissance approfondie de l'histoire de la peinture du XX^e siècle. Kantor a mis au jour le sens théorique essentiel des révolutions qui ont successivement ébranlé la peinture et il a soumis l'action théâtrale à la méthode du *collage* de Schwitters ainsi qu'à l'idée du *ready-made* de Duchamp. Il a injecté ce savoir dans la matière vivante de ses spectacles successifs, de théâtre informel, théâtre zéro, et théâtre de happening. L'évolution du théâtre Cricot 2 a été à mes yeux une grande reprise vivante des révolutions qui ont bouleversé la peinture au cours du siècle. Kantor a réussi ainsi à triompher de la *représentation*, inamovible fondement sacré du théâtre traditionnel.

Le bal dit « L'Adieu au printemps » se déroule dans la maison et le jardin d'Anka et Edward Krasiński en juin 1968, peu après le brutal écrasement de la révolte étudiante. De nombreuses personnes sont emprisonnées, les rassemblements de plus de trois personnes sont interdits. Environ quatre-vingts courageux viennent de toute la Pologne pour y participer, dont Kantor et Maria Stangret tout droit de retour des événements du mai parisien.

Une décoration incroyable. Krasiński réalise autour du chêne tricentenaire une reconstitution du *Pays de Coccagne* de Peter Breughel, installe une charrette avec des légumes en l'honneur d'Arcimboldo. Gostomski dresse une *Table pour géants*, Krzysztof Niemczyk en haut-de-forme couronné de jasmin joue à cinq heures du matin un concerto de Tchaïkovski sur un vieux Blüthner. La fête se poursuit frénétiquement pendant trois jours et trois nuits. Des véhicules de la milice viennent stationner, tous feux éteints, dans les rues voisines. Mais ils n'interviennent pas.

En 2006, Paweł Althamer réalise une forme de reconstitution du « Bal à Zalesie » dans les jardins du Centre des arts du Château Ujazdowski à Varsovie, sous la direction de Paweł Polit. Ils sont assistés dans ce projet par Paulina Ołowska et Joanna Zielińska. Suivant le titre donné par Althamer, le bal connaît une renaissance après presque quarante ans.

Niemczyk écrit, joue du piano avec passion en autodidacte, peint des tableaux.

Il est l'auteur de plusieurs récits et d'un roman devenu culte dans les années soixante-dix, même s'il n'est publié que longtemps plus tard, *La Courtisane et les poussins*. Édité d'abord en français aux Éditions de la Différence en 1999, puis en Pologne en 2007 par les éditions Ha!art en même temps qu'un *Traité de la vie de Krzysztof Niemczyk à l'usage des jeunes générations*. Henryk Stażewski rédige dans les années soixante un manifeste pour la défense du roman intitulé *Scandale en littérature*.

Niemczyk agit dans la vie. Il ne profite pas de la protection que donne l'art. Sous le régime policier de la Pologne des années soixante, il mène dans les rues de Cracovie des actions à scandale considérées comme des délits. Il se baigne nu dans la fontaine devant l'église Sainte Marie, marche avec des ailes de poète fixées aux épaules, exhibe ses fesses en public, organise des vols spectaculaires dans des magasins d'alimentation. Ses autoportraits, des maquillages déments, sont moins des masques que des renaissances corporelles. À l'âge de sept ans, il se rend tout nu à l'école où les enseignants le couvrent d'une carte de la Pologne. Ce qui marque aussi la fin de son éducation scolaire.

Ses actions sont un défi auquel répondent en chœur les *siepacz*, les hommes de main de la police et les défenseurs ordinaires de la moralité. Niemczyk met en œuvre une version personnelle de la révolution et une méthode personnelle d'opposition politique. Il en paye un prix élevé en prison ainsi que dans des établissements psychiatriques et il se fait régulièrement battre dans des commissariats de la milice. Il meurt dans la misère en 1994.

Niemczyk a porté à la vie sans aucune protection et en subissant toutes les conséquences ce que Kantor, par sa présence personnelle sur la scène, affirmait comme caractéristiques indispensables de l'attitude artistique : la liberté, la prise de risques, le non-conformisme. Dans cette perspective, nous osons demander ce que l'on peut faire concrètement de cette réalité de plus bas niveau si chère à Kantor. Il n'y a pas une infinité de réponses, soit on la relève, soit on va soi-même au fond. Où l'on peut à nouveau retrouver Niemczyk.

Le happening de Kantor *Ligne de partage* (1966) devient un manifeste commun du groupe Foksal. C'est lui qui dicte le mode d'action, définit le mode d'être de l'avant-garde dans une opposition permanente à tout pouvoir. Une séparation infranchissable entre Nous et Eux. Eux sont les représentants des institutions officielles du Parti et du gouvernement. Nous sommes quelques artistes, quelques critiques, des hippies, des marginaux. La *Ligne de partage* de Kantor sépare et accuse. En traduction française, elle devient « Partage de la ligne », titre de l'interview fleuve que la revue *Ohm* fait avec moi.

Des années plus tard, Cezary Wodziński m'écrit dans une lettre : « Ligne de partage. Quelle monstrueuse métaphore. »

Prendre conscience de ce que l'on agit dans le cadre de L'HABITUDE !
Découvrir et révéler ce qui dans notre action est HABITUDE.

Règle de temps
La création est toujours un PRÉSENT.
Il faut enfin mettre en question le calendrier et son partage en années, mois, jours et nuits.
Il est gênant, il est inadapté aux buts artistiques.
Ne perdons pas le temps!
Perdons le pour de vrai!

Règle de lieu
À la question – Quand? Nous répondons - MAINTENANT.
À la question – Où? Nous répondons - PARTOUT.
Que L’ACTION élimine et disqualifie l’exécution.

L’intervention politique la plus incisive du groupe Foksal organisée par Anka en tant que critique invitée à présenter les plus éminents artistes polonais dans le cadre de l’ultra-officielle exposition et symposium du la Grappe d’Or, intitulée *Les Critiques présentent les artistes* en 1969. Les artistes qu’elle invite sont Mieczysław Dymny, Stanisław Szczepański, Tomasz Wawak, des étudiants de l’atelier de Kantor à l’École des Beaux-Arts de Cracovie dont Kantor vient justement d’être écarté, ainsi qu’un Deuxième Groupe : Lesław et Waław Janicki, et Jacek Stokłosa, des acteurs du théâtre Cricot 2.

Le Deuxième Groupe apporte à l’exposition un stand commercial où l’on exécute à la demande des « copies fidèles » de tableaux exposés à côté, vendues deux zlotys pièce, aux cris de « Moins cher chez nous », « Fais-nous confiance », et « À bas le plagiat! »

Dans la salle d’exposition voisine, trois étudiants se sont allongés sur des lits de camp sous une banderole « NOUS NE DORMONS PAS ». À proximité se tient un JURY PERMANENT dédié au contrôle de l’exécution de l’œuvre intitulée « NOUS NE DORMONS PAS ». Autour de la table se trouvent Krzysztof Niemczyk, Wiesław Borowski, Zbigniew Gostomski et Anka. L’ensemble des critiques participant au symposium reçoivent à l’entrée une invitation à se joindre à toute heure du jour et de la nuit au JURY PERMANENT. Surprise totale, stupéfaction des autorités du Parti et des organisateurs de l’exposition. Anka présente au cours du symposium une image scandaleuse de la critique d’art polonaise ainsi que de la situation de l’art en Pologne et elle lit des télégrammes de soutien à l’action « NOUS NE DORMONS PAS » émanant d’artistes et critiques étrangers. Quelqu’un demande à intervalles réguliers la parole pour rappeler que les trois artistes continuent à ne pas dormir dans la salle d’exposition. Enfin, Niemczyk introduit dans la pièce où se tient le jury officiel les trois « non-dormeurs » avec une pancarte « Nous exigeons une récompense ».

Le résultat de l’évènement est une menace de fermeture de la Galerie Foksal, et Anka fait l’objet de condamnations du Parti et de l’administration, tandis que le scandale se prolonge plusieurs mois dans la presse.

La privation de sommeil est une idée de Kantor, mais le meneur et stratège de cette minirévolte est Krzysztof Niemczyk. Il utilise de manière géniale le moment de stupéfaction des autorités devant les « non-dormeurs ». Il les bombarde de nouveaux slogans : « Seul le sommeil garantit l’impunité », « Nous ne vous avons pas souhaité bonne nuit », « Nous exigeons un contrôle », et pour finir : « Nous reviendrons ». Le banquet officiel fournit une occasion aux gens du Parti de lourdement menacer Anka. Et voilà que soudain dans un silence effrayant et chargé de peur, Jonasz Stern, un communiste d’avant-guerre et survivant de l’Holocauste, intouchable même aux yeux des communistes, traverse la salle et va embrasser Anka. Les craintes se dissipent et une solidarité se fait jour. Niemczyk demande alors à Anka de se rendre au plus tôt au Ministère de la Culture qui prépare la fermeture de la galerie. Anka se présente dès le lendemain devant le directeur Kuduk qui le jour d’avant encore tonnait contre elle. Anka exige l’argent nécessaire à un déplacement de Cricot à Rome et à une participation de la Galerie Foksal au Salon international de Galeries pilotes à Lausanne. Reçue comme une reine, elle obtient satisfaction sans discussion. Elle félicite Krzysztof pour son flair des méandres de la psychologie des autorités corrompues.

Nous déclarons la cessation des activités de la Galerie Foksal PSP en tant que lieu d’expositions, de happenings et de manifestations artistiques de toutes natures. La Galerie a pris conscience de ce qu’elle était un lieu privilégié, un lieu où tout était possible. Possible et légitime.

Donc, agissez à l’extérieur comme vous le feriez ici ! Tout est possible, tout est légitime. Agissez dans des lieux affectés à d’autres activités (c’est la condition de notre collaboration), publiques ou privées (cela dépend de vos préférences).

La Galerie prend sur elle l’obligation d’informer sur vos actions et de les documenter.

Nous tiendrons dans l’espace de la Galerie une séance d’information permanente ouverte et publique.

Envoyez-nous des éléments (photographies, films, descriptions, documents).

Vous n'aurez pas besoin de vous fatiguer personnellement.
Vous n'aurez pas à vous charger du transport de vos œuvres. Nous non plus d'ailleurs.

Cette invitation ouverte à se révolter est devenue une des causes du délitement du groupe Foksal. Kantor proteste violemment contre l'idée d'une galerie de critiques. Au nom des galeries d'artistes évidemment. Niemczyk réagit aussitôt aux nouvelles règles. Son action pourtant inoffensive *Garçon, c'est toi qui donnes aujourd'hui le pourboire* met en alerte la milice de Cracovie. À la suite d'une « dénonciation » maligne faite par Niemczyk lui-même, le Vieux marché et les rues qui mènent au restaurant du Grand Hôtel sont bloqués, et les personnes qui avaient été invitées à participer sont emmenées au commissariat. La milice joue ainsi bien son rôle, mais suivant le scénario préparé par Krzysztof Niemczyk.

15 6 MÈTRES AVANT PARIS

Nos débuts à Paris: un saut sans parachute, une misère joyeuse, l'anonymat, pour gagner sa vie de travaux physiques au service de bourgeois, mais des nuits bruyantes dans les bars de Montparnasse ouverts jusqu'au petit matin, et des rencontres avec des gens étranges. Adieu, l'art! À tout jamais!

Nous marchons des journées entières dans Paris, une baguette de pain dans la main, et Eustachy Kossakowski, son Rolleiflex au cou, remarque un panneau qui porte l'inscription « PARIS ». Il dit: « Ça vaut la peine de photographier ça. » Et c'est ainsi que commence notre grande aventure de découverte. Des questions qui attendent des réponses: « À quoi sert ce panneau? », « Est-ce qu'il y en a d'autres, ou est-il unique? », « Et combien? », « En quels endroits? »
Résultat de nos longues recherches, il y a cent cinquante-sept panneaux. Ils sont placés aux limites administratives de Paris, aux endroits où débouchent les rues qui mènent des banlieues à la ville.

Décision d'Eustachy Kossakowski: photographier tous les panneaux à une distance de six mètres en gardant au centre l'inscription PARIS. Le photographe choisit un point de vue unique pour cent cinquante-sept prises qui paradoxalement donnent le sentiment qu'il y en a une quantité infinie. L'inscription PARIS fait que toutes ces vues sont évidemment des vues de Paris, si ce n'est que personne ne le perçoit ainsi, ou plutôt ne veut le percevoir. Les questions du genre « C'est quoi? C'est Paris ça? » nous procurent une joie maligne. Barbara, une sœur d'Eustachy, dit: « Personne n'a compris que c'était une blague. »

16 EUSTACHY KOSSAKOWSKI

Je demande à Eustachy: « Qu'est-ce qui dans ton cas marque le fait que tu es photographe? » - « Photographe-artiste? Non... Je suis photographe. »

« Les yeux ouverts à 360 degrés en permanence. Tu m'as dit que moi, je ne voyais les choses qu'à moitié. »

Ta position dans le monde de l'art est clairement définie: celui qui voit, un observateur donc. Tu n'as jamais revendiqué un statut de créateur. Alors que les acteurs professionnels de la vie artistique affirment hardiment: « Je suis un créateur. Je suis un artiste. »

Ta carrière de photoreporter, une des plus brillantes dans la Pologne des années soixante, a été freinée par une réflexion saine: « Pourquoi le déplacement de l'appareil de quelques millimètres décide-t-il de ce que la photo est mauvaise ou un chef-d'œuvre? » Voulant éliminer cette dépendance, tu remets toujours en question le point de vue généralement accepté. Aidé en cela par ton humour et ton indocilité. Tu photographies par l'arrière les douze apôtres de la basilique Saint Pierre de Rome, tu tournes le dos aux célèbres vitraux de la cathédrale de Chartres. Pendant sept ans tu saisis avec ton objectif le jeu changeant des lumières et des couleurs projetées par les vitraux sur les murs de la cathédrale. Tu déclenches à intervalles réguliers ton appareil en notant les étapes successives du chemin de la lumière dans tes séries *Les Fenêtres de la rue Dareau* et *Lumières dans des couloirs de chambres de bonnes*. Tu enregistres dans les sombres villas de Pompéi les rayons de la lumière qui au lieu d'éclairer les intérieurs les coupent et les détruisent. Tu photographies droit contre le soleil l'étendard du palais des Doges de Venise. En effet, pourquoi avec, et non contre la lumière? Pourquoi en la suivant, et non à rebrousse-poil?

Contre toute la tradition de la peinture européenne, tu ne traites pas la lumière comme un moyen d'éclairage déterminant des formes. C'est elle que tu photographies, comme un objet, un objet autonome. C'est une audace proprement prométhéenne.

17 DANIEL BUREN

Deux rencontres.

La première: le milieu des années soixante. Comme la censure ne laisse passer que les documentations de sources « vérifiées », nous lisons régulièrement *Les Lettres françaises*, l'hebdomadaire culturel du Parti communiste français dirigé par Louis Aragon. Nous y trouvons des textes de Daniel Buren, Michel Claura et René Denizot. Ils sont proches de nos réflexions au sujet du fonctionnement social de l'art que nous exprimons dans nos manifestes. Je les traduis maladroitement

en polonais et les fais passer de mains en mains. Stazewski déclare à sa manière mi-sérieuse, mi-moqueuse: « Je vous annonce l'apparition du plus grand artiste de notre époque. Il s'appelle Daniel Buren. »

La deuxième: Paris 1970. Après la dissolution conflictuelle de la Galerie Foksal, j'abandonne l'art « à jamais ». Je veux cependant rencontrer Daniel Buren. Edzio et moi nous rendons à son vernissage à la Galerie Yvon Lambert. Je pense que « tout Paris » y sera, mais nous ne sommes que cinq. Lambert me présente à Buren qui m'intimide: « Anka, de Varsovie. » Buren revient de la Biennale de Tokyo où Yusuke Nakahara, un critique japonais qui a invité Krasinski à participer à la Biennale, a dit à Buren que s'il y avait un endroit au monde où il était vraiment apprécié, c'était Varsovie. Nous rencontrons dans l'atelier de Buren ses amis les plus proches, Michel Claura et Brigitte, Seth Siegelaub et Rosalind, Niele Toroni et Dalmas, Philippe Sers. Ils sont tous, à l'exception de Philippe, d'extrême gauche. Ils attendent de nous des nouvelles du « meilleur monde ». Un choc devant l'anticommunisme enragé dont nous faisons preuve. Mais nos divergences politiques extrêmes n'empêchent ni amitié ni proche collaboration.

18

GALERIE 1-36

...A(1)

Nous créons en 1972 avec Michel Claura et François Guinochet, en étroite collaboration avec Daniel Buren, une galerie dont je prends la direction. La galerie change de numéro à chaque manifestation: Galerie 1, Galerie 2, Galerie 3, etc. jusqu'à Galerie 36.

...A(1,2)

...A(1 → 3)

Ce sont au début le collectionneur Herman Daled et François Guinochet qui nous financent. Une série d'expositions et de manifestations se déroulent dans la cave du 17 rue Campagne-Première à Montparnasse. Cela reste une galerie sans nom dont le lieu change. La galerie à numéros propose un art authentiquement critique. Son caractère critique se trouve dans son idée même. Chaque galerie est unique (les numéros ne se répètent pas) tout en étant la représentation d'un genre, ou mieux en étant elle-même un genre. Nous exposons des propositions d'artistes de l'avant-garde internationale du *minimal conceptual art*. Exposition, concert, performance, film, débat, rencontre - tout ou presque constitue la galerie.

...A(1 → 4) + B(1)

...A(1 → 5) + B(1, 2)

...A(1 → 6) + B(1 → 3)

...A(1 → 7) + B(1 → 4) + C(1)

GALERIE 5
Invitation à la présentation de la Galerie 6

...A(1 → 8) + B(1 → 5) + C(1, 2)

GALERIE 6
Exposition de dix jeunes artistes qui présentent chacun dix œuvres: Trbuljak, Charlier, Rutault, Roquet, de Boeck, Yokoyama, Sauerwein, Clément, Guinochet, Cadere.

...A(1 → 9) + B(1 → 6) + C(1, 2, 3)

...A(1 → 10) + B(1 → 7) + C(1, 2, 3, 4) +

GALERIE 7
Conformément au principe de rotation adopté, l'exposition change quotidiennement. Nous révélons le rôle décisif du contexte imposé par chaque exposition à l'artiste. Un moulin détruit des œuvres d'art en les moulinant. Nous soulignons que notre exposition ne diffère pas des autres, qu'elle leur est parfaitement identique. À cette différence près que les artistes sont prévenus.

.....B(1 → 8)

.....B(1 → 9)

GALERIE 10

Vincent d'Arista, un artiste napolitain que m'a proposé Lucio Amelio, transporte dans des charrettes à ânes des tonnes de pneus de voitures en haut du Vésuve où il y met le feu. Nuages de fumée. Panique. Fuite de centaines de personnes persuadées que le volcan explose.

À la Piazza dei Martiri de Naples, il ajoute un cinquième lion aux quatre lions en marbre.

Vincent me propose de jouer à l'aveugle. Il m'enjoint de commander dans un magasin d'outillage des marteaux pneumatiques, des béliers et autres équipements du genre. Il est clair que son « jeu à l'aveugle » revient à une destruction physique de ma galerie. Mais je commande tout ce qu'il veut. Finalement, Vincent « renonce » et expose une photo de moi annotée « Anka Ptaszkowska, directrice de la Galerie 10 ».

GALERIE 23

Projection du film pendant l'exposition *A Loop Seen as a Line* de l'artiste japonais Taka Iimura. Pendant des heures, nous observons immobiles les tremblements paresseux d'une pellicule étirée. Nous cultivons l'ennui. Contre « la société du spectacle ».

GALERIE 34

Exposition de Carl Andre: *2 Segment Hexagon*, *3 Segment Hexagon*, *4 Segment Hexagon*. Une belle installation sur le sol blanc de la galerie. Offerte par Carl Andre à la revue d'extrême gauche *POUR écrire la liberté* dirigée par Isi Fiszman. Acquise par Pontus Hultén pour la collection en cours de création du Musée national d'art moderne au Centre Pompidou en dépit d'une attaque serrée des marchands internationaux qui affluent en masse à Paris pour le détourner de cet achat. Forte pression du marché, heureusement inefficace dans le cas de Hultén.

GALERIE 35 - HIROSHI YOKOYAMA

Année 1976: faillite financière de ma galerie, nous perdons la cave de la rue Campagne-Première. Un agent immobilier, ami de Michel Claura, nous prête pour un mois un immeuble de plusieurs

GALERIE 36 - BERTRAND WICQUART

étages boulevard de Sébastopol. Nous organisons dans les étages des expositions de jeunes artistes, Hiroshi Yokoyama et Bertrand Wicquart. On communique d'étage en étage par un ascenseur. Évènement parisien retentissant. Première *gallery-house* à Paris après New York. Un chant du cygne grand style. Visite surprise de Tamás Szentjóby qui avait en 1967 franchi la frontière pour participer au *Happening panoramique de la mer* de Kantor. À l'arrivée de Tamás un incendie se déclare dans l'immeuble prêté. Danger. Les pompiers appelés parviennent à éteindre le feu sans trop de dommages. Des années plus tard j'apprends le talent secret de Szentjóby pour déclencher des incendies là où il le souhaite.

19

LES À-CÔTÉS DE LA GALERIE DANS LES ANNÉES SOIXANTE-DIX

Rencontre de Gérard Lebovici, grand mécène de Guy Debord et de l'Internationale situationniste, propriétaire des éditions Champ Libre. Étant donné que « mes artistes » en étaient au début de leur pratique, la vente de leurs œuvres par ma galerie relève de la rareté. Henio Stazewski entretient généreusement la vie de la galerie en m'offrant ses tableaux et il me soulage même des taxes obligatoires de l'agence d'État polonaise Desa. Je reste néanmoins en permanence à la recherche désespérée de moyens pour notre activité. Et voilà qu'un jour Gérard Lebovici se montre en personne dans ma galerie. Il demande de quoi il s'agit. Je lui parle de notre programme de dénonciation et je sens que nous sommes sur la même ligne d'ondes. Entente complète jusqu'à la dernière question qu'il me pose comme une formalité : quel est mon engagement politique ? J'entends encore ma réponse, qu'ayant fait l'expérience du réalisme socialiste je ne veux plus rien avoir à faire avec aucune politique et je vois des regrets dans son regard.

Avec l'irresponsabilité qui me caractérise parfois, je m'engage cependant avec ma galerie à soutenir la revue *POUR écrire la liberté* que dirige Isi Fiszman. Isi est un collectionneur connu de l'avant-garde, entre autres de Marcel Broodthaers, Hanne Darboven, Panamarenko, Joseph Beuys. Il vient d'une famille de diamantaires d'Anvers, originaire de Łódź. Isi est interdit de séjour en Israël en raison de ses sympathies propalestiniennes. Il en appelle aux artistes pour soutenir financièrement la revue *POUR*. Les dons affluent parce que les artistes aimaient alors se considérer comme des travailleurs ordinaires. Un malaise moral commence à s'installer par la force des choses en raison de l'élévation des prix de leurs œuvres. Isi et moi nous lançons dans l'aventure d'une vente des œuvres offertes. Nous traversons la frontière suisse dans une fourgonnette remplie de « marchandise » non déclarée, avec le chien d'Isi près du chauffeur – un chien qui avait accès à tous les musées du monde. Nous proposons avec culot à Peggy Guggenheim de faire une exposition dans sa Fondation. Aussi incroyable que ce soit, nous obtenons à la première FIAC de Paris et à la Foire de Bâle des stands commerciaux gratuits. Nous en restons muets, et ce sous le travail de Beuys *Dürer, ich führe persönlich Baader und Meinhof über die Dokumenta V*. Il s'agit comme on le sait des principaux terroristes recherchés par la police. L'histoire de la vente du travail de Carl Andre au Musée national d'art moderne - Centre Pompidou décrite dans la Galerie 34 est l'un de nos succès financiers.

20

FRANÇOIS GUINOCHET

Je me permets de brièvement révéler l'histoire peu commune de François Guinochet, qu'en raison de sa modestie exceptionnelle et de sa discrétion peu de gens connaissent. À l'âge de dix-huit ans, il organise dans son appartement lyonnais en 1967 la première exposition au monde de Daniel Buren et du groupe Buren, Mosset, Parmentier et Toroni.

Il participe en tant qu'artiste aux premières expositions d'art conceptuel organisées par Michel Claura et Seth Siegelaub. Il est politiquement très engagé, proche de l'Internationale situationniste. Il renonce un jour à son statut d'artiste d'avant-garde et se rend à Paris, place du Tertre où il se met à faire des tableaux pour les touristes, et il faut le dire, de bonne qualité. Le but de cette opération est politique : il s'agit d'égaliser le marché de l'art d'avant-garde à celui du kitsch pictural. Mais les vues de Montmartre par François Guinochet dans un style « moderne » remportent un succès financier inattendu. François cofinance donc la galerie numérotée, réunit une fantastique bibliothèque, soutient et collectionne un choix d'artistes. Raymond Hains figure sans doute en tête de ses préférences. Nous nous engageons ensemble et sans réserve dans l'œuvre d'André du Colombier, puis de Rachel Poignant. Guinochet a un œil infallible pour l'art. S'il possédait un instinct commercial, il serait vraisemblablement devenu le plus grand marchand de l'époque. Mais François préfère par-dessus tout sa liberté. En d'autres termes, il est désintéressé. Et nous organisons de nouveau ensemble des soirées parisiennes privées.

21

MICHEL CLaura

Michel Claura, critique d'art connu des années soixante-dix, organisateur des premières expositions d'art conceptuel, et entre autres de débats avec Ian Wilson. Nous sommes jusqu'à aujourd'hui en contact très proche, et nous collaborons pour autant que Michel en a le temps et l'envie. Je pourrais en parler très longtemps. Mais je ne citerai qu'une phrase, une déclaration d'Anne Tronche à son sujet : « À cause de Michel Claura, nous avons longtemps pensé que Daniel Buren ne savait pas écrire. »

Milieu des années soixante-dix. Crise artistique et idéologique de l'avant-garde. La guerre déclarée par les artistes conceptuels au marché de l'art sous le slogan « L'art n'est pas une marchandise » se termine par un fiasco, lire : un succès financier. Des galeries ambitieuses comme Wide White Space ferment à double battant. Des expositions stériles se déroulent dans le blanc aussi stérile d'autres galeries. Nouvelle Figuration, Trans-Avant-garde et Bad Painting entrent victorieusement sur le marché.

La conviction que les galeries ont perdu leur sens nous amène à la conclusion idéaliste qu'elles ont cessé d'exister. Avec Michel Claura et Brigitte Niegel, nous ouvrons près du Centre Pompidou en cours de création une « Vitrine pour l'Art Actuel ». Premier espace alternatif à Paris : une librairie spécialisée dans les « livres d'artistes », catalogues d'exposition, revues artistiques internationales du « deuxième circuit ». Il s'y produit des événements artistiques irréguliers, mais pas d'expositions. Dans ladite Vitrine ont lieu des projections de photos d'expositions réalisées dans le monde entier. Buffet à volonté. Événement mémorable, un concert de rock du groupe new-yorkais Theoretical Girls de notamment Jeffrey Lohn et Glenn Branca. Le groupe crie avec une violence indescriptible sa haine pour le monde de l'art. Un événement retentissant, une foule compacte, des rues bloquées. Les protecteurs de prostituées de bars amis veillent à l'ordre avec un enthousiasme et un sérieux réels. Nous nous trouvons dans la rue Quincampoix, célèbre pour la débauche. Elle le reste jusqu'au jour où des artistes se pressant dans le voisinage du Musée Beaubourg écrivent une pétition au Maire dénonçant « ces filles publiques qui les dérangent dans leur travail ».

ÉCHANGE ENTRE ARTISTES POLOGNE-USA

J'organise en 1981 avec Pontus Hultén, qui est devenu directeur du Musée national d'art moderne en 1973, qui a participé à la création du Centre Pompidou à Paris, mais qui était à l'époque directeur du Museum of Contemporary Art de Los Angeles, un échange direct entre artistes polonais et américains. Henryk Stażewski patronne cette opération. Elle a un précédent historique avec la première Collection internationale d'art moderne constituée de dons d'artistes. Ici également, ce ne sont pas des institutions ou des musées qui décident des conditions de l'échange. La collection des œuvres d'artistes polonais est offerte au MOCA, et la collection d'œuvres d'artistes américains au Musée d'art de Łódź. Les deux collections se « rencontrent » lors d'une exposition commune au Musée d'art moderne de la Ville de Paris en 1982. La Pologne est alors soumise à l'état de guerre. Zéro contact avec le monde. Les œuvres des artistes polonais arrivent clandestinement à Paris dans un chargement de produits pharmaceutiques. À la question : « Pourquoi un échange ? », je réponds : « Pour exclure l'argent du jeu. »

STAŻEWSKI – BUREN – KRASIŃSKI

Leur longue relation est un exemple exceptionnellement rare de communauté d'artistes découlant d'attitudes et de programmes artistiques. En dépit de leurs distances politique et géographique, sans aucun soutien institutionnel et en dehors des jeux de quelconques intérêts.

Année 1970 : rencontre à Paris entre Buren et Krasiński. Krasiński colle horizontalement un ruban de scotch bleu à la hauteur de 130 cm dans l'atelier de Buren sur le travail de ce dernier *Bandes verticales blanches et noires de 8,7 cm de large*. Une œuvre commune est née. Le lendemain, Krasiński colle le ruban bleu sur les vitrines de la Galerie Rive Gauche et dans la cour du Musée d'art moderne. Il est accompagné de Buren, d'Erik Veaux et moi-même.

Année 1974 : Stażewski invite Buren à exposer dans son atelier. La Galerie 21 « patronne » l'événement. Travail *in situ* de Buren sur les fenêtres de l'atelier et celles de la Galerie Repassage lors d'une exposition de Krasiński. La venue à Varsovie de Buren et des critiques qui lui sont liés, Michel Claura et René Denizot, est riche en événements. Vernissage dans l'atelier de Stażewski. Débat avec le milieu artistique de Varsovie dans la Galerie Repassage. Vif souvenir des vasques d'écrevisses et des vodkas glacées servies au restaurant Samson avant les 13h fatidiques à partir de quand on pouvait consommer de l'alcool sous le socialisme.

Année 1985 : Stażewski invite Buren à l'exposition *Dialog* au Moderna Museet de Stockholm. Buren y installe une *Cabane éclatée* sur les murs de laquelle il expose la peinture de Stażewski. La *Cabane n° 9* est ensuite montrée pour l'exposition de Stażewski à l'Institut polonais de Paris en 1997. Dans une conversation avec moi publiée dans le catalogue, Buren relate chaleureusement l'histoire de leur relation, indiquant avoir construit la cabane abritant les tableaux de Stażewski en réponse à son invitation dans l'atelier de Varsovie. Actuellement, la *Cabane éclatée n° 9* figure en exposition permanente au Musée d'art de Łódź où elle fait pendant à la salle néo-plastique de Strzemiński.

Année 1993 : Buren se rend à Varsovie où il reproduit aux fenêtres de l'atelier de Stażewski, à l'occasion de son centenaire, son travail de 1974, et il participe au festival consacré à l'œuvre d'Edward Krasiński et organisé par la Galerie Biblioteka que dirige Stefan Szydłowski.

Exposition d'Edward Krasiński *Hommage à Henryk Stażewski*, à la Galerie Foksal en 1989, quelques mois après la mort de Stażewski.

Krasiński apporte avec cette exposition une réponse à la question « Comment présenter un lieu privé à la vue du public ? » Réponse de Krasiński : en transportant de l'atelier des vues photographiques de celui-ci, puis en les plaçant près des objets réels. « Par quoi remplacer la peinture de Stażewski dont ne restent que des traces recouvertes de poussière sur les murs ? » Réponse : par sa propre création. « Comment rendre présente une absence vécue ? » Réponse : « Rendre concrète la mémoire de quelqu'un assez fortement pour ne pas lui permettre de devenir un souvenir. »

La proposition de Krasiński est un casse-tête. Il est pleinement conscient du risque qu'il prend. Je n'ai jamais vu un tel trac que chez Edzio en route vers le vernissage. La situation créée à la galerie relève du miracle car le public la perçoit comme naturelle. Les personnes qui fréquentent quotidiennement l'atelier ne doutent pas un instant qu'ils s'y retrouvent, à l'intérieur et devant lui.

RECONSTRUCTIONS

Reconstructions, ou déménagements. Déménagements sous bénéfice d'inventaire. Terme sans doute préférable à « étalage ». Krasiński déplace l'atelier dans son cher café, Gruba Kaśka, dans une boucherie, et à la Galerie nationale Zachęta. À un moment, la vue de l'atelier depuis la porte au fond du couloir est coupée par des bandes allongées. Nous voudrions croire que c'est pour faciliter le parcours. Mais si nous revenons par la mémoire à la reconstitution des *Paresseux* de Breughel au Bal à Zalesie, nous retrouvons un réel besoin de nous transporter dans un autre temps, un autre lieu. Mais sans doute pas dans la peau d'un autre artiste. Mais pourquoi pas dans son tableau ? N'oublions pas que dans sa jeunesse Krasiński dessinait et peignait comme les maîtres anciens. Il a peut-être aussi participé dans son enfance à des « tableaux vivants » dans sa vie de château.

Le studio de Krasiński est aujourd'hui l'Institut de l'Avant-garde. Chef d'œuvre de conservation. Preuve en même temps que le désintéressement peut être l'avantage d'une institution, qui plus est d'une institution artistique. La Fondation de la Galerie Foksal réalise un travail difficile, délicat et coûteux de conservation de l'espace où Edward Krasiński vivait et créait. L'endroit est préservé avec un tel piétisme que même la saleté reste saleté, tout en n'en étant plus une. Il s'y déroule des expositions et des événements subtilement dosés.

PRINCIPE D'ÉGALITÉ

Le phénomène est basé sur une coopération organique de contradictions : une aspiration à l'égalité dynamisée par son contraire, et une hiérarchie en permanence renouvelée, devenant force motrice de l'égalité.

Je conduis avec Benoît Casas, le futur éditeur de NOUS, un séminaire portant ce titre à l'école des Beaux-Arts de Caen. Nous ouvrons le séminaire avec des étudiants français au Musée d'art de Łódź lors d'un colloque consacré en 1993 à Władysław Strzemiński. La première phrase du texte programme est une citation de *L'Unisme dans la peinture* : « Chaque centimètre carré d'un tableau a la même valeur. » Nous suivons et étudions la tendance à l'égalitarisme dans l'histoire de l'art du XX^e siècle. Nous ne fermons pas les yeux, évidemment, à ses implications sociales et politiques.

Égale ascension. Une proposition de Mariusz Tchorek que j'ai invité à participer au séminaire. Introduction du Principe d'égalité dans les relations interhumaines. Cette expérience collective d'égalité se déroule dans le bâtiment le plus hiératique qui soit, celui du Conseil régional de Basse-Normandie. Une bonne dizaine d'étudiants y participe. Mariusz organise l'espace de la rencontre qui exclut toute forme de hiérarchisation, ce à quoi il tient en participant attentif. Après huit heures nous quittons les lieux avec un sentiment de légèreté inconnu jusque-là.

ANDRÉ DU COLOMBIER

En 1988, par provocation (mais pas seulement ?) j'ai clamé dans les colonnes d'*artpress* qu'il était un génie. Il a assurément été l'unique dadaïste authentique que j'ai rencontré. D'une exceptionnelle éducation, issu d'une famille de philosophes, ayant suivi les séminaires de Deleuze, moitié Roumain, né à Barcelone, secret, vivant de rien et totalement en marge, intraitable, étonnant, sublime, arrogant vis-à-vis des personnes de prestige, que ce soit social ou artistique, délicat avec tous les autres. Il faisait de l'art partout, et de n'importe quoi, en faisant don ou vendant à des prix astronomiques. La langue était son terrain de prédilection, « modestie, compétence, efficacité ». Des mots, des phrases hâtivement notées sur des papiers de couleur, composant des suites de significations claires et dissimulées, étonnamment simples et parfois si complexes qu'elles en devenaient inaccessibles. Un art exigeant et exclusif, mais « un art pour tous ». Une tentative individuelle partagée par quelques-uns de changer le monde.

*Cette carte fut le fruit d'une
est pas
André
A
André du Colombier 79*

Un jour, André du Colombier s'est rendu dans un commissariat de police à Paris pour porter plainte contre le Musée d'art moderne. Il a été mis à la porte, il s'est rendu dans le commissariat suivant d'où il a également été expulsé, puis il est allé à la Direction générale de la police qui l'a envoyé dans un hôpital de fous. Il a pu en être libéré grâce à l'intervention de Pontus Hultén, à l'époque directeur du Musée national d'art moderne, ce qui n'est pas un paradoxe innocent. André du Colombier n'a pas été reconnu par le milieu parisien, si je peux ainsi délicatement décrire l'ostracisme dont il a été l'objet et auquel il a répondu à sa manière exclusive et altière, d'un humour raffiné et rageur. Il a jusqu'à ce jour des admirateurs inconditionnels dans un groupe de personnes aux horizons élargis, si je peux dire. Nous continuons, François Guinochet et moi, à défendre son œuvre contre le dédain et l'oubli.

29

RAYMOND HAINS

Je n'ai jamais travaillé au sens propre du terme avec Raymond Hains comme il m'est arrivé de collaborer avec Stazewski, Kantor, Krasiński ou André du Colombier. Néanmoins nous avons été liés par plus que de la sympathie et de l'amitié. Raymond aimait beaucoup Eustachy Kossakowski, et il portait sa création en très grande estime. Lors du vernissage d'une exposition de photographies d'Eustache à la Galerie Galéa de Caen qui appartenait à Elvira Allerini, un taxi est soudain arrivé le soir et, à la surprise générale, Raymond Hains en est descendu. Un jour il m'a dit avec son sourire caractéristique fait de taquinerie bienveillante: « On va se marier, Eustache va être notre témoin. »

30

RACHEL POIGNANT

Mon engagement personnel et durable dans l'art de Rachel Poignant est lié au fait qu'elle pose à nouveau les questions que nous considérons comme fondamentales dans mon passé des années soixante et soixante-dix.

Par exemple le mot « travail ». Dans le monde actuel de l'art, il désigne le résultat, c'est-à-dire l'œuvre. Dans sa pratique artistique, Rachel Poignant rend au « travail » son sens temporel originel. L'objet du travail de Rachel est précisément le travail. Et il ne s'agit pas seulement d'un jeu de tautologie. Concrètement cela signifie en effet un engagement total de toute la vie dans un processus artistique et non dans son aboutissement. Un travail sans vues du produit final, désintéressé, exigeant. Il a pour salaire la qualité. Question de prix? Il ne s'agit pas ici d'un prix payé à l'artiste, mais du prix que celui-ci paye lui-même. Dans le cas de Rachel, il est très élevé, il contient le mystère de la qualité de ses sculptures.

31

NOUS

Les éditions NOUS dirigées par Benoît Casas et Patrizia Atzei ont déjà publié plus de cent ouvrages dans les domaines de la philosophie et de la poésie. Ils éditent des auteurs que j'estime et qui me sont proches, même si je ne partage pas pleinement l'engagement politique extrême du groupe lié à la maison. J'ai partagé avec Benoît Casas un regard commun sur l'art et la société lors d'un séminaire que nous avons tous deux tenu sous le titre de Principe d'égalité. Les éditions NOUS ont également publié l'album *6 mètres avant Paris* d'Eustachy Kossakowski dont elles préparent une monographie, à côté d'une monographie de Rachel Poignant. Nous organisons ensemble mes Soirées parisiennes. Nous sommes réellement liés.

32

LE LIEU DE L'AVANT-GARDE

Il n'y aura sans doute rien de pathétique à entendre qu'il n'y a pas de place pour l'avant-garde dans la société actuelle. Il y a bien des années que l'on en a proclamé la fin. On lui a tracé une direction, un déterminisme historique, une fusion dans l'idée de progrès, etc. Je commencerai par une question: le fait que nous ne constatons pas de manifestations de l'avant-garde dans la vie actuelle signifie-t-il qu'elle serait finie? Je ne me presserai pas de répondre.

Je répondrai par contre à la question: « Qu'est-ce qui a été l'ennemi véritable de l'avant-garde historique? » J'affirme que c'est le MENSONGE, dans les domaines sociaux, politiques et religieux, dans le domaine donc de la conscience collective. Mais le lieu où l'avant-garde de ces dernières années a tenté d'exister est l'espace public. Un espace densément rempli de mensonge à un degré jusqu'ici inédit. Y a-t-il dans le monde actuel une place pour l'avant-garde? Je laisse de côté une question trop difficile et sa réponse trop facile: « L'art peut-il continuer à être le terrain de l'avant-garde? » Ses dernières manifestations que je connaisse ont été des tentatives individuelles d'échappement de l'espace public, des moments d'antimensonge (Krzysztof Niemczyk ou André du Colombier). Je répète qu'il s'est agi de tentatives individuelles payées au prix de la vie. Étroitement liées à l'aspiration dernière de l'avant-garde artistique. Qui est à mon sens le refus individuel du pouvoir. Dans la sphère personnelle et publique. C'est ainsi que se conçoit une chance que ce qui est personnel peut se transporter dans la sphère collective. Et la condition de cette transformation est l'ADÉQUATION inscrite intégralement dans le principe d'ÉGALITÉ.



Anka Praszowska avec ses amis pour son quatre-vingtième anniversaire, Paris, 2015.
Archive privée d'Anka Praszowska, Paris.



De gauche à droite, Stanisław Bonkowski, Andrzej Zamorowski, Stanisław Pawluk, Anka Praszowska, Włodzimierz Borowski, Ewa Jaroszynska, Mirosław Derecki, Modest Misztal, Kazimierz Dolny, vers 1960. Archive Włodzimierz Borowski, MSN, © Weronika Borowska.



Jerzy Ludwinski lors de l'Exposition synchrétique I de Włodzimirz Borowski à BWA, Lublin, 1966. Photographie Eustachy Kossakowski, AEK MSN, © AP. | [Détail] Journal Strukturyrédité par Jerzy Ludwinski et publié en tant que supplément à la revue littéraire *Konkretu*, 1969. Archive Galerie Foksal.



Un groupe de critiques et d'artistes à la Galerie Foksal lors de l'Exposition synchrétique II de Włodzimirz Borowski à la Galerie Foksal, Varsovie, 1966. Photographie Eustachy Kossakowski, AEK MSN, © AP.



Personne non identifiée, Wiesław Borowski, Anka Praszowska, Urszula Czartoryska et Mariusz Tchorek lors de l'Exposition synchrétique II de Włodzimirz Borowski à la Galerie Foksal, Varsovie, 1966. Photographie Eustachy Kossakowski, AEK MSN, © AP.



Włodzimirz Borowski lors de son Exposition synchrétique II à la Galerie Foksal, Varsovie, 1966. Photographie Eustachy Kossakowski, AEK MSN, © AP.



Włodzimierz Borowski lors de son Exposition synchrétique II à la Galerie Folksal, Varsovie, 1966. Photographie Eustachy Kossakowski, AEK MSN, © AP.



Henryk Szażewski au cours de l'installation de son exposition à la Galerie Folksal, Varsovie, 1969. Photographie Eustachy Kossakowski, AEK MSN, © AP.



Grzegorz Kowalski (seconde personne en partant de la gauche) et Anka Praszowska lors du vernissage de l'exposition de Grzegorz Kowalski à la Galerie Foksal, Varsovie, 1968. Photographie Eustachy Kossakowski, AEF MSN, © AP.



Wiesław Borowski, Gérald Gassiot-Talbot et Anka Praszowska dans le bureau de la Galerie Foksal, Varsovie, 1969. Photographie Eustachy Kossakowski, AEF MSN, © AP. | [Détail] Exposition synchrétique II de Włodzimierz Borowski à la Galerie Foksal, Varsovie, 1966. Photographie Eustachy Kossakowski, AEF MSN, © AP.

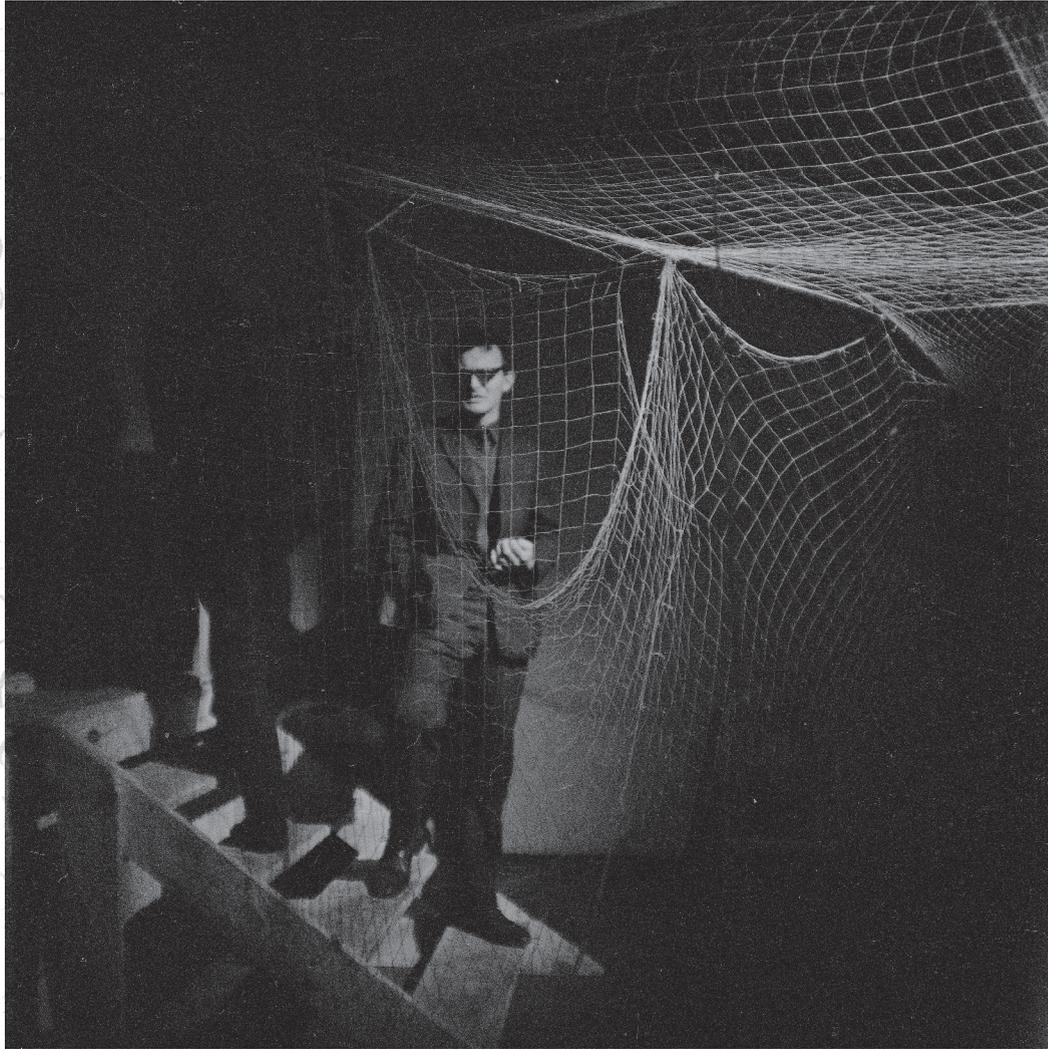
Voyage à la campagne pour collecter des épouvantails organisé par Anka Praszowska avec la participation de Mariusz Tchorek et Agnieszka Żółkiewska, Pologne, 1966.
Photographes : EK, AEX MSN, © AP.



Henryk Stażewski et Mewa Łankiewiczyz-Rogoyńska à la plage, Sopot, fin des années 1950 - début des années 1960. © Adam Chmielowski.
| Henryk Stażewski, Relief noir et blanc, 1961. Collection Paulina Krasnińska, Varsovie.



Mariusz Tchorek au cours du spectacle audiovisuel 5x de Zygmunt Krauze, Grzegorz Kowalski, Henryk Morel et Cezary Szubartowski à la Galerie Foksal, Varsovie, 1966. Photographie Eustachy Kossakowski, AEK MSN, © AP. | Władysław Strzemiński, Composition uniste n° 13, 1934. © Musée d'art de Łódź.





Alina Oxijńska, mère d'Anka Praszowska, devant sa maison, Zalesie, date inconnue. Archive privée d'Anka Praszowska, Paris. | Edward Krasinski, Cheval, 1969. Collection Paulina Krasinska, Varsovie.

Anka Praszowska et Edward Krasinski, Zalesie, années 1960. Photographie Eustachy Kossakowski, AEk MSN, © AP. | Edward Krasinski, Lince, 1964. Photographie Eustachy Kossakowski, AEk MSN, © AP.

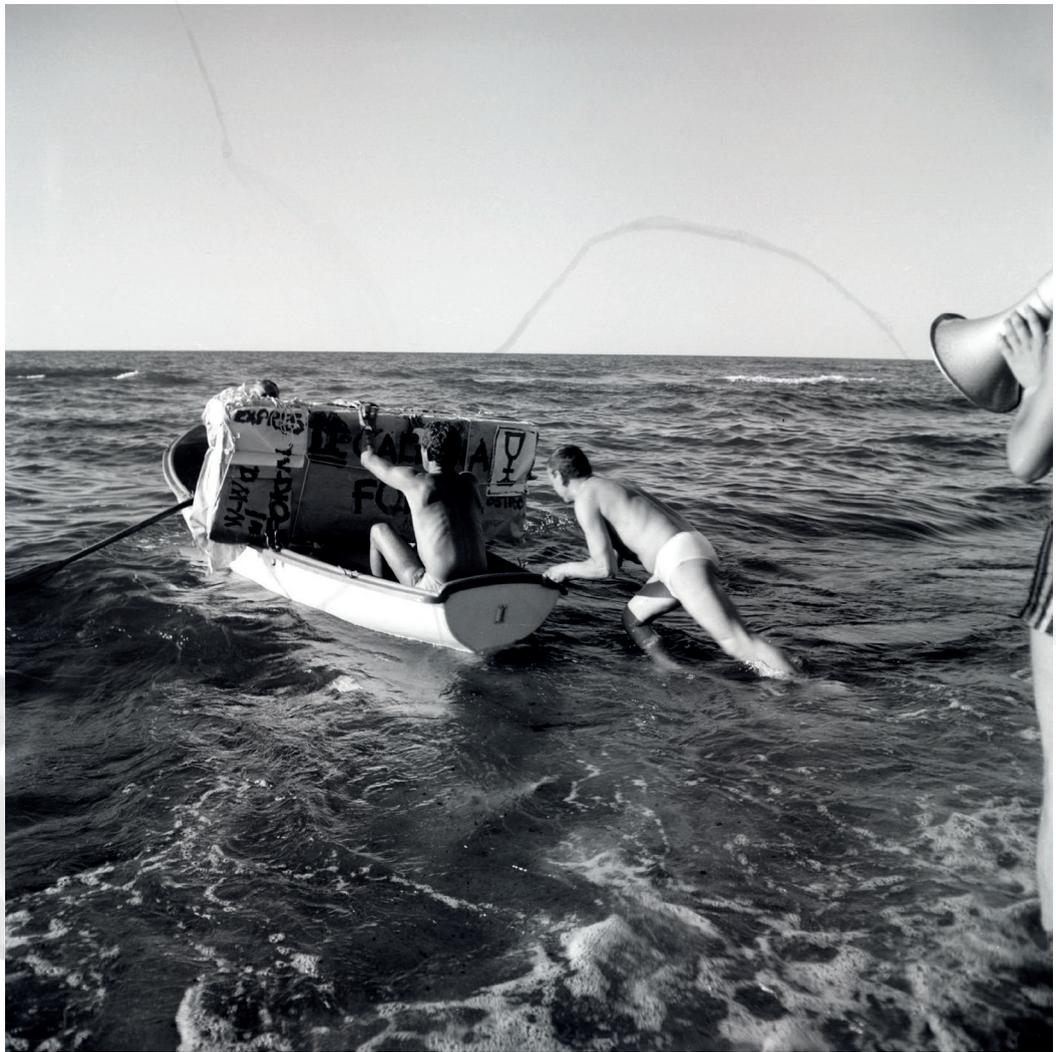


Tadeusz Kantor, Chapeau pour quatre, Varsovie, 1969. Photographies de Tadeusz Rolke, Archive Tadeusz Rolke, MSN.



Tadeusz Kantosz. *Happening panoramique de la mer*, Osieki, 1967. Photographies: EK, AEK MSN, © AP. | [Détail] Tadeusz Kantosz. *Le Radeau de la Méduse*, partie du *Happening panoramique de la mer*, Osieki, 1967. Photographies: EK, AEK MSN, © AP.







Krzysztof Niemczyk, Portrait avec maquillage, années 1960. Archive AP, MSN. | [Détail] Krzysztof Niemczyk, action publique Fesses, années 1960. Archive AP, MSN.



Anka Praszowska lisant le manifeste de Tadeusz Kantor Ligne de partage lors de l'exposition La Momnie Vivante (Living Currency) conçue par Pierre Bal-Blanc pour le Musée d'art moderne de Varsovie et le Théâtre Dramatyczny, Varsovie, 2010. Photographie : Jan Smaga, © Jan Smaga. | Tadeusz Kantor pendant la mise en scène de la pièce Ohi sont les neiges d'antan au Centre Georges Pompidou, Paris, 1982. Photographie Eustachy Kossakowski, AEK MSN, © AP.

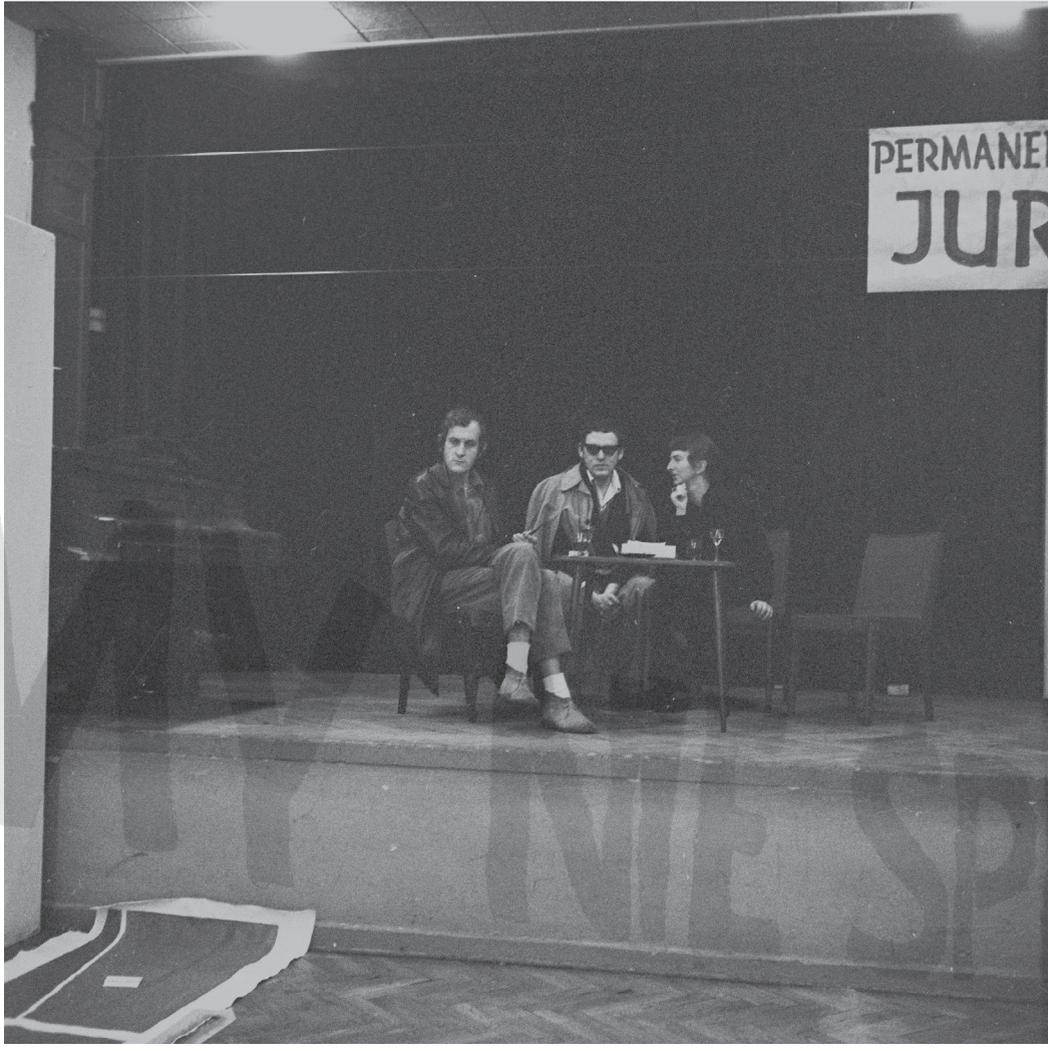




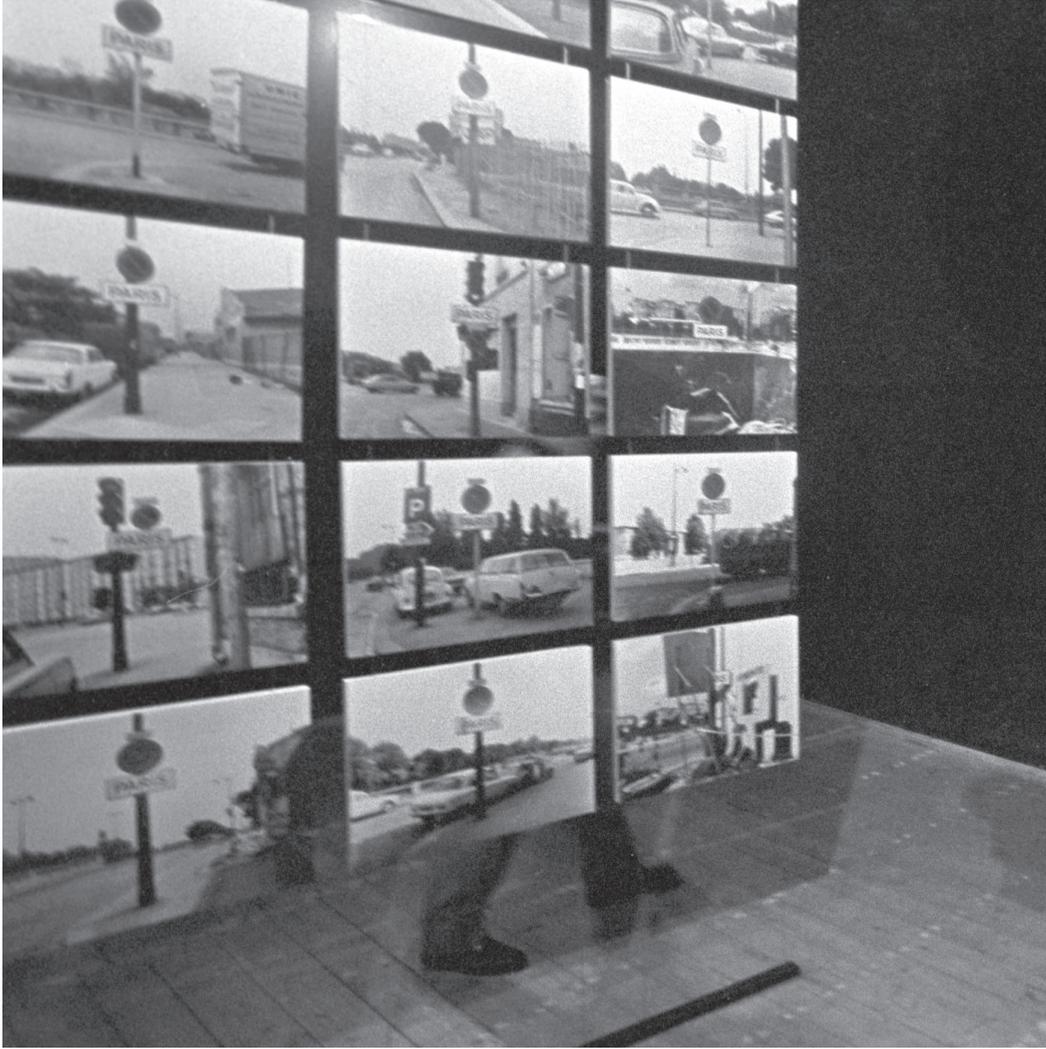
Władaw Janicki, Lesław Janicki et Jacek Stokłosa (« Second Groupe ») offrant des copies d'œuvres d'art célèbres au symposium de la Grappe d'or, Zielona Góra, 1969. Photographie Eustachy Kossakowski, AER MSN. © AP.



De gauche à droite, Mieczysław Dymny, Stanisław Szczepański, Tomasz Wąwak occupant l'espace d'exposition pendant leur action Nous ne dormons pas au symposium de la Grappe d'or, Zielona Góra, 1969. Photographie Eustachy Kossakowski, AER MSN. © AP.



De gauche à droite, Zbigniew Gostomski, Krzysztof Niemczyk et Anka Ptaszkowska, Jury Permanent de l'action Nous ne dormons pas au symposium de la Grappe d'or, Zielona Góra, 1969. Photographie Eustachy Kossakowski, AEK MSN, © AP. | Bannière Nous ne dormons pas au symposium de la Grappe d'or, Zielona Góra, 1969. Photographie Eustachy Kossakowski, AEK MSN, © AP.



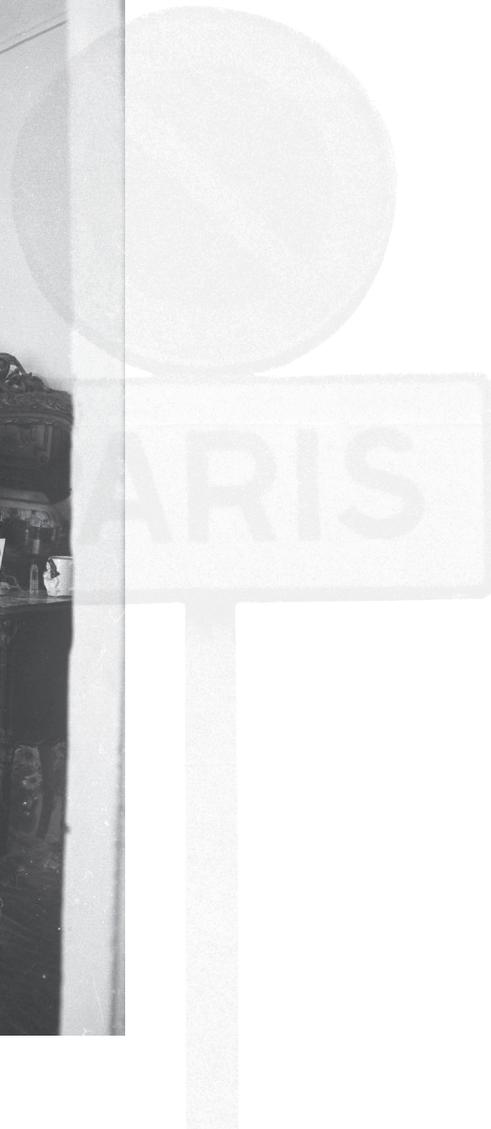
Exposition 6 mètres avant Paris d'Eustachy Kossakowski à la Galerie Altro, Rome, 1972. Photographie Eustachy Kossakowski, AEK MSN, © AP.



Anka Praszowska dans l'appartement de son couple, rue Darceau, Paris, début des années 1970. Photographie Eustrachy Kossakowski, AEK MSN, © AP.



Eustrachy Kossakowski dans l'appartement de son couple, rue Darceau, Paris, début des années 1970. AEK, MSN, © AP. | [Détail] Brochure de l'exposition 6 mètres avant Paris à la Galerie Altro de Rome, 1972. AEK MSN, © AP.





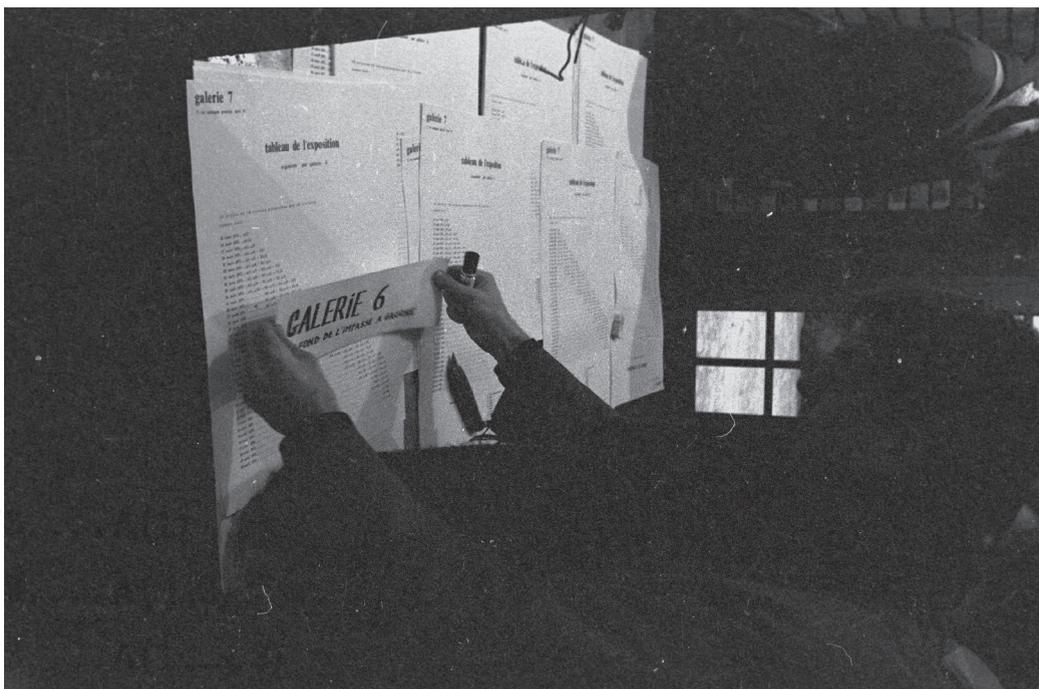
Exposition Invitation à lire comme indication de ce qui est à voir de Daniel Buren à la Galerie Yvon Lambert, Paris, 1970-1971.
 Photographie Eustrachy Kossakowski, AEK MSN, © AP.



Anka Praszowska dans le bureau de la galerie qu'elle dirige, 17 rue Campagne-Première, Paris, 1976. Photographie Eustrachy Kossakowski, AEK MSN, © AP.

10 séries d'œuvres présentées par
 comme suit
 15 r
 16 r
 17 r
 18 mars 1973... A(1 → 4) + B(1)
 19 mars 1973... A(1 → 5) + B(1, 2)

15 mars 1973
 16 mars 1973
 17 mars 1973
 18 mars 1973
 19 mars 1973
 20 mars 1973
 21 mars 1973
 22 mars 1973
 23 mars 1973
 24 mars 1973
 25 mars 1973
 26 mars 1973



Affiches « Tableau de l'exposition » de la Galerie 7 accrochées lors de l'inauguration de la Galerie 6, 17 rue Campagne-Première, Paris, 1973. Photographie Eustachy Kossakowski, AEK MSN, © AP.

Michel Claura et Anka Praszowska lors du vernissage de l'exposition de Vincent d'Arista à la Galerie 10, 17 rue Campagne-Première, Paris, 1973. Photographie Eustachy Kossakowski, AEK MSN, © AP.

Exposition de Bernd Lohaus à la Galerie 14, 17 rue Campagne-Première, Paris, 1973. Photographie Eustachy Kossakowski, AEK MSN, © AP. | [Détail] Affiche « Tableau de l'exposition » de la Galerie 7, 1973. Archive AP, MSN.

Stand tenu de manière conjointe par la Galerie 1-36 et le journal POUR écrire la liberté lors de la FIAC, avec notamment Isi Fiszman assis et Anka Praszowska debout derrière lui, 1976, Paris. Photographie Eustachy Kossakowski, AEK MSN, © AP. | [Détail] Affiche annonçant le premier numéro du journal belge d'extrême gauche POUR écrire la liberté, 1973. Archive AP, MSN.



François Guinochet dans son appartement lors de l'exposition d'André du Colombier Modestia, compétence, efficacité, Paris, 1987. Archive AP, MSN. | François Guinochet, Cherche mécène, années 1970. Collection François Guinochet, Paris.





18 PARIS IV. 70

Anka Praszowska et Michel Claura lors du vernissage de l'exposition *Actualité d'un bilan*, Paris, 1972. Photographie Eustachy Kossakowski, AEK MSN. © AP. | Page de titre du catalogue 18 Paris IV70 conçu par Michel Claura et publié par Seth Siegelau, 1970. Archive AP, MSN. © Michel Claura et Stichting Egress Foundation.



Installation de la librairie dans le cadre des préparatifs de l'ouverture de l'espace alternatif *Vitrine pour l'Art Actuel*, avec de gauche à droite Anka Praszowska, Jean-Hubert Martin, Brigitte Niegel, Bibiche, Michel Claura et Ryszard Kiwerski, 51 rue Quincampoix, Paris, 1977. Photographie Eustachy Kossakowski, AEK MSN. © AP.

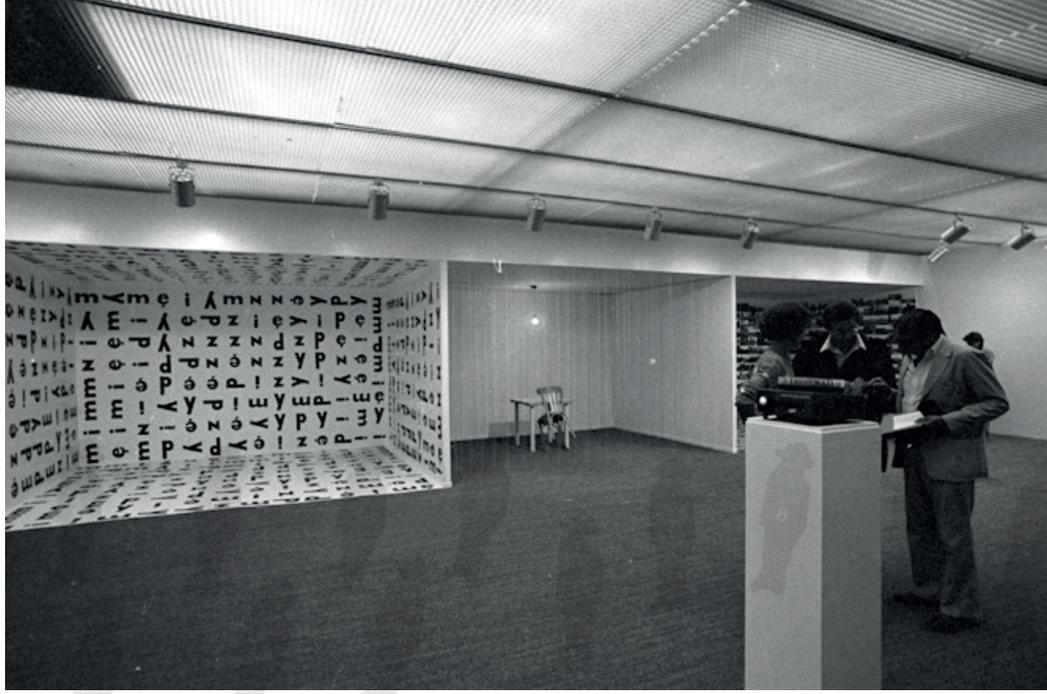


Librairie spécialisée dans les publications d'artiste à *Vitrine pour l'Art Actuel*, 51 rue Quincampoix, Paris, 1977. Photographie Eustachy Kossakowski, AEK MSN. © AP.

Henryk Szazewski et Daniel Buren, Zalesie, 1974. Archive AP, MSN. | Edward Krasinski, ligne bleue. © AP.



Exposition Échange entre artistes 1931-1982 Bologne/USA. Une expérience muséographique, avec, en partant de la gauche, les œuvres de Stanislaw Drożdż, Włodzimierz Borowski et Zygmunt Targowski, ARC-Musée d'art moderne de la ville de Paris, Paris, 1982. Photographie Eustachy Kossakowski, AEK MSN, © AP. | [Détail] Première de couverture du catalogue de l'exposition. Archive AP, MSN.



Devanture de Vitrine pour l'Art Actuel avec la rétroprojection de diapositives d'affiches d'exposition et d'œuvres envoyées par des musées ou galeries du monde entier abonnés au service, 51 rue Quincampoix, Paris, 1977. Photographie Eustachy Kossakowski, AEK MSN, © AP. | [Détail] Journal Paris-Neon réalisé par le collectif Neon de surro, mis en page et tamponné à Vitrine pour l'Art Actuel, avril 1979. Archive Michel Claura, Amboise.





Exposition d'Edward Krasinski Hommage à Henryk Stuzewski à la Galerie Foksal, Varsovie, 1989. Photographies de Tadeusz Rolke, MSN. | Table avec une nageoire dans l'exposition Hommage à Henryk Stuzewski à la Galerie Foksal, Varsovie, 1989.



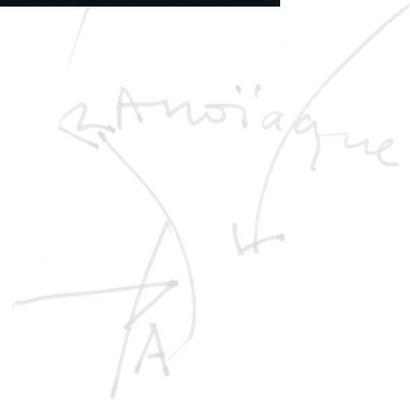
Sieu

vois



gude

réappairment



André du Colombier 79

André du Colombier, début des années 1990. Archive AP, MSN.

André du Colombier. La Farine et la bouillotte, 1980. Archive AP, MSN. | André du Colombier, cartes postales. Archive AP, MSN.

La palissade
pour Anka

dit "skait"

Le Dôme, samedi 19/12/15/12

RAYMOND HAINS
"Palissade de skis", 1997
Galerie Daniel Templon
Photo André Morain



Raymond Hains, Dinaud, date inconnue. Photographie: Patrick Alton, Archive AP, MSN. | Note manuscrite de Raymond Hains à Anka Praszowska au dos d'une carte postale représentant sa Palissade de skis, 1988. Archive AP, MSN.



Rachel Poignant lors du vernissage de son exposition *Generacje* à Królikarnia, Varsovie, 2017. Photographie: François Guinochet, archive François Guinochet, Paris. | Rachel Poignant, Suris titre, 2018. Collection Rachel Poignant, Marseille.

MUSÉE D'ART MODERNE DE VARSOVIE
CAPC MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE BORDEAUX

Exposition sous le titre :
ANKA AU CAS PAR CAS
Commissaires : Maria Matuszkiewicz, Sara Martinetti

REMERCIEMENTS :

Merci à Dan Graham pour le titre : « ANKA-FEMME-OISEAU »
Jamais je n'aurais donné un tel titre à une exposition censée être la mienne. Pour les raisons suivantes :

- Pour sa consonance, à première mais également à deuxième vue, prétentieuse.
- La présence du mot « FEMME ». Sur la vague de cette mode irritante qui se veut être une continuité facile du féminisme, je ne me serais pas permis de brandir ce mot pour le bonheur des dames ici présentes.
- Eu égard à mon nom

Mais lorsque c'est TOI, DAN qui invente le titre de mon exposition *Anka-Femme-Oiseau* en mémoire d'une légende ancienne, toutes les réserves tombent et ton titre devient beau. Plus beau encore lorsqu'il se défend de toute utilisation.

Je t'en remercie, tout comme je t'ai remercié pour le titre de mon unique livre : *Je crois en la liberté, mais je ne m'appelle pas Beethoven.*

La nouvelle du décès de Dan le 19 janvier dernier est l'une des plus tristes que je n'ai jamais reçue.

JE REMERCIE :

HENRYK STAŻEWSKI

pour ma jeunesse, que j'ai eu le bonheur de passer dans son atelier. Pour sa leçon d'égalité entre les hommes, dont il donnait le meilleur exemple. Pour la générosité propre au cercle qu'il formait avec MEWA et dont nous bénéficions au quotidien.

MEWA-MARIA EWA ŁUNKIEWICZ-ROGOYSKA
parce qu'elle était une vraie dame, intelligente et aimante.
Et pour l'amour de la France, qu'elle m'a insufflé.

ALINA OXIŃSKA
ma mère – pour la sagesse de sa folie.

IRENA JURGIELEWICZOWA
pour ce qu'elle pouvait être et pour son rôle dans les entreprises artistiques et « non » de ma jeunesse.

LE PROFESSEUR ŻABIŃSKI, DIRECTEUR DU ZOO DE VARSOVIE
pour les corrections de mes premiers articles.

TADEUSZ KANTOR
pour L'ENFER DE L'AVANT-GARDE, qu'il m'a fait traverser. Pour tous les domaines de l'IMPOSSIBLE,
qu'il m'a fait entrevoir et pour la seule de ma vie expérience vivante du théâtre.

MARIA STANGRET-KANTOR
pour le bien et pour le mal.

WŁODZIMIERZ BOROWSKI ET JERZY LUDWIŃSKI
pour nos premiers pas ensemble et leur conséquences futures.

JACEK WOŹNIAKOWSKI
parce qu'il a su me transmettre la foi en le bien-fondé de la révolte individuelle, même innocente,
comme peuvent l'être des bas de couleurs.

MIRON BIAŁOSZEWSKI
parce qu'il était là.

BOGUSŁAW CHOIŃSKI
idem

EDWARD KRASIŃSKI
pour avoir voulu être mon mari et pour ce que
MARCEL ANDINO
avait en tête en prétendant qu' « Edzio était un saint ».

EUSTACHY KOSSAKOWSKI
pour tout.

MARIUSZ TCHOREK
pour sa pensée créative et sa compréhension unique des entreprises artistiques les plus exigeantes
– comme celles de Katarzyna Kobro et Władysław Strzemiński.

ERIK VEAUX
pour la précision et la légèreté (ce qui va rarement ensemble) de ses traductions en français et pour
sa générosité à chaque épreuve.

KRYSTYNA DAJBOR
pour son don d'acceptation sans conditions.

ZOŚKA PASZKOWSKA
mon amie de jeunesse.

FRANÇOIS GUINOCHE
parce qu'il ne ressemble à personne d'autre.

MICHEL CLaura
pour ce qu'il m'a appris par-delà son sourire ironique.

DANIEL BUREN
qui est arrivé à me convaincre que l'art peut changer le monde.

ANDRÉ DU COLOMBIER,
artiste permanent, qui n'a jamais reculé devant rien.

BENOÎT CASAS
pour le courage du « tableau sans fin » et pour les éditions NOUS.

ISI FISZMAN
pour avoir doté d'humour un prophète de l'Ancien Testament, dont il était lui-même
l'image incarné.

RACHEL POIGNANT
pour avoir redonné au mot TRAVAIL son véritable sens premier.

CHARLES DUPLAIN
pour son engagement et son travail au profit des archives d'Eustachy Kossakowski et pour mes
différentes actions et publications.

KOJI KAMOJI
parce qu'il ne recule pas devant tout.

LAURENT PREXL
pour son action prémonitoire « Transport Gratuit » au début des années 1970 et pour la « Suite ».

KRZYSZTOF NIEMCZYK
pour la révolution individuelle qu'il menait seul, envers et contre.

CEZARY WODZIŃSKI – HOMME ET PHILOSOPHE

CEZARY WOŹNIAK et ANTON MARCZYŃSKI
pour la *complicité*...

JOANNA MYTKOWSKA ET ANDRZEJ PRZYWARA
pour leur compréhension de l'art, fondée autant sur la sensibilité que sur la conscience. Pour le choix difficile qu'ils ont fait un jour et pour leur fidélité.

ADAM SZYMCZYK
pour son talent de séduction ou – au grès des humeurs – de déception ; pour la justesse et l'ampleur de ses entreprises.

ARTUR ŹMIJEWSKI
pour son intransigeance.

PAWEŁ ALTHAMER
pour ses statues « classiques » qui m'ont émerveillée et pour avoir fait renaître le « Bal à Zalesie ».

WILHELM SASNAL
parce qu'après avoir vu son exposition, je voulais la revoir encore.

JEFFREY LOHN
pour la musique qu'il partage généreusement et pour sa ressemblance à Franz Kafka.

AGNIESZKA TARASIUK
qui a ses dépens s'est mise à sauver l'honneur d'une institution, en d'autres termes – pour son implication dans l'Impossible.

TOMASZ ŁUBIEŃSKI
pour sa lucidité, son courage et son humour.

MAGDA OCHAŁ
pour la même chose + sa bonté exceptionnelle.

ROBERT JAROSZ
pour ce dont il ne sait pas lui-même.

MARCEL ANDINO
pour son aide.

MARIA MATUSZKIEWICZ
pour sa compréhension subtile et son engagement infallible.

SA MÈRE, LE DOCTEUR JOANNA ROWIŃSKA. LE DOCTEUR PAWEŁ KULICKI ainsi que mon petit-neveu LE DOCTEUR TOMASZ JAXA-CHAMIEC
pour m'avoir soignée et guérie.

ANIA MOLSKA pour le film qu'elle n'a pas fait (sur moi).

Ma fille PAULINA et mes petits-enfants, TOSIA et ALIK
pour être là.

CÉDRIC FAUQ
pour son ouverture d'esprit et son aide.

Toutes les personnes non indifférentes que j'ai pu rencontrer dans ma vie.

Que fait Anka Ptazkowska dans le monde de l'art ? Elle exerce les activités de critique, auteure, galeriste et organisatrice d'expositions mais son travail échappe aux catégories définies par l'histoire de l'art. Cet *agent trouble* refuse d'ailleurs consciemment toute forme de professionnalisme. Anka ne cesse de tisser des réseaux fondés sur l'amitié, s'engage de manière totale auprès d'une vingtaine d'artistes et crée des lieux alternatifs plus ou moins temporaires comme une galerie ou un séminaire.

1970 est pour elle une année charnière. Depuis le début des années 1960, notamment en tant que cofondatrice de la Galerie Foksal, elle est actrice de l'art d'avant-garde en Pologne, pays relevant alors d'un régime communiste. À la suite d'un profond conflit théorique, elle franchit le rideau de fer et se lie avec des figures fortes de la scène alternative française. De Varsovie à Paris, pas de rupture ; les allers-retours et « échanges » sont constants dans un parcours qu'elle a toujours voulu « libre ».

Dans un entretien, elle explique : « Les contradictions m'attirent tellement que la logique de ma vie (s'il y en a une) devient lisible seulement dans une certaine déconstruction. » Réaliser une exposition à propos d'Anka représente un défi, pour nous, en tant que chercheuses et amies. Si Daniel Buren lui a un jour conseillé de ne pas travailler pour mais contre les artistes, nous avons avancé *tout contre elle*, et parfois *contre elle*.

Comme colonne vertébrale de l'exposition, nous avons choisi ce scénario en trente-deux chapitres, écrit de manière littéraire et subjective par Anka en 2016 pour un film qui n'a pas encore vu le jour. À cette occasion, ce texte est publié sous forme de ce livre d'artiste, constitue un guide de visite et se doit d'être interprété. Dans les galeries du Capc, la dense sélection réunit des œuvres importantes pour Anka, des pièces de sa collection et des documents tirés de son fonds d'archive. Les enregistrements sonores apportent une dimension anthropologique et sensible. Certains éléments font émerger des nœuds critiques relatifs par exemple à la relation d'Anka au politique, au pouvoir, à l'intime et au fait d'être une femme.

Sara Martinetti et Maria Matuszkiewicz

Scénario	Anka Ptaszkowska
Direction éditoriale	Sara Martinetti et Maria Matuszkiewicz
Conception graphique	Lucile Billot
Typographie	Waw (François Rappo)
Édition (scénario polonais)	Katarzyna Szotkowska
Traductions	Paulina Krasieńska, Erik Veaux
Relecture et corrections	Cédric Fauq, Romaric Favre, Béatrice Vigue
Préparation de l'iconographie	Maciej Chodziński, Maciej Harland-Parzydło
Impression	Lestrade, Bordeaux
Tirage	350

Cette publication accompagne l'exposition *Anka au cas par cas*, présentée au Capc Musée d'art contemporain de Bordeaux du 23 juin au 31 décembre 2022 puis au Musée d'art moderne de Varsovie (Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie) du 24 février au 23 avril 2023.

Recherche et commissariat	Sara Martinetti et Maria Matuszkiewicz
Production pour le Capc	Emma Blanchard
Architecture	Olivier Goethals
Son	Cengiz Hartlap

Cette exposition est rendue possible grâce au soutien exceptionnel du mécène d'honneur du Capc, Château Haut-Bailly.

CHATEAU HAUT-BAILLY
MÉCÈNE D'HONNEUR

Cette exposition reçoit le soutien de la Ville de Bordeaux et de Bordeaux Métropole



Remerciements particuliers aux artistes et à toutes les personnes sollicitées lors des phases de recherche et de préparation de l'exposition

Violetta a, Mathilde Arnoux, Daniel Buren, Adam Chmielowski, Michel Claura, Magdalena Drągowska, Florian Fouché, Julie Fiszman, Barbara Gołębiowska, François Guinochet, Maciej Harland-Parzydło, Izabella Jagiełło, Maciej Janicki, Robert Jarosz, Michał Koźurno, Paulina Krasieńska, Mica Gherghescu, Patrick Kremer, Maja Łagocka, Laurence Le Poupon, Isabelle Martinetti, Alice Motard, Joanna Mytkowska, Luiza Nader, Rachel Poignant, Jean-Marc Poinot, Paweł Polit, Juliette Pollet, Andrzej Przywara, Odile Rousseau, Maria Rubersz, Aleksandra Ściegienna, Katarzyna Szotkowska, Agnieszka Tarasiuk, Iwona Wojciechowska, Waldemar Wojciechowski, Paweł Wójcik, Szymon Żydek.

Remerciements aux institutions

Archives de la critique d'art, Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou, Galerie Foksal, Fondation de la Galerie Foksal, Fonds National d'Art Contemporain, Musée d'art de Łódź, Musée d'art moderne de Varsovie, Musée national de Varsovie, Ośrodek Karta, Galerie nationale Zachęta.

au Mécène d'honneur,
Château Haut-Bailly

CHATEAU HAUT-BAILLY
MÉCÈNE D'HONNEUR

et aux partenaires



LESAMISDUCAPC

Le Capc Musée d'art contemporain est un musée de la Ville de Bordeaux. Il est membre du réseau Astre.



© Anka Ptaszkowska, 2022.
© Sara Martinetti et Maria Matuszkiewicz, 2022.
© Lucile Billot, 2022.
© Capc Musée d'art contemporain de Bordeaux, 2022.

Tous droits réservés, y compris les droits de reproduction d'une partie ou de l'ensemble sous quelque forme que ce soit.

