

# Max Weber Stiftung

Deutsches Forum für  
Kunstgeschichte Paris

Le projet « À chacun son réel » – ERC Starting Grant

a le plaisir de vous inviter à participer à l'atelier de recherche

## ***RÉALITÉS PALPABLES. ART OPTIQUE ET PHÉNOMÉNOLOGIE***

le 9 janvier à 17h

organisé autour d'une rencontre entre  
Magdalena Moskalewicz, docteur en histoire de l'art et critique d'art polonaise, New York  
et  
Matthieu Poirier, docteur en histoire de l'art

Atelier en langue anglaise

Centre allemand d'histoire de l'art  
Hôtel Lully  
45 rue des Petits Champs 75001 Paris  
**(NOUVELLE ADRESSE)**

### **“Lumière mouvement espace” en 1968 Une phénoménologie de l'art optique dans les avant-gardes polonaises Magdalena Moskalewicz, historienne de l'art**

La distinction entre les deux courants géométrique et biomorphique de l'art abstrait est fermement établie sur la scène polonaise depuis une célèbre controverse entre Julian Przybos et Tadeusz Kantor relayée par la presse en 1957. Il faut attendre la fin des années 1960, après dix ans de suprématie incontestée de l'art informel et matiériste, pour voir le retour en force de l'abstraction géométrique. L'exposition « Lumière mouvement espace » organisée à Wrocław en 1968 annonce la victoire de l'art optique et spatial sur l'anti-intellectualisme présumé de l'abstraction biomorphique. Les œuvres en trois dimensions d'artistes comme Jerzy Rosolowicz, Jan Ziemski et Jan Chwalczyk, issues de recherches sur la perception visuelle, se distinguent par leur caractère analytique et rationnel qui leur donne une valeur épistémologique. Le fait même qu'elles se déploient dans les trois dimensions semble plus conforme à la réalité matérielle que les illusions de profondeur créées sur la surface plane du tableau. Ces œuvres signalent donc une nouvelle étape naturelle du progrès de l'art envisagé sur le mode téléologique, progrès qui conduit tout droit à l'art conceptuel. C'est pourquoi les œuvres en question sont souvent rangées dans la catégorie conceptuelle. Pourtant, alors même qu'elles sont censées dépasser et supplanter la peinture abstraite, elles remplissent exactement la même fonction. D'abord, l'interprétation épistémologique de l'art ne présente guère de différence avec l'idée du biomorphisme telle qu'elle était comprise vers le milieu des années 1950. Ces notions recouvrent en fait l'héritage inavoué du modèle réaliste socialiste. Ensuite, l'appréhension phénoménologique des œuvres apparentées à l'op'art permet de laisser de côté la lecture purement conceptuelle pour faire apparaître des significations plus profondes.

La conférence s'appuiera sur des exemples d'œuvres précises de Jerzy Rosolowicz, de Jan Ziemski et de Jan Chwalczyk, pour évoquer le conflit entre abstraction géométrique et biomorphisme dans l'art polonais des années 1960, mais aussi l'opposition entre les approches conceptuelle et phénoménologique de cette période chez les historiens actuels. Il s'agira aussi de cerner la notion de réel dans la vision téléologique d'une progression linéaire de l'art menant de la peinture aux objets en trois dimensions. Nous verrons que l'appréhension phénoménologique des œuvres concernées, anticipée dès le stade de leur conception, permet aujourd'hui d'éclairer leur sens initial. Des œuvres d'art présumées totalement abstraites, qui soulèvent des questions universelles de perception visuelle, s'avèrent porteuses d'un témoignage sur leur contexte de production : la réalité concrète de la Pologne socialiste.

Magdalena Moskalewicz, docteur en histoire de l'art et critique d'art polonaise, vit et travaille à New York. Elle est entrée au Museum of Modern Art avec une bourse postdoctorale de la fondation Mellon. Magdalena Moskalewicz poursuit des recherches au sein du

département des estampes et des livres illustrés, où elle anime le groupe de travail du C-MAP (Perspectives de l'art contemporain et moderne à l'ère de la mondialisation) qui se concentre sur l'art expérimental d'après-guerre en Europe centrale et orientale, en particulier dans la mouvance de Fluxus. Spécialiste de l'art polonais sous le régime communiste de la République populaire de Pologne (1952-1989), elle s'intéresse plus généralement à la philosophie de l'art et aux méthodes de l'historiographie artistique. Sa thèse de doctorat, soutenue à l'université Adam Mickiewicz de Poznan, portait sur les modes de transgression du langage pictural dans l'art polonais des années 1960. Magdalena Moskalowicz a étudié également à l'University College London (UCL) de 2006 à 2008 et occupé un poste de maître de recherche sous l'égide de la fondation Kosciuszko au Barnard College de New York en 2010. Elle a consacré l'année universitaire 2010-2011 aux actions d'enseignement et de recherche sur le thème des histoires de l'art en Europe centrale après 1989, organisées par le Sterling and Francine Clark Art Institute à Williamstown. Magdalena Moskalowicz a publié de nombreux articles sur l'art polonais de l'ère communiste et de la période contemporaine, dans des revues, des catalogues et des livres. Avant de rejoindre le C-MAP en avril 2012, elle était rédactrice en chef de la revue polonaise d'art contemporain *Arteon*.

## L'iconologie du « perceptual art » et le retour de la figure

**Matthieu Poirier, docteur en histoire de l'art**

« Pour moi, déclare Jesús Rafael Soto en 1973, l'œuvre n'existe pas indépendamment du spectateur. Mes travaux, si vous les photographiez, restent des images traditionnelles. Ils ne trouvent leur dimension qu'en face du spectateur et son mouvement. » Les travaux d'Erwin Panofsky sur l'iconologie et ses limites quant à l'imitation de la perception *in vivo* l'ont maintes fois souligné : l'exercice de l'histoire de l'art se fonde en grande partie sur un rapport au document et, malgré l'avertissement de Soto, l'art optique, cinétique ou perceptuel ne saurait faire exception. Une étude portant sur ces questions ne peut faire l'économie d'un examen de ces photographies qui illustrent, accompagnent et, par défaut, se substituent à ces environnements, « pénétrables » ou autres installations souvent éphémères d'artistes comme Jesús Rafael Soto, James Turrell, Doug Wheeler, Dan Graham ou encore Ann Veronica Janssens. Si l'utilité et la nécessité de ces documents paraissent indiscutables, leur usage alimente toutefois la dialectique initiale entre spectateur et œuvre : beaucoup « font image » et réintègrent cette réalité phénoménale de la présence humaine dans le cadre de travaux qui, visuellement, sont fondés sur l'opération inverse, c'est-à-dire un effacement de tout sujet identifiable. Sur le plan de la composition, ces documents offrent une résonance étonnante avec certains tableaux « figuratifs » de Caspar David Friedrich, comme *Le moine au bord de la mer* (1810) – à la différence notable que, dans un environnement de Maria Nordman par exemple, ce n'est plus la figure peinte mais un visiteur anonyme qui, figé sur l'émulsion photographique, fait désormais face à la nuée infinie en nous tournant le dos. Le bouleversement sémantique qui survient alors est d'importance : le visiteur s'est substitué au sujet peint en occupant sa place laissée vacante. C'est désormais sur lui, sur son apparence et son activité *théâtrale* (bien que non scénarisée), que se porte l'attention des autres regardeurs. Nous traiterons de cette conscience que l'exercice de la vision se joue autant chez l'autre que chez soi, une modalité qui semble émerger dans l'art d'après-guerre dès le premier *Labyrinthe* du GRAV, en 1963. Un des schémas connus de celui-ci, conçu par Julio Le Parc, comporte ainsi la mention suivante, placée sous le dessin du dispositif : « Spectateur sujet d'observation à travers paroi transparente ». Dès lors, les « autres » spectateurs deviennent un sujet digne d'intérêt, voire un sujet d'observation *à distance*, confinés qu'ils sont dans ces cellules et derrière cette cloison, ou encore réfléchis et diffractés par les multiples carrés animés des *Continuels mobiles* de Le Parc tel que *Continuel mobile argent sur noir* (1960), comme le seront ceux, que l'on peut voir représentés sous formes de figurines, dans un *Modèle de chromosaturation pour un espace public* élaboré en 1965 par Cruz-Diez. Ainsi l'abstraction la plus radicale, la plus libérée de l'objet, de l'imagerie et de la figure, semble réclamer, comme en compensation, un nouveau type de présence, cette fois *réelle*, temporelle et phénoménale.

Matthieu Poirier est historien de l'art et docteur de l'Université Paris-Sorbonne. Actuellement Boursier annuel du Centre allemand d'histoire de l'art, il est co-commissaire, avec Serge Lemoine, d'une exposition intitulée *Dynamo*, qui ouvrira le 8 avril 2013 aux Galeries nationales du Grand Palais et qui portera sur les relations entre espace, phénomène et vision dans l'art abstrait depuis 1913. Il est, parallèlement, le conseiller scientifique de l'exposition rétrospective qui sera consacrée à Julio Le Parc au Palais de Tokyo le 25 février 2013. Il a récemment organisé les expositions « Le Monochrome sous tension » (Tornabuoni Art, Paris), « Julio Le Parc. L'œil du cyclope » (Galerie Bugada & Cargnel, Paris), participé à l'ouvrage *Nachbilder* (Diaphanes Verlag, Zurich/Berlin) ainsi qu'aux catalogues des expositions « François Morellet. Réinstallations » (Musée national d'art moderne, Paris) et « Immersion » (Musée de Valence). Il a enseigné l'histoire de l'art moderne et contemporain à l'Université de la Sorbonne (en tant qu'ATER), ainsi qu'à l'École régionale des Beaux-Arts de Rouen et à l'École européenne supérieure de l'image à Angoulême. Contributeur occasionnel de l'hebdomadaire *Der Spiegel*, il est en charge de la chronique « Histoire de l'art » du *Quotidien de l'art*.