WANDA MIHULEAC

CONTEXTUALISATIONS

6 CONTEXTUALISATIONS
ENTRETIEN AVEC PAUL ARDENNE

32 LE REFLET
ANCA VASILIU

60 FORCE !
HÉLÈNE CIXOUS

78 LIRE ET PLIRE : AUTOUR DU LIVRE ERRADID
ENTRETIEN AVEC HÉLÈNE CIXOUS

98 DISCOURS À NEW YORK
JACQUES DERRIDA

118 PROJETS «PSYCHO - ECOLOGIQUES» CHEZ WANDA MIHULEAC
IOLANDA ANASTASIEI

168 TRANSMURALISME ET AVANT-GARDE : L'ART DE WANDA MIHULEAC
LAURENT GRISON

186 WANDA MIHULEAC OU LA DÉMOCRATIE DES SENS
JEAN-YVES BOSSEUR

222 TEXTE, TEXTURE, CONTEXTE : LES HABITS À LIRE DE WANDA MIHULEAC
EVELYNE BENNATI

254 LE LANGUAGE TOTAL
CAROLE CARCILLO MESROBIAN

272 CHANCE DE L'ÉCHEC
SIMONA MODREANU

276 LES DIX DÉCOMMANDEMENTS
SIMONA MODREANU

291 VIDÉOS
311 LIVRES

24 CONTEXTUALIZATIONS
INTERVIEW WITH PAUL ARDENNE

54 WANDA MIHULEAC AND REFLECTION
ANCA VASILIU

76 STRENGHT!
HÉLÈNE CIXOUS

92 READING AND FOLDING:
ABOUT THE BOOK ERRADID
INTERVIEW WITH HÉLÈNE CIXOUS

114 TAPE RECORDED IN NEW YORK
JACQUES DERRIDA

154 “PSYCHO - ECOLOGICAL» PROJECTS
AND WANDA MIHULEAC
IOLANDA ANASTASIEI

182 TRANSMURALISM AND THE AVANT-GARDE:
THE ART OF WANDA MIHULEAC
LAURENT GRISON

212 WANDA MIHULEAC OR THE DEMOCRACY
OF THE SENSES
JEAN-YVES BOSSEUR

246 TEXT, TEXTURE, CONTEXT:
WANDA MIHULEAC’S HABITS À LIRE
EVELYNE BENNATI

268 WANDA MIHULEAC: TOTAL LANGUAGE
CAROLE MESROBIAN

286 CHANCE DE L’ÉCHEC
SIMONA MODREANU
THE TEN DECOMMANDMENTS
SIMONA MODREANU

291 VIDÉOS
311 BOOKS

CONTEXTUALISATIONS

ENTRETIEN AVEC PAUL ARDENNE

CONTEXTUALISATIONS
ENTRETIEN AVEC PAUL ARDENNE

Wanda Mihuleac (WM) : Comme vous savez, le titre de mon exposition au Musée d'art contemporain de Bucarest était *Contextualisations*. Donc il me paraît normal d'avoir cette discussion avec vous, autour de ce concept, puisque vous avez écrit ce livre, qui s'intitule *Un art contextuel - création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation* [Flammarion, champs/art, 2002] et c'est à sa suite que j'ai décidé de nommer mon exposition ainsi. J'étais une artiste contextuelle, en Roumanie, sans me rendre compte. « L'artiste contextuel incarne à la fois l'association et la dissociation. Les formules qu'il propose à la société révèlent d'une espèce double et contradictoire ; en réduisant le statut de l'artiste contextuel à celui de l'opposant ou du subversif. Plutôt que d'opposition, il s'agit d'une position en porte-à-faux, plutôt que de subversion, d'une transgression aux fins positives » disiez-vous.
Je me suis retrouvée dans cet esprit contextuel. Cette exposition au MNAC exprime bien cette adhésion. Elle était conçue autour de quatre pôles : le MUR, le MIROIR, l'ÉCRITURE et la NATURE (période écologique 1972-1988).

Paul Ardenne (PA) : Il s'agit d'une exposition assez vaste, j'imagine…

WM : Oui, elle occupait les quatre salles du musée. Les sculptures en marbre, où la thématique du mur se mêlait avec la thématique du miroir dans l'installation *Le chemin vers les murs* occupait la salle la plus grande – les deux sculptures murées étaient posées dans une grande cuve noire remplie d'eau (qui est un vrai miroir) –, il y avait là l'installation et la projection du film *Panta Rhei* sur un grand écran, dans une autre salle il y avait les projets écologiques, les cassettes lumineuses avec les *Reflex* et la vidéo *Paysage-Corps* ainsi que la pièce *Reconstruction du paysage*. Une réalisation d'un grand hologramme de la *Bande de Moebius* exposée à la Biennale de Paris en 1982 était prévue, mais pour des raisons diverses le projet a échoué. Dans la salle « Écriture » étaient exposés les cent un livres ardoises, les trois livres-objets, *Erradid*, *Qu'est-ce que la poésie ?*, *OR* avec des textes de Jacques Derrida. Une autre salle était dédiée au « Miroir » avec l'installation sonore *Vox clamantis in deserto*, présentée pour la première fois dans une galerie parisienne en 1998 accompagnée d'un texte de Marie-José Mondzain et d'une musique de Jean-Yves Bosseur. Ici j'avais suspendu des cloches. L'image d'une bouche était dissimulée dans chaque cloche. Les cloches ne pouvaient pas être vues directement (elles

Vue générale de l'exposition *Wanda Mihuleac : Contextualisations*, Musée National de l'Art Contemporain MNAC, Bucarest, 2017-2018

étaient placées à 25 cm au-dessus du sol-miroir) mais on pouvait les appréhender visuellement uniquement à travers leur reflet dans le miroir. Le spectateur pouvait se voir dans le miroir, et il se retrouvait inclus dans l'œuvre.

PA : Je me déclare très honoré, en tant qu'auteur, d'avoir pu rencontrer votre travail d'artiste mais je me dois de préciser (il faut toujours être honnête intellectuellement !) que le terme « art contextuel » ne m'appartient pas. Je ne l'ai pas inventé ! C'est un terme qu'a forgé autour de 1970 Jan Swidzinski, artiste polonais activiste dans la Pologne communiste, un lieu difficile comme l'était au même moment la Roumanie communiste dans laquelle vous avez travaillé. Pourquoi cette désignation d'art contextuel ? Swidzinski entendait par là mettre l'accent sur quelque chose qui existait déjà dans les fait mais qui n'avait pas encore été théorisée sous ce nom-là, et qui était l'art dit « en contexte réel ». Tout art est contextuel de facto, même quand vous peignez dans votre atelier à l'écart de tout vous baignez bel et bien dans un contexte spécifique, vous faites quelque chose en rapport avec le monde de telle ou telle façon, selon tel ou tel axe, et cela constitue bien un contexte matériellement, psychologiquement et conceptuellement parlant (contexte, en latin, vient de la formule « tisser avec»). On s'est mis à parler d'« art en contexte réel » pour dissocier l'art dans

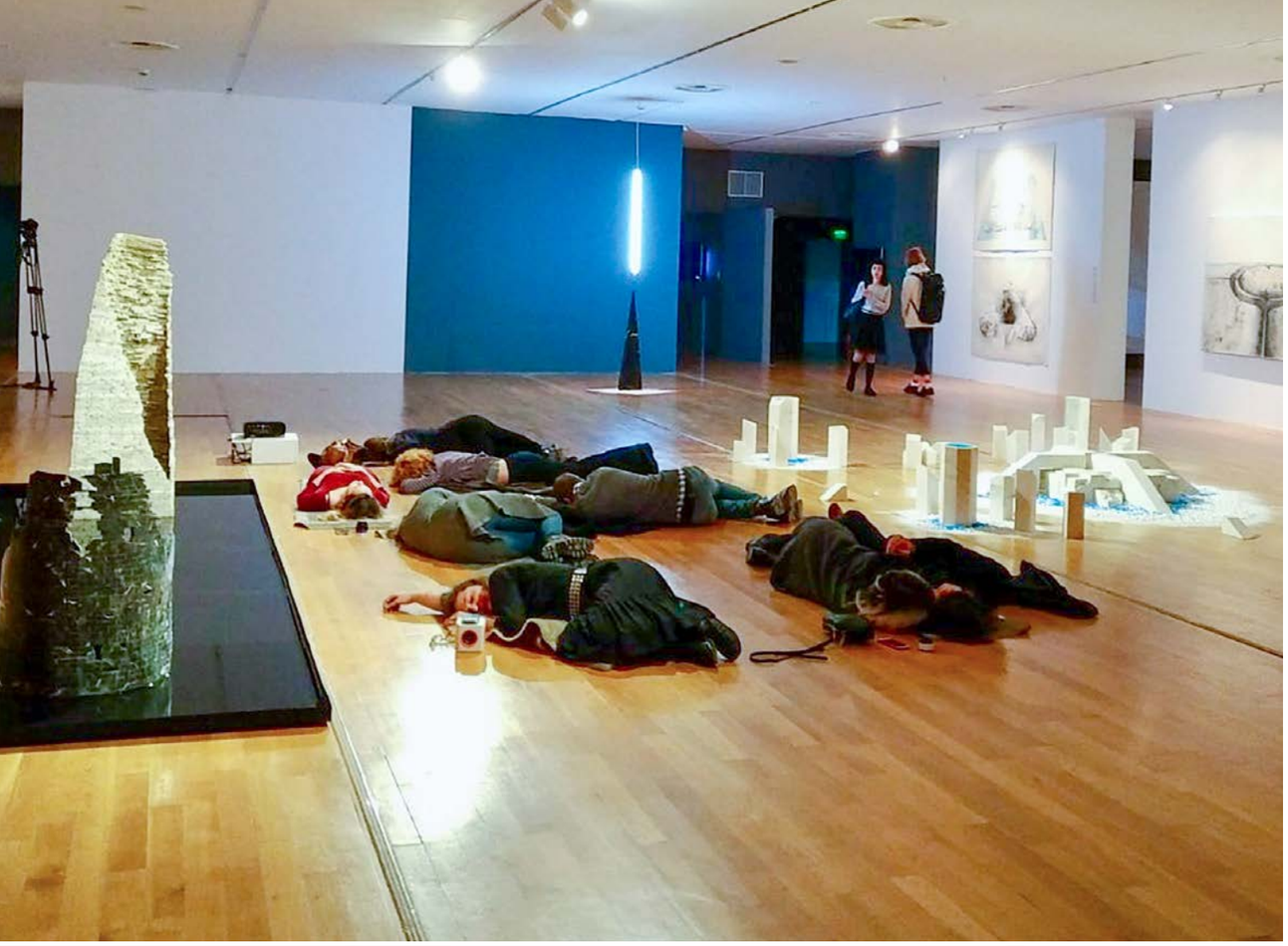
Captures d'images du film *Emblème - La faucille et le marteau*, Bragadiru (Roumanie), 1974, col. Centre Pompidou, Paris

ses pratiques ordinaires, d'atelier, de la création plasticienne faite directement au contact de la société, à travers des performances ou des interventions ponctuelles in situ, dans la rue, en fonction d'une situation donnée. De la même façon qu'opèrent, dans le domaine des arts du spectacle, le Living Theater ou le Bread and Puppet Theatre. On emploie également un autre terme pour désigner ce type d'art contextualisé, dépendant d'une situation donnée, immédiatement réactif à celle-ci, un terme d'origine québécoise, celui de « manœuvre ». Une « manœuvre », disent les artistes activistes québécois », c'est une action faite ou dans la rue ou dans l'espace public – un magasin, un café, une manifestation –, et exécutée en rapport avec un moment historique précis, en fonction d'un évènement particulier. *Manœuvre*, et *manœuvrer. La* création, dans ce cas, s'incarne dans une manière de créer réactive à un évènement. Art contextuel, manœuvre : cela veut dire la même chose, *mutatis mutandis*. Swidzinski réaliisait des interventions dans la rue mais aussi des œuvres plastiques d'atelier, de la poésie aussi – du texte – mais toujours en rapport avec l'actualité. C'est-à-dire un art, pour lui, envisagé dans le prisme d'une situation donnée, politique notoirement. Ce faisant, il refuse l'idéalisme, il refuse la séparation, l'abstraction pure, contre le modèle romantique d'un Hölderlin qui crée enfermé dans sa tour d'ivoire et pour qui le monde peut continuer sans que cela affecte sa création, dans une perspective idiosyncrasique. Swidzinski avait cette volonté de codifier cette forme d'action qui n'avait pas encore de nom, une volonté qu'on partagée les artistes activistes québécois un peu après lui, dans les années 1980. L'important, pour tous, c'est la création en contexte réel.

WM : Pouvez-vous comprendre la différence entre l'art contextuel tel qu'il se développe dans un pays comme la Pologne de notre Swidzinski ou dans la Roumanie de l'époque où j'ai été très active, de 1972 à 1988, et l'art contextuel en France, au Canada ou autre part dans le monde de l'Ouest ?

PA : Bien sûr… À situation géopolitique différente, création forcément différente. La principale différence est liée à la question de la liberté d'expression – comprendre, en l'occurrence, la question de la liberté d'*occupation*. Une pratique artistique contextuelle suppose que vous occupiez un territoire public, qui ne vous appartient pas, où vous n'êtes pas forcément le bienvenu. Ce n'est pas comme quand vous travaillez en atelier, à l'abri de quatre murs, dans un espace symbolique fermé, un espace dont vous créez la symbolique et où vous organisez votre propre pouvoir. Le fait de travailler en contexte réel, contextuellement, par rapport à une réalité ambiante, une actualité, par rapport à un milieu, dans lequel vous opérez, parce que vous allez travailler dans la rue, parce que vous allez interpeller des gens, parce que vous allez vous-même vous positionner par rapport à un évènement, c'est tout autre chose, c'est l'exposition de soi, avec une indéniable part de risque. Quand quelque chose fait évènement, cela signifie le plus souvent que cette chose fait problème. En termes de liberté d'expression et de liberté d'occupation, la différence est évidemment considérable entre les pays de l'ancien bloc soviétique, où la discipline d'État est imposée partout, et les pays plus démocratiques, ou qui le sont

Vue générale de la salle principale du Musée National de l'Art Contemporain MNAC, Bucarest, 2017-2018



EN HAUT :
Flash Mob *Réveille-toi, le roumain* avec des personnes qui dorment par terre (comme des sans-abris) à coté des montres-réveil, le son commence avec les mots « réveille-toi, le roumain » (paroles de l'hymne national roumain)
EN BAS : vue générale de l'exposition, au premier plan l'œuvre *Passage*, MNAC, Bucarest, 2017-2018

réellement, comme la France ou le Canada. Dans ces derniers, une plus large latitude d'action est d'office permise.
J'ai travaillé longtemps, en tant que chercheur, sur les formes d'art dites d'« art action » (Richard Martel), c'est-à-dire ces performances qui sont en général contextuelles mais pas forcément dans la mesure où beaucoup d'artistes ne peuvent parler que d'eux-mêmes, de leur propre corps et pas forcément de la société, y présenteraient-ils devant tous des problèmes qui sont les leurs. Toute performance artistique n'est pas forcément d'essence contextuelle. La performance est souvent une forme d'expression très personnelle, portée par un narcissisme certain, qui en passe par l'exhibition de soi, par l'auto-exposition. Les performances réellement contextuelles dans l'espace public ont été prédominantes dans l›ex-monde communiste tandis qu'ont prédominé dans l'espace occidental les performances d'essence exhibitionniste. J'ai remarqué que beaucoup d'artistes, notamment de l'ex-Yougoslavie, de l'ex-Tchécoslovaquie, de Pologne, de Roumanie, un peu moins de Bulgarie, prenaient des risques. Ils décidaient d'affronter l'esthétique officielle qu'a été le réalisme socialiste presque jusqu'à la fin du monde soviétique, jusqu'aux années 1980, jusqu'à ce qu'on a appelé la *Perestroïka*. Je l'ai moi-même vérifié. J'étais très jeune la première fois que je suis allé en URSS, j'avais alors une vingtaine d'années, c'était au moment de la mort de Leonid Brejnev. Il y avait une grande exposition d'art contemporain soviétique, au Manège, à Moscou. Vous trouviez-là le même type d'images que depuis les années 1930 : des kolkhoziens heureux dans les champs, des travailleurs musclés, tous en très bonne santé, tous beaux, jeunes et les cheveux au vent, le vent de l'Histoire domestiquée. On voyait là, encore, des tableaux montrant des locomotives à vapeur décorées des emblèmes de l'Union soviétique ou du Komintern, de façon complètement décalée, anachronique. Et puis quoi, à côté de cette esthétique officielle ? Cà et là, des artistes de l'art-action, pas forcément contextuels, qui venaient revendiquer sur la place publique le droit à une existence et à une histoire, une réalité humaine propre qui n'était pas évidemment pas celles promotionnées par le pouvoir communistes. Ces artistes-là prenaient indéniablement beaucoup plus de risques qu'en Occident. Beaucoup ont été condamnés à l'hôpital psychiatrique.

WM : Ils étaient organisés en Unions… Moi j'ai commencé à faire des actions – on ne les nommait alors ni performances, ni happenings – mais à l'intérieur du Système. Par exemple, en 1974, j'ai fait une construction représentant la Faucille et le Marteau – un emblème en briques, dans l'esprit du travail volontaire qui se pratiquait à l'époque, à un moment où les jeunes devaient aller aider dans les coopératives. J'ai pris cette habitude : me caler sur les archétypes d'un système pour le déconstruire. S'agissant de cette action, après avoir construit cet emblème d'1,50 m. de haut qui devenait

comme une prison, nous l'avons détruit. Nous en avons effacé toutes les traces. On y a été obligés parce que là où cette œuvre a été réalisée, une coopérative agricole, on nous avait donné l'accord pour la construire mais à condition de ne rien laisser derrière nous. C'était toutefois une action conçue dans cet objectif, construire et déconstruire.

PA : L'art contextuel trouve moins naturellement sa place dans les états démocratiques que dans les pays où il y a un problème entre l'artiste et la puissance publique, notamment quand elle est oppressive.

WM : en ex-Yougoslavie c'était particulier...

PA : Oui, le Titisme... Un régime communiste mais plus ouvert que les autres...

WM : J'ai beaucoup exposé là-bas. Je faisais partie d'un collectif qui s'appelait le Groupe Junj, à Ljubljana, composé de personnes qui maintenant sont très connues : Christo, Luiz Camitzer, Juan Fontebuena.... C'était un groupe très soudé, qui exposait à la Moderna Galerja. Ce n'était pas un travail souterrain, caché, mais exécuté en pleine lumière.

PA : Il y avait plein de possibilités, sous contrôle néanmoins. Avec des cas retors, surtout. Je suis allé assez tôt dans ma vie en Tchécoslovaquie où j'ai pu constater au contraire que c'était extrêmement dur pour les artistes. La Tchécoslovaquie était sans doute le pays le plus contrôlé du bloc soviétique, avec l'Allemagne de l'Est, l'ancienne DDR.

Contextualiser sa propre création : *voilà qui* paraît logique à partir du moment où un régime politique constitue un empêchement à vivre, donc un empêchement à créer. Il est clair qu'il y a dans ce cas deux possibilités pour les artistes. Soit ce qu'on pourra appeler le « retrait sur l'Aventin », comme on disait du temps de la République Romaine, quand les hommes politiques ne pouvant pas statuer se retiraient. L'artiste, alors, se retire dans son atelier, où il va exécuter un travail solitaire. Comme Ilya Kabakov à Moscou avant la Perestroïka. Il ne pouvait pas exposer, exposer lui aurait créé des ennuis s'il s'y essayait, alors il crée pour lui-même, il s'invente un monde de repli, de protection, d'évasion. Ce type de comportement méfiant (à juste titre !), je l'ai encore constaté au Kazakhstan mais cette fois très récemment. Un pays dictatorial où l'empreinte soviétique est encore très forte, dans l'administration notamment, mais aussi dans l'imaginaire national dopé par la propagande du régime de Nazarbaïev et de son clan, très nationaliste. On est passé ici de la dictature socialiste à la dictature nationaliste et les artistes ne se font pas d'illusion, ils savent qu'ils ne sont pas libres et qu'ils ne pourront pas montrer leur travail dans les institutions publiques ou même privées. Alors ils travaillent pour eux.
La deuxième possibilité est beaucoup plus frontale : elle consiste à sortir, à affronter le monde du dehors. Cette fois, l'art que vous allez produire se connecte avec ce qui se passe et y réagit. Cette option explique la grande richesse de l'art contextuel dans l'ex-bloc de l'Est, son audace, sa subtilité aussi. En Europe occidentale ou aux aux États-Unis, ce mouvement de confrontation avec le pouvoir a été incontestablement moins important, et moins créatif.

WM: Il a pris d'autres formes... ?

PA : Oui... En relevant toutefois qu'il n'a pas pesé lourd par rapport aux formes d'art individualistes et égotistes. Bien des artistes en Occident ont profité de cette liberté que la démocratie donne de construire, en tant qu'individu, sa propre république, ce qu'on appelle « la république du Moi », à savoir que chacun peut venir avec sa proposition sans qu'on le lui reproche dans la mesure où ce type de comportement est implicite au système démocratique. Avec ce risque évidemment, celui de la dissolution du sujet libre dans la masse libertaire. La société entière où vous opérez est libre et vous y arrivez avec un projet libre, vous devez vous imposer en tant que sujet libre dans un univers où tout le monde a un projet libre. Le risque encouru est de pas exister, ou très peu...
Les choses ont changé en Occident, disons, avec les années 1980. Jusqu'à cette date, il y avait une réelle dissociation entre les formes d'art conventionnelles, dominantes, et l'art contextuel, encore très minoritaire. S'est alors mise en place, en France et plus largement, une économie culturelle voire une industrie culturelle avec ses ingénieurs et ses managers institutionnels. Cela s'est traduit par un nouveau rapport entre les artistes et les institutions : une plus grande fluidité, une plus grande porosité, la possibilité d'aller de l'un à l'autre et puis, pour les artistes, bien souvent avec leur propre consentement, un plus grand asservissement. Hélas ! L'art contextuel vire fréquemment à l'art de commande publique. L'artiste, de dissident, passe au rang aliéné d'animateur public.

WM : Voilà, c'est cela. Je suis arrivée en France en 1988 mais j'ai gardé le même esprit revendicatif. Au moment du Référendum pour la constitution européenne, en 2005, j'ai eu un vrai choc. Je vote en France, j'ai la nationalité française et je me suis dit qu'il fallait que je réagisse. À propos du Référendum pour la constitution européenne, j'ai conçu une action poétique et politique. J'ai remplacé « Constitution européenne » par « Constitution fragile de l'artiste », le mot OUI par OUIN (OUI + le N de non) et le mot NON par NOUI (N + oui). « Il faut s'égarer dans le langage, au risque de perdre le sens, mais au risque aussi d'atteindre à l'art », disait

Jean-Pierre Criqui. J'ai réalisé une série d'affiches que nous avons collées sur les panneaux électoraux à Paris. Nous avons fait aussi des T-shirts. Nous avons établi notre QG à la Cité Internationale des Arts selon les codes des élections à l'occidentale, en créant une sorte de réplique des bureaux des vote, puis nous avons voté. Sur les bulletins de vote était mentionné La Fondation Délocalisée, avec le slogan « Liberté, Créativité, Rentabilité »

PA : Vous avez mis dans l'urne des bulletins de vote avec « ouin » et « noui » en tant qu'options de vote… Non et oui à la fois, la constitution fragile de l'artiste… Voilà une création en résonnance directe avec l'événement, qui s'implique même. C'est typiquement un travail contextuel.

WM : Coïncidence : dans le même temps, Philippe Sollers a écrit un texte intitulé « Noui »… Une pure coïncidence…

PA : Si vous parlez de contextualisation, dans ce cas-là, ça matche. C'est là un exemple direct d'implication, de travail en connexion. Si vous faites ce travail indépendamment de la situation sociale et historique, il perd tout sens. Notons que le travail artistique meurt avec l'évènement.

WM : Le travail contextuel le plus récent que j'ai réalisé est un flash mob, en collaboration avec des visiteurs de mon exposition « Contextualisations » au MNAC. Le public entrait dans la salle, s'allongeait sur le sol et dormait (comme les réfugies, les migrants, les sans-abri dans les rue des capitales européennes, où se retrouvent d'ailleurs beaucoup de Roumains et des roms). Les personnes étaient allongées là et il ne se passait rien pendant de longues minutes, puis les montres-réveils qui étaient à côté de chacune d'elles commençaient à sonner. Cela provoquait un effet de surprise parce qu'il s'agissait de l'hymne national, mais avec ces paroles « Réveille-toi, le Roumain, de ton sommeil »… L'ambiguïté de cet projet a laissé sans commentaires les dirigeants du musée, les critiques d'art, les journalistes ; ils ont pris la liberté de se taire.

PA : Le talon d'Achille de l'art contextuel est justement sa corrélation à la réalité, et la haute probabilité de son oubli historique : un art qui sort de l'Histoire en même temps que l'on oublie l'actualité. Vous regardez une œuvre contextuelle dans un ouvrage d'histoire de l'art – une documentation sur ce qu'a été cette œuvre, le plus souvent : des photographies, des documents d'archives, textes et autres. Bien souvent, vous ne parvenez pas à comprendre de quoi parle cette œuvre. Prenez une publication telle que *Le Canard enchainé*, par exemple, très réactive à l'actualité, notamment à travers des caricatures. Un numéro d'il y a trente ans. Vous n'allez rien comprendre. Vous ne reconnaitrez pas les acteurs dont il est

Action furtive urbanne *Roumpfs*, 27 affiches collés sur des panneaux d'affichage de la ville de Paris pour les élection européennes, Paris, 2019

question, ni à quoi les dessins fait référence. C'est là l'écueil potentiellement mortel de la contextualisation : tout ancrage dans le temps lui est difficile (à la différence du bouquet de fleurs peint par Van Gogh, par exemple : il y aura toujours des fleurs et de tous temps les fleurs subjugueront par leur beauté nos regards, jusqu'à la fin du monde humain). C'est la raison pour laquelle beaucoup d'artistes choisissent une voie médiane, en s'offrant la possibilité de pérenniser leur travail, en essayant d'assurer à leur création une durabilité. Une œuvre contextuelle est une œuvre d'impact, toujours, on parle là d'« art direct », c'est pour une performance. Cela dit, une performance, on peut la filmer, et on peut en restituer certains aspects. Une fois ressaisie par l'archive, elle ne sera évidemment pas perçue de la même manière mais il n'empêche, on verra des gestes, son propos.

WM : Ce que j'appelle la « révolution documentaliste »…

PA : Oui… Certes on peut faire la révolution en se documentant sur ce qui a été fait… Ce n'est pas une mauvaise option. Nous sommes tout près, au moment où nous parlons, de la Bastille. Regardons le tableau d'Eugène Delacroix *La Liberté guidant le peuple* de Delacroix. Nous sommes en 1830, Delacroix, jeune artiste, n'a pas participé aux journées révolutionnaires de juillet 1830, les « Trois Glorieuses », trois journées au terme desquelles le roi Charles X, le dernier roi Bourbon, a dû quitter la France. Delacroix a réalisé son tableau après coup, faute d›avoir lutté sur les barricades avec les insurgés il souhaitait malgré tout contribué aux évènements. Il peint son tableau, qui devient une icône révolutionnaire ! Delacroix,

qui plus est, qui s'était positionné absolument contre le réalisme… Il avait commenté de façon négative les œuvres de Gustave Courbet, le « père » historique de l'art contextuel, Courbet qui disait en substance : « Il y a des ouvriers qui cassent des cailloux sur les chantiers du chemin de fer ? Alors pas le choix, il faut représenter ces ouvriers gens qui cassent des cailloux sur les chantiers du chemin de fer ». Le choix de Delacroix, à partir de la *Liberté guidant le peuple*, doit être médité. C'est quelqu'un qui va mettre dans une dose d'actualité une dose au moins égale de *sublimité*, d'élévation dans la dimension réaliste, concrète, de l'évènement. Il ajoute quelque chose qui relève de l'intemporalité, et qui est l'Idéalisme. L'idéalisme d'une idée comme la « liberté », comme l'est celle du « corps insurrectionnel » – quelque chose qui peut s'universaliser. L'une des critiques souvent faite à l'art contextuel (avec raison), c'est que c'est un art qui ne peut pas s'universaliser, ce qui le condamne à disparaitre très vite. Cela explique pourquoi nombre d'œuvres contextuelles ne sont finalement pas référencées, ne sont plus même identifiables aujourd'hui. Certes, elles ont pu être documentées mais entre, d'une part, la documentation qui était souvent faible – peu de documents, peu de photos, peu de films – et d'autre part, un évènement qu'on a oublié, le résultat à craindre est la disparition de l'œuvre, son évaporation complète. Bien des gens aujourd'hui connaissent *La Liberté guidant le peuple* de Delacroix, des dizaines d'artistes ont plagié cette icône depuis deux siècles, ont joué avec mais qui sait encore exactement à quoi ce tableau vénérable fait référence ? L'événementialité a disparu, ce qui est resté est juste la mise en forme idéaliste d'une réalité, ici insurrectionnelle, prenant valeur exemplaire au niveau mondial comme icône de la Liberté et de l'émancipation.

WM : Je veux aussi vous montrer un autre travail que j'ai fait avec Alain Snyers, que vous connaissez bien. Il s'agissait d'une campagne électorale, sous le titre Élections *partiAles*, pour laquelle nous avons créé des affiches de candidats. Nous en avons fait une action, rue de la Roquette, et plus tard nous avons montré ce travail aussi dans une exposition à Thessalonique, au musée d'art de la ville – *Cosmopolis*, un lieu qui propose un panorama artistique sur le Sud et le Sud-Est de l'Europe. [montre le livre Élections *partiAles*, avec les textes d'Alain Snyers et des images d'esprit surréaliste par WM.]

PA : c'est plutôt amusant, oui.

WM : Oui, l'humour est essentiel dans ce projet. C'était en effet une sorte de mise en scène parodique des élections, du processus électoral, en utilisant les moyens d'expression et de représentativité employés habituellement dans les campagnes électorales et leur conquête de l'espace public, à savoir les panneaux officiels d'affichage.

PA : Les couleurs, l'affiche, le portrait – tous les codes de l'expression politique.

WM : En plus, Liliane Vinci avait accueilli cette action dans sa galerie.

PA : C'est plein d'humour !

WM : Oui.

PA : Ce que je trouve intéressant dans cette œuvre, c'est que l'humour l'arrache au contexte et lui permet de s'universaliser. Cette donnée est intéressante. Prenons le cas du théâtre historique, quand le cadre se révèle trop précis, comme l'est par exemple celui du *Cromwell* de Victor Hugo, cela ennuie tout le monde. En revanche, prenez *Richard III* de Shakespeare, c'est tout à fait différent. L'intrigue historique, le détail des faits n'est pas tout à fait balayé mais il est érodé, allégé au profit de ce qui relève des tensions humaines et des discussions autour de la problématique du pouvoir. Je trouve cette œuvre, élections *partiAles,* particulièrement réussie du fait que l'humour lui permet de s'arracher à l'instant, au moment concret des élections dont il est question. Ce qui est un peu triste : c'était en 2004, nous voilà quinze ans plus tard et nous pourrions constater exactement la même chose. Et je crains, hélas !, qu'il en aille de même dans la plupart des pays du monde.

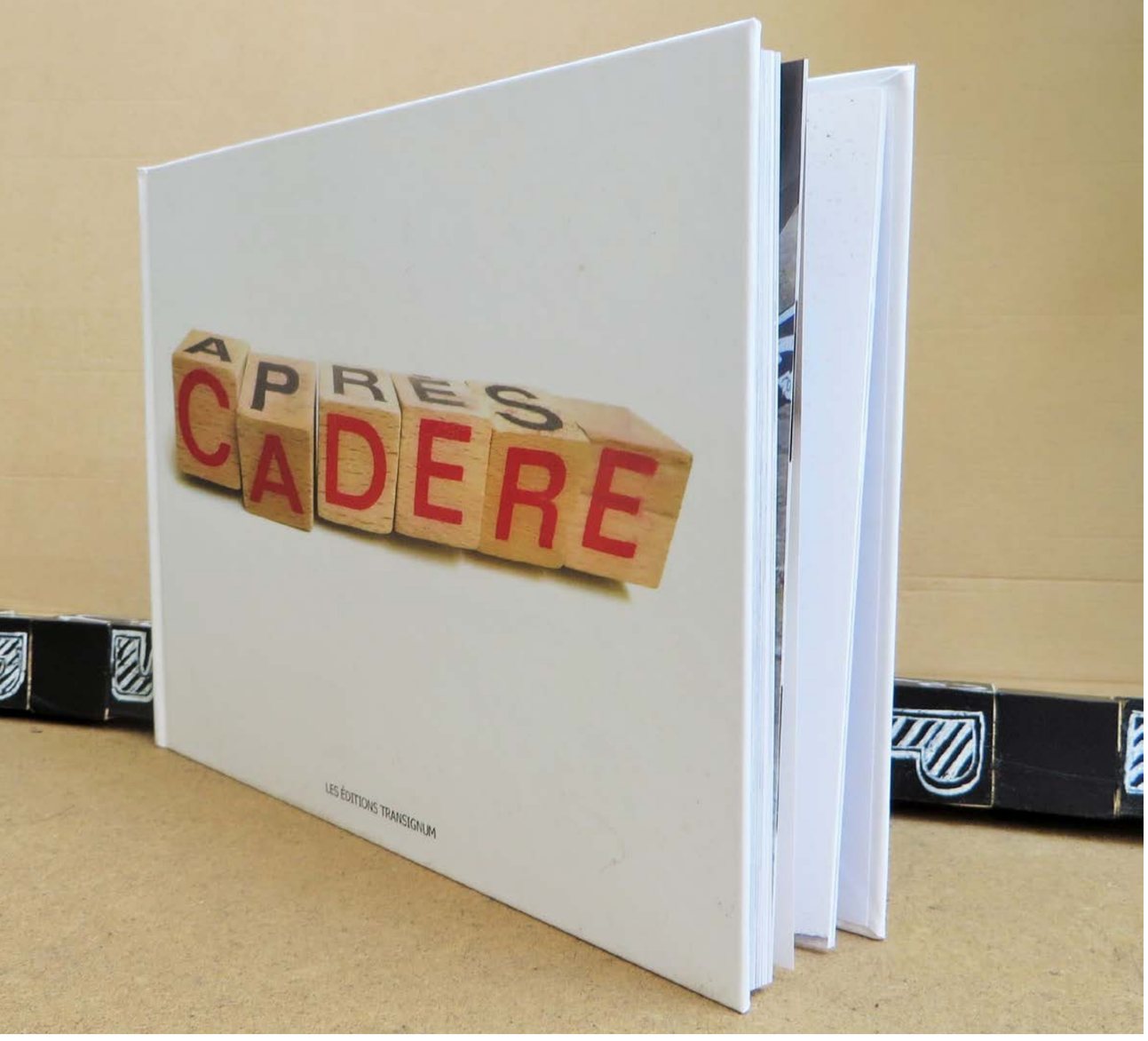
WM : Avec Alain Snyers nous avons continué à mener des actions humoristiques politiquement incorrectes. La dernière de nos aventures en date est *Coqs et poules pour Paris*, une série de publications et d'actions en rapport avec les élections municipales : nous les avons renommées *Élections municipoules 2020 Paris*). Les candidats et les candidates portent les noms et les prénoms de rues de Paris.

PA : C'est une bonne leçon. Si vous voulez faire une œuvre durable, il ne faut peut-être pas forcément coller trop près au réel. Parce que le réel s'abolit avec sa temporalité propre. Lors même que ce qui renvoie à l'humour, à l'imaginaire, à la fiction n'est pas forcément contenu en tout dans un espace-temps limité, défini comme appartenant à tel endroit et à tel moment mais pas à tel ou tel autre. C'est finement joué !

WM : Avant de conclure, je voudrais vous interroger à propos de l'image que vous avez choisie pour la couverture de votre livre…

PA : Celle d'un roumain célèbre, comme vous en avez quelques-uns. Ionesco, Tristan Tzara…

WM : En matière d'humour, on est forts !



Livre *Après Cadere,*
ed. Transignum,
Paris, 2018

PA : Vous avez aussi Émile Cioran – dans le genre humour noir, très noir, il était plutôt drôle…

WM : Je l'ai connu. Dans la vie privée, il était très, mais alors très drôle !

PA : Cela ne m'étonne pas. C'est une plaisanterie, son œuvre. Si l'on prend Cioran au sérieux, c'est triste à mourir, mortifère. Si au contraire on considère son pessimisme comme une posture, une construction intellectuelle, cela devient beaucoup plus amusant. On voit comment il cherchait systématiquement une posture de dégradation de l'humain. Ce qui produit un effet inverse. C'est comme chez Beckett. Plus vous détruisez l'humain,plus vous le faites ressortir. Dans la *Dernière bande*, vous avez un type qui est là, il se rappelle très vaguement de choses qui ont pu lui arriver, il

n'y a quasiment plus rien, ni de sa vie, ni de l'humain qu'il est mais finalement il reste quoi ? Il reste l'humain. C'est très fort ! Cioran, c'est cela.

WM : J'avais fait un livre avec lui, *Chance de l'échec*. Ses textes étaient accompagnés de dix gravures sur fer, avec dix aphorismes : La vie – ce pompiérisme de la matière / La création fut le premier acte de sabotage / Être moderne c'est bricoler dans l'incurable / Il n'est pas d'obstacle plus grand à la délivrance que le besoin d'échec…

PA : Vous avez Ionesco, vous avez Tzara, vous avez Georges Zamfir… Ah, oui, les *doïna* des inondations, il en fait quelque chose de magnifique, surtout quand on connaît le Delta du Danube Je suis allé jusqu'à Varna, à moto, en Moldavie aussi. Je connais bien la Roumanie… J'y ai même fait une étude sur les villages roms, à Buzescu où l›on trouve les extraordinaires palais des roms, pour une revue d'architecture. Ce n'est pas très loin de Cluj-Napoca, au sud-est, à 80 km à peu près…

WM : Que pouvez-vous nous dire à propos de l'orientation contextuelle d'Andrei Cădere, dont une photographie illustre la couverture de votre ouvrage *Un Art contextuel* (2002) ? Je vous en ai déjà parlé un peu, nous allons sortir un livre qui s'appelle *Après Cadere*. En roumain, ce titre constitue un jeu de mots qui renvoie à la formule « Après la chute ». En latin, cădere veut dire « chuter ».

PA: En latin, « cadere », c'est tomber. Le terme donne aussi « caduque », comme pour les arbres à feuilles caduques, qui tombent. Cadere, pour moi, est un artiste important, plus important peut-être que lui-même, en son temps, imaginait être important. Tout d'abord parce qu'il est mort jeune, comme beaucoup de grands artistes, comme Gordon Matta-Clark, comme Robert Smithson, tous morts autour de la quarantaine, tous ayant conservé un rapport tendu et pressant avec leur œuvre. Pourquoi Cadere m'a-t-il intéressé, pourquoi ai-je souhaité qu'il soit sur la couverture de ce livre, sans hésiter, pourquoi l'ai-je exposé déjà en France ? C'est parce qu'il est « l'artiste qui passe ». Il me fait penser à Mel Chin, un artiste texan, Chin va passer de l'art conventionnel, d'atelier, de musée, à un art qui rencontre finalement le monde et la société, contextuel, écologique, après avoir détruit ses premiers travaux qu'il trouve inutiles, simplement décoratifs. Ce qui est intéressant chez lui, comme chez Cadere qui appartient à une autre génération, plus ancienne, c'est comment tout d'un coup un artiste décide de passer d'un artidéaliste ou simplement narcissique, où l'individu exprime ce qu'il est, sa « république du Moi », à un art socialisé et socialisant. Au début, Cadere peint, sculpte, conventionnellement. Puis il fait ses fameux *Bâtons*, les expose comme des sculptures, avant de

les mettre à l'épaule et de parcourir Paris avec, en en faisant des indices d'art, des balises.
L'art doit constituer une forme de connecteur. L'œuvre de Cadere est exemplaire sur ce point. L'art en soi n'a pas d'importance sauf à être un élément connecteur. Quand j'ai fait l'exposition *Micro-politiques* avec Christine Macel au *Magasin* de Grenoble, en 2000, j'ai montré plusieurs bâtons mais également ce que Cadere avait réalisé avant, des dessins classiques de facture abstraite. On voulait essayer de répondre à cette question : comment Cadere en est-il arrivé aux bâtons ? D'abord, ce sont des œuvres conçues *pour* le mur, puis des œuvres qui sont posées *contre* le mur, et enfin de œuvres qui sont faites pour être emportées et puis déplacées. Et là où est le bâton, là est l'œuvre d'art. [bonne idée de titre pour la séquence sur Cadere ; proposition IT.] Il arrive dans une pâtisserie, il y pose son bâton : exposition. L'exposition a lieu là où il est avec cet artefact singulier, un accompagnateur symbolique qui se meut dans le monde et en fait la conquête à une échelle humaine, celle de l'artiste en personne. Cadere était mu par le sentiment que l'art était en train de changer, que la destination de l'art était en train de changer, que le rapport de l'artiste au monde réel était en train de changer, aussi. Avec ses *Bâtons*, il a créé un artefact qui reste pour moi une œuvre majeure du XXe siècle. La « barre de bois rond » de Cadere, c'est aussi important que les readymades de Marcel Duchamp, par exemple. C'est aussi important que les *Merda d'artista* de Manzoni. Tout ceci annonce une nouvelle formalisation, à la fois poétique et esthétique. C'est en ce sens-là qu'André Cadere est un artiste important. Comme Gordon Matta-Clarkavec l'*Anarchitecture. Les anartistes sont* pour moi les grands artistes de la modernité et Cadere en fait partie. Il y a aussi Yves Klein, avec ses *Zones de sensibilité picturale immatérielle*, cet or qu'il jette et qu'on peut acheter en valeur, contre un certificat. De tels gestes font que plus jamais l'art ne sera le même. Cadere contribue à périmer cet art conventionnel dont les derniers grands représentants sont Matisse et Picasso, des artistes, encore, de l'âge classique même s'ils travaillent beaucoup avec les formes. Pour moi, c'est incontestablement plus important que Francis Bacon, par exemple, qui est un artiste, au fond, du XIXe siècle, un expressionniste, même, de la génération du Greco…

WM : Je crois que Cadere, et vous pouvez me contredire, a transformé le regardeur de Duchamp en spectateur. C'est important de le souligner parce qu'il fait un spectacle en se promenant avec son bâton. Le spectateur est donc obligé de suivre, ce qui amène l'idée de l'élaboration d'un spectacle, car il instaure une chronologie, un ordre, un itinéraire.

PA : Cela étant, peu de gens ont suivi Andre Cadere, et l'ont aidé. Par exemple, il a essayé à plusieurs reprises d'entrer avec son bâton dans des expositions où on lui a refusé l'accès. Ce qui prouve bien que si vous n'êtes pas averti qu'il s'agit-là d'une intervention artistique, et que ce bâton est une œuvre d'art mobile, finalement, pour vous, ce n'est pas de l'art. Le *Bâton de Cadere* est une matière tout à la fois amicale et frictionnelle. Il est amical avec des gens qui ont l'esprit ouvert, qui acceptent que le monde ne soit pas conforme à leurs représentations du monde. Et il est frictionnel avec ceux qui disent « non, cet objet ne peut sérieusement être une œuvre d'art. »

Images prises à l'occasion des performances d'Alain Snyers (rue Bucarest à Paris) et des performances d'Ioana Tomsa (rue Paris à Bucarest), avec des bâtons de mots, 2018

CONTEXTUALIZATIONS
INTERVIEW WITH PAUL ARDENNE

Wanda Mihuleac (WM): As you know, the title of my exhibition at the Museum of Contemporary Art in Bucharest was *Contextualizations*. So it seems normal to me to have this discussion with you, around this concept, since you wrote this book, called *Un art contextuel - création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*[1] [Flammarion, champs/art, 2002] and I decided to name my exhibition after it. I was a contextual artist, in Romania, without realizing it. "The contextual artist embodies both association and dissociation. The formulas he proposes to society reveal a double and contradictory species; reducing the status of the contextual artist to that of the opponent or the subversive. Rather than opposition, it is a position in cantilever, rather than subversion, a transgression with positive ends" you say.
I found myself in this contextual spirit. This exhibition at the MNAC expresses this connexion well. It was conceived around four poles: the WALL, the MIRROR, WRITING, and NATURE (ecological period 1972-1988)

Paul Ardenne (PA): It was a rather large exhibition, I imagine...

WM: Yes, it occupied all four rooms of the museum. The marble sculptures, where the theme of the wall was mixed with the theme of the mirror in the installation *The Path to the Walls* occupied the largest room – the two walled sculptures were placed in a large black tank filled with water (which is a real mirror) –, there was the installation and projection of the film *Panta Rhei* on a large screen, in another room there were the ecological projects, the light cassettes with the *Reflexes* and the video *Landscape-Body* as well as the piece *Reconstruction of the landscape*. A large hologram of the *Moebius Strip* exhibited at the Paris Biennale in 1982 was planned, but for various reasons the project fell through. The one hundred and one *Ardoise* books, and the three book-objects, *Erradid*, *Qu'est-ce que la poésie*, and *OR*, with texts by Jacques Derrida, were exhibited in the "Writing" room. Another room was dedicated to the "Mirror" with the sound installation *Vox clamantis in deserto*, which was presented for the first time in a Parisian gallery in 1998 accompanied by a text by Marie-José Mondzain and music by Jean-Yves Bosseur. I had hung bells here. The image of a mouth was hidden in each bell. The bells could not be seen directly (they were placed 25 cm above the ground-mirror) but could be grasped visually only through their reflection in the mirror. The spectator could see himself in the mirror, and he found himself included in the work.

PA: I am very honored, as an author, to have been able to encounter your work as an artist, but I must point out (one must always be intellectually honest!) that the term "contextual art" is not mine. I didn't invent it! It's a term coined around 1970 by Jan Swidzinski, a Polish artist and activist in communist Poland, a difficult place, as was communist Romania, where you worked at the same time. Why this designation of contextual art? Swidzinski wanted to emphasize something that already existed but had not yet been theorized under that name, and that was the so-called "real context art". All art is *de facto* contextual, even when you paint in your studio away from everything, you are immersed in a specific context, you do something in relation to the world in such and such a way, according to such and such an axis, and that constitutes a context materially, psychologically and conceptually speaking (context, come from the Latin *contextus*, "knitting together"). One began to talk about "real context art" to dissociate the art in its ordinary practices, in the studio, from the plastic creation made directly in contact with society, through performances or temporary interventions in situ, in the street, according to a given situation. In the same way that the Living Theater or the Bread and Puppet Theatre operate in the performing arts field. We also use another term to designate this type of contextualized art, dependent on a given situation and immediately reactive to it, a term of Quebecois origin, that of "manoeuvre". A "manœuvre", say Quebec activist artists, is an action made either in the street or in the public space – a shop, a café, a demonstration – and carried out in relation to a specific historical moment, in function of a particular event. *Manœuvre*, and *to manœuvre*. The creation, in this case, is embodied in a way of creating that is reactive to an event. Contextual art, manœuvre: they mean the same thing, *mutatis mutandis*. Swidzinski made street interventions, but also plastic works in the studio, poetry too – text – but always in connection to current events. In other words, art, for him, considered in the prism of a given situation, especially political. In doing so, he refuses idealism, he refuses separation, pure abstraction, goes against the romantic model of a Hölderlin who creates while locked up in his ivory tower and for whom the world can go on without it affecting his creation, in an idiosyncratic perspective. Swidzinski wanted to codify this form of action that did not have a name yet, a wish that was shared by the Quebec activist artists soon after him, in the 1980s. The important thing, for all of them, is creation in the real context.

WM: Can you appreciate the difference between contextual art as it develops in a country like the Poland of Swidzinski or in the Romania of the time when I was very active, from 1972 to 1988, and contextual art in France, Canada or elsewhere in the Western world?

PA: Of course... A different geopolitical situation means a different creation. The main difference is related to the question of freedom of expression – in this case, the question of freedom of occupation. A contextual art practice supposes that you occupy a public territory, which does not belong to you, where you are not necessarily welcome. It's not like working in a studio, behind four walls, in a closed symbolic space, a space whose symbolism you create and where you organize your own power. The fact of working in a real context, contextually, in relation to an ambient reality, a current event, in relation to an environment in which you operate, because you are going to work in the street, because you are going to question people, because you are going to position yourself in relation to an event, it is another thing entirely, it is the exposure of oneself, with an undeniable share of risk. When something is an event, it usually means that it is a problem. In terms of freedom of expression and freedom of occupation, there is obviously a considerable difference between the countries of the former Soviet bloc, where state discipline was imposed everywhere, and the more democratic countries, or those that really are democratic, such as France or Canada. In the latter, a wider latitude of action is automatically allowed.

I worked for a long time, as a researcher, on art forms called "action art" (Richard Martel), in other words, performances that are contextual in general but not necessarily in the sense that many artists can only speak of themselves, of their own body and not necessarily of society, presenting there, in front of all the problems that are theirs alone. Not all artistic performance is necessarily contextual in

1 A contextual art - artistic creation in urban environment, in the situation, of intervention, of participation

nature. Performance is often a very personal form of expression, driven by a certain narcissism, which involves showing oneself, self-exposure. Truly contextual performances in the public space were predominant in the former communist world, while in the West performances of an exhibitionist nature predominated. I noted that many artists, notably from ex-Yugoslavia, ex-Czechoslovakia, Poland, Romania, and to a lesser extent from Bulgaria, took risks. They decided to confront the official aesthetic that was socialist realism almost until the end of the Soviet era, until the 1980s, until what was called Perestroika. I checked it myself. I was very young the first time I went to the USSR, I was about twenty years old, it was the time of Leonid Brezhnev's death. There was a big exhibition of contemporary Soviet art at the Moscow Manege. There you could find the same type of images as in the 1930s: happy kolkhozniks in the fields, all in very good health, all beautiful, young and with their hair blowing in the wind, the wind of history tamed. There were still pictures showing steam locomotives decorated with the emblems of the Soviet Union or the Comintern, in a completely out of place, anachronistic way. And then what, next to this official aesthetic? Here and there, art-action artists, not necessarily contextual, who came to claim in the public square the right to an existence and a history, a proper human reality that was obviously not that promoted by communist powers. These artists undeniably took many more risks than in the West. Many were sentenced to psychiatric hospitals.

WM: They were organized in Unions... I started to do actions – they were not called performances or happenings at the time – but within the System. For example, in 1974, I made a construction representing the Sickle and the Hammer – an emblem in bricks, in the spirit of the voluntary work that was practiced at the time, at a time when young people had to go and help in the cooperatives. I developed this habit: to base myself on the archetypes of a system in order to deconstruct it. In the case of this action, after building this emblem which was 1.50m high and which became like a prison, we destroyed it. We erased all traces of it. We had to do this because we had been authorised to build it in an agricultural cooperative, where this work was made, but on condition that we leave nothing behind. It was however an action conceived with this objective in mind, to build and deconstruct.

PA: Contextual art finds its place less naturally in democratic states than in countries where there is a problem between the artist and the public power, especially when the latter is oppressive.

WM: In the former Yugoslavia it was particular...

PA: Yes, Titoism. A communist regime, but more open than the others.

WM: I exhibited a lot there. I was part of a collective called the Junj Group, in Ljubljana, composed of people who are now very well known: Christo, Luiz Camitzer, Juan Fontebuena, and so on. It was a very close-knit group which exhibited at the Moderna Galerja. It was not underground, hidden, work, but executed in the light.

PA: There were plenty of possibilities, under control though. With devious cases, especially. I went to Czechoslovakia quite early in my life, where I could see that it was extremely hard for artists. Czechoslovakia was probably the most controlled country in the Soviet bloc, along with East Germany, the former DDR.
Contextualizing one's own creation: this seems logical from the moment when a political regime constitutes an impediment to living, and therefore an impediment to creating. It is clear that in this case there are two possibilities for artists. Either what we could call the "Aventine secession", as in Ancient Rome, when politicians who were unable to rule withdrew. The artist, in this case, retires to his studio, where he will execute a solitary work. Like Ilya Kabakov in Moscow before Perestroika. He couldn't exhibit, as exhibiting

Vue générale de l'exposition *Wanda Mihuleac : Contextualisations*, Musée National de l'Art Contemporain MNAC, Bucarest, 2017-2018

would have got him into trouble if he tried, so he creates for himself, he invents a world of withdrawal, of protection, of escape. I have also seen this type of distrustful behavior (and rightly so!) in Kazakhstan, but very recently this time. A dictatorial country where the Soviet imprint is still very strong, in the administration in particular, but also in the national imagination boosted by the propaganda of the regime of Nazarbayev and his clan, all very nationalistic. We have gone from a socialist dictatorship to a nationalist dictatorship and the artists are under no illusions, they know that they are not free and that they will not be able to show their work in public or even private institutions. So they work for themselves.
The second possibility is much more head-on: it consists of going out, in confronting the world outside. This time, the art you are going to produce connects with what is going on and reacts to it. This option explains the great richness of contextual art in the former Eastern bloc, its audacity, its subtlety too. In Western Europe or in the United States, this movement of confrontation with the power was undoubtedly less important, and less creative.

WM: It has taken other forms?

PA: Yes. But it has not weighed heavily against individualistic and egotistical art forms. Many artists in the West have taken advantage of the freedom that democracy gives them to build their own republic as individuals, what is called "the republic of the Self", i.e., everyone can come up with their own proposal without being reproached as this type of behavior is implicit in the democratic system. Running the risk, of course, of dissolution of the free subject in the libertarian mass. The entire society in which you operate is free and you arrive there with a free project, so you have to impose yourself as a free subject in a universe where everyone has a free project. The risk is you don't exist, or barely do so..
Things changed in the West, say, with the 1980s. Until then, there was a real dissociation between the conventional, dominant forms of art, and contextual art, still very much in the minority. A cultural economy, even a cultural industry with its engineers and institutional managers, was set up in France and more widely. This resulted in a new relationship between the artists and the institutions:

greater fluidity, increases porosity, the possibility of going from one to the other and then, for the artists, very often with their own consent, greater subjection. Alas! Contextual art frequently turns into commissioned art. The artist goes from dissident to the alienated rank of public animator.

WM: That's exactly it. I arrived in France in 1988 but I kept the same spirit of protest. However, I had a real shock at the time of the referendum on the European Constitution, in 2005. I vote in France, I have French nationality and I told myself that I had to react. I designed a poetic and political action with connection with this referendum for the European constitution. I replaced "European Constitution" with "Fragile Constitution of the Artist", the word OUI by OUIN (OUI + the N of no) and the word NON by NOUI (N + oui for yes). "We must lose our way in language, at the risk of losing the meaning, but also at the risk of reaching art", said Jean-Pierre Criqui. I made a series of posters that we put up on the electoral panels in Paris. We also made T-shirts. We set up our HQ at the Cité Internationale des Arts according to the Western electoral codes, creating a sort of replica of the polling stations, then we voted. On the ballot papers it said La Fondation Délocalisée, with the slogan "Freedom, Creativity, Profitability".

PA: You put ballots in the box with "ouin" and "noui" as voting options. No and yes at the same time, the fragile constitution of the artist. This is a creation that directly resonates with the event, that even involves itself in it. It is typically a contextual work.

WM: Coincidence: at the same time, Philippe Sollers wrote a text entitled "Noui". A pure coincidence!

PA: If you're talking about contextualization, in this case, it fits. This is a direct example of involvement, of working in connection. If you do this work independently of the social and historical situation, it loses all meaning. The artistic work dies with the event.

WM: The most recent contextual work I did was a flash mob, in collaboration with visitors to my exhibition "Contextualizations" at the MNAC. The audience entered the room, lay down on the floor and slept (like refugees, migrants, homeless people in the streets of European capitals, where many Romanians and Roma people are). People were lying there and nothing was happening for a long time, then the alarm clocks next to each of them started to ring. The ambiguity of this project left the museum directors, art critics and journalists speechless; they took the liberty of remaining silent.

PA: The Achilles' heel of contextual art is precisely its correlation to reality, and the high probability of its historical oblivion: art that vanishes from history at the same time as current events are forgotten. You look at a contextual work in an art history book – but it is a documentation of what that work was, usually: photographs, archival documents, texts, and so on. Often you can't figure out what the work is about. Take a publication like French satirical journal *Le Canard enchaîné*, for example, which is very responsive to current events, especially through cartoons. Look at an issue from thirty years ago. You won't understand anything. You won't recognize the actors in question, nor what the drawings refer to. This is the potentially deadly pitfall of contextualization: it is difficult to anchor it in time (unlike the bouquet of flowers painted by Van Gogh, for example: there will always be flowers, and flowers will always captivate our eyes with their beauty, until the end of the world). This is why many artists choose a middle way, offering themselves the possibility of perpetuating their work, trying to ensure the lasting nature of their creation. A contextual work is always a work of impact, it is called "direct art", it is for a performance. That said, a performance can be filmed, and certain aspects of it can be reproduced. Once it is captured for the archive, it will obviously not be perceived in the same way, but we will still see the gestures, its purpose.

WM: What I call the "documentary revolution"...

PA: Yes. Of course you can make a revolution by documenting what has been done. It's not a bad option. We are very close, as we speak, to the Bastille. Let's look at Eugene Delacroix's painting *Liberty Guiding the People*. It is 1830, Delacroix, a young artist, did not participate in the revolutionary days of July 1830, the "Three Glorious Days", three days at the end of which King Charles X, the last Bourbon king, had to leave France. Delacroix painted his picture after the fact, as he had not fought on the barricades with the insurgents, but he still wanted to contribute to the events. He painted his picture, which has become a revolutionary icon! Delacroix, moreover, had taken an absolute stand against realism. He had commented negatively on the works of Gustave Courbet, the historical "father" of contextual art, who said in substance: "There are workers who break stones on the railroad sites? Then there is no choice but to represent these workers breaking stones on the railroad sites". Delacroix's choice, starting with *Liberty Guiding the People*, should be considered. He is someone who puts into a dose of actuality an at least equal dose of sublimity, of elevation in the realistic, concrete dimension of the event. He adds something that is timeless, which is Idealism. The idealism of an idea like "freedom", like that of the "insurrectionary body" - something that can be universalized.

One of the criticisms often made of contextual art (with good reason) is that it is an art that cannot be universalized, which condemns it to disappear very quickly. This explains why many contextual works are not referenced, and are not even identifiable today. Certainly, they may have been documented but given, on the one hand, documentation which was often poor – few documents, few photos, few films – and on the other, an event that has been forgotten, the result to be feared is the disappearance of the work, its complete vanishing. Many people today are familiar with Delacroix's *Liberty Guiding the People*, dozens of artists have plagiarized this icon over the past two centuries, have played with it, but who still knows exactly what this venerable painting refers to? The eventuality has disappeared, what has remained is just the idealistic shaping of a reality, insurrectionary in this case, taking on exemplary value at the world level as an icon of Freedom and emancipation.

WM: I also want to show you another work that I did with Alain Snyers, whom you know well. It was an electoral campaign, under the title Élections *partiAles*, for which we created posters of candidates. We made an action of it, in rue de la Roquette in Paris, and later on we also showed this work in an exhibition in Thessaloniki, in the city's art museum - Cosmopolis, a place that proposes an artistic panorama on the South and South-East of Europe. [shows the book Élections *partiAles*, with texts by Alain Snyers and images of surrealist spirit by WM].

PA: It's kind of fun, yeah.

WM: Yes, humor was essential in this project. It was a kind of parodic staging of the elections, of the electoral process, using the means of expression and representation usually employed in electoral campaigns and their conquest of the public space, namely the official billboards.

PA: The colors, the poster, the portrait - all the codes of political expression.

WM: What's more, Liliane Vinci hosted this action in her gallery

PA: It's full of humor!

WM: Yes.

PA: What I find interesting about this work is that the humor takes it out of context and allows it to be universalized. This is an interesting fact. If you look at historical theater, when the setting is too specific, as in Victor Hugo's *Cromwell*, it bores everyone to tears. On the other hand, take Shakespeare's *Richard III*, it's quite different. The historical

plot, the details of the facts, are not completely swept aside, but they are eroded, lightened in favor of a look at human tensions and discussions about the problem of power. I find this work, Élections *partiAles*, particularly successful as the humor means it is not tied to the moment, the concrete moment of the elections in question. Which is a bit sad: that was in 2004, here we are fifteen years later and we can see exactly the same thing going on. And I fear, alas, that this same thing will happen in most countries of the world.

WM: Alain Snyers and I have continued to carry out politically-incorrect humorous actions. The latest of our adventures is *Coqs et poules pour Paris*, a series of publications and actions related to the municipal elections: we have renamed them *Elections municipoules 2020 Paris*. The candidates are named after streets in Paris.

PA: This a good lesson. If you want to make a lasting work, you shouldn't necessarily stick too closely to reality. Because the real abolishes itself with its own temporality. Just as whatever refers to humor, imagination and fiction is not necessarily contained in a limited space-time, defined as belonging to such a place and time but not to such or such other. It is well played!

WM: Before we conclude, I would like to ask you about the image you chose for the cover of your book.

PA: That of a famous Romanian, and you certainly have a few. Ionesco, Tristan Tzara, etc.

WM: When it comes to humor, we're great!

PA: You also have Emile Cioran - he was rather funny, in the black comedy genre, very black.

WM: I knew him. He was very, very funny, in private life!

PA: I'm not surprised. His whole work is a gag. If you take Cioran seriously, it's deadly sad, mortifying. If, on the contrary, one considers his pessimism as a posture, an intellectual construction, it becomes much more amusing. We see how he systematically sought a posture of human degradation. This produces an opposite effect. It's like Beckett. The more you destroy the human, the more you bring it out. In *Krapp's Last Tape*, you have a guy who is there, he remembers very vaguely things that might have happened to him, there is almost nothing left, neither of his life, nor of the human he is, but finally what remains? He remains the human. It is very strong! Cioran is that too.

WM: I had made a book with him, *Chance of Failure*. His texts were accompanied by ten engravings on iron, with ten aphorisms: Life - this pompousness of matter / Creation was the first act of sabotage / To be modern is to tinker with the incurable / There is no greater obstacle to deliverance than the need for failure, etc.

PA: You have Ionesco, you have Tzara, you have Georges Zamfir... Ah, yes, the *doina* of floods, he does something magnificent with them, especially when you know the Danube Delta. I went to Varna in Moldova too, by motorbike. I know Romania well. I even did a study on the Roma villages in Buzescu, where you can find the extraordinary Roma palaces, for an architecture magazine. It is not very far from Cluj-Napoca, in the south-east, about 80km away.

WM: What can you tell us about the contextual orientation of André Cadere, a photograph of whom figures on the cover of your book *Un Art contextuel* (2002)? I already told you a little bit about it, but we are going to release a book called *Après Cadere*. In Romanian, this title is a play on words that refers to the phrase "After the fall". In Romanian, Cădere means "to fall".

PA: In Latin, *cadĕre* also means "to fall". The word is at the root of "deciduous" as in deciduous trees, as their leaves fall off. Cadere, for me, is an important artist, perhaps more important than he himself, in his time, imagined himself to be. First of all, because he died young, like many great artists, like Gordon Matta-Clark, like Robert Smithson, all of whom died around the age of forty, all of whom retained a tense and pressing relationship with their work. Why did Cadere interest me, why did I want him on the cover of this book, without hesitation, why did I already exhibit him in France? It's because he is "the artist who passes". He reminds me of Mel Chin, a Texan artist. Chin goes from conventional art, studio art, museum art, to an art that finally meets the world and society, contextual, ecological, after he's destroyed his first works that he finds useless, simply decorative. What is interesting with him, as with Cadere who belongs to another, older generation, it is how all of a sudden an artist decides to pass from an artidealist or simply narcissistic art, where the individual expresses what he is, his "republic of the Self", to socialized and socializing art. At first, Cadere painted and sculpted, conventionally. Then he makes his famous *Bâtons*, exhibiting them like sculptures, before putting them on his shoulder and crossing Paris with them, making art clues, beacons.

Art must be a form of connector. Cadere's work is exemplary in this respect. Art in itself has no importance except to be a connecting element. When I did the exhibition *Micropolitiques* with Christine Macel in Magasin de Grenoble in 2000, I showed several sticks but also what Cădere had done before, classic drawings in an abstract style. We wanted to try to answer this question: how did Cadere come up with the sticks? First of all, these are works designed *for* the wall, then works that are placed *against* the wall, and finally works that are made to be carried away and then moved. And wherever the stick is, there is the artwork. [good idea for a title for the Cadere sequence; IT proposal]. He arrives in a pastry shop, he puts his stick there: exhibition. The exhibition takes place wherever he is with this singular artefact, a symbolic companion that moves in the world and conquers it on a human scale, that of the artist in person. Cadere was driven by the feeling that art was changing, that the destination of art was changing, that the artist's relationship to the real world was changing, too. With his *Bâtons*, he created an artefact that remains for me a major work of the 20th century. Cadere's "Round bar of wood" is as important as Marcel Duchamp's readymades, for example. It is as important as Manzoni's *Merda d'artista*. All this heralds a new formalization, both poetic and aesthetic. It is in this sense that André Cadere is an important artist. Like Gordon Matta-Clark witth Anarchitecture. For me, the anartists are the great artists of modernity and Cadere is one of them. There is also Yves Klein, with his *Zones de sensibilité picturale immatérielle*, this gold that he throws away and that can be bought in value, against a certificate. Such gestures mean art will never be the same again. Cadere contributes to the demise of this conventional art whose last great representatives are Matisse and Picasso, artists of the classical age still, even if they work a lot with forms. For me, it is undoubtedly more important than Francis Bacon, for example, who is basically a 19th-century artist, an expressionist, even, of El Greco's generation.

WM: I think Cadere, and you can argue with me, has turned Duchamp's viewer into a spectator. It's important to point this out because he creates a spectacle by walking around with his stick. The spectator is obliged to follow, which brings up the idea of the elaboration of a spectacle, because it establishes a chronology, an order, an itinerary.

PA: That said, few people followed André Cadere and helped him. He tried on several occasions to enter exhibitions with his stick and was refused access, for example. This proves that if you are not warned ahead of time that this is an artistic intervention, and that this stick is a mobile work of art, then for you it is not art. Cadere's *Bâton* is a friendly and frictional material. It is friendly with people who have an open mind, who accept that the world does not conform to their representations of it. And it is frictional with those who say "no, this object cannot seriously be a work of art".