

UNIVERSITE DE STRASBOURG
ECOLE DOCTORALE DES HUMANITES ED 520
EQUIPE D'ACCUEIL EA 1341



Thèse de doctorat en Études germaniques
présentée par
Sylvie FREYTAG

Art et politique en Autriche.
L'impact des oeuvres d'Alfred Hrdlicka,
de Friedensreich Hundertwasser, de Günter Brus et
de Valie Export sur l'Autriche de la Seconde République

Soutenue le **9 juin 2017**

Directeur de thèse :

Madame Geneviève HUMBERT-KNITEL, Professeur des Universités,
Université de Strasbourg, Faculté des Langues et Civilisations étrangères.

Rapporteurs :

Madame Françoise KNOPPER, Professeur des Universités, Université
Toulouse Jean Jaurès, Faculté des Langues, Littératures et Civilisations
étrangères.

Monsieur Jacques LAJARRIGE, Professeur des Universités, Université
Toulouse Jean Jaurès, Faculté des Langues, Littératures et Civilisations
étrangères.

Membres du jury :

Madame Geneviève HUMBERT-KNITEL, Professeur des Universités,
Université de Strasbourg, Faculté des Langues et Civilisations étrangères.

Madame Françoise KNOPPER, Professeur des Universités, Université
Toulouse Jean Jaurès, Faculté des Langues, Littératures et Civilisations
étrangères.

Monsieur Jacques LAJARRIGE, Professeur des Universités, Université
Toulouse Jean Jaurès, Faculté des Langues, Littératures et Civilisations
étrangères.

Monsieur Pascal FAGOT, Professeur des Universités, Université de
Strasbourg, Faculté des Langues et Civilisations étrangères.

Remerciements

Ma gratitude va tout d'abord à ma directrice de thèse, Madame Geneviève Humbert-Knitel, pour avoir accepté de diriger ma thèse, pour sa confiance, sa disponibilité, sa patience et pour ses précieux conseils, ainsi que ses encouragements.

J'adresse un remerciement tout particulier à mon fils Tanguy qui m'a toujours soutenue et encouragée dans cette aventure.

Sylvie FREYTAG

Art et politique en Autriche.

**L'impact des œuvres d'Alfred Hrdlicka, de Friedensreich Hundertwasser,
de Günter Brus et de Valie Export sur l'Autriche de la Second République.**

Résumé

La recherche porte sur les relations entre les acteurs politiques et l'art subversif et leur positionnement face à des thèmes récurrents tels l'antisémitisme, l'oubli du passé, la condition de la femme, l'écologie. Partant des théories existantes sur les rapports entre l'art engagé et le politique, il s'agit d'étudier les œuvres de quatre artistes représentatifs à la fois de l'évolution des positions politiques et des techniques nouvelles à travers l'histoire de 1945 à nos jours, dans la IIe République d'Autriche : le sculpteur Alfred Hrdlicka, le peintre et architecte Friedensreich Hundertwasser, l'actionniste viennois Günter Brus, la féministe Valie Export. Ces artistes bousculent l'ordre établi à travers leur art agressif et leurs écrits. Le but est de définir la nature et le degré de leur protestation et de déterminer dans quelle mesure ils ont participé au débat démocratique et à la modernisation de la société autrichienne ainsi qu'à la construction identitaire de l'Autriche après 1945.

Mots-clés : interaction entre art et politique, art subversif, antisémitisme, actionnisme viennois, féminisme, écologie, art corporel, performance, action, nouvelles technologies.

Résumé en anglais

The research relates to the relation between the political actors and subversive art and their respective position on dominant themes such as anti-Semitism, the denial of the Nazi past, the status of women, ecology. From existing theories on relations between engaged art and politics, it is a question of studying the works of art of four artists representative on both policy statements and newer technologies through history from 1945 up to now, in the Second Republic of Austria : the sculptor Alfred Hrdlicka, the painter and architect Friedensreich Hundertwasser, the Viennese actionist Günter Brus, the feminist Valie Export. Each one, in his own way, shakes up the established order through his aggressive art and writings. The aim is to specify the type and level of protest of these artists and to assess to what extent they have participated in the democratic debate and modernisation within Austrian society as well as in the identity building of Austria after 1945.

Key words : interplay between art and politics, subversive art, anti-Semitism, actionism, feminism, ecology, body art, performance, action, new technologies.

Table des matières

Remerciements	2
Résumé	3
Résumé en anglais	3
Table des matières	5
Liste des figures	7
Liste des annexes.....	9
INTRODUCTION.....	11
1. Délimitation du champ artistique	13
2. La dimension du politique.....	23
3. Le champ artistique associé aux nouvelles disciplines	26
4. Méthodologie, corpus et plan.....	27
PREMIERE PARTIE : LA DEMARCHE CONTESTATAIRE DES ARTISTES	31
Chapitre I. Le contexte politico-social après 1945	32
1. Le Traité d'Etat en 1955	33
2. L'affaire Taras Borodajkewycz en 1965.....	35
3. L'affaire Friedrich Peter en 1975	35
4. La loi contre le nucléaire en 1978.....	37
5. L'Affaire Waldheim en 1986.....	38
6. L'adhésion à l'Union Européenne en 1995.....	42
Chapitre II. L'héritage artistique	44
1. L'influence artistique en Europe et aux Etats-Unis à partir des années 1950.....	44
2. L'impact artistique en Autriche dans les années 1960/1970.....	53
3. L'art subversif dans la création non subventionnée	64
Chapitre III. Le rapport singulier entre l'identité individuelle et l'identité collective....	75
1. La lutte artistique d'Alfred Hrdlicka contre la violence, la guerre et le fascisme	76
2. Les identités multiples de Friedensreich Hundertwasser	89
2.1 Une grande variété d'identités singulières	90
2.2 Un attachement à l'identité nationale malgré ses voyages.....	95
3. La libération de son propre passé chez Günter Brus.....	98
3.1 En quête d'identité à travers son action Ana.....	99
3.2 En quête d'identité à travers son action Selbstbemalung 1	102
4. La diversité artistique de Valie Export au service de la cause féministe	105
4.1 En quête d'une nouvelle identité	106
4.2 Les autoportraits.....	109
4.3 La mise en scène de son corps.....	111

DEUXIEME PARTIE : LE CORPS COMME OBJET DE REVOLTE	123
Chapitre I. Le corps dans l'espace public	124
1. Le corps de l'artiste comme surface picturale (Günter Brus)	125
2. Le corps de modèles féminins comme surface picturale (Friedensreich Hundertwasser)	129
3. Le corps nu (Friedensreich Hundertwasser)	132
4. Le corps vêtu (Friedensreich Hundertwasser).....	134
5. Le corps comme processus de création (Valie Export).....	137
6. Le corps sculpté (Alfred Hrdlicka)	139
7. Soigner le corps à travers l'architecture (Friedensreich Hundertwasser).....	143
Chapitre II : Le corps comme lieu de provocation	158
1. L'abject et l'analyse corporelle (Günter Brus).....	159
2. L'abject et la sexualité féminine (Valie Export)	166
3. Les excréments comme une fin en soi (Friedensreich Hundertwasser)	168
Chapitre III. Le corps comme lieu d'expérience	171
1. Les excès et la pratique masochiste (Günter Brus)	172
2. L'épreuve de la douleur choisie (Valie Export).....	181
TROISIEME PARTIE : L'ART ET LA MODERNISATION DE LA SOCIETE AUTRICHIENNE	185
Chapitre I. La contribution des quatre artistes.....	186
1. Influencer les hommes (Alfred Hrdlicka)	186
2. Trouver dans l'écologie un remède (Friedensreich Hundertwasser)	188
3. Se libérer, se purifier et libérer la société (Günter Brus)	191
4. Emanciper les femmes (Valie Export)	193
Chapitre II. L'apport de Bruno Kreisky	203
1. Les différentes réformes de démocratisation	204
2. Les réformes en faveur des femmes.....	205
3. Le soutien aux artistes.....	206
4. Les conséquences de la démocratisation.....	208
CONCLUSION.....	211
1. La place des quatre artistes aujourd'hui.....	212
2. L'évolution des arts.....	220
3. L'art scandaleux au service de l'évolution sociétale en Autriche	224
BIBLIOGRAPHIE	229
Index nominum	319
Index rerum	331

Liste des figures

Figure 1 : Spaziergang auf der Ginza Street, Tokyo.....	270
Figure 2 : Wiener Spaziergang	270
Figure 3 : Aus der Mappe der Hundigkeit	271
Figure 4 : Tapp und Tastkino, München.....	271
Figure 5 : Einkreisung	272
Figure 6 : Einfügung.....	272
Figure 7 : Waldheimer Pferd	273
Figure 8 : Denkmal für Friedrich Engels	274
Figure 9 : Friedrich Engels Denkmal	275
Figure 10 : Mahnmal gegen Krieg und Faschismus.....	276
Figure 11 : Stein der Republik.....	277
Figure 12 : Orpheus betritt den Hades	278
Figure 13 : Straßenwaschender Jude.....	279
Figure 14 : Das Tor der Gewalt	279
Figure 15 : Heldentod.....	280
Figure 16 : Hinterlandsfront.....	280
Figure 17 : Autokennzeichen-Bus	281
Figure 18 : Schriftzug Wien-Venedig.....	281
Figure 19 : Die Doppelgängerin.....	282
Figure 20 : Die Doppelgängerin, Skulpturengarten	282
Figure 21 : Erste Selbstaufnahme.....	283
Figure 22 : Adjungierte Dislokationen, Filmstill.....	284
Figure 23 : Nacktrede für das Anrecht auf die dritte Haut.....	285
Figure 24 : Nacktrede gegen den Rationalismus in der Architektur.....	285
Figure 25 : Aktionshose : Genitalpanik	286
Figure 26 : Genitalpanik / Hose	286
Figure 27 : Body Sign Action.....	287
Figure 28 : Hyperbulie	287
Figure 29 : Identitätstransfer B	288
Figure 30 : Etant donnés : 1°) la chute d'eau, 2°) le gaz d'éclairage	288
Figure 31 : Cutting	289
Figure 32 : Selbstverstümmelung.....	290
Figure 33 : Der helle Wahnsinn.....	291
Figure 34 : Plakat zur Ausstellung in der Modernen Galerie, München.....	291
Figure 35 : Zerreißprobe	292
Figure 36 : Remote... Remote.....	293
Figure 37 : Identität.....	294
Figure 38 : Stromhände/Verbindung	294
Figure 39 : The pencil of nature	295
Figure 40 : Handvogel.....	295
Figure 41 : Ontologischer Sprung I, II, III	296
Figure 42 : Ontologischer Sprung / Arm	297
Figure 43 : Ontologischer Sprung / Kopf	297
Figure 44 : Selbstportrait mit Stiege und Hochhaus (Skizze)	298
Figure 45 : Irrsinnige Neiderin - Zyklus : Hommage à Géricault	299
Figure 46 : Doppelter Kopf, LSD-Zeichnung	299
Figure 47 : Menstruation.....	300
Figure 48 : Erwartung	300
Figure 49 : Valie Export - Smart Export.....	301
Figure 50 : Paquet de cigarettes Smart Export	301
Figure 51 : Identitätstransfer 1, 2, 3.....	302
Figure 52 : Pop.....	302
Figure 53 : Entwurf eines Anzugs für Vogue	303

Figure 54 : Der Berg und die Sonne - Erstes Spiraloid	303
Figure 55 : Relief peint, calcaire et béton	304
Figure 56 : Der große Weg	304
Figure 57 : Die Linie von Hamburg - Wie das steigende rote Meer, Kunsthochschule Lerchenfeld, Hamburg.	305
Figure 58 : Mädchenbemalung, München	306
Figure 59 : Hundertwasser Haus.....	307
Figure 60 : Maison Ronald McDonald	308
Figure 61 : Forêt en spirale de Darmstadt.....	308
Figure 62 : Eglise Sainte-Barbara, Bärnbach.....	309
Figure 63 : Christ à l'auréole, Eglise Sainte-Barbara.....	309
Figure 64 : Centrale thermique Spittelau, Vienne	310
Figure 65 : Toilettés publiques de Kawakawa.....	310
Figure 66 : Flugblatt 3 Filme	311
Figure 67 : Die Hoffnung.....	312
Figure 68 : Pullover, Osmose, Einatmen und Ausatmen	312
Figure 69 : Baby.....	313
Figure 70 : Neugeborenes mit angezogenen Beinen, Liegendes Neugeborenes, Neugeborenes Baby	313
Figure 71 : Aktion mit Diana.....	314
Figure 72 : Selbstbemalung	315
Figure 73 : Selbstbemalung	315
Figure 74 : Selbstverstümmelung.....	316
Figure 75 : Informel.....	317
Figure 76 : Ich treibe nur in Störungen	317

Liste des annexes

<i>Annexe 1 : Identität de Friedensreich Hundertwasser</i>	<i>262</i>
<i>Annexe 2 : Gedichte de Valie Export</i>	<i>263</i>
<i>Annexe 3 : Malerei - Selbstbemalung - Selbstverstümmelung de Günter Brus</i>	<i>264</i>
<i>Annexe 4 : Extrait de : Die Ästhetik des automatischen Faschismus d'Alfred Hrdlicka</i>	<i>265</i>
<i>Annexe 5 : Extrait de : Women's Art de Valie Export</i>	<i>266</i>
<i>Annexe 6 : Der Architektur Doktor de Friedensreich Hundertwasser</i>	<i>267</i>
<i>Annexe 7 : Extrait de : Scheißkultur - die heilige Scheiße de Friedensreich Hundertwasser</i>	<i>268</i>

Introduction

“Demokratie und Politik ohne Kunst, Kultur und Medien sind unvorstellbar – vor allem im Kleinstaat Österreich sind sie ein Seismograph für das Ausmaß an offener demokratischer Auseinandersetzung”¹.

Le rapport entre l’art et le politique a fait l’objet de nombreux travaux² qui permettent de mieux comprendre ce que l’on entend par art engagé, contestataire voire subversif. Par contre, l’interaction entre art et politique est un champ encore peu traité. En effet, les deux questions sont le plus souvent traitées de manière isolée, les études portant soit sur l’engagement social et politique des artistes, soit sur les politiques culturelles. Le but de cette étude est de faire le lien entre ces deux dimensions, en particulier dans le cadre du débat démocratique au sein de la société autrichienne après 1945. Il importe alors de se demander dans quelle mesure la production artistique autrichienne peut être analysée au regard du contexte social et politique de cette époque. Pour y répondre, la présente recherche se fonde sur le rôle qu’ont pu jouer quatre artistes contemporains dans l’évolution de la société autrichienne de l’après-guerre, le sculpteur, dessinateur et peintre Alfred Hrdlicka, mort en 2009 à l’âge de 81 ans, le peintre et architecte Friedensreich Hundertwasser, décédé en 2000 à l’âge de 72 ans, l’actionniste viennois, dessinateur, peintre et écrivain Günter Brus (né en 1938), la féministe Valie Export (née en 1940), pionnière dans l’utilisation des nouveaux médias.

Le choix de ces artistes peut surprendre. En effet, leurs productions diffèrent nettement l’une de l’autre, et de plus ils appartiennent à des générations différentes. Et pourtant, ce qui les rapproche, c’est une volonté identique d’agir sur la société de leur temps, en participant, chacun à sa manière, à l’un des grands débats ayant marqué la société autrichienne de la Seconde République : Alfred Hrdlicka dans sa lutte contre le fascisme et l’antisémitisme, Friedensreich Hundertwasser dans son combat pour la défense de l’environnement, Günter Brus dans sa lutte contre le déni de l’Autriche dans sa participation aux crimes nazis, Valie Export dans son engagement pour la libération des femmes. La comparaison de leur

¹ « La démocratie et le politique ne peuvent être dissociés de l’art, de la culture et des médias – surtout dans le petit Etat autrichien où ils symbolisent l’outil servant à mesurer l’ampleur du débat politique, public et démocratique ». Oliver Rathkolb : *Die paradoxe Republik Österreich 1945 bis 2010*, Wien, Paul Zsolnay Verlag, 2005, p. 45.

² Cf. entre autres, Paul Ardenne : *L’art dans son moment politique. Ecrits de circonstance*, Bruxelles, La lettre volée, 2009, 416 p. ; Pierre Bourdieu, Hans Haacke : *Libre-Echange*, Seuil/Les Presses du réel, 1993, 152 p. ; Jacques Cohen (dir.) : *L’art et le politique interloqués*, Paris, L’Harmattan, 2003, 502 p. ; Jean-Marc Lachaud (dir.) : *Art et politique*, Paris, L’Harmattan, 2006, 257 p. ; Joëlle Zask : *Art et Démocratie. Peuples de l’art*, Paris, PUF, 2003, 232 p.

démarche individuelle, politique et sociale, la mise en contexte de leurs performances permet de poser la question de leur participation à la construction identitaire de l'Autriche après 1945 et celle de la fonction de leur art dans la mémoire culturelle de la société autrichienne contemporaine. Ce questionnement identitaire est certes le plus souvent traité par des historiens, des politologues, ou des sociologues. Mais il nous a paru opportun de changer de registre et de retenir un corpus nouveau qui questionne l'interaction entre art et politique.

1. Délimitation du champ artistique

Les concepts d'art et de politique ont beaucoup évolué depuis la liberté d'expression promue par la *Déclaration unanime des treize Etats-Unis d'Amérique* (The unanimous declaration of the thirteen United States of America) le 4 juillet 1776, généralement désignée par la *Déclaration d'indépendance des Etats-Unis d'Amérique*, protégeant les droits individuels et autorisant le droit à la révolution³, et par la *Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen* votée par l'Assemblée nationale française le 26 août 1789 où les artistes, serviteurs du pouvoir, accèdent progressivement à davantage d'autonomie. Cette évolution se poursuit avec l'invention de la photographie en 1839, le premier conflit mondial, mais surtout dans les années 1960 qui ont été marquées par de nombreux mouvements sociaux apparus un peu partout dans le monde : le mouvement d'opposition chez les étudiants, les artistes et les intellectuels contre la guerre du Vietnam, la décolonisation, la montée du féminisme⁴ revendiquant notamment le droit à l'avortement, l'accès à la contraception, l'égalité entre les deux sexes. Ces notions d'art et de politique demeurent floues, vastes, difficiles à restreindre et leurs définitions sont souvent conflictuelles, sinon contradictoires, ainsi que leur perception. D'une part, l'art fait rêver et, d'autre part, certaines œuvres artistiques créent une réaction violente, suscitent le dégoût, le rejet. Il convient dès lors de délimiter et de préciser la notion d'art subversif.

L'art permet d'appréhender le monde autrement. Il se présente sous la forme de sculptures, de peintures, de dessins, de gravures, de photographies, de films, de vidéos,

³ La Déclaration des droits (Bill of Rights) des Etats-Unis d'Amérique, entrée en vigueur le 15 décembre 1791, protège les droits de tous les citoyens et résidents sur le territoire américain, leur liberté de parole, de religion, de se réunir et le droit de pétition.

⁴ Yannick Ripa : Le terme *féministe* vit le jour dans un « contexte médical dans les années 1870, avec un sens péjoratif, désignant des hommes efféminés, sens qu'utilise aussi Alexandre Dumas fils. Dans un sens politique, le mot est employé pour la première fois en 1882 : la suffragiste Hubertine Auclert est cette année-là la première à se qualifier de « féministe. Elle réclame une égalité totale entre les sexes ». In « Féministes. Et l'homme créa la « Pétroleuse », *Le Nouvel Observateur*, « Le dictionnaire des scandaleux », Hors-série, N° 87, Paris, octobre-novembre 2014, p. 39.

d'installations⁵. Nous pouvons approcher les œuvres, les admirer, les interpréter, les juger, ou les rejeter, elles nous proposent un autre rapport au monde. L'artiste contemporain nous invite régulièrement à aborder son œuvre par la confrontation, sollicitant notre participation active à sa création (interactivité), dans un cadre ludique, grâce à des technologies innovantes (laser, fibre optique, caméras infrarouges) et des dispositifs interactifs (écrans). Le spectateur, jusque-là récepteur passif, devient acteur critique. Mais l'artiste s'oriente aussi parfois vers l'hybridation, le recours aux prothèses technologiques, son propre corps assisté par l'ordinateur.

Dans les années 1960, l'art avant-gardiste tel le Body Art (art corporel) a cherché à faire éclater les fantasmes, les délires, les perversions qui demeurent au fond de l'être humain, dans le but de provoquer, de détruire l'harmonie telle qu'elle apparaît dans l'art traditionnel, dans les codes artistiques et sociaux. Les artistes, et tout particulièrement les actionnistes viennois, se révoltent à cette époque contre le conservatisme en Autriche. Ils se donnent en spectacle à travers leurs performances⁶ rédemptrices, leur art vivant et direct, transgressif. Ils cherchent essentiellement à éveiller les consciences, à perturber, à irriter, en souillant le corps jusqu'à repousser les limites de l'acceptable, remettant indubitablement en question la notion même d'œuvre d'art. Günter Brus exprimait ainsi les sentiments refoulés par l'individu (utilisation du sang et des excréments) contre le conformisme de l'Etat, les cruautés humaines commises pendant la guerre, mais aussi contre le refoulement de l'Autriche de son passé.

Au cours du temps, le sens du mot « art » a beaucoup varié, ainsi que la classification des activités qui s'y rattachent. Tout d'abord, l'art préhistorique est considéré comme art en soi, ensuite interprété comme des rituels chamaniques ou des représentations magiques, symboliques ou religieuses. Puis au Moyen-Âge, l'activité humaine relève des arts mécaniques, et donc purement manuels (fabrication de la laine, l'agriculture, la chasse), s'opposant aux arts libéraux qui sont liés à l'esprit et libres des contraintes associées à la matière. Au XVI^e siècle, les arts esthétiques appréhendent le beau. Au XVIII^e siècle

⁵ L'installation comporte des objets de caractère plastique ou conceptuel, assemblés, organisés dans un espace donné, créés le temps d'une exposition. Tous les sens peuvent être sollicités. Dans le cas d'installations interactives, le visiteur peut être invité à s'impliquer en tant qu'acteur (simulation virtuelle, expérimentation entre le réel et la fiction), son acuité étant mise à l'épreuve afin qu'il puisse s'affranchir de ses inhibitions.

⁶ La performance est « le principal mode d'action des représentants du body art, courant qui se développe dans les années 1960/1970, tant aux Etats-Unis (avec Vito Acconci, Chris Burden, Dennis Oppenheim) qu'en Europe (avec les Français Gina Pane et Michel Journiac, les Viennois Hermann Nitsch, Günter Brus, Otto Muehl, ou encore les Anglais Gilbert (Gilbert Prousch) & George (George Passmore), la Yougoslave Marina Abramovic et l'allemand Franck Uwe Laysiepen, dit Ulay, etc.) ». Francblin Catherine, Leydier Richard, Sausser Damien : *L'ABCdaire de l'Art contemporain*, Paris, Flammarion, 2003, pp. 94-95.

Lors de leur première performance, les actionnistes Hermann Nitsch, Alfred Frohner et Otto Muehl restent emmurés pendant trois jours dans la cave d'Otto Muehl.

apparaissent les beaux-arts qui désignent uniquement les productions de l'artiste. Au cours des XVIII^e et XIX^e siècles, le capitalisme industriel provoque la séparation de l'art et de la technique, considérés auparavant comme un même domaine : l'artisan crée des objets à la fois utilitaires et esthétiques, alors qu'en art, la représentation matérielle de l'objet tend davantage vers le symbolique⁷. Cependant, depuis plusieurs décennies, les politiques remplacent le plus souvent le terme d' « art » par celui de la « culture »⁸. Or, les cultures sont diverses et englobent de multiples domaines : les coutumes, les modes de vie, les droits fondamentaux, les activités humaines, intellectuelles, religieuses et artistiques. Dans le domaine de l'art, la culture permet à chacun de s'épanouir, de s'enrichir, en se confrontant à des œuvres données, à travers le sens critique, le goût et le jugement, mais aussi de construire son identité.

Le beau diffère selon les époques, les cultures et le jugement personnel, variant d'un individu à l'autre. Le beau révèle le plaisir des sens, renvoie à l'idéal de la *Vénus de Milo*, 130 ans avant Jésus-Christ, à la perfection dans l'*Autoportrait à l'âge de 13 ans* d'Albrecht Dürer en 1484, au mystère dans *La Joconde* de Léonard de Vinci en 1503/1506 avec la technique du sfumato ou à l'étrange à travers *L'homme au visage bouffi* de Vincent Van Gogh en 1889. Par ailleurs, le beau a préoccupé les philosophes (David Hume⁹, Emmanuel Kant¹⁰, Goerg Wilhelm Friedrich Hegel¹¹) et les poètes (comme par exemple Lautréamont¹²) pendant longtemps. Il semble que leur but n'est pas de plaire, mais de provoquer, loin des conceptions traditionnelles du beau tel en art à travers l'histoire. Cette production des artistes s'inscrit en contrepoint, à l'opposé de ce que l'on nomme l'esthétisme ou la recherche du beau.

L'art purement esthétique ne recherche que le beau. Cette conception de l'art appelée l'art pour l'art est devenue dans la seconde moitié du XIX^e siècle le slogan de l'esthétisme.

⁷ L'art est produit par le *logos*. Le *logos* désigne, selon Aristote, les facultés intellectuelles qui englobent le langage, le raisonnement, la pensée en général. Il est dans notre cas un prérequis pour la réalisation de l'art.

⁸ Evelyne Pieiller : « Art et politique, que l'action redevienne sœur du rêve ». In *Le Monde Diplomatique*, juillet 2013, p. 1, <http://www.monde-diplomatique.fr/2013/07/PIEILLER/49338>.

⁹ Pour David Hume (1711-1776), le beau réside en nous et non dans l'objet lui-même, la beauté correspond à une émotion ou à un plaisir que nous ressentons en face d'un objet.

¹⁰ Emmanuel Kant (1724-1804) affirme que ce n'est pas l'objet qui est beau en soi, mais que c'est notre propre représentation qui perçoit le sentiment du beau.

¹¹ Pour Goerg Wilhelm Friedrich Hegel (1846-1870), l'art réalise le beau et n'existe pas en-dehors de lui.

¹² Isidore Lucien Ducasse, dit comte de Lautréamont, parle du beau en privilégiant l'insolite, le bizarre, la rencontre entre une machine à coudre et un parapluie, grâce à l'utilisation de la métaphore : « Beau comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie ». La beauté naît ainsi de l'association inattendue, énigmatique de deux objets qui visent à nous surprendre car détournés de leur fonction initiale. Ce collage littéraire oppose la notion du beau sensuel, mystérieux, passionné au beau éternel, antique, parfait, idéal.

Le terme « esthétisme », apparu en 1750¹³, s'oppose au naturalisme et exprime le beau en tant que valeur absolue. L'art pour l'art désigne l'art pour être vu, l'art qui s'intéresse uniquement à la création proprement dite, se distinguant de l'art politique. La création artistique représente ainsi une occupation libre et désintéressée, détournée de toute utilité de l'œuvre, qui s'oppose à l'activité utilitaire et intéressée. L'œuvre d'art se différencie donc de toute autre production humaine.

Depuis Platon¹⁴, la question du beau est toujours d'actualité. L'art, en tant que rencontre de la matière et de l'esprit, a pour fonction de provoquer en nous des émotions. Mais le beau varie selon le jugement individuel, les pays, les civilisations, les modes et les époques. L'œuvre d'art établit un dialogue inédit entre l'artiste, ses intentions, et son public. L'art plaît suivant l'appréciation de chacun, l'idée que l'on s'en fait, mais le beau n'en est pas forcément le seul critère¹⁵.

Certains artistes combinent la beauté et l'horreur (Schönheit und Schrecken¹⁶), à partir de thèmes mythologiques. Par exemple, la toile *Haupt der Medusa*¹⁷ (La tête de Méduse) de Peter Paul Rubens représente la tête décapitée de la Gorgone, aux yeux grands ouverts, pétrifiés. En guise de grosse chevelure, des serpents verts et orange grouillent, innombrables, autour de la tête tranchée. Du sang cramoisi, éparpillé sous le cou, symbolise le meurtre, et donc la mort. En arrière-plan, un paysage sombre, indistinct, confondu dans la nuit, évoque les ténèbres, mais aussi l'infini, voire l'au-delà. Ce spectacle suscite la fascination, l'effroi¹⁸, voire la répulsion. D'autres artistes allient le sacré avec le trivial à partir de thèmes religieux. Ils privilégient les scènes violentes, des meurtres exécutés par des femmes sur des hommes. Dans la toile *Judit enthauptet Holofernes* (Judith décapitant Holopherne) de Michelangelo Merisi da Caravaggio (Le Caravage) en 1597-1600, la scène du meurtre choque le spectateur par son réalisme cru et sa théâtralité¹⁹, comme s'il était transposé dans la réalité,

¹³ Le philosophe allemand Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762) publie son premier volume *Aesthetica* en 1750 où apparaît le néologisme « Aesthetica », puis un second en 1758. Mais, en 1739, il édite un ouvrage intitulé *Metaphysica*, dont une partie concerne déjà l'esthétique (§ 501 à 623).

¹⁴ Pour Platon, la beauté procure un sentiment de plaisir. Il apparaît ainsi que le jugement esthétique est relatif à chacun et repose sur un plaisir.

¹⁵ Pour Harold Rosenberg (1906-1978), « le beau n'est plus la visée dominante de l'art, à supposer qu'il l'ait jamais été seul [...] ». Marianne Massin : *Expérience esthétique et art contemporain*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, p. 71.

¹⁶ Martina Fleischer (Éd.) : *Lust am Schrecken. Ausdrucksformen des Grauens*, Verlag Bibliothek der Provinz, Weitra, 2014, p. 32.

¹⁷ Martina Fleischer (Éd.) : *Lust am Schrecken. Ausdrucksformen des Grauens*. Ibid., 2014, p. 34.

¹⁸ «Darstellung des Schreckens» (Représentation de l'horreur). In *Lust am Schrecken. Ausdrucksformen des Grauens*, Martina Fleischer (Éd.). Ibid., p. 33.

¹⁹ Cette composition représente le caravagisme, elle est construite sur un seul plan ; le brun, le noir et le rouge dominant ; le clair-obscur produit des jeux d'ombre et de lumière, procurant ainsi l'effet cruel voulu.

lui donnant l'illusion d'une proximité immédiate. Cette jeune femme²⁰, d'apparence fragile et anxieuse, est en train de décapiter un puissant homme de guerre, le général assyrien Holopherne, à l'aide d'une épée. A ses côtés, une vieille servante, quelque peu à l'écart, porte un sac pour y glisser la tête une fois coupée. L'action horrible, violente, expressive est figée sur le moment précis où Judith n'a pas encore terminé de trancher la tête d'Holopherne. Le sang coule sur l'oreiller et le drap, sous une forme inhabituelle de traits droits, obliques, et semble donc artificiel. Cette mise en scène offre un jeu de contrastes entre ombre et lumière, le clair-obscur qui est une nouvelle forme de peinture au XVI^e siècle. A l'inverse, dans la peinture *Judit enthauptet Holofernes* de l'artiste peintre italienne Artemisia Gentileschi en 1620, Judith se révèle plutôt sereine mais froide, combative, plus que jamais décidée à décapiter Holopherne. La servante est jeune, énergique, animée de la même détermination que Judith puisqu'elle participe activement à l'acte meurtrier. Holopherne tente de se débattre en vain, les yeux pleins d'effroi. Le sang abonde et se propage en longs filets sur le drap blanc. Artemisia Gentileschi représentait les figures féminines majeures de la chrétienté : celles qui entouraient le Christ (Marie, Marie-Madeleine) et celles héroïques et victorieuses de l'Ancien Testament (Judith, Esther, Yaël). Agée de 19 ans au moment de réaliser sa toile *Judith décapitant Holopherne*, en plein procès pour le viol dont elle avait été la victime, son œuvre laisse transparaître le désir de vengeance qu'elle nourrit à l'encontre de l'homme qui l'avait déflorée (représenté par Holopherne), à travers une esthétique d'égale violence et d'égale cruauté. La servante du tableau rappelle encore les deux sages-femmes qui ont examiné Artemisia Gentileschi devant le greffier pour les pièces du procès. Michelangelo Merisi da Caravaggio et Artemisia Gentileschi puisent tous deux dans le récit du Livre de Judith dans l'Ancien Testament, qui retrace la décapitation d'Holopherne par Judith, veuve de Manassé. Ils représentent le même passage de l'histoire de Judith, partagent une même disposition des personnages, les deux femmes se tenant debout et à droite du tableau tandis que l'homme est à gauche (placé sur le ventre chez Michelangelo Merisi da Caravaggio, sur le dos chez Artemisia Gentileschi). Les jeux d'ombres et de lumières accentuent le côté dramatique des scènes respectives. Ils insistent sur le pouvoir d'une violence extrême de Judith, inhabituel car réservé à l'époque aux hommes. Grâce à son charme, son courage, son esprit, Judith va sauver les habitants de la ville juive de Béthulie,

²⁰ Dans le Livre de Judith de l'Ancien Testament, chapitre 13, versets 8 à 11, la veuve Judith, après avoir séduit le général assyrien Holopherne, l'assassine dans son sommeil, pour protéger sa ville Béthulie de l'invasion assyrienne.

menacés par l'armée assyrienne, en rapportant la tête tranchée d'Holopherne à son peuple. Judith représente ainsi l'image de la femme valeureuse et libératrice, voire d'une héroïne.

Dans un autre registre, on pense aux artistes qui se penchent sur le sublime. Ce concept, à l'exemple du caravagisme, utilise le clair-obscur, la dominance des bruns et des noirs rehaussés par les nuances du rouge, le grand format. Les personnages grandeur nature nous donnent l'illusion d'une proximité immédiate et s'affrontent tant dans leur grandeur ou splendeur que dans leur laideur. Le sublime insuffle un caractère instable, terrifiant, démesuré. Il se manifeste devant un spectacle grandiose, sensationnel, qui nous dépasse par son immensité (océan déchaîné²¹) ou sa puissance (éruptions volcaniques²², incendies²³, guerres). Le sublime fait naître en nous des émotions qui animent notre imagination, jusqu'à la violenter. Certains artistes expriment, quant à eux, la vanité ou vaine apparence dans leurs tableaux, à l'aide d'objets tirés du quotidien, tels que la mise en scène d'un crâne²⁴, d'un sablier²⁵, de bijoux, d'un trophée en or²⁶. Ces éléments ordinaires nous rattachent au monde des apparences et des illusions terrestres, aux faux-semblants et fausses séductions. Ils nous fascinent, mais nous laissent dans l'incertitude, voire nous frappent de stupeur car montrent notre destin mortel. Ces symboles, objets de plaisir, de richesse ou de pouvoir, caractérisent la vanité. Les artistes cherchent à nous détacher de leur emprise, à nous faire prendre conscience de la vulnérabilité de notre existence, de notre condition et notre devenir, à nous détourner de l'erreur et du péché, pour nous ramener à la vie spirituelle.

Dans les années 1960, certains artistes rompent définitivement avec l'idée du beau, en libérant les codes classiques, remettant en question l'esthétique et la représentation des proportions idéales du corps humain (dieux, athlètes, héros). Günter Brus, par exemple, rompt radicalement, à partir de 1965, avec le beau. Il pratique un art externe au champ esthétique, c'est-à-dire il élimine d'emblée le souci du beau, de l'harmonie. Ce qui compte à ses yeux n'est pas le beau, mais les excès sur le corps, son propre corps. Il rejette la beauté plastique

²¹ Eduard von Engerth (1818 - 1897) : *Szene aus der Sinflut*, 1852. In *Lust am Schrecken. Ausdrucksformen des Grauens*, Martina Fleischer (Éd.). Ibid., 2014, p. 95.

²² Michael Wutky (1739 – 1822) : *Ausbruch des Vesuvs*, 1772-1782. In *Lust am Schrecken. Ausdrucksformen des Grauens*, Martina Fleischer (Éd.). Ibid., 2014, p. 86.

²³ Lieve Verschuier (1627 – 1686) : *Der große Brand von London*, 1666. In *Lust am Schrecken. Ausdrucksformen des Grauens*, Martina Fleischer (Éd.). Ibid., 2014, p. 84.

Franz Edmund Weirter (1733 – 1771) : *Nächtlicher Großbrand*, 1770. In *Lust am Schrecken. Ausdrucksformen des Grauens*, Martina Fleischer (Éd.). Ibid., 2014, p. 85.

²⁴ Pieter Jansz Heseman (1592/93 - 1624) : *Allegorie auf Vergänglichkeit und Auferstehung*, 1620. In *Lust am Schrecken. Ausdrucksformen des Grauens*, Martina Fleischer (Éd.). Ibid., 2014, p. 111.

²⁵ Artiste anonyme : *Tödlein mit Sanduhr*, 1600. In *Lust am Schrecken. Ausdrucksformen des Grauens*, Martina Fleischer (Éd.). Ibid., 2014, p. 112.

²⁶ Pieter Claesz (1597/98 - 1660) : *Vanitas Stilleben*, 1630. In *Lust am Schrecken. Ausdrucksformen des Grauens*, Martina Fleischer (Éd.). Ibid., 2014, p. 110.

pour ne pas diminuer la portée politique de son œuvre. Il veut ainsi ramener le spectateur, attaché aux formes traditionnelles de l'art, à une réalité à la fois brute et inattendue : l'art doit être provocateur, choquant, dérangeant, faire réfléchir et surtout bousculer les idées reçues.

Cet art qui remet en cause les frontières entre l'art et la vie quotidienne, au cœur du contexte historique, économique et social particulier de l'après-guerre, est désigné comme politique²⁷. L'art est « forcément, puissamment politique »²⁸ puisqu'axé sur la condition humaine, les relations sociales. L'art à dimension sociale et politique est fait par l'artiste qui interroge la vie d'une façon critique, provocante, choquante, dérangeante²⁹. L'artiste cherche à questionner, voire changer les consciences, mais aussi à démontrer sa liberté d'action, dans le refus de se plier aux lois ou normes en vigueur, à la morale, aux traditions, aux institutions conventionnelles. L'art à caractère politique brise les frontières de l'art traditionnel, perturbe l'ordre public, s'oppose à l'oppression du pouvoir politique, tel que le conçoit Fred Forest : « L'art qui se veut engagé, se met au service d'une cause militante, conteste, perturbe les codes sociaux »³⁰. L'artiste dénonce ce qui l'interpelle ou le heurte, il montre du doigt, il déstabilise, il se met en scène dans l'espace public, et donc hors des structures instituées, il transgresse les tabous. L'artiste politiquement engagé provoque, choque, se permet tout, il veut se faire voir, il veut se faire entendre, il adopte une stratégie médiatique. L'on peut s'interroger sur le goût du scandale qu'une œuvre dégage car « si l'art ne provoque pas, alors à quoi sert-il ? »³¹. L'art peut-il changer le monde³² ? Pour Herbert Marcuse, la réponse est non. L'art ne peut pas modifier la réalité terne, changeante, imprévisible ou agressive dans laquelle nous vivons. Lorsque des artistes s'engagent dans une cause sociale, l'art, alors intimement impliqué dans une démarche à dimension politique, peut contribuer à nous faire prendre conscience de leurs revendications politiques, sociales, artistiques, culturelles ou économiques, et nous influencer. Non, diront également les marxistes Karl Marx et Friedrich Engels. Leur objectif poursuivi concerne la libération de l'individu à travers l'art et

²⁷ Carole Talon-Hugon : « Avant-Propos ». In *Revue Noesis*, Numéro 7, 11/2007, pp. 9-12.

²⁸ Germain Roesz : « Du geste à l'acte, la cohérence ». In *L'art et le politique interloqués : Colloque – disloque*, Jacques Cohen, Paris, Centre d'études et de recherches en arts plastiques, 2006, p. 8.

²⁹ Pour Fred Forest, l'art politique est « difficile à regarder, de face, de profil, voir insoutenable ». Fred Forest : *Art et politique*, « Qui a donc entendu parler de l'art sociologique ? ». Ibid., p. 190.

³⁰ Fred Forest : *Art et politique*. Ibid., p. 185.

³¹ Fred Forest : *Art et politique*. Ibid., p. 185.

³² Herbert Marcuse, *La Dimension esthétique. Pour une critique de l'esthétique marxiste* : « L'art ne peut rien faire pour empêcher la montée de la barbarie [...] car il ne peut pas changer le monde, mais il peut contribuer à changer la conscience et les pulsions des hommes et des femmes qui pourraient [le] changer ». Cité par Jean-Marc Lachaud : *Art et aliénation*, Paris, Presses Universitaires de France, 2012, p. 9.

« Certes, l'art, directement et immédiatement, n'a jamais interrompu et renversé le cours des choses ». Marc Lachaud : *Art et aliénation*. Ibid., p. 128.

l'émancipation du prolétariat. Cette émancipation devait aboutir à une émancipation du genre humain, individuelle et collective. Les deux philosophes affirment que si l'individu veut s'accomplir, il doit se libérer des contraintes liées à la force du travail, l'émancipation dépendant de son propre effort. Les deux théoriciens prônaient une « société émancipée où chacun pourra s'adonner librement, parmi d'autres activités, à la création, une société dans laquelle il n'y aura plus de peintres, mais tout au plus des gens qui, entre autres choses, feront de la peinture »³³. L'émancipation permet à chaque individu d'exprimer sa créativité en toute liberté, de manière autonome et de s'épanouir librement³⁴.

Les quatre artistes autrichiens dont il est question ici ont, eux-aussi, pensé l'émancipation, celle du spectateur, en le faisant participer à leur manière, à diverses formes d'expression, telles les performances, actions ou installations. En-dehors de l'utilisation de l'art traditionnel que sont la peinture, figurative ou abstraite, non-figurative ou semi-figurative, mais aussi la sculpture, ces artistes instaurent diverses façons de s'adresser au spectateur. Ils ont recours aux expressions de l'interdisciplinarité artistique que sont les pratiques du happening³⁵, des performances, des actions, par l'utilisation de l'art conceptuel³⁶, des installations³⁷, des ready-mades³⁸, de la photographie, de la vidéo. Ils cherchent à sensibiliser le grand public, un public élargi, à l'impliquer dans la conception et au processus créatif plutôt que dans la matérialité et la contemplation passive d'une œuvre. Les démarches de ces artistes sont donc multiples. Leur art a évolué à l'égard du regardeur qui ne peut plus être passif. Ce qui signifie que ce dernier devient actant : il pénètre dans l'œuvre (par

³³ Evelyne Pieiller : « Art et politique, que l'action redevienne sœur du rêve ». In *Le Monde Diplomatique*, juillet 2013, p. 4, <http://www.monde-diplomatique.fr/2013/07/PIEILLER/49338>.

³⁴ Dans cette optique, le poète Isidore Ducasse, dit Lautréamont, s'intéresse à l'émancipation de la pensée humaine, du langage, l'émancipation par la poésie, lorsqu'il affirme que « la poésie doit être faite par tous. Non par un ». Il a ainsi ouvert la voie à une poésie totalement différente de celle de ses prédécesseurs, en mettant fin aux pratiques antérieures et en remettant en question toute vérité en s'interrogeant sur les problèmes existentiels : Dieu, l'homme, le bien, le mal. Isidore Ducasse, le Comte de Lautréamont : *Les chants de Maldoror. Poésies I et II. Correspondance*, Paris, Flammarion, 1990, p. 356. *Les chants du Maldoror. Poésies I et II. Correspondance* est un ouvrage en prose, composé de six parties appelées chants, publié en 1869. Chaque chant est formé de strophes pouvant compter plusieurs pages. Chaque strophe peut se suffire à elle-même. Cette unité sous forme de strophes est conservée tout au long de l'ouvrage.

³⁵ Le happening est né à la fin des années 1950. Il se distingue de la simple performance par son caractère spontané et sa particularité de faire participer le public.

³⁶ Damien Sausser : « L'art conceptuel privilégie l'idée au détriment du produit, de la forme, c'est-à-dire c'est l'idée qui prime sur l'œuvre, jusqu'à « éliminer la réalisation physique de l'œuvre ». In *L'ABCdaire de l'Art contemporain*, Catherine Francblin, Richard Leydier, Damien Sausser. Ibid., p. 44.

³⁷ Richard Leydier : L'installation pourrait se définir comme « la disposition de matériaux et d'éléments divers dans un espace donné que l'on peut parcourir ». In *L'ABCdaire de l'Art contemporain*, Catherine Francblin, Richard Leydier, Damien Sausser. Ibid., p. 66.

³⁸ Le ready-made est un objet tout fait, manufacturé, et revendiqué comme une œuvre par le seul choix de l'artiste. L'on peut citer les ready-mades de Marcel Duchamp : la « Roue de bicyclette » en 1913, le « Porte-bouteilles » en 1914, la « Fontaine » en 1917.

exemple, une installation), approche directement la réalité, en touchant, sentant librement les objets placés dans l'espace à expérimenter.

Le statut du spectateur semble toutefois controversé. Guy Debord considère le spectateur comme un être passif qui ne pense pas, n'analyse pas et ne sait pas vraiment ce qu'il voit. Au contraire, Jacques Rancière ne disqualifie aucunement le spectateur, en affirmant que celui-ci n'est point passif, car regarder est aussi une activité³⁹. Le spectateur identifie autrement ce qu'il observe. Il reconstruit, à sa façon, ce qu'il voit. Il le met en relation à d'autres choses, aux choses qu'il a déjà vues, ressenties, comprises ailleurs⁴⁰, en faisant appel à ses lectures, à ses rêves, à son vécu, à son imagination. Pour analyser les relations au premier abord opposées entre « voir et faire, regarder et savoir, activité et passivité »⁴¹, Jacques Rancière fait référence à l'image des ouvrières des années 1830. Pour lui, l'émancipation suppose l'égalité entre tous, elle est l'affirmation d'un partage commun du monde. Les individus sont donc a priori tous égaux devant le partage du sensible qui est avant tout une question politique. Or, les travailleurs et les femmes étaient, par le passé, d'office exclus de la vie commune. Il est vrai, à l'époque de la société patriarcale, les femmes n'avaient pas le même statut, ni les mêmes droits que les hommes, elles étaient considérées comme inférieures aux hommes, elles étaient avant tout épouses et mères. Les travailleurs et les femmes étaient traités comme des étrangers au monde du discours et de l'action, ils étaient supposés n'avoir pas le même langage, ni les mêmes perceptions que les autres individus.

En partant de l'objectif d'émancipation ouvrière de Karl Marx et Friedrich Engels, Jacques Rancière affirme que cette émancipation existe dès lors que l'ouvrier peut apporter sur son travail un regard différent de celui de l'ouvrier travaillant pour le patron. Justement, les ouvriers du XIX^e siècle ont cherché à démontrer qu'ils étaient capables de remettre en question leur identité ouvrière, de réfléchir à leur travail, à leur sujétion au travail⁴². En effet, ils étaient conscients d'être enfermés dans leur identité et prisonniers de la servitude dans

³⁹ Pour Jacques Rancière, l'émancipation « commence quand on remet en question l'opposition entre regarder et agir et quand on comprend que regarder est ainsi une action ». Jacques Rancière : *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique éditions, 2008, p. 19.

⁴⁰ « Le spectateur aussi agit, comme l'élève ou le savant. Il observe, il sélectionne, il compare, il interprète. Il lie ce qu'il voit à bien d'autres choses qu'il a vues sur d'autres scènes, en d'autres sortes de lieux. Il compose son propre poème avec les éléments du poème en face de lui ». Jacques Rancière : *Le spectateur émancipé*. Ibid., p. 19.

⁴¹ Jacques Rancière : *Le spectateur émancipé*. Ibid., p. 18.

⁴² « [...] ces ouvriers avaient parfaitement la connaissance de leur situation, mais de se penser capables d'un autre mode de vie que celui d'être dominés. L'émancipation vise à se donner dès à présent un mode d'existence, de perception, de pensée de citoyens à part entière de l'humanité ». Catherine Halpern : « Rencontre avec Jacques Rancière : L'émancipation est l'affaire de tous ». In *Sciences Humaines*, Numéro 198, novembre 2008, http://www.scienceshumaines.com/rencontre-avec-jacques-ranciere-l-emancipation-est-l-affaire-de-tous_fr_27148.html.

laquelle ils étaient tenus par la classe capitaliste. Ils devaient se consacrer uniquement à leur travail, et non pas exprimer quelque volonté de devenir écrivains, poètes ou philosophes. Plus que jamais motivés, les ouvriers de l'époque rêvent de s'accomplir et décident alors de prendre personnellement leur destin en main. Ils veulent se libérer de cet ordre social qui leur dicte les pensées, les aspirations. Ils se détachent de leur travail, leur regard se soustrait au travail manuel auquel ils doivent se soumettre. Ils réfléchissent à leurs conditions de travail, à ce qui fait ou non sens à leurs propres yeux. A travers leur mouvement social, qui est en réalité une révolution intellectuelle, ils se caractérisent par leurs relations à la société. Ils montrent leur intérêt pour la culture de l'autre. Ils cherchent à être perçus comme des sujets à part entière⁴³ et revendiquent le droit d'être pensant. Jacques Rancière cherche à nous faire prendre conscience de la monopolisation politique d'une part, mais aussi de nos capacités d'agir contre cette domination d'autre part. Il entrevoit des possibilités, des perspectives d'émancipation, l'émancipation intellectuelle, à travers la démocratisation des savoirs. Précisément, le vrai partage du sensible se retrouve dans la création artistique puisque l'art n'existe pas sans la construction d'un monde sensible commun. Grâce à nos sens, nous percevons ce qui nous relie à la fois au monde extérieur et aux autres individus et pouvons réagir, éprouver, comprendre, expérimenter, nous ouvrir au monde grâce à la reconnaissance du sensible. Notre perception varie selon nos sentiments, nos attentes, nos connaissances, notre histoire. Lorsque mon corps perçoit quelque chose, il s'accorde avec mon esprit rempli de beauté. Le sensible, représenté par la matière, associé au spirituel, c'est-à-dire à l'esprit, fait de l'émotion esthétique une expérience unique à partager avec autrui.

En mettant tout en œuvre pour émanciper le spectateur, les quatre artistes autrichiens ont, dans le même temps, tenté de s'émanciper eux-mêmes, en pratiquant au milieu des années 1960 le *Body Art* (art corporel), c'est-à-dire en déplaçant l'œuvre d'art sur leur propre corps. Il convient alors d'étendre le rapport entre l'art et le politique au corps puisque ces artistes placent leur propre corps au centre de leur travail. Le corps devient le support de la création lors de leurs performances⁴⁴ ou actions, et donc le lieu révélateur des pratiques subversives. Ces artistes choisissent une méthode thérapeutique, à première vue paradoxale, la

⁴³ Les ouvriers ont la « volonté d'exister à part entière comme des individus partageant le même monde ». Catherine Halpern : « Rencontre avec Jacques Rancière : L'émancipation est l'affaire de tous ». In *Sciences Humaines*. Ibid.

⁴⁴ « Premièrement, la performance implique la présence physique du performer [...]; deuxièmement, à la différence du théâtre qui repose sur le simulacre et le dédoublement du jeu du comédien, la performance se veut accomplissement d'un acte réel ; enfin, troisièmement, cette action réelle qui implique la présence du corps doit revêtir une forme suffisamment originale ou nécessaire pour s'inscrire dans le registre artistique ». Jean-Pierre Sag : « Corps et représentation dans la performance ». In *Corps et arts*, Paris, Klincksieck, Collection L'université des arts, 2010, p. 199.

catharsis⁴⁵, en transformant les émotions ou sentiments désagréables en plaisir, pour inciter le spectateur à se défouler. A travers leurs agissements, leurs actes réprimés par la morale, la loi, les convenances, ils choquent le spectateur, pour tenter de le libérer de ses pulsions, ses angoisses, ses passions, ses fantasmes qu'il a tendance à refouler. Simultanément, la création libère ces artistes de leur rébellion contre le refoulement nazi par l'Autriche et constitue pour eux une forme de thérapie, d'autothérapie. Leur travail sur le corps dépasse souvent les limites physiques, mais aussi celles du pathos⁴⁶, et donc les limites du supportable.

Le corps ainsi mis en scène par l'artiste en tant qu'instrument contre le politique évoque l'investissement du corps comme outil privilégié de l'expression du politicien, comme enjeu dans le champ politique. Le politicien est le représentant d'un gouvernement, il incarne les valeurs par son discours, son corps, son charisme. Il représente son pays, même si le discours est censé prédominer. Il faut alors reconnaître que le corps est, entre autres, l'interaction principale entre le politicien et ses pairs à l'étranger. On voit la personne, sa présence politique passe par l'image du corps. Or, l'artiste engagé, s'agissant des actionnistes viennois ou des artistes féministes, désacralise son propre corps, puisque le corps est un signe du pouvoir. Ce qui signifie que l'artiste met en scène son corps, en se montrant totalement ou partiellement nu devant le public, dévoilant ainsi son intimité. L'artiste engagé investit l'espace public, s'approprie la rue. Il peut s'infliger des blessures légères voire s'exposer à des risques réels, dans le cadre de pratiques extrêmes où violence, douleur et sexualité s'entremêlent. En s'impliquant de façon totale, il attire nécessairement l'attention du spectateur, le contraint à s'impliquer lui aussi. Comme le politicien, l'artiste engagé met son corps en scène, mais de manière totalement différente. Le corps est finalement ce qui rapproche l'artiste des politiciens. Le corps appartient à l'artiste et se différencie du corps de l'Etat. Le politicien met en exergue son corps car il cherche à asseoir son pouvoir, à se faire élire, l'artiste réutilise le corps, mais pour les raisons déjà évoquées.

2. La dimension du politique

Le terme politique peut se décliner au masculin et au féminin. La politique s'intéresse à la structure et au fonctionnement d'une communauté, d'une société ou d'un groupe social. La politique dispose du pouvoir politique (pouvoir d'Etat). Alors que la politique de l'Etat a pour rôle de prendre des décisions et de les mettre en œuvre, le politique est la conséquence

⁴⁵ Julia Kristeva : *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Editions du Seuil, 1980, p. 7.

⁴⁶ Le pathos vient du mot grec signifiant « souffrance, passion » et s'adresse au cœur et à la raison du regardeur, pour fixer et retenir son attention, l'émouvoir.

de l'activité politique. La notion du politique fait son apparition dès lors que l'homme passe de la sphère familiale à la société civile, ayant pour cadre l'Etat⁴⁷.

Le pouvoir politique peut être contesté et critiqué par l'artiste qui cherche à démontrer sa liberté d'action, en créant son « art politique ». L'art est alors considéré comme un « terrain privilégié où s'expriment les désirs de repousser les limites imposées à la liberté »⁴⁸. L'artiste engagé, militant, conscient de sa responsabilité politique, choisit de s'impliquer dans les grands débats de son temps, en faisant de son art une véritable arme. Il agit pour des mobiles politiques, il prend position, il défend une idéologie, il soutient une cause. Il perturbe l'ordre social ou politique établi, les valeurs admises, en enfreignant les tabous culturels, religieux et sexuels à travers son art : ce dernier devient subversif et provocateur, jusqu'à inspirer du dégoût, tel qu'il est privilégié par les actionnistes viennois, phénomène qualifié de « désesthétisation »⁴⁹ de l'art.

L'art ne se limite pas seulement à l'acte politique, l'art devient politique, mais le politique ne se réduit pas cependant aux « motivations ou intentions politiques des artistes »⁵⁰. Il est à chercher ailleurs. Il s'inscrit non seulement dans le message politique, mais encore dans le processus de la création artistique, dans la façon de faire évoluer l'art du côté innovant. Ce qui signifie qu'il faudra rendre visible la manière dont l'artiste produit son art, sachant qu'il refuse le beau. Le politique se traduit jusque dans l'exécution de ses pratiques artistiques innovantes telles que la violence, la transgression⁵¹ des tabous, des interdits⁵², l'octroi de toute liberté.

Dans les années 1960/1970, les quatre artistes se sont violemment révoltés contre les lois, les règles sociales, le pouvoir, la religion ; ils ont non seulement exploré la douleur, mais ils se sont aussi interrogés sur les limites de leur pratique. Avant eux, d'autres acteurs

⁴⁷ La naissance de l'Etat coïncide avec la constitution de la nouvelle organisation, appelée société féodale qui se construit en Europe de l'Ouest entre le VI^e et le Xe siècle, avant de gagner le reste de l'Europe. Jean-Philippe Lecomte : *L'essentiel de la sociologie politique*, Paris, Gualino Editeur, Série Les Carrés, 2010, p. 33.

⁴⁸ Herbert Marcuse. In *Art et aliénation*, Jean-Marc Lachaud, Paris, Presses Universitaires de France, 2012, p. 142.

⁴⁹ Marianne Massin : *Expérience esthétique et art contemporain*. Ibid., p. 73.

⁵⁰ Joëlle Zask : « Pratiques artistiques et conduites démocratiques ». In *Noesis*, « Art et politique », 11/2007, pp. 103-115.

⁵¹ « La transgression n'est ni bonne ni mauvaise en soi, elle est une façon de faire qui peut s'avérer positive ou négative, selon la morale qui sert de point de repère. En France, parce que nous sommes des purs produits catholiques de l'idéalisme judéo-chrétien, nous avons tendance à essentialiser – au contraire des Anglo-Saxons qui, eux, issus d'une tradition protestante plus rationaliste, sont pragmatiques, concrets, et très rarement idéologiques ». In *Le Nouvel Observateur*, « Le scandale, nouveau marqueur des bouffons. Un entretien avec Michel Onfray », « Le Dictionnaire des scandaleux », Hors-série n° 87, Paris, octobre-novembre 2014, p. 6.

⁵² « Sans l'interdit, ni le travail de la pensée ni celui de l'imagination ne seraient possibles. Le mépris de l'interdit ne va pas sans dommage collatéral, la violence induite étant inévitable ». Gabrielle Rubin: *Eloge de l'interdit. Interdit créateur et interdit castrateur*, Paris, Eyrolles, 2011, 4e de couverture.

protestataires autrichiens, mais aussi français, allemands, anglais, se sont fait remarquer en militant pour la défense des causes qui leur semblent justes. Les intellectuels de tout bord, écrivains, philosophes, historiens, hommes de science et artistes interviennent dorénavant dans le débat public. Ils s'engagent dans un combat politique, leur engagement se fait collectivement au nom du savoir, avec pour objectif le « désir de vérité »⁵³ et de justice et le « souci de l'action »⁵⁴.

Dans le cas de l'Autriche, au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, de nombreux intellectuels s'ingèrent dans le débat démocratique et politique⁵⁵. Mais cette tradition militante, voire contestataire chez les écrivains et philosophes remonte au XVIIIe siècle et plus près de nous, cette tradition s'insère dans le mouvement de la Sécession de Munich, Vienne et Berlin, à la fin du XIXe siècle, qui rassemble des peintres tels Gustav Klimt, Oskar Kokoschka, Egon Schiele. Ces artistes protestaient contre les institutions officielles et refusaient l'art académique. Gustav Klimt, peintre des commandes provenant de la riche bourgeoisie, produit des scènes allégoriques très ornementées, mais aussi des scènes de femmes nues, aux poses langoureuses ou érotiques. Sa manière nouvelle de peindre est extrêmement transgressive pour l'époque. Oskar Kokoschka a réalisé, entre autres, des dessins à dimension politique, tel que *Christus hilft den Hungernden* (Christ aidant les enfants affamés) en 1945, une exhortation à combattre la faim. Il adore s'opposer aux règles. Tantôt il rase son crâne, tantôt il revêt un large pyjama de femme, couleur rouge vif, pour accueillir ses hôtes, tantôt il ronge un os de bœuf en public. En 1909, alors âgé de 23 ans, la première représentation de sa pièce de théâtre *Mörder, Hoffnung der Frauen* (Assassin, espoir des femmes) fait scandale, lors des festivités estivales de la *Kunstschau*. La mise en scène expressionniste révèle le désir, la violence, le conflit brutal et dramatique entre les sexes puisque l'action se termine par l'assassinat de la femme par l'homme. Le rapport entre les sexes à travers ce psychodrame cruel constitue alors un outrage à la morale. La peinture d'Egon Schiele est par contre crue et directe, l'artiste prend le plaisir de la femme en considération.

L'année 1945 marque la naissance de la Deuxième République et la poursuite de la contestation chez les intellectuels d'un nouveau genre dans le domaine de la création

⁵³ Gérard Noiriel : *Dire la vérité au pouvoir. Les intellectuels en question*, Marseille, Agone, 2010, p. 8.

⁵⁴ Gérard Noiriel : *Dire la vérité au pouvoir. Les intellectuels en question*. Ibid., p. 8.

⁵⁵ C'est ainsi que s'est formé l'*Europäisches Forum Alpbach* (le forum européen Alpbach) en 1949 (auparavant dénommé l'Internationale Hochschulwesen en 1945). Geneviève Humbert-Knitel : « Les intellectuels et le pouvoir en Autriche ». In *Revue d'Allemagne et des pays de langue allemande*, Tome 40/3, Société d'Etudes Allemandes, Strasbourg, 2008, pp.339-341.

littéraire, l'engagement par les romans. Cet aspect littéraire a déjà beaucoup été étudié. On remarquera dès 1946 l'*Appel à la méfiance* d'Ilse Aichinger, puis l'activisme des cinq fondateurs de la *Wiener Gruppe*⁵⁶ (Groupe de Vienne) en 1955, qui prônent l'abolition du langage et qui se révoltent contre les institutions morales, politiques, religieuses par le biais d'une poésie expérimentale destinée à choquer. C'est précisément le langage poétique, en tant qu'activité principale de ces intellectuels, que les actionnistes viennois, Otto Muehl, Hermann Nitsch, Günter Brus et Rudolf Schwarzkogler, transformeront en un nouveau langage : celui du corps. Günter Brus notamment change les expériences littéraires en expression physique, son propre corps représentant désormais son moyen principal de communication. Il rompt ainsi avec l'art traditionnel, pour pratiquer l'art corporel sans restriction et sans frontières. Son attitude rebelle contre l'Etat ne résulte pas de la signature du *Staatsvertrag* (Traité d'Etat) qui permet au pays autrichien de recouvrer sa pleine souveraineté, mais du déni de sa participation aux crimes nazis qui figurait dans la *Mitverantwortungsklausel* de la *Moskauer Deklaration*⁵⁷ (Clause de responsabilité de la Déclaration de Moscou) du 1^{er} novembre 1943. Le rétablissement de ce fait constituera l'objectif fondamental pour de nombreux écrivains, entre autres Gerhard Roth, Robert Menasse, Thomas Bernhard ou Elfriede Jelinek. Tous insistent sur la participation d'une partie de la population autrichienne aux crimes nazis et s'attaquent aux tabous de la société autrichienne à travers une écriture provocatrice et agressive.

3. Le champ artistique associé aux nouvelles disciplines

Les quatre artistes retenus dans cette étude ont décidé de rompre avec les règles établies, les coutumes et traditions. Ils enfreignent les valeurs morales et attaquent les institutions politiques, en se confrontant aux mondes sociétal et étatique, provoquant de nombreux scandales⁵⁸ et entrant en conflit avec la société. Notre objectif est de rapprocher le

⁵⁶ Le *Wiener Gruppe* réunit Friedrich Achleitner, Hans Carl Artmann, Konrad Bayer, Gerhard Rühm et Oswald Wiener.

⁵⁷ Le passage de la culpabilité des autrichiens dans leur responsabilité historique dans les crimes nazis, qui figurait dans la *Mitverantwortungsklausel* de la *Moskauer Deklaration*, n'était plus mentionné dans le *Staatsvertrag*, à savoir : « Mais, il est également rappelé à l'Autriche qu'elle porte une responsabilité pour sa participation à la guerre aux côtés de l'Allemagne hitlérienne et que, au moment du règlement définitif des comptes, sa participation à sa propre libération sera inévitablement prise en considération ». Cité par Anton Pelinka : « Emploi et utilisation abusive du mot « Anschluss ». In *Austriaca, L'Autriche : mars 1938-mars 1988. Requiem pour un anniversaire ?*, Winfried Garscha, Félix Kreissler, Numéro 26, Rouen, Presses Universitaires, 1995, p. 17.

⁵⁸ Michel Onfray explique qu'« affirmer d'une chose qu'elle est scandaleuse, c'est porter un jugement de valeur, condamner au nom de valeurs morales. Et les valeurs étant soumises aux temps et aux lieux qui les rendent possibles, les changements de temps et de lieux supposent également des changements d'affectations de cette

champ artistique du champ sociologique et d'observer la relation que l'artiste entretient avec l'art radical, subversif, l'art corporel, l'art intégrant les nouvelles technologies, mais aussi de s'interroger sur le rôle joué par les arts plastiques⁵⁹ dans l'évolution politique et sociale des années 1960/1970.

Les nouvelles disciplines serviront d'outils pour analyser la production de ces artistes, mais aussi leur comportement rebelle et leurs pratiques subversives. La sociologie de l'art permettra de déterminer le rapport entre les quatre artistes et leurs œuvres, la relation entre leurs créations et les spectateurs, de rapprocher ces dernières de leur contexte, de définir les limites de l'art. La sociologie du corps permettra d'expliquer l'utilisation du langage du corps dans tous ses états : corps marqué par des inscriptions corporelles, tels les tatouages, corps ensanglanté, mutilé, violenté, bafoué, déprécié, mais aussi d'étudier le dépassement des limites physiques chez Günter Brus et le défi de la douleur chez Valie Export. Par ailleurs, elle sera propice à l'analyse du thème tabou de la défécation affectionnée par Günter Brus. La sociologie des nouveaux médias mesurera quant à elle l'évolution de la place de l'art corporel à travers les nouveaux médias (la photographie, le film, la vidéo, l'installation) en tant que modes d'expression artistique inédits dans les années 1960, privilégiés par Valie Export. L'anthropologie politique déterminera la relation de ces artistes avec l'Etat autrichien qui, par ses règles, ses normes, coordonne les conduites des citoyens et les sanctionne en cas de dérapage. L'anthropologie écologique étudiera l'homme dans son milieu naturel et évaluera sa capacité à vivre en symbiose avec la nature, afin d'illustrer le combat écologique mené par Friedensreich Hundertwasser.

4. Méthodologie, corpus et plan

La plupart des travaux concernant ces artistes traitent essentiellement de leur production artistique⁶⁰ et les sources existantes développent un seul thème à la fois (la peinture⁶¹, le corps⁶²), un seul artiste (peintre) ou, au contraire, englobent une vaste sélection

épithète ». In *Le Nouvel Observateur* : « Le scandale, nouveau marqueur des bouffons. Un entretien avec Michel Onfray », « Le Dictionnaire des scandaleux ». Ibid., pp. 6-9.

⁵⁹ Les arts plastiques regroupent la peinture, le dessin, la photographie, la sculpture, l'architecture.

⁶⁰ Citons Carmen Sylvia Weber (Éd.) : *Hrdlicka : Bildhauer, Maler, Zeichner* ; Andreas Hirsch : *Hundertwasser. Die Kunst des Grünen Weges* ; Christa Steinle, Peter Weibel (Éds.) : *BRUSEUM. Ein Museum für Günter Brus* ; Hedwig Saxenhuber : *Valie Export*.

⁶¹ Walter Schurian : *Österreichische Malerei nach 1945*, Wien, Picus Verlag, 1997, 63 p.

⁶² Kathrin Lang : *Der Körper als Kunstobjekt – Am Beispiel von Günter Brus und Gina Pane*, Studienarbeit, München, Grin Verlag, 2010, 34 p.

d'artistes à travers le monde et l'histoire⁶³ ; elles abordent un mouvement artistique ciblé (l'actionnisme viennois⁶⁴, le féminisme⁶⁵), ou encore un élément spécifique (la polychromie architecturale liée à la façade extérieure du bâtiment *Hundertwasser Haus*)⁶⁶. Ces ouvrages, pris séparément, donnent une vision réduite de l'activité des quatre artistes retenus. Par ailleurs, les textes et réflexions théoriques de ces artistes ont peu été étudiés⁶⁷. Or ils abondent et éclairent leurs œuvres, commentent leur art, et font ici l'objet d'une analyse détaillée.

En effet, la reconstitution de la généalogie de leurs manifestes⁶⁸ initiateurs (artistiques, politiques, écologiques ou architecturaux) permet de mieux appréhender leur démarche artistique et leurs revendications, car au-delà de leur dimension documentaire, ces textes sont d'abord des outils de contestation et témoignent d'une dimension politique. Il apparaît ainsi plus nettement que ces artistes engagent des rapports de pouvoir, en s'opposant à la mainmise de toute autorité extérieure sur leur art. Ils dénoncent un climat politique et culturel qu'ils jugent restrictif voire intolérant vis-à-vis de leurs pratiques innovantes. Ils combattent en permanence le droit de créer librement, contestent l'art traditionnel et transgressent les tabous, abolissent les frontières entre l'art et la vie intime. Se produisent alors des situations conflictuelles entre les artistes militants et le politique. Il est vrai que ces artistes se consacrent à des pratiques que la société de l'époque tend à refouler, telles que la nudité, la défécation, la dégradation voire la destruction du corps par l'automutilation, l'exploration de la douleur de la chair, la mise en scène du sang menstruel. Aujourd'hui pourtant, la société autrichienne s'est libérée de ses tabous. Aussi convient-il de démontrer que l'action de ces artistes a contribué à l'évolution des mœurs et de décrire les moyens qu'ils ont employés pour y parvenir.

⁶³ Francesco Bernardelli, Francesco Poli : *L'art contemporain. De l'informel aux recherches actuelles*, adaptation française Marie-Christine Gamberini, Paris, Editions Gründ, 2008, 399 p.

⁶⁴ Hubert Klocker : *Wiener Aktionismus. Wien 1960-1971. Günter Brus, Otto Mühl, Hermann Nitsch, Rudolf Schwarzkogler*, Klagenfurt, Ritter Verlag, 1989, 392 p. ; Peter Gorsen : *Das Nachleben des Wiener Aktionismus. Interpretationen und Einlassungen seit 1969*, Klagenfurt, Graz, Wien, Ritter Verlag, 2009, 240 p. ; Eva Badura-Triska, Hubert Klocker : *Wiener Aktionismus-Kunst und Aufbruch im Wien der 1960er-Jahre*, Köln, Walther König, 2011, 416 p.

⁶⁵ Uta Grosenick : *Women Artists. Femmes artistes du XXe et du XXIe siècle*, traduit par Wolf Fruhtrunk, Köln, Taschen Verlag, 2011, 352 p.

⁶⁶ Larissa Noury : *La couleur dans la ville en 2008*, Paris, Le Moniteur, 2008, 167 p.

⁶⁷ Antje Kramer : *Les grands manifestes de l'histoire de l'art XIXe-XXe siècles*, Issy-Les-Moulineaux, Beaux Arts Magazine, 2011, 263 p.

⁶⁸ *Die Ästhetik des automatischen Faschismus* (L'Esthétique du fascisme automatique) d'Alfred Hrdlicka ; entre autres, le *Verschimmelungsmanifest gegen Rationalismus in der Architektur* (Manifeste de la moisissure contre le rationalisme dans l'architecture), le *Pintorarium* (qui conçoit une académie universelle de toutes les créations) de Friedensreich Hundertwasser ; *Malerei - Selbstbemalung - Selbstverstümmelung* de Günter Brus ; *Women's Art* de Valie Export.

La révolte de ces artistes et la transgression répétée de leurs pratiques ayant été dirigées contre les autorités politiques ou les institutions (musée, galerie, académie, Etat) et ayant provoqué des scandales, il conviendra de démontrer comment leur art⁶⁹ a fini par être accepté, voire valorisé, puis reconnu officiellement. En effet, si ces artistes étaient des parias, controversés, détestés, voire haïs, dans les années 1960/1970⁷⁰, il est intéressant d'observer l'aboutissement de leur combat respectif et leur impact sur la société autrichienne. Tous ces objectifs permettent d'organiser et de développer notre travail en trois parties.

La première partie porte sur le sens de la subversion adoptée par ces artistes, c'est-à-dire sur leur démarche contestataire, sachant que leur art s'inscrit en réaction au contexte sociopolitique d'après 1945, et à l'influence de multiples courants artistiques dans les années 1950 : l'art informel, les prémices de l'art corporel, le happening, le *Fluxus*, le Nouveau Réalisme, et dans les années 1960/1970 : l'art corporel, la photographie, l'art vidéo, l'art minimal, l'art conceptuel. Les quatre artistes, n'ayant aucun soutien financier, adoptent des attitudes extrêmes, subversives. Leur art devient une cause de friction entre eux et l'Etat. Ce constat invite alors à étudier le rapport existant entre « subversion et subvention »⁷¹. Cette partie s'intéresse également aux raisons qui ont poussé les quatre artistes à remettre en question leur identité, à en construire ou en reconstruire une, mais aussi à mettre en perspective leur identité individuelle à travers l'identité collective autrichienne. Nous mènerons l'analyse de leur recherche identitaire à partir de leurs créations artistiques, mais aussi à travers leurs écrits.

La deuxième partie se fonde sur les nouvelles disciplines (sociologie de l'art, du corps, des nouveaux médias, anthropologie politique, écologique), pour analyser les œuvres et le corpus lié aux pratiques artistiques dénonçant les multiples refoulements de la société (les pulsions élémentaires, l'abject, la douleur de la chair, le dépassement des limites physiques). Ces sciences interrogent l'art non conventionnel adopté par ces artistes (la mise en scène dans l'espace public), l'évolution de l'art corporel intégrant les nouveaux médias, mais aussi le thème alors naissant de l'écologie. Ces apports théoriques questionnent l'aspect politique dans la création des artistes, le rôle de leur militantisme, leur combat respectif : politique, social,

⁶⁹ Ces artistes ont transgressé les frontières spatiales, en déplaçant leur art dans l'espace public, dans la rue, c'est-à-dire hors des murs des institutions traditionnelles, pour aller directement à la rencontre des gens, mais aussi matérielles puisque leur propre corps devient œuvre d'art.

⁷⁰ Dans les années 1980, ce seront les écrivains (Thomas Bernhard, Elfriede Jelinek, Josef Winkler et d'autres encore) qui seront maltraités par la presse et certains hommes politiques tels que Jörg Haider, et traités de traîtres à la patrie, de « Nestbeschmutzer » pour leurs œuvres « scandaleuses », lire entre autres Oliver Bentz : *Thomas Bernhard. Dichtung als Skandal*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2000, 142 p.

⁷¹ Rainer Rochlitz : *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*, Paris, Gallimard, 1994, 238 p.

écologique, féministe. De surcroît, leurs manifestes aident à mieux comprendre leur art, leur vision, leurs objectifs, leurs positions, leurs revendications (politique, sociale, artistique ou écologique). En contrepoint, la connaissance de leurs œuvres affine également la lecture de leurs textes. Leur réflexion sur la relation existant entre leurs œuvres, leurs pratiques artistiques et leurs textes permet de mieux cerner leur démarche individuelle. Pour démontrer la nature politique de leur pratique corporelle et illustrer l'utilisation du corps en tant que support et outil de leur création, il convient d'analyser le corps sous divers angles : le corps dans l'espace public (corps nu, vêtu ou peint, corps sculpté dans la pierre, l'amélioration de la santé du corps à travers l'architecture), le corps comme lieu de provocation, le corps comme lieu d'expérience (épreuves de douleur, d'automutilation).

La troisième partie met en lumière l'influence qu'a pu avoir leur engagement personnel, en évaluant leur apport individuel à l'évolution sociétale autrichienne contemporaine, c'est-à-dire aux changements politiques, sociaux, artistiques, culturels. Cette partie consistera donc à montrer dans quelle mesure ces mouvements de contestation ont pu contribuer à la démocratisation et modernisation de la société. Cette évolution n'aurait pu se faire sans le soutien que le chancelier Bruno Kreisky apporta (de 1970 à 1983) aux artistes, même les plus radicaux.

Première partie :
La démarche contestataire des artistes

Chapitre I. Le contexte politico-social après 1945

Les quatre artistes se révoltent, chacun à sa manière, contre la nouvelle situation politique et culturelle autrichienne de l'après-guerre, qu'ils jugent traditionaliste et fermée à toute nouveauté artistique, et donc restrictive, voire intolérante vis-à-vis de leurs pratiques.

Pour analyser et interpréter la nature subversive de leur démarche artistique, il est opportun de rappeler les événements historiques les plus représentatifs qui ont jalonné le contexte politico-social après 1945 en Autriche : le Traité d'Etat (*Staatsvertrag*) signé en 1955, l'affaire Taras Borodajkewycz en 1965, l'affaire Peter Friedrich en 1975, la loi contre le nucléaire en 1978, l'Affaire Waldheim (*Waldheim-Affäre*) en 1986, et l'entrée dans l'Union Européenne en 1995, et fait naître des réactions diverses chez ces artistes. Alfred Hrdlicka exprime son indignation contre une Autriche qui s'est contentée de suivre une politique de l'oubli⁷² dès le lendemain de la guerre, renforcée par la signature du Traité d'Etat. Il attire ainsi l'attention des Autrichiens sur l'attitude passive de l'Etat qui refuse d'assumer sa participation aux crimes nazis. Friedensreich Hundertwasser, fermement opposé à l'usage de la première (et unique) centrale nucléaire à Zwentendorf (commune située sur les rives du Danube en Basse-Autriche) et du nucléaire en général, manifesta aux côtés des anti-nucléaires. En outre, il a été l'une des figures marquantes dans la lutte contre l'énergie atomique, longtemps avant la catastrophe nucléaire de Tchernobyl⁷³ le 26 avril 1986. En 1980, il a même tenu des discours contre l'énergie nucléaire à Washington (au Sénat, au musée d'art *Corcoran Gallery of Art*⁷⁴ et au musée *Philipps Collection*⁷⁵), à Berlin (lors du

⁷² Alfred Hrdlicka : "Auch heute noch wird 'großdeutsche Pflichterfüllung' großgeschrieben, als legitimer Bestandteil österreichischen Nationalbewußtseins gewertet". Cité par Michael Lewin (Éd.) : *Die Ästhetik des automatischen Faschismus. Essays und neue Schriften*, „Vernichten, Verdrängen, Vergessen“ (Anéantir, Refouler, Oublier), Zürich, Europa Verlag, 1989, p. 89. Traduction française de Félix Kreissler : « L'accomplissement du devoir » dans l'Etat hitlérien conserve aujourd'hui encore ses lettres de noblesse, en tant qu'élément légitime de la conscience nationale autrichienne ». In *La culture, une résistance subversive. Essai sur la culture autrichienne*, Félix Kreissler, traduit de l'allemand par Chantal Herbert et Jürgen Doll, Presses Universitaires, Rouen, 1999, p. 74.

⁷³ Friedensreich Hundertwasser : « Il n'aura pas fallu attendre le désastre polluant de Tchernobyl pour découvrir les vertus hygiéniques de la chlorophylle. Les gens qui cherchent une maison en ville s'enquièrent en tout premier lieu de savoir s'il y a des arbres. L'arbre dans la maison en devient la plus-value. Les promoteurs immobiliers l'ont bien compris : ils me demandent de faire des maisons à ma façon pour mieux les vendre ». Cité par Pierre Restany : *Le pouvoir de l'art. Hundertwasser. Le peintre-roi aux cinq peaux*. Ibid., p. 92.

⁷⁴ Le musée *Corcoran Gallery of Art* possède des collections d'art américain, mais aussi des toiles, entre autres de Claude Monet et de Pablo Picasso.

deuxième Symposium sur l'Ecologie), à Vienne et Oslo (dans les universités techniques), plaidant en faveur d'une architecture en harmonie entre l'homme et la nature. Alfred Hrdlicka et les autres membres du groupe *Republikanischer Club - Neues Österreich* accusèrent Kurt Waldheim d'avoir menti sur son passé et justifié son adhésion à l'organisation nazie parce qu'il aimait pratiquer l'équitation. Friedensreich Hundertwasser, en tant que défenseur de la neutralité, milita également contre l'entrée de l'Autriche dans l'Union Européenne qui donnerait à l'Autriche la possibilité de se soustraire de ses obligations ordonnées par la loi sur la neutralité perpétuelle⁷⁶ (*immerwährende Neutralität*) qu'elle adopta en 1955. Bien que n'étant pas citées nommément par ces artistes, il convient de mentionner deux « affaires » politiques touchant au passé, celle qui a trait à Taras Borodajkewycz et celle de Peter Friedrich, qui ébranlèrent la vie politique en Autriche dans les années 1960/1970.

1. Le Traité d'Etat en 1955

Après la Seconde Guerre mondiale, l'Autriche offre un paysage de désolation avec ses villes bombardées, ses immeubles détruits, ses chemins de fer impraticables et son manque de bétail, de charbon, de bois et de pétrole. Le souci premier des Autrichiens est en conséquence la survie, la création d'une nouvelle existence. Ce n'est qu'après la signature de l'accord économique entre l'Autriche et les Etats-Unis dans le cadre du plan Marshall (programme de reconstruction européenne) le 2 juillet 1948, que la situation économique en Autriche s'est très vite améliorée et, par là même, le niveau de vie des Autrichiens. En effet, après son discours à l'université de Harvard le 5 juin 1947, le général George Catlett Marshall, alors secrétaire général des Etats-Unis, apporta une aide économique à l'Autriche, mais également à d'autres pays européens, en leur fournissant de l'argent, des denrées alimentaires et du combustible. Cette amélioration salubre des conditions de vie a été renforcée grâce à la signature du Traité d'Etat par les ministres des affaires étrangères des quatre pays alliés et par le ministre autrichien des affaires étrangères de l'époque Leopold Figl, au Palais du Belvédère le 15 mai 1955. Le Traité d'Etat stipulait notamment le rétablissement d'une Autriche libre, indépendante et démocratique de la manière suivante :

⁷⁵ Le musée *Philpps Collection* à Washington possède la plus grande collection mondiale de peintures, entre autres des œuvres de Paul Cézanne, d'Edgar Degas, d'Auguste Renoir, de Vincent Van Gogh et de Mark Rothko.

⁷⁶ Friedensreich Hundertwasser : « Adhérer à l'Union Européenne, c'est trahir l'Autriche [...], trahir sa neutralité, fondement de son identité nationale ». Cité par Pierre Restany : *Le pouvoir de l'art. Hundertwasser : Le peintre-roi aux cinq peaux*. Ibid., p. 76.

« Les gouvernements du Royaume-Uni, de l'Union soviétique et des Etats-Unis d'Amérique sont tombés d'accord pour décider que l'Autriche, première nation indépendante victime de l'agression hitlérienne, devra être libérée de la domination allemande. Les trois gouvernements tiennent pour nulle et non avenue l'annexion imposée à l'Autriche par l'Allemagne le 15 mars 1938. [...] Les trois gouvernements déclarent que leur désir est le rétablissement d'une Autriche libre et indépendante »⁷⁷.

Après signature, Leopold Figl proclama dans la salle du Belvédère que l'Autriche était désormais libre (« Österreich ist frei ») et libérée, les troupes alliées ayant définitivement quitté le territoire autrichien en 1955. En outre, elle redevenait pleinement souveraine, en échange de la garantie de son statut de neutralité. De plus, le Traité d'Etat ne remettait plus en cause sa responsabilité dans les crimes de guerre commis (contrairement à ce qui était stipulé dans la « Déclaration de Moscou »). Il permit ainsi à l'Autriche d'être considérée comme la première victime de l'agression hitlérienne (puisque l'Autriche avait disparu en tant qu'Etat pendant l'*Anschluss*) et non comme acteur. L'Autriche ne ressentait donc pas le besoin de se confronter au passé. Néanmoins, certains politologues dont Anton Pelinka s'intéressent au problème de l'*Anschluss*. Ils estiment que ce terme a été utilisé de manière exagérée. Ils dénoncent l'ambiguïté qui existe entre un *Anschluss* voulu et une occupation militaire⁷⁸. Ils s'interrogent sur la responsabilité ou non de l'Autriche. Ils s'emploient à déterminer si l'Autriche a été acteur en participant à la guerre aux côtés de l'Allemagne nazie⁷⁹, ou victime, ou s'il ne peut être question que d'une annexion totale⁸⁰.

Il faut rappeler que lorsque les troupes allemandes entrent le 12 mars 1938 en Autriche, elles ne rencontrent que peu de résistance de la part des Autrichiens. Bien au contraire, c'est avec enthousiasme qu'ils accueillent les nazis, jusqu'à approuver le rattachement de l'Autriche au IIIe Reich par référendum adopté à l'unanimité (à plus de 99 %). D'une part, le 11 mars 1938, le chancelier fédéral Kurt von Schuschnigg cède à l'ultimatum lancé par Adolf Hitler, permettant l'annexion de l'Allemagne à l'Autriche.

⁷⁷ Cité par Marc Lacheney : « Autriche. Oublier son passé nazi ou devoir s'y confronter ? ». In *La Documentation française*, Grande Europe n° 26, novembre 2016, <http://www.ladocumentationfrancaise.fr/pages-europe/d000492-autriche.-oublier-son-passe-nazi-ou-devoir-s-y-confronter-par-marc-lacheney/article>.

⁷⁸ « [...] Question toujours à nouveau remise sur le tapis par des chicanes scolastiques, à savoir : annexion ou occupation ». Félix Kreissler : « Requiem pour un anniversaire ? ». In *Austriaca, L'Autriche : mars 1938-mars 1988. Requiem pour un anniversaire ?*, Winfried Garscha, Félix Kreissler. Ibid., p. 12.

⁷⁹ « L'amalgame qui est fait entre le rôle de la victime et celui de l'acteur, entre un Anschluss souhaité et une occupation militaire, entre la libération par le départ des Allemands en 1945 et la libération par le départ des libérateurs en 1955, c'est cet amalgame qui a déformé la vision que l'on a de la réalité historique de 1938 ». Anton Pelinka : « Emploi et utilisation abusive du mot « Anschluss ». In *Austriaca, L'Autriche : mars 1938-mars 1988. Requiem pour un anniversaire ?*, Winfried Garscha, Félix Kreissler. Ibid., p. 25.

⁸⁰ « Toutes les structures administratives et jusqu'au nom de l'ancien Etat avaient disparu, il s'agissait bien d'une annexion totale ». Félix Kreissler : « Requiem pour un anniversaire ? ». In *Austriaca, L'Autriche : mars 1938-mars 1988. Requiem pour un anniversaire ?*, Winfried Garscha, Félix Kreissler. Ibid., p. 12.

D'autre part, les évêques autrichiens soutiennent les nationaux-socialistes, jusqu'à demander à voter « oui » à l'*Anschluss*, au moyen d'une lettre pastorale. Le 15 mars 1938, le cardinal archevêque de Vienne Theodor Innitzer rencontre personnellement Adolf Hitler. Puis le 18 mars 1938, accompagné des autres évêques autrichiens, il signe une déclaration du Gauleiter Josef Bürckel en faveur de l'*Anschluss*.

2. L'affaire Taras Borodajkewycz en 1965

En 1962, l'étudiant Heinz Fischer⁸¹ dénonce les propos antisémites tenus par le professeur Taras Borodajkewycz⁸² pendant ses cours à la *Wiener Hochschule für Welthandel* (l'Ecole supérieure de commerce mondial à Vienne) en 1961. Taras Borodajkewycz, à son tour, attaque Heinz Fischer en justice. Le 26 mars 1965, Taras Borodajkewycz se fait agresser devant sa maison à Vienne. Quelques jours plus tard, le 31 mars 1965, Heinz Fischer manifeste avec des étudiants et des anciens résistants. Parallèlement, des centaines d'étudiants, des extrémistes de droite manifestent en faveur du professeur antisémite. Pendant la contre-manifestation, le néonazi Günther Kümmel donna un violent coup de poing à l'antifasciste et vieux résistant Ernst Kirchweyer, alors âgé de 67 ans. Ce dernier tomba sur le trottoir devant l'hôtel Sacher et mourut de ses blessures le 2 avril 1965. Taras Borodajkewycz est mis à la retraite en 1966. Le jugement émis à l'égard de Heinz Fischer est levé.

3. L'affaire Friedrich Peter en 1975

Quant à l'affaire *Friedrich Peter*, appelée aussi l'affaire *Friedrich-Kreisky-Wiesenthal*, c'est Simon Wiesenthal⁸³ qui en 1975 est tombé par hasard sur des documents relatant l'appartenance de Friedrich Peter à la brigade des SS ayant perpétré des crimes. Il les transmet d'abord à Rudolf Kirchschläger, alors Président fédéral de la République d'Autriche. Puis, lors d'un entretien télévisé le 9 octobre 1975, il accuse Friedrich Peter d'avoir servi au sein de la Wehrmacht et révèle ses activités cachées pendant la Seconde Guerre mondiale.

⁸¹ Heinz Fischer deviendra président du Conseil national (*Nationalrat*) de 1971 à 2004. Il sera élu président fédéral d'Autriche (*Bundespräsident*) en 2004, puis réélu pour six ans jusqu'au 8 juillet 2016.

⁸² C'est l'homme politique autrichien (SPÖ) Ferdinand Lacina, alors étudiant, qui avait pris note des propos antisémites tenus par Taras Borodajkewycz.

⁸³ Simon Wiesenthal (1908-2005) était un chasseur de nazis et président du centre de documentation juif de Vienne après la guerre.

Il est vrai, Friedrich Peter avait combattu dans la première brigade d'infanterie de la *Waffen-SS*⁸⁴ qui, selon Simon Wiesenthal, aurait massacré des milliers de civils en Ukraine en 1941 et 1942. Mais, à aucun moment, une quelconque participation active à ces exterminations n'a pu être prouvée. En toutes circonstances, Friedrich Peter a toujours affirmé qu'il avait fait partie de la Wehrmacht et qu'il ne se souvenait pas d'avoir pris part à des tueries⁸⁵.

La même année, Bruno Kreisky⁸⁶, alors chancelier fédéral social-démocrate, réfuta les accusations de Simon Wiesenthal et qualifia sa manière de les conduire de « méthodes de mafia politique »⁸⁷. Il affirma dans ses écrits qu'il éprouvait plutôt de la sympathie envers Friedrich Peter, alors président du FPÖ (depuis 1958 jusqu'en 1978). Lors d'une émission de télévision le 10 octobre 1975, sa complaisance alla jusqu'à défendre le passé nazi de Friedrich Peter⁸⁸. Bruno Kreisky avait fait entrer dans son gouvernement quatre ministres qui étaient d'anciens membres du parti NSDAP (Otto Rösch, Erwin Frühbauer, Josef Moser, Johann Öllinger), ce que dénonça Simon Wiesenthal et engendra la première dispute entre les deux hommes puisque Simon Wiesenthal n'avait pas critiqué la présence d'anciens membres de la NSDAP dans les gouvernements antérieurs sous la direction du parti ÖVP.

En 1983, Bruno Kreisky, c'est-à-dire le SPÖ, perd la majorité absolue aux élections parlementaires (mais garde la majorité relative) : il se retire du gouvernement et de la direction du parti. Fred Sinowatz (SPÖ) lui succède, et pour avoir la majorité absolue nécessaire, ce dernier fait entrer le FPÖ dirigé par Norbert Steger qui deviendra vice-

⁸⁴ SS est l'abréviation allemande *Schutzstaffel* (échelon de protection).

⁸⁵ Friedrich Peter : „Ich habe mir als Person nichts zuschulden kommen lassen. Ich habe leider einem verbrecherischen Regime gedient“. Cité par Heinz Fischer. In *Über Kreisky. Gespräche aus Distanz und Nähe*, Helene Maimann, Wien, Falter Verlag, 2011, p. 67. Ma traduction : Friedrich Peter : « Je ne me suis jamais personnellement rendu coupable de quoi que ce soit. J'avais malheureusement servi un régime criminel ».

⁸⁶ „Er hat einer Einheit angehört, die sicher einen furchtbaren Einsatz geleistet hat, aber ich muss mich auf den Rechtsstandpunkt stellen, dass, solange es niemanden gibt, der ihm konkret die Beteiligung an diesen Greueln nachweisen kann, für ihn die Unschuldsvermutung gilt“. Kreisky Bruno : *Der Mensch im Mittelpunkt. Der Memoiren dritter Teil*, textes réunis par Oliver Rathkolb, Johannes Kunz, Margit Schmidt, Wien, Kremayr & Scheriau, 1996, pp. 230-231. Ma traduction : « Il [Friedrich Peter] a appartenu à une unité qui a certainement dû intervenir de façon effroyable, mais je dois m'appuyer sur un point de vue juridique, qui stipule que toute personne bénéficie de la présomption d'innocence aussi longtemps qu'on ne peut prouver concrètement sa participation à ces atrocités ».

⁸⁷ Oliver Rathkolb : „Bruno Kreisky hat Wiesenthal mafiöser Methoden beschuldigt“. In *Über Kreisky. Gespräche aus Distanz und Nähe*, Helene Maimann. Ibid., p. 66.

⁸⁸ Bruno Kreisky : « Peter... Dès que j'ai compris pourquoi des gens tels que lui sont devenus des partisans de Hitler et dès que j'ai vu de plus près les causes matérielles d'une telle transformation de leur personnalité, c'est-à-dire l'élimination du chômage, d'abord en Allemagne, puis en Autriche, mes rapports avec les anciens nazis ont changé ». Cité par Anton Pelinka. In *Austriaca, Bruno Kreisky*, « Bruno Kreisky. L'homme et l'intellectuel », Numéro 40, Rouen, Presses Universitaires, 1995, p. 86.

chancelier de ce gouvernement. Notons que lorsque Jörg Haider prend la direction du parti FPÖ en 1986, la petite coalition prend fin.

4. La loi contre le nucléaire en 1978

Il faut se remémorer qu'en Autriche, le nucléaire était interdit jusqu'en 1955. Le parti politique ÖVP prend l'initiative de faire construire la première centrale nucléaire qui démarre le 4 avril 1972 à Zwentendorf comme lieu d'implantation⁸⁹. Dès 1974, les partis politiques, l'ÖVP, le SPÖ, mais aussi la Fédération des syndicats autrichiens (ÖGB), lancent et cautionnent un vaste programme nucléaire dans le but de diminuer la dépendance énergétique de l'Autriche. La centrale nucléaire achevée en 1977 ne fonctionnera jamais⁹⁰. Son coût s'éleva à un peu plus d'un milliard d'euros. En 1977 et 1978, des militants écologistes, des conservateurs, des ultra-conservateurs, des communistes manifestent contre sa mise en service. Ils brandissent des banderoles portant divers slogans, entre autres « L'énergie atomique garantit la mort certaine », « Stoppez l'industrie nucléaire – luttiez pour la vie », « Mieux vaut être réactif aujourd'hui que radioactif »⁹¹. Or Bruno Kreisky, mais aussi les experts scientifiques⁹², se montrent plutôt favorables au programme nucléaire autrichien⁹³. Bruno Kreisky décide alors de laisser s'exprimer directement la population sur le problème du nucléaire par référendum. Lors du scrutin le 5 novembre 1978, 50,5 % des Autrichiens votent contre le nucléaire, donc contre la mise en service de la centrale, et par là-même contre la production et l'utilisation de l'énergie nucléaire en Autriche. Suite à ce vote, la centrale nucléaire ne sera pas mise en service et le parlement autrichien se prononce par voie

⁸⁹ “Von ihr [die ÖVP] wurde die Entscheidung getroffen, dass es in Österreich ein Atomkraftwerk geben sollte ; auch der Standort Zwentendorf wurde damals bestimmt”. Bruno Kreisky : *Der Mensch im Mittelpunkt. Der Memoiren dritter Teil*. Ibid., p. 151.

⁹⁰ La centrale nucléaire à Zwentendorf est la seule au monde à être ouverte au public. Depuis 2010, elle accueille des visiteurs, deux fois par semaine. Depuis 2009, la société EVN produit de l'énergie solaire (« 180 000 kWh d'électricité d'origine renouvelable par an ») sur le site de la centrale (« sur une partie de la façade Sud-Est et sur le terrain de la centrale »), sans risque aucun pour ses riverains. Justine Roussie : « Zwentendorf : la centrale nucléaire jamais mise en service ». In *L'énerGeek*, 19 août 2013, <http://lenergeek.com/2013/08/19/zwentendorf-la-centrale-nucleaire-jamais-mise-en-service/>.

⁹¹ “Atomstrom ist todsicher“, “Stoppt die Atomindustrie - kämpft für das Leben“, “Lieber heute aktiv als morgen radioaktiv“. Georg Friesenbichler : *Unsere wilden Jahre. Die Siebziger in Österreich*, Wien, Böhlau Verlag, 2008, p. 172.

⁹² Il s'agissait entre autres du professeur Victor Weisskopf (directeur de la CERN), le professeur Carl Friedrich Freiherr von Weizsäcker (le frère du futur président fédéral allemand Richard von Weizsäcker), le docteur Wolf Häfele (un spécialiste de l'énergie). Bruno Kreisky : *Der Mensch im Mittelpunkt. Der Memoiren dritter Teil*. Ibid., p. 164.

⁹³ Peter Kreisky : „In seinen letzten Lebensjahren hat sich selbst mein Vater zu einem Gegner der Atomenergie entwickelt“. In *Über Kreisky. Gespräche aus Distanz und Nähe*, Helene Maimann. Ibid., p. 223. Ma traduction : « Dans les dernières années de sa vie, mon père [Bruno Kreisky] a développé une réticence à l'égard de l'énergie nucléaire ».

référendaire contre la construction ou la mise en service de centrales nucléaires, en adoptant la loi contre l'utilisation de l'énergie nucléaire (*Atomsperrgesetz*). Après la catastrophe de Tchernobyl⁹⁴, le gouvernement de la grande coalition de Franz Vranitzky renforce cette loi en juillet 1999 par la loi constitutionnelle fédérale pour une Autriche sans nucléaire (*Bundesverfassungsgesetz für ein atomfreies Österreich*) et l'intègre à la Constitution, faisant de l'Autriche un pays sans énergie nucléaire. Le 31 janvier 2003, la même coalition promulgue la loi de la sortie du nucléaire.

5. L'Affaire Waldheim en 1986

Jusqu'à la fin de l'ère du chancelier fédéral Bruno Kreisky en 1983, l'image de l'Autriche dans le monde se perçoit de façon positive. Mais en 1986, un changement brusque ébranla le pays à cause de l'*Affaire Waldheim*. Lorsque Kurt Waldheim parle de son intervention dans la Seconde Guerre mondiale, il explique qu'il n'avait rien à se reprocher puisque son rôle consistait à servir la *Wehrmacht*⁹⁵. Selon lui, il avait accompli son devoir de soldat comme des centaines de milliers d'Autrichiens⁹⁶ incorporés dans les troupes de la *Waffen-SS*, tout en reconnaissant avoir été au service du IIIe Reich. Dès son commentaire officiel, le mythe de la première victime de l'agression hitlérienne se brisa. Kurt Waldheim, l'ancien secrétaire général des Nations Unies de 1972 à 1981, était ainsi soupçonné de crimes contre l'humanité pendant la Seconde Guerre mondiale où il fut au service de la *Wehrmacht* en tant qu'officier. Ce qui lui valut d'être mis en quarantaine par les autres chefs d'état, bien qu'un comité d'historiens affirmât qu'il n'avait participé à aucun crime nazi. Cependant ce comité rejetait ses allégations relatant qu'il ignorait que des crimes avaient été commis contre les résistants et les Juifs. Certains pensaient que Kurt Waldheim cherchait principalement à conquérir le suffrage des personnes de son âge ayant vécu le même parcours que lui au cours de la guerre nazie⁹⁷. D'autres estimaient qu'il passait sous silence ses sentiments antagonistes

⁹⁴ „Nach 1983 kam ich zu der Auffassung, dass wir [...] in der nächsten Zukunft nicht nur *ein* Tschernobyl erleben werden, sondern wahrscheinlich auch andere“. « Bruno Kreisky : *Der Mensch im Mittelpunkt. Der Memoiren dritter Teil*. Ibid., p. 165. Ma traduction : « Après 1983, Bruno Kreisky arriva à la conclusion que dans un avenir proche, nous ne vivrons pas *un* Tschernobyl, mais sans aucun doute bien d'autres encore ».

⁹⁵ « En servant dans la *Wehrmacht*, Kurt Waldheim n'avait fait que son devoir ». Félix Kreissler : *L'Autriche, treizième des Douze ? Entre nostalgies et obsolescences – quelle identité ?*, « Avant-propos », Numéro 190, Rouen, Presses Universitaires, 1995, p. 8.

⁹⁶ „Ich habe im Krieg nichts Anderes getan als Hunderttausende andere Österreicher, nämlich meine Pflicht als Soldat erfüllt“. Cité par Heidemarie Uhl. In *Österreichische Zeitschrift für Politikwissenschaft ÖZP*, Heft 1, 2001, p. 9. Ma traduction : « Pendant la guerre, je n'ai fait qu'accomplir mon devoir en tant que soldat, comme des centaines de milliers d'autres autrichiens ».

⁹⁷ « Les 60-70 ans, dit (Erwin) Ringel, se sont pour la plupart identifiés à Kurt Waldheim. Parce qu'il a « fait son devoir ». Parce qu'il n'a rien vu ni rien entendu. Il incarne, en somme, ceux qui ne veulent rien savoir des crimes

à l'encontre des Juifs. D'autres encore prétendaient que s'il ne mentionnait pas dans sa biographie son implication dans le nazisme, c'était par oubli ou bien par déloyauté ou encore par méconnaissance du sort réservé aux Juifs grecs par les nazis. Quant à Bruno Kreisky, il reprocha publiquement à Kurt Waldheim d'avoir caché ses activités militaires pendant la guerre, à savoir sa participation, sous les ordres du général Alexander Löhr, à la destruction du plus grand ghetto juif à Salonique où il était présent de 1942 à 1943.

De son côté, Alfred Hrdlicka démontra son hostilité envers la candidature de Kurt Waldheim en construisant un énorme cheval en bois de quatre mètres de haut *Ein Pferd für Kurt Waldheim*⁹⁸ (Cheval pour Kurt Waldheim), sur une idée de l'écrivain Peter Turrini et d'après le dessin du caricaturiste Manfred Deix. Le choix du cheval par Alfred Hrdlicka n'était certainement pas le fruit du hasard si l'on fait référence au géant cheval de Troie en bois creux qui cachait des soldats grecs. Ce cadeau empoisonné offert aux Troyens fut le moyen idéal de les mener à leur destruction. A travers sa sculpture, Alfred Hrdlicka a voulu démontrer que le cheval, au-delà des apparences anodines, cache précisément les mensonges dissimulés de Kurt Waldheim sur son passé nazi. Lors du deuxième tour, le 8 juin 1986, donc le même jour où Kurt Waldheim s'apprêtait à se faire élire président fédéral de la République d'Autriche, l'artiste déplaça sa sculpture *Ein Pferd für Kurt Waldheim* (puisque montée sur des roulettes) jusque dans une des rues les plus célèbres du centre-ville, le *Graben*, un lieu ouvert à tous, situé en-dehors des galeries et musées, qu'il s'appropriait comme scène politique. Devant 10 000 citoyens autrichiens, il dévoila sa gigantesque sculpture car il voulait faire bouger les mentalités de la population autrichienne. A l'instar de Günter Brus et de Valie Export, Alfred Hrdlicka privilégia l'œuvre non « muséifiée » qui est visible et accessible à tous, en allant directement à la rencontre des personnes, le plus souvent non averties. En s'emparant ainsi de l'espace public, Alfred Hrdlicka transgressa le cadre artistique, il intégra l'art à la vie sociale et bouleversa le rapport entre l'art et le politique. Parallèlement à la construction et à l'exhibition de son cheval en bois, il prononça un discours dans lequel il voulait faire entendre raison à Kurt Waldheim, pour le dissuader de ne pas prendre en main les rênes de l'Etat⁹⁹. En

hitlériens. Les critiques dérangeant, on se serre les coudes face à l'étranger ». Anne-Marie Le Gloannec : « Vivre avec Waldheim », *L'Express*, 20 juin 1986, pp. 8-9. In *Perspective Monde*, « Dans les médias », Université de Sherbrooke, <http://perspective.usherbrooke.ca/bilan/servlet/BMEve?codeEve=959>.

⁹⁸ Alfred Hrdlicka : *Waldheim-Pferd*, 1986. In *Hrdlicka : Eine Hommage*, Trautl Brandstaller, Barbara Sternthal (Éds.), St. Pölten, Residenz Verlag, 2008, p. 76.

⁹⁹ „Er forderte Waldheim auf, das höchste Amt der Republik Österreich nicht anzutreten“. Cité par Trautl Brandstaller, Barbara Sternthal (Éds.). In *Hrdlicka. Eine Hommage*. Ibid., p. 103. Ma traduction : « Alfred Hrdlicka somme Waldheim de ne pas accéder à la plus haute fonction de la République d'Autriche ».

participant ainsi activement à la campagne menée contre Kurt Waldheim, il apporta non seulement son soutien à ceux qui, comme lui, s'opposaient à Kurt Waldheim, mais il poussa aussi les Autrichiens à réviser leur comportement passif à l'égard de la candidature de Kurt Waldheim. Sa performance se situe parfaitement dans le mouvement *agit-prop*, en ce sens que son action politique et artistique fait alliance avec l'espace urbain. Ce courant s'est d'abord développé en URSS et Allemagne dans les années 1919-1920, puis s'est répandu en Tchécoslovaquie, aux Etats-Unis et au Japon. L'*agit-prop* regroupe à la fois l'agitation (abrégé *agit*), c'est-à-dire la mobilisation de l'opinion publique dans l'espace public, ici le *Graben*, et la propagande (abrégé *prop*), c'est-à-dire la popularisation d'une idée politique, ici ne pas voter pour Kurt Waldheim. Selon Philippe Ivernel, l'*agit-prop* réunit « l'information plus des effets scéniques »¹⁰⁰.

Pour affronter les critiques virulentes lancées contre Kurt Waldheim auquel on reprochait son passé nazi, son parti (l'ÖVP) exhorta la population à voter pour lui. L'ÖVP soutint la candidature de Kurt Waldheim qui reconnaissait n'avoir accompli que son devoir, à l'aide d'affiches contenant des slogans en sa faveur tels que „Wir Österreicher wählen, wen wir wollen“¹⁰¹ (« Nous Autrichiens votons qui nous voulons ») et „jetzt erst recht“¹⁰² (« Maintenant plus que jamais »). Malgré l'accusation grave portée contre Kurt Waldheim par de nombreux adversaires, il fut élu président fédéral de la république d'Autriche avec 53,9 % de votes¹⁰³. La réussite de ce scrutin signifie que la plupart des Autrichiens ne croyaient pas que Kurt Waldheim était impliqué dans les crimes nazis d'une part, et que la société autrichienne restait indifférente au questionnement sur son passé d'autre part.

L'*Affaire Waldheim* marqua inévitablement un tournant dans l'évolution de la conscience nationale en Autriche. L'opinion internationale refusait désormais la thèse jusqu'ici admise de l'Autriche considérée comme victime du régime nazi et tenait dès lors le pays responsable dans sa participation aux crimes nazis¹⁰⁴. L'Etat autrichien se vit donc forcé

¹⁰⁰ Philippe Ivernel : « Introduction générale ». In *Le théâtre D'agit-prop de 1917 à 1939*, Tome 01, par Denis Bablet, Lausanne, La Cité - L'Age d'Homme, 1977, p. 21. Philippe Ivernel est professeur honoraire de l'Université à Paris 8.

¹⁰¹ „Wir Österreicher wählen, wen wir wollen“. In *antifainfoblatt.de*, „Vor 20 Jahren markierte in Österreich die „Waldheim Affäre“ eine erinnerungspolitische Zäsur“, „Geschichte“, 15 juin 2006, <https://www.antifainfoblatt.de/artikel/%C2%BBwir-%C3%B6sterreicher-w%C3%A4hlen-wen-wir-wollen%C2%AB>.

¹⁰² Georg Friesenbichler : *Unsere wilden Jahre. Die Siebziger in Österreich*. Ibid., p. 233.

¹⁰³ Paul Pasteur : *Histoire de l'Autriche. De l'empire multinational à la nation autrichienne (XVIIIe-XXe siècles)*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 281.

¹⁰⁴ Félix Kreissler : « Le pays aux prises avec une opinion nationale qui n'acceptait plus la thèse d'une Autriche uniquement « victime de l'histoire » et avait tendance de lui attribuer aussi un rôle de complice, les Autrichiens

de reconsidérer le passé nazi¹⁰⁵ volontairement refoulé jusqu'ici et de sortir enfin de son rôle de victime. Dans un premier temps, lors de son allocution télévisée le 10 mars 1988, Kurt Waldheim expliqua que l'Autriche portait une part de responsabilité dans ces crimes¹⁰⁶. Puis le 8 juillet 1991, lors des cérémonies de commémoration de la Nuit de cristal, Franz Vranitzky, alors chancelier fédéral, concéda officiellement la part de responsabilité dans les crimes commis volontairement ou non par une partie des Autrichiens. Finalement, le 15 novembre 1994, Thomas Klestil, président fédéral de la République d'Autriche de l'époque (ayant succédé à Kurt Waldheim le 8 juillet 1992), reconnaissait à son tour la participation de l'Autriche aux crimes contre l'humanité, aux côtés de l'Allemagne nazie. La thèse de la victime (*Opferthese*), ayant servi de base à l'identité politique après 1945 et permis son enracinement dans la mémoire collective sous la Deuxième République, était désormais remplacée par la thèse de la coresponsabilité (*Mitverantwortungsthese*). Ce qui obligea le gouvernement à prendre plusieurs mesures. D'abord en 1995, il manifeste sa reconnaissance envers les victimes du nazisme en créant le Fonds Général d'Indemnisation. Puis en 1998, il met en place une commission d'historiens, chargée d'étudier la période hitlérienne. Enfin en 2000, la Ville de Vienne¹⁰⁷ passe commande à Rachel Whiteread¹⁰⁸ d'un monument en mémoire des 65 000 juifs autrichiens morts entre 1938 et 1945. Cette sculptrice britannique construit son Mémorial de l'holocauste (*Holocaust Monument*) totalement en béton, désigné aussi par *Nameless Library* (Bibliothèque sans nom). Ce monument mesure 2,20 m de haut et 1,65 m de large. Il se trouve sur la Place des Juifs (*Judenplatz*). Le bâtiment de forme parallélépipédique est fermé. Les double-portes ne s'ouvrent pas. Les façades contiennent des rangées de livres clos dont les pages sont tournées vers l'extérieur. Les livres ne portent ni titres, ni auteurs. Les noms des déportés juifs d'Autriche morts dans les camps de concentration apparaissent sur la base du monument. Cette œuvre a été contestée au départ parce qu'elle ressemble à un bunker qui rappelle le lieu de gazage et de crémation d'Auschwitz, appelé Bunker 1, le lieu destiné à l'extermination de milliers de Juifs.

se virent confrontés à leur histoire ». Félix Kreissler : *L'Autriche, treizième des Douze ? Entre nostalgies et obsolescences – quelle identité ?*, « Avant-propos ». Ibid., p. 8.

¹⁰⁵ « Dénégation et silence ne sont plus possibles. On ne pourra plus affirmer que l'Autriche a été uniquement victime d'un Etat nazi prédateur ». Wolfgang Sabler : « L'Autriche 1945-2005. Essai sur l'histoire politique et culturelle ». In *Elfriede Jelinek et le devenir du drame*, Gérard Thiériot, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2006, p. 51.

¹⁰⁶ En effet, Kurt Waldheim « admet la culpabilité des Autrichiens dans les crimes du IIIe Reich et présente « ses excuses » pour ces crimes ». Cité par Paul Pasteur : *Histoire de l'Autriche. De l'empire multinational à la nation autrichienne (XVIIIe-XXe siècles)*. Ibid., p. 281.

¹⁰⁷ Le projet de Rachel Whiteread a été retenu par un jury viennois présidé par Hans Hollein en 1996.

¹⁰⁸ Rachel Whiteread : *Holocaust Monument* (Mémorial de l'Holocauste). In *Le grand livre de l'art moderne*, Rosie Dickins, Londres, Usborne Publishing Ltd, 2004, traduction française par Claire Lefebvre, 2006, p. 47.

L'élection de Kurt Waldheim ne mit cependant pas fin aux controverses, loin de là, ni en Autriche, ni sur la scène internationale. Alors qu'Alois Mock, à l'époque Ministre autrichien des Affaires étrangères, soutient Kurt Waldheim¹⁰⁹, les autorités américaines, à la demande du *Jüdischer Weltkongress* (Congrès juif mondial), inscrivent Kurt Waldheim sur la *watch list* (liste d'observation) dès le 27 avril 1987. Kurt Waldheim demeura interdit d'entrée sur le territoire américain jusqu'à sa mort en 2007. Il pensait que cette manœuvre s'apparentait à une vengeance¹¹⁰. Parmi les dirigeants des Etats européens et ceux des autres pays, seuls le pape Jean-Paul II et le chancelier allemand Helmut Kohl recevront officiellement Kurt Waldheim jusqu'en 1992 puisqu'au terme de son premier mandat ce dernier ne se représentera pas.

6. L'adhésion à l'Union Européenne en 1995

En 1987, de nombreux acteurs économiques, notamment la Fédération des syndicats autrichiens (ÖGB), optent pour la demande d'adhésion à l'Union Européenne de l'Autriche et font pression sur le gouvernement de coalition SPÖ/ÖVP en place depuis janvier 1987. Lorsque l'Autriche décide d'adhérer à l'Union Européenne, les deux partis politiques se trouvent d'abord en désaccord : la SPÖ se place en tant que défenseur de la neutralité, l'ÖVP en tant que pro-européen. Ils finissent par trouver un compromis qui prévoit la sauvegarde du statut de neutralité autrichienne, reconnu sur le plan international, et l'adhésion future à l'Union Européenne. Les Verts, eux, s'y opposent fermement. Malgré les interventions des opposants, le gouvernement présente sa demande officielle de candidature le 17 juillet 1989 par l'intermédiaire du ministre des affaires étrangères Alois Mock, alors en charge des négociations pour l'entrée de l'Autriche dans l'Union Européenne. Dans les documents officiels de candidature qu'Alois Mock remet à son homologue français Roland Dumas, figure la longue phrase se rapportant au maintien du fondement intouchable sur la neutralité permanente de l'Autriche, à savoir :

¹⁰⁹ Alois Mock : „Wir dürfen uns nicht einreden lassen, unsere Republik sei auf einer Lebenslüge aufgebaut oder schleiche sich aus ihrer Vergangenheit“. Cité par Susanne Frölich-Steffen : *Die österreichische Identität im Wandel*. Wien, Wilhelm Braumüller Universitäts-Verlagsbuchhandlung, 2003, p. 125. Ma traduction : « Il n'y a aucune raison pour qui que ce soit, d'avoir à accepter que notre République se soit construite sur un mensonge qui dure toute la vie ou se défilerait de son passé ».

¹¹⁰ Kurt Waldheim : „Rache für meine Tätigkeit als Generalsekretär der Vereinten Nationen, wo ich objektiv und konsequent eine anständige Politik im Interesse der gesamten Weltbevölkerung geführt habe“. Cité par Susanne Frölich-Steffen : *Die österreichische Identität im Wandel*. Ibid., p. 125. Ma traduction : « Une vengeance pour mon activité en tant que secrétaire général des Nations-Unies, alors que j'ai su d'une manière objective et cohérente mener une politique appropriée, dans l'intérêt de l'ensemble de la population mondiale ».

« L’Autriche présente cette candidature en présupposant qu’elle préservera son statut internationalement reconnu de pays neutre, tel qu’il est défini dans la Loi Constitutionnelle Fédérale du 26 octobre 1955, et aussi que, en qualité de membre des Communautés Européennes, elle sera à même de respecter les obligations légales qui découlent de son statut de pays neutre, et de poursuivre sa politique de neutralité, afin d’apporter sa contribution spécifique au maintien de la paix et de la sécurité en Europe »¹¹¹.

Mais, lorsque l’Autriche décide de se porter candidate, sa démarche d’accession à la CEE ne suscite aucunement l’unanimité. En effet, des hommes politiques tels que Jacques Delors, alors président français de la Commission Européenne de 1985 à 1994, et Mark Eyskens¹¹², Ministre belge des Affaires étrangères de 1989 à 1992, se montrent plutôt réticents. L’Union Soviétique s’y oppose fortement et interprète la demande comme une rupture du Traité d’Etat ou plutôt comme une incompatibilité de la neutralité avec l’adhésion à l’Union Européenne¹¹³. Finalement, en mai 1994, les négociations aboutissent. De surcroît, le 12 juin 1994, le référendum atteint 66,58 % de voix¹¹⁴ en faveur de l’adhésion, avec un taux de participation de 82,2 %. L’Autriche choisit donc définitivement la voie européenne, tout en ne remettant pas en cause sa neutralité. Le 24 juin 1994, Franz Vranitzky signe le traité d’adhésion à l’Union Européenne par l’Autriche à Corfou. Le 1^{er} janvier 1995, après la ratification référendaire, l’Autriche devient officiellement membre de l’UE (en même temps que la Finlande et la Suède) appelée l’Europe des Quinze¹¹⁵. Seule la Norvège refuse son adhésion pour la deuxième fois. L’ouverture de l’économie autrichienne à ses voisins européens engendre des conséquences positives et immédiates en Autriche, notamment grâce aux importantes retombées économiques telles que le regain de la demande et de l’emploi¹¹⁶.

¹¹¹ Paul Luif : « La neutralité de l’Autriche et l’Europe de 1992 ». In *Austriaca, L’Autriche et l’intégration européenne*, Numéro 38, Rouen, Presses Universitaires, 1994, p. 30.

¹¹² Mark Eyskens déclare que « La neutralité est un obstacle ». Cité par Paul Luif. In *Austriaca, L’Autriche et l’intégration européenne*, « La neutralité de l’Autriche et l’Europe de 1992 ». Ibid., p. 31.

¹¹³ „Aus der Sicht Moskaus war ein Beitritt Österreichs nicht vereinbar mit dem Staatsvertrag und der Neutralität“. Oliver Rathkolb : *Internationalisierung Österreichs seit 1945*, „Auf dem langen Weg nach Europa 1985-1995“, Innsbruck, Wien, Bozen, Studien Verlag, 2005, p. 81. Ma traduction : « Moscou considérait l’adhésion de l’Autriche incompatible avec le Contrat d’Etat et la neutralité ».

¹¹⁴ „12.06.1994 : [...] 66,58 % der Stimmen für den Beitritt. Die Wahlbeteiligung liegt bei 82,5 %“. Oliver Rathkolb : *Internationalisierung Österreichs seit 1945*, „Zeittafel 1945-2005“. Ibid., p. 96.

¹¹⁵ En 1995, l’Union Européenne compte 15 membres. En 2015, elle dénombre 28 Etats membres : l’Allemagne, l’Autriche, la Belgique, la Bulgarie, Chypre, la Croatie, le Danemark, l’Espagne, l’Estonie, la Finlande, la France, la Grèce, la Hongrie, l’Irlande, l’Italie, la Lituanie, la Lettonie, le Luxembourg, Malte, les Pays-Bas, la Pologne, le Portugal, la République tchèque, la Roumanie, le Royaume-Uni, la Slovaquie, la Slovénie et la Suède. Le 23 juin 2016, le Royaume-Uni décide par référendum, organisé par David Cameron alors Premier Ministre britannique, de quitter l’Union Européenne (51,9 % des voix pour sortir de l’UE et 48,1 % pour rester).

¹¹⁶ „[...]“, dass als Folge der neuen Exportmärkte rund 60 000 Arbeitsplätze entstanden sind“. Oliver Rathkolb : *Die paradoxe Republik. Österreich 1945 bis 2005*, „Der letzte „große Sprung“ der Großen Koalition : EU-

Chapitre II. L'héritage artistique

Le contexte politique autrichien et l'influence de nouveaux courants artistiques en Europe et aux Etats-Unis suscitent une rupture identitaire chez ces quatre artistes et expliquent en partie leur engagement politique. Leur œuvre s'élabore ainsi dans un rapport singulier entre leur identité individuelle et l'identité collective autrichienne.

1. L'influence artistique en Europe et aux Etats-Unis à partir des années 1950

Dans la période de l'après-guerre, en Europe et aux Etats-Unis, les artistes témoignent de leur volonté de rompre avec l'art traditionnel, pour explorer des arts précurseurs. Ils cherchent surtout à briser les frontières classiques de la peinture et de la sculpture. Leurs nouveaux modes d'expression s'expriment tour à tour à travers l'art informel ou l'*informalisme*¹¹⁷, la performance, l'art photographique, l'art vidéo, l'art féministe, le *Body Art*¹¹⁸ (l'art corporel), l'art conceptuel, l'art minimal, le *Land Art* (l'art dans et avec la nature).

L'art informel, issu de l'expressionnisme abstrait, apparaît au début des années 1950 en Europe¹¹⁹, mais aussi aux Etats-Unis. Il suscite deux tendances fondamentales : l'*Action Painting*¹²⁰ (la peinture gestuelle) et le *Colour Field Painting* (la peinture du champ coloré). L'*Action Painting* met l'accent sur la texture, la matière et les gestes. Jackson Pollock¹²¹, Willem De Kooning et Franz Kline comptent parmi les acteurs éminents

Beitritt 1995“, Kapitel 3, Wien, Paul Zsolnay Verlag, 2005, p. 151. Ma traduction : « L'ouverture de nouveaux marchés d'exportation ont permis de créer 60 000 emplois ».

¹¹⁷ C'est en 1951 que le critique d'art français Michel Tapié (de Céleyran) (1909-1987) utilise la première fois l'expression « art informel », lors de l'exposition collective « Signifiants de l'Informel » à la galerie *Paul Facchetti* de Paris. Il l'a reprise dans son ouvrage *Un art autre* en 1952.

Le terme « informel » [...] signifie « non formel » ou « aformel », au sens d'un dépassement de l'opposition entre abstraction et figuration. {...}. En Europe, l'art informel (sous les appellations plus ou moins répandues de « tachisme », « art brut », « abstraction lyrique » [...]) s'affirme comme antithèse d'autres tendances alors en vigueur ». Poli Francesco : *L'art contemporain. De l'informel aux recherches actuelles*, adaptation française de Marie-Christine Gamberini, Paris, Gründ, 2008, p. 18.

¹¹⁸ Les artistes pratiquant le *Body Art* travaillent avec le langage du corps. Ce courant rompt avec le corps idéalement beau de l'Antiquité et de la Renaissance et met en scène « le corps torturé de l'artiste -, l'inacceptable, le laid, le sale, voire le hideux ». Anne Cauquelin : *L'art contemporain* Paris, Presses Universitaires de France - PUF, Collection Que sais-je ?, 2011 (10^e édition), pp. 111-112.

¹¹⁹ En France, les représentants de ce mouvement sont entre autres Jean (Léon) Fautrier et Jean Dubuffet.

¹²⁰ Le terme d'*Action Painting* a été proposé par Harold Rosenberg en 1952.

¹²¹ L'œuvre de Jackson Pollock se crée sous les yeux du spectateur. Il pose de grandes toiles par terre, puis les asperge de peinture industrielle sous la forme d'éclaboussures, de taches ou de gouttes, à l'aide de brosses, de

de cette tendance. Le *Colour Field Painting* accorde l'importance sur l'homogénéité des couleurs et des formes. La peinture se développe sur un seul plan. Mark Rothko¹²², Barnett Newman, Clifford Still et Ad Reinhardt (du vrai nom Adolphe Dietrich Friedrich Reinhardt) figurent parmi les principaux représentants de ce mouvement.

Cette période de l'art informel ne manqua pas de voir le jour en Autriche. A partir de 1954, Günter Brus prolonge l'héritage de la peinture informelle. Il agit de manière agressive et particulièrement chaotique¹²³. En effet, il projetait la peinture sur ses toiles avec une gestuelle énergique, violente et radicale, guidée par ses impulsions picturales, jusqu'à « se masturber devant la toile, avant d'y déverser le sperme et l'urine »¹²⁴. Il comparait d'ailleurs ses toiles à « des cris réprimés, des crachements »¹²⁵. Pour la première fois en 1961, Günter Brus expose sa peinture informelle, conjointement avec l'artiste allemand Alfons Schilling (mort le 19 juin 2013), à la Galerie *Junge Generation* à Vienne.

Après la peinture informelle, les artistes vont effectuer des performances et utiliser un outil quasiment indissociable du sujet, à savoir le corps humain. Yves Klein délaisse le support classique qu'est la peinture. Il utilise le corps féminin. En effet, au printemps 1958, lors d'une soirée privée dans l'appartement de Robert Godet à Paris, il expérimente une nouvelle technique en peinture, qu'il appelle « pinceaux vivants ». Une jeune femme nue s'enduit de peinture bleue, couleur créée et nommée par Yves Klein l'*International Klein Blue*¹²⁶. Elle se roule sur une grande feuille de papier, y dépose son empreinte corporelle jusqu'à obtenir un monochrome bleu qui donnera naissance aux *Anthropométries*. Puis le 19 mars 1960 à la Galerie Internationale d'Art Contemporain à Paris, devant une centaine d'invités, Yves Klein réalise le célèbre tableau *Anthropométrie de l'époque bleue*. Des femmes nues plongent d'abord leur corps dans un bac de peinture bleu

boîtes ou de pots percés (sans utiliser de chevalet). C'est la liberté du geste, c'est-à-dire sa technique gestuelle rapide et spontanée de gouttes, d'égouttages de couleurs et de projections de peinture, appelée *drippings*, qui l'a rendu célèbre.

¹²² A partir de 1949, Mark Rothko peint des bandes horizontales plus ou moins larges sur ses grandes toiles rectangulaires, juxtaposées ou superposées, aux couleurs uniformes, mais contrastes, tantôt douces, lumineuses, tantôt sombres, saturées.

¹²³ « Günter Brus frappait la peinture avec une violence gestuelle et émotionnelle ». Danièle Roussel : *L'actionnisme viennois et les autrichiens*, « L'actionnisme ! », traduit de l'allemand par Nicole Thiers, Dijon, Les presses du Réel, 2008, p. 14.

¹²⁴ Peter Weibel : « Er malte spürbar auf die Wand hin [...]. Er onanierte vor dem Bild, schüttete Samen und Urin in das Bild ». In *BRUSEUM. Ein Museum für Günter Brus*, Christa Steinle, Peter Weibel (Éds.), Graz, Hatje Cantz Verlag, 2009, p. 39.

¹²⁵ Cité par Danièle Roussel : *L'actionnisme viennois et les autrichiens*, « L'actionnisme ! ». Ibid., p. 17.

¹²⁶ C'est en 1956 qu'Yves Klein inventa sa propre couleur lumineuse, fabriquée à base du bleu outremer associé à divers composants chimiques, avec l'aide du chimiste Edouard Adam. Il officialisa l'*International Klein Blue*, l'*IKB*, en l'enregistrant à l'INPI le 19 mai 1960. Ce bleu exprime un lien entre la matière et l'esprit, le temps et l'infini.

outremer lumineux (couleur IKB). Ensuite elles se transforment en pinceaux, appelées femmes-pinceaux. Elles appuient leur corps de face contre des feuilles de papier, posées au sol ou fixées au mur, avant d'y plaquer leurs empreintes, désignées par peintures-empreintes. Les femmes changées en pinceaux vivants s'opposent donc à celles qui servaient comme modèles et posaient nues, immobiles dans la peinture traditionnelle. Yves Klein assiste à sa performance en smoking, mais n'intervient que pour donner des directives. En guise d'accompagnement musical, un orchestre d'une vingtaine de musiciens interprète la symphonie *Monoton Silence*¹²⁷ qu'Yves Klein avait inventée vers 1949. Cette symphonie dure quarante minutes et se compose d'une partie sonore, soit une seule note continue de 20 minutes, suivie d'une partie silencieuse d'égale durée¹²⁸ (un silence de 20 minutes).

Contrairement à Yves Klein, Günter Brus exécute ses performances en mettant en scène son propre corps en tant que matériau de création, instrument de protestation et lieu d'expérience. Des artistes extrémistes tels que la Française Gina Pane ou l'Américain Chris Burden (mort le 10 mai 2015) placent, eux-aussi, le corps au centre de leur travail. Gina Pane entaille son corps avec des lames de rasoir lors de sa performance *Death Control* (Contrôle de la mort) pour symboliser l'ouverture au monde, à l'être humain, à l'autre¹²⁹. Chris Burden se fait tirer à balle réelle d'une carabine de 22 long rifle dans le bras par un ami, à une distance d'environ 4,5 mètres, lors de sa performance *Shoot*¹³⁰ (Tir) en 1971 pour montrer l'inutilité de la guerre du Vietnam. L'Américaine Carolee Schneemann, l'Afro-américaine Adrian Piper, la Japonaise Yoko Ono, la Française Orlan, la Serbe Marina Abramovic, l'Allemande Rebecca Horn et les Autrichiennes Friederike Petzold et Valie Export mettent leur propre corps au cœur de leur œuvre comme sujet de réflexion, comme vecteur de la révolte, mais aussi comme matériau d'expérience. Ces artistes féminines explorent des pratiques parfois violentes avec ou sur leur corps, pour dénoncer une société qui donne peu de liberté ou des droits limités aux femmes.

¹²⁷ La partition a été écrite en 1949 et mise au point en 1957 par le musicien et compositeur français Pierre Henry (né en 1927), d'après le concept d'Yves Klein.

¹²⁸ Sandra Michel : « La symphonie *Monoton Silence* (1958-1961) est un continuum de son et de silence ». In *Les essentiels de culture générale. Arts et histoire de l'art*, « Klein (Yves). Peintre français (1928-1962) », Paris, Ellipses Edition Marketing, Collection Optimum, 2010, p. 173.

¹²⁹ Gina Pane, 1974 : « Si j'ouvre mon « corps, afin que vous puissiez y regarder votre sang, c'est pour l'amour de vous : l'autre ». In *Centre Pompidou.fr*, « Propos de l'artiste. Lettre à un (e) inconnu (e) », « Dossier de presse Gina Pane, Terre-Artiste- Ciel, 16 février au 16 mai 2005, Galerie du Musée », Dorothée Mireux, p. 14, http://www.geifco.org/actionart/actionart01/entidades_01/CENTROS_CULTURALES/CentrePompidou/ginapan e/1%20DP%20Gina%20Pane.pdf.

¹³⁰ Chris Burden : *Shoot* (Tir), 1971. In *L'art contemporain. De l'informel aux recherches actuelles*, Poli Francesco. Ibid., p. 243.

La photographie, inventée au début du XIXe siècle, fait partie de notre vie quotidienne, dans les journaux, sur Internet, sur les téléphones portables ou sur les tablettes. En effet, depuis l'invention du daguerréotype¹³¹ en 1838 par Louis Daguerre¹³², la photographie a très vite évolué. Dès les années 1930, les photographies contribuèrent à la mémoire de l'histoire, en constituant une vision de l'époque. Elles permettent ainsi de conserver un passé que nous n'avons pas connu. Ces images constituent un intérêt documentaire¹³³, mais certaines d'entre elles peuvent être regardées comme des œuvres. D'autre part, la photographie de presse intercepte des moments précis (des individus au travail, dans la rue, à la maison)¹³⁴, révèle des événements terribles (des scènes de guerre, des catastrophes naturelles) ou des manifestations sportives (immortalisation d'un instant marquant pris lors d'un match). Quant à la photographie de mode, elle s'inspire, entre autres des créations du Studio Harcourt à Paris, spécialisé dans le portrait de personnes célèbres. Créé en 1934 par les frères Jacques et Jean Lacroix et Cosette Harcourt, le Studio Harcourt réalise des prises de vue en studio, ultérieurement aussi en extérieur. Depuis 1938, il sert de passage aux personnalités et aux célébrités (écrivains, comédiens, danseurs, peintres, hommes politiques, journalistes). En outre, grâce à la photo numérique, chacun peut désormais avoir son portrait, alors que longtemps auparavant les peintres réalisaient des portraits¹³⁵ réservés aux gens fortunés.

Au cours de la deuxième moitié des années 1960, les artistes américains (Bruce Nauman, Vito Acconci, Chris Burden, Dennis Oppenheim) et européens (Michel Journiac, Gina Pane, Rudolf Schwarzkogler, Valie Export, Günter Brus) intègrent la photographie dans leurs créations. Ils travaillent souvent en noir et blanc, alors que la publicité utilise fréquemment des images en couleur. Ils s'expriment à travers des actions éphémères et la photographie leur sert alors comme moyen exclusif de conserver une trace de

¹³¹ Le *daguerréotype* est le nouveau procédé permettant de reproduire, de manière mécanique, les images qui se forment dans la chambre obscure. La fabrication des images est alors lente car nécessite une demi-heure de pose.

¹³² Le peintre et décorateur de théâtre parisien Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851) réalise les croquis de ses dioramas dans la chambre noire. Il invente le tout premier procédé photographique, dit *daguerréotype*, d'après les recherches du physicien Nicéphore Niepce (1765-1833). Ce dernier s'était associé à Mandé Daguerre pour améliorer les images par son procédé appelé Héliographie. Nicéphore Niepce est supposé avoir réussi sa première photographie en 1826. L'invention du *daguerréotype* fut proclamée officiellement en 1839 par l'astronome et physicien français Louis-François Arago à l'Académie des sciences de Paris.

¹³³ « Sune Jansson immortalisa un vieil homme vivant dans une région reculée du nord de la Suède. [...] Garry Winogrand prit en photo des visiteurs du zoo de New York en 1969. [...] En 1948, Ansel Adams a photographié des dunes de sable au soleil levant dans la Vallée de la Mort ». Val Williams : *Pourquoi est-ce un chef-d'œuvre ? 80 photographies expliquées*, Paris, Groupe Eyrolles, 2014, p. 9.

¹³⁴ Walker Evans : *Intérieur d'une maison de mineur*, Virginie-Occidentale, 1935. In *Pourquoi est-ce un chef-d'œuvre ? 80 photographies expliquées*, Val Williams. Ibid., p. 15.

¹³⁵ Cecil Beaton : *Gertrude Stein et Alice B. Toklas*, 1936, photographie. In *Pourquoi est-ce un chef-d'œuvre ? 80 photographies expliquées*, Val Williams. Ibid., p. 12.

leurs œuvres, sous la forme de photos-actions. Günter Brus et Valie Export décident de passer de l'art de l'action vers un art corporel spécifiquement photographique. Ce qui démontre que quelques-unes de leurs œuvres ne sont connues du public que par le biais de la photographie. C'est à cause de sa nature éphémère que leur art, pour perdurer, dépend de la qualité des photographies. Voilà la raison pour laquelle Günter Brus prépare la mise en scène de ses actions pour la meilleure réalisation possible des photos et des films. Il prévoit leur déroulement dans les moindres détails, à l'aide de dessins préparatoires et d'esquisses annotés. Il valorise chacun de ses gestes, étape par étape. La photographie n'est pas non plus étrangère à Valie Export puisqu'en 1955, alors âgée de 15 ans, elle démontra déjà un vif intérêt pour la photo, avec sa première prise *Erste Selbstaufnahme*¹³⁶ (Premier autoportrait). A partir de là, elle ne cesse de produire des autoportraits photographiques¹³⁷ et, plus tard, elle choisit également de photographier (et de filmer) ses performances et ses actions, à la fois pour conserver leur trace et leur intérêt documentaire.

Non seulement la photographie, mais également l'art vidéo¹³⁸ apparu en Europe et aux Etats-Unis en 1963 vont servir de matériau de production, de moyen d'enregistrement et de conservation des performances éphémères. Pendant ces performances, les artistes se donnent en spectacle devant un public, en temps réel (l'artiste est présent physiquement le temps de sa performance) et dans un espace donné (la performance peut être réalisée n'importe où). En outre, la vidéo permet aux artistes vidéastes de travailler le mouvement, le ralenti, l'accélération, de concevoir des images de synthèse, de créer des installations multimédias.

A l'instar du pionnier Sud-coréen Nam June Paik et des artistes américains Dan Graham et Bruce Nauman, Valie Export fait partie des premiers plasticiens de l'art vidéo. Elle utilise la vidéo comme support de son perpétuel questionnement sur la place et le rôle de la femme dans la société autrichienne patriarcale après 1945. Elle considère la vidéo non pas en tant qu'objet, mais comme véritable outil de son art. En 1970, elle réalise sa première installation vidéo *Split reality*¹³⁹ (Réalité scindée) qui se compose d'un téléviseur, d'un

¹³⁶ Valie Export : *Erste Selbstaufnahme*, 1955. In *Valie Export*, Hedwig Saxenhuber, Catalogue d'exposition (Moscou, au Centre national d'Art contemporain et à la Fondation Ekaterina, du 4 mars au 3 avril 2007), Wien, Bozen, Folio Verlag, 2007, p. 366.

¹³⁷ Valie Export : *Selbstportraits*, 1955, 1956. In *Export Lexikon. Chronologie der bewegten Bilder bei Valie Export*, Sylvia Szely (Éd.), Wien, Sonderzahl, 2007, p. 209.

¹³⁸ La vidéo avait été introduite à partir de 1965 grâce à la commercialisation du Portapak (l'ancêtre du caméscope) de la marque Sony. C'est d'ailleurs Nam June Paik qui a été l'un des premiers à avoir acheté et utilisé une caméra vidéo portable. L'œuvre d'art vidéo n'était pas à ce moment-là un objet destiné à la vente ou à la consommation de masse. L'image pouvait être diffusée instantanément et à un coût abordable, contrairement au film qu'il fallait développer pour faire le tirage.

¹³⁹ Valie Export : *Split reality*. In *Valie Export. Mediale Anagramme*, Sigrid Eiblmayr, Gertrud Koch, Marlene Streeruwitz, Berlin, NGBK (Neue Gesellschaft für Bildende Kunst), 2003, p. 108.

tourne-disque et d'un appareil-son. Le moniteur du téléviseur laisse uniquement apparaître la tête de Valie Export qui porte une paire d'écouteurs sur les oreilles. Le tourne-disque joue la chanson *Strangers in the night* (Etrangers dans la nuit) de Franck Sinatra, tandis que Valie Export chante en synchro avec la chanson originale du disque. Mais le spectateur n'entend que la voix de Valie Export puisque le son du tourne-disque a été coupé¹⁴⁰. En 2007, Valie Export expose au Belvédère une installation vidéo *Die Glottis*¹⁴¹ (La Glotte) qui illustre parfaitement la fusion de l'art corporel et des technologies nouvelles. En effet, sa glotte, intégrée dans un ensemble de 24 moniteurs, apparaît en gros plan et en plein mouvement. Cette partie du corps permet de vaincre les frontières du corps grâce à l'imagerie médicale. Le spectateur est ainsi plongé dans l'intimité de l'anatomie de l'artiste, qui reste cependant anonyme puisqu'il est impossible de la reconnaître dans les vidéos. Valie Export transforme une partie de son anatomie en objet d'art, la « glotte ». Cette œuvre en tant qu'autoportrait a pu voir le jour grâce à sa performance-vidéo *I turn over the pictures of my voice in my head* (Je fais défiler les images mentales de ma voix) effectuée par l'artiste à la Biennale de Venise en 2007. Un laryngoscope introduit dans son nez jusqu'au larynx¹⁴² permet de visualiser sa gorge. Le temps que Valie Export lit (sous surveillance médicale) son texte *Die widerspendigste Stimme, die gespaltene Stimme*¹⁴³ qui se rapporte à sa propre voix, une caméra médicale explore simultanément son larynx et le filme en gros plan sur un écran.

¹⁴⁰ Valie Export : “Vor einem Video-Set wird eine Schallplatte mittels Plattenspieler gespielt. Der Ton ist abgedreht, die Platte unhörbar. Im Monitor ist zu sehen, wie ich diese mit Kopfhörer abhöre und synchron zur Platte singe”. In *Valie Export*, Juan Vicente Aliaga, Caroline Bourgeois, Elisabeth Lebovici, Régis Michel, Montreuil, Editions de l'Oeil, 2003, p. 76.

¹⁴¹ Valie Export : *The Glottis*, 2007. In *Valie Export. Zeit und Gegenzeit. Time and Countertime*, Agnes Husslein-Arco, Angelika Nollert, Stella Rollig (Éds.), Catalogue de l'exposition qui s'est déroulée du 17 octobre 2010 au 30 janvier 2011 au Belvédère de Vienne et au Lentos Kunstmuseum de Linz, Frankfurt am Main, Walther König Verlag, 2011, pp. 20-21.

Valie Export : “Die Glottis als solche ist der Anfang der Sprache, der Stimme. Dort beginnt sie. Von Geburt an strömt Luft, aus dem Brustkorb, man schreit und die Laute nehmen Form an. Sprechen und Sprache ist Kommunikation”. Cité par Astrid Wege. In *Valie Export. Archiv*, “Wenn ich spreche, dann handle ich” : Valie Export”, Yilmaz Dziewior, Jürgen Thaler, Astrid Wege, Köln, Walther König Verlag, 2012, p. 42. Ma traduction : « La glotte en tant que telle est à l'origine de la parole, de la voix. C'est là qu'elle apparaît. Dès la naissance, l'air sort des poumons et passe par la glotte, l'on crie et les sons prennent forme. Parler et le langage signifient communiquer ».

¹⁴² Valie Export : *The voice as performance, act and body*, 2007. In *valieexport.at*, Werke, [http://www.valieexport.at/de/werke/werke/?tx_ttnews\[tt_news\]=2018&tx_ttnews\[backPid\]=190&cHash=fc1bdcff5](http://www.valieexport.at/de/werke/werke/?tx_ttnews[tt_news]=2018&tx_ttnews[backPid]=190&cHash=fc1bdcff5). Ma traduction : « La voix comme performance, acte et corps ».

¹⁴³ Valie Export : “Die Stimme ist Suture, die Stimme ist Naht, die Stimme ist Schnitt, die Stimme ist Riss, die Stimme ist meine Identität, sie ist nicht Körper oder Geist, sie ist nicht Sprache oder Bild, sie ist Zeichen, sie ist Zeichen der Bilder, sie ist ein Zeichen der Sinnlichkeit [...]”. Valie Export : *Die widerspendigste Stimme, die gespaltene Stimme*, 2007. In *valieexport.at*, Werke, extrait du texte lu par Valie Export lors de la Biennale de Venise, 2007, http://www.valieexport.at/fileadmin/medienablage/Biennaletext_2007_dt.pdf. Ma traduction : « La voix est suture, la voix est couture, la voix est fissure, la voix est mon identité, elle n'est pas corps ou esprit, elle n'est pas langue ou image, elle est signe, elle est un signe des images, elle est un signe de la sensualité [...] ».

Dès son apparition, l'art vidéo a également influencé d'autres grands courants de l'époque tels que l'art conceptuel, le minimalisme et le *Land Art*.

De 1967 à 1972, l'art conceptuel¹⁴⁴ privilégie l'idée au détriment du produit, de la forme. Le concept prime sur l'œuvre, extériorisé sous la forme de modes d'emploi, de notes, de textes explicatifs, ou sous la forme de dessins, d'études, de modèles avant sa matérialisation par la photographie. Ces indications démontrent l'existence de la création artistique et laissent le spectateur libre de réaliser l'œuvre¹⁴⁵. Cela signifie que l'idée a plus de valeur que la réalisation de l'œuvre en elle-même ou l'objet présenté. La contemplation esthétique de l'œuvre est donc destituée au profit de la réflexion. La création de l'artiste américain Joseph Kosuth *One and Three Chairs*¹⁴⁶ (Une et trois chaises) en 1965 incarne ce courant ou, du moins, annonce son avènement¹⁴⁷. Cette installation linéaire ressemble à une trilogie. Elle comprend trois versions d'une même chose : une vraie chaise en bois¹⁴⁸, donc un objet réel d'usage courant, installée contre un mur blanc, entre sa représentation photographique grandeur nature en noir et blanc et une deuxième photographie accrochée au mur en taille agrandie de la traduction du terme *chair*. Ce substantif provenant d'un dictionnaire bilingue anglais-français apparaît comme le signifiant. Le mot *chair* est suivi de sa traduction « chaise », de synonymes et d'expressions en anglais, systématiquement traduits en français. La chaise exposée apparaît donc trois fois : l'objet dans sa réalisation matérielle, sa représentation photographique et sa représentation linguistique. Cette installation aux trois versions d'une même chose affiche une unité puisqu'elle renvoie au même objet. Mais si l'on ne compte ni la photo (image de la chaise), ni le texte (représentation de la chaise par la définition tirée d'un dictionnaire), il n'y a qu'un objet réel, authentique : une chaise en bois posée sur le sol. Joseph Kosuth s'interroge sur les relations possibles entre un objet, donc une chose vraie, matérielle – la chaise – et son image, c'est-à-dire sa représentation sous forme de photo, et sa retranscription en deux langues, puisqu'elle s'intéresse à la nature du langage de

¹⁴⁴ Damien Sausser : « Vito Acconci, John Baldessari, Robert Barry, Lothar Baumgarten, Mel Bochner, Hanne Darboven, Dan Graham, Douglas Huebler, Bruce Nauman, [...] sont des artistes dits conceptuels ». In *L'ABCdaire de l'Art contemporain*, Catherine Francblin, Richard Leydier, Damien Sausser. Ibid., p 44.

¹⁴⁵ Damien Sausser : Certains artistes vont jusqu'à « éliminer la réalisation physique de l'œuvre ». In *L'ABCdaire de l'Art contemporain*, Catherine Francblin, Richard Leydier, Damien Sausser. Ibid., p 44.

¹⁴⁶ Joseph Kosuth : *One and Three Chairs*, 1965. In *L'art contemporain. Histoire et géographie*, Catherine Millet, Paris, Flammarion, Champs Arts n° 893, 2006 (1997), p. 92.

¹⁴⁷ Joseph Kosuth présente une « sorte de genèse de l'art contemporain ». Rainer Rochlitz : *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*. Ibid., p. 212.

¹⁴⁸ Dans le concept *One and Three Chairs* de Joseph Kosuth, « l'aspect de la chaise représentée, sa matière, sa qualité esthétique, le lieu choisi » n'ont pas d'importance. Ce qui importe, c'est « l'interrogation que le dispositif, en partie linguistique, suggère à propos de la définition même de l'art ». Marc Jimenez : *La querelle de l'art contemporain*, Paris, Gallimard, Collection Folio Essais, 2005, p. 92.

l'art. A chaque exposition renouvelée, Joseph Kosuth photographie l'objet qu'est la chaise, afin que la photo soit conforme à la chaise placée dans son nouveau lieu d'accueil (il peut s'agir d'une chaise pliante), ce qui montre que le principe processuel du travail reste le même, seule la configuration change.

Valie Export s'intéresse à son tour à l'art conceptuel. En 2010, elle donne forme à son projet de sculpture *Die Doppelgängerin (Die Schere)*¹⁴⁹ (Les ciseaux doubles ou sosies). A partir du fruit de sa réflexion, elle élabora son oeuvre, en passant par le travail préparatoire du croquis. Elle ne façonna pas la sculpture de ses propres mains, mais elle l'a fait produire par des techniciens industriels spécialisés. Elle leur délégua la réalisation de son concept et donna ses instructions quant au choix de la matière de l'objet et de sa structure. Elle les guida tout au long des différentes étapes de la fabrication de son oeuvre. Sa sculpture en fonte d'aluminium, aux dimensions gigantesques (d'une hauteur de 4 m 80), allie à la fois élégance et agressivité. Elle s'érige présentement dans le jardin du musée d'art contemporain « 21er Haus »¹⁵⁰ (*Museum für zeitgenössische Kunst*). La sculpture *Die Doppelgängerin (Die Schere)* peut être comparée à l'oeuvre *Balacing tools*¹⁵¹ (Outils de matelassier) de Claes Oldenburg et Coosje van Bruggen, créée en 1984. Ces deux productions se ressemblent énormément, du fait que l'une et l'autre présentent un outil du quotidien, mais exagérément agrandi. Pourtant, chacune répond à une démarche différente : la forme du Pop Art dont se servent Claes Oldenburg et Coosje van Bruggen détourne des objets du quotidien de la culture populaire de masse, tandis que Valie Export ne se limite pas à la représentation normale de l'élément ordinaire, mais invite à la réflexion sur la figure du double. En effet, sa sculpture représente deux paires de ciseaux identiques, imbriquées les unes dans les autres, de sorte que celles-ci ne permettent pas de distinguer l'original de son sosie. Ces ciseaux symbolisent la scission entre la vie intérieure, l'intimité, et la vie extérieure, la vie sociétale. Les ciseaux se trouvent dans la même position, les quatre pointes solides contre terre. Les seuls points de contact de la sculpture avec le sol semblent enracinés au monde. Ils démontrent ainsi que chaque paire de ciseaux a la même importance. Les ciseaux conservent respectivement leurs deux côtés

¹⁴⁹ Valie Export : *Die Doppelgängerin (Die Schere)*, 2010. In Valie Export. *Zeit und Gegenzeit. Time and Countertime*. Agnes Husslein-Arco, Angelika Nollert, Stella Rollig (Éds.). Ibid., p. 13. Cette oeuvre était exposée dans le jardin du Belvédère du 17 octobre 2010 au 30 janvier 2011, à l'occasion de l'exposition *Zeit und Gegenzeit*.

¹⁵⁰ Valie Export : "Die Skulptur steht jetzt im Garten des "21er Haus". In *Profil*, „VALIE EXPORT : „Gegen das Männlich-Dominante habe ich mich gewehrt“, „Interview, Österreich, Sommergespräche“, Herbert Lackner, 22 juillet 2015, <http://www.profil.at/oesterreich/valie-export-gegen-maennlich-dominante-5768948>.

¹⁵¹ Claes Oldenburg et Coosje van Bruggen : *Balacing tools* (détail), 1984. In *Les mouvements artistiques du XXe siècle du Post-Impressionisme aux Nouveaux Médias*, Flaminio Gualdoni, traductions Claude Sophie Mazéas, Jérôme Nicolas, Pierre de Sarazin, Paris, Skira, 2008, p. 372.

tranchants qui peuvent blesser, mais ont perdu leur fonction originelle qui est celle de couper ou de découper. Les deux œuvres contemporaines l'une de l'autre, *Die Doppelgängerin (Die Schere)* et *Balacing tools*, peuvent donc adopter une technique a priori similaire, pour un rendu lui aussi très proche et, pourtant, leurs enjeux sont totalement différents. C'est la démarche individuelle qui donne le sens à leur œuvre.

En ce qui concerne le minimalisme ou l'art minimal, sa tendance fait son apparition aux Etats-Unis dans les années 1964/1965, en réaction à l'expressionnisme abstrait. Cet art exclut ce qui semble superflu et présente les choses comme elles sont, simplifiées¹⁵² de manière radicale, à l'extrême, à l'aide d'assemblages constructivistes tels que des cubes vides. Parmi les représentants majeurs de l'art minimal, il faut citer le peintre américain Frank Philip Stella, les artistes plasticiens américains Donald Clarence Judd¹⁵³, Dan Flavin, Robert Morris, l'artiste contemporain suisse Niele Toroni¹⁵⁴ et l'architecte allemand Ludwig Mies van der Rohe.

Valie Export s'inspira également de l'art minimal. En 1973, elle réalise sa performance *Schriftzug Wien-Venedig* (Inscription du mot train effectuant la liaison Vienne-Venise) sous la forme du minimalisme, puisque réduite à l'écriture du mot unique *Schriftzug*. Elle traça ce terme sur un wagon de 2^e classe de la ÖBB comme s'il s'agissait d'un tableau noir. Le train en partance de la gare du Sud relia Vienne à Venise. Il quittera le quai en emportant au loin le message, à nouveau lisible au prochain arrêt. Cinq photos¹⁵⁵ conservent la trace de cette performance. Trois d'entre elles accompagnent le poème *Gedichte*¹⁵⁶, composé et tapé en lettres capitales¹⁵⁷ par Valie Export.

¹⁵² L'art minimal « réduit la forme visible à sa plus simple expression ». Anne Cauquelin : *L'art contemporain*. Ibid., p. 105.

¹⁵³ Donald Clarence Judd faisait fabriquer ses sculptures dans des ateliers industriels, en privilégiant le métal, le fer galvanisé, le contreplaqué, le Plexiglas de couleur. Avec ces éléments préfabriqués, il composait ses œuvres : soit il accrochait au mur une suite de boîtes géométriques aux formes simples, identiques, rectangulaires ou cubiques, espacées ou empilées, placées dans le sens de la hauteur ou de la largeur, soit il créait des assemblages posés à même le sol, toujours à intervalles réguliers. Donald Clarence Judd explore simplement l'espace et cherche à susciter un effet visuel, pour que le spectateur apprécie chacune de ses sculptures comme un tout, indépendamment de la répétition des mêmes éléments, de leur emplacement ou disposition.

¹⁵⁴ Niele Toroni peint toujours des points alignés d'une même couleur ou de nuances variées, espacés de 30 cm sur une surface blanche.

¹⁵⁵ Valie Export : *Schriftzug Wien-Venedig*, 1973. In *valieexport.at*, Werke, [http://www.valieexport.at/de/werke/werke/?tx_ttnews\[tt_news\]=1987&tx_ttnews\[backPid\]=4&cHash=6430d29c2b](http://www.valieexport.at/de/werke/werke/?tx_ttnews[tt_news]=1987&tx_ttnews[backPid]=4&cHash=6430d29c2b).

¹⁵⁶ Voir « infra » pp. 105.

¹⁵⁷ Valie Export : *Schriftzug Wien-Venedig*, 1973. In *Valie Export. Archiv*, Yilmaz Dziewior, Jürgen Thaler, Astrid Wege. Ibid., p. 28.

A l'instar de la performance réalisée en-dehors des institutions conventionnelles, le *Land Art*¹⁵⁸, appelé aussi *Earth Art*, conteste l'art exposé dans les musées et les galeries. Il recherche la relation entre l'art et le réel, l'art et la vie, l'art et le quotidien. L'artiste expose son art dans la nature, donc loin des villes et des foules, et utilise des matières trouvées dans la nature (pierres, branches, végétaux, sable, glace). Il s'oppose au minimalisme, à la sculpture résistante, robuste et permanente. Il s'intéresse à une sculpture flexible, quoique fragile. Tout comme les performances, les œuvres des artistes du *Land Art* sont éphémères puisque soumises à l'érosion naturelle par le vent et l'eau, et pareillement conservées par le biais de la photographie et de la vidéo. Mais, contrairement au *Body Art* qui opère en majorité dans la rue, les artistes du *Land Art* se servent de la nature à la fois comme support et comme matériau. Pour preuve, en 1970, l'artiste américain Robert Smithson, l'un des pionniers de l'art environnemental, créa son œuvre *Spiral Jetty* (Jetée en spirale) en plein air, loin des centres urbains. Elle représente une structure monumentale qui mesure 460 mètres de long et pénètre dans l'eau du Grand Lac Salé de l'Utah, sous la forme d'une spirale. Elle résulte essentiellement d'un assemblage de terre, de pierres, de rochers de basalte, de cristaux de sel, de boue et pèse environ 6 500 tonnes. Pour visiter la jetée, il faut la survoler en avion car le site est pratiquement inaccessible à pied¹⁵⁹.

2. L'impact artistique en Autriche dans les années 1960/1970

L'Autriche d'après-guerre voit l'émergence de différents mouvements particulièrement marquants, à savoir : l'actionnisme viennois, l'art féministe, la performance, l'art corporel, la sculpture monumentale, la naissance de l'écologie. Les quatre artistes retenus sont représentatifs de chacun de ces courants artistiques, sinon de plusieurs. Ils s'attaquent à l'Autriche qui n'a pas encore, à ce moment-là, rompu avec son passé nazi puisqu'il faudra attendre l'année 1986 pour que l'*Affaire Waldheim* éclate. Leurs pratiques cherchent à mettre en évidence le fait que tous les Autrichiens n'avaient pas été des victimes passives du nazisme.

Alfred Hrdlicka fut le premier élève du sculpteur autrichien Fritz Wotruba de 1953 à 1957 à l'Académie des Beaux-Arts de Vienne. L'objet de recherche de Fritz Wotruba était la

¹⁵⁸ C'est en octobre 1968 qu'émerge le *Land art*, lors de l'exposition *Earth Works*, à la *Dwan Gallery* à New York. Les initiateurs du *Land Art* sont les artistes américains Robert Smithson, Michael Heizer, Dennis Oppenheim.

¹⁵⁹ L'œuvre *Spiral Jetty* peut être submergée (partiellement) pendant de longues années, à cause du niveau de l'eau qui monte régulièrement, avant d'être à nouveau visible (en totalité) pendant une année.

figure humaine, son état physique (et non sa personnalité), la position du corps (debout, assis, couché ou marchant). Son travail se concentra essentiellement sur la taille directe de la pierre.

A l'exemple de Fritz Wotruba, Alfred Hrdlicka travailla la pierre pour représenter le corps humain, en utilisant peu de modèles ou croquis. Cependant, contrairement à Fritz Wotruba, Alfred Hrdlicka condamna l'art abstrait et se servit du corps pour mettre en valeur l'angoisse, le tourment, la mort, la brutalité, la barbarie humaine. Pour lui, la pierre était le matériau idéal car massif, puissant, résistant, bien que rude, encombrant, contraignant, donc éreintant.

Il a suivi à l'académie des Beaux-Arts de Vienne les cours de sculpture de Fritz Wotruba et a obtenu son diplôme¹⁶⁰ en 1957. C'est au cours de l'épreuve finale de son examen qu'Alfred Hrdlicka conçut en l'espace de quatre mois son premier torse, le *Torso eines stehenden Jünglings*¹⁶¹ (Torse d'un jeune homme debout). Il opta pour le marbre de couleur rouge provenant de Roumanie afin de symboliser la chair humaine, ou mieux, pour transformer sa sculpture en chair. Il voulait en quelque sorte l'animer, la rendre vivante. D'ailleurs, il souligne que l'ensemble de son œuvre se fonde sur un slogan distinctif : « Toute force part de la chair »¹⁶². Lorsqu'il sculptait, il ressentait surgir la vie de la pierre, à la fois imposante et résistante. Le collaborateur de l'hebdomadaire *d'Lëtzeburger Land*, Lucien Kayser, parle même d'une « chair qui au-delà de sa dégradation continue à animer le papier et la toile, à insuffler vie à la pierre »¹⁶³. Alfred Hrdlicka cherchait tout bonnement à changer la pierre en chair, pour exprimer les émotions communes aux êtres humains, mais aussi pour témoigner des atrocités perpétrées par les nazis pendant la guerre.

La plupart du temps, il se servait de blocs de pierre qu'il choisissait lui-même lorsqu'il se promenait dans les carrières de pierres¹⁶⁴, pour travailler la ou les formes qu'il désirait. En connaisseur, il venait ainsi rechercher la pierre la plus appropriée, en fonction de ses créations projetées, de la gravité de son sujet choisi (avec une intention commémorative ou de portrait).

¹⁶⁰ Alfred Hrdlicka : "Der *Torso eines stehenden Jünglings* ist meine Diplomarbeit an der Schule Wotruba". In *Alfred Hrdlicka. Arbeiten 1942-1992*, Katalog anlässlich der Ausstellung im Kunstpalais des Dorotheum vom 27.2 bis 23.3.1993, Barbara, Theodor Scheufele (Éds.), Wien, Galerie Ernst Hilger, 1993, p. 38.

¹⁶¹ Alfred Hrdlicka : *Torso eines stehenden Jünglings*, Diplomarbeit, 1957. In *Alfred Hrdlicka. Arbeiten 1942-1992*, Barbara, Theodor Scheufele (Éds.). Ibid., p. 38.

¹⁶² Peter Weiermaier : « La grande digression du corps. Réflexions sur Alfred Hrdlicka ». In *Alfred Hrdlicka : sculptures et œuvres sur papier*, Musée-galerie de la Seita, exposition à Paris du 2 octobre au 22 novembre 1997, Paris, Musée-galerie de la Seita, 1997, p. 32.

¹⁶³ Lucien Kayser : « Hrdlicka et Appelt à la galerie Clairefontaine. L'existence, sans fard ». In *d'Lëtzeburger Land*, 4 février 2010, <http://www.land.lu/2010/02/04/lexistence-sans-fard/>.

¹⁶⁴ Alfred Hrdlicka : „Ich gehe gerne in den Steinlagern spazieren“, Alfred Hrdlicka, um 1990. Cité par Peter Weiermaier. In *Hrdlicka : Eine Hommage*, „Rede an Alfred Hrdlicka. Rede zur Retrospektive von Alfred Hrdlickas Werk in der Kunsthalle Würth, Schwäbisch-Hall, am 18. Januar 2008“, Trautl Brandstaller, Barbara Sternthal (Éds.). Ibid., p. 73.

Comme tout sculpteur, il tenait compte des critères essentiels lui garantissant une exploitation maximale de la matière (pierre peu ou pas fissurée, sa teinte, son volume, sa surface). Il savait distinguer le bloc de pierre idéal à ses yeux, mais il avait toujours la fâcheuse habitude de se procurer une quantité de matière nettement plus importante¹⁶⁵ que ce qu'il envisageait de travailler. Il expliqua qu'il ressentait le même engouement, la même excitation devant un colossal bloc de pierre brut qu'un peintre en face de sa toile blanche¹⁶⁶.

Influencé par les événements historiques, sociaux et politiques, mais également par l'histoire de personnages politiques et artistiques, Alfred Hrdlicka adopta la sculpture monumentale et explora la représentation du corps humain en recourant à la technique de la taille directe¹⁶⁷, qui demande beaucoup de patience, d'attention, d'habileté, et comporte une réelle prise de risque dans la mesure où elle ne permet aucune erreur : il n'y a aucun ajustement possible, aucun retour en arrière, pour rattraper un morceau enlevé au burin par mégarde ou une casse du matériau¹⁶⁸. Pourtant ce procédé lui semblait le plus adapté à sa recherche artistique car il respecte le matériau, son volume, sa densité, ses veines, et possède aussi toutes les qualités qui lui permirent de faire naître des corps d'hommes disproportionnés, tordus, tourmentés, mourants. Ses sculptures imposantes sont à l'image de l'humanité, en ce qu'elle abrite en souffrance, en violence, en humiliation. Il voulait ainsi pérenniser le souvenir des atrocités de la Seconde Guerre mondiale et la mémoire des millions de morts pendant la période nazie.

L'art pictural de Friedensreich Hundertwasser a été influencé par différents artistes. Tout d'abord, il puise dans le style de Gustav Klimt, s'épanouissant entre figure réaliste et

¹⁶⁵ Alfred Hrdlicka, um 1990 : „Die Augen sind größer als der Magen... Das große Laster aller Bildhauer ist, sich mehr Steine zu kaufen, als sie bearbeiten können“. Cité par Peter Weiermair. In *Hrdlicka : Eine Hommage*, „Rede an Alfred Hrdlicka. Rede zur Retrospektive von Alfred Hrdlickas Werk in der Kunsthalle Würth, Schwäbisch-Hall, am 18. Januar 2008“, Trautl Brandstaller, Barbara Sternthal (Éds.). Ibid., p. 73. Ma traduction : « Avoir les yeux plus gros que le ventre : voilà le grand vice de tous les sculpteurs, c'est-à-dire ils achètent plus de pierres qu'ils ne peuvent travailler ».

¹⁶⁶ Alfred Hrdlicka, um 1990 : „Die Anhäufung der Blöcke stimuliert mich wie den Maler die weiße Leinwand“. Cité par Peter Weiermair. In *Hrdlicka : Eine Hommage*, „Rede an Alfred Hrdlicka. Rede zur Retrospektive von Alfred Hrdlickas Werk in der Kunsthalle Würth, Schwäbisch-Hall, am 18. Januar 2008“, Trautl Brandstaller, Barbara Sternthal (Éds.). Ibid., p. 73. Ma traduction : « L'accumulation de blocs de pierre me stimule de la même manière qu'un peintre devant sa toile blanche ».

¹⁶⁷ La technique de la taille directe consiste d'abord à dégrossir le bloc brut de marbre d'après nature, sans esquisse ni modèle, en tenant compte de sa forme originelle, puis à le sculpter, enfin à le polir.

¹⁶⁸ Alfred Hrdlicka : „Entweder schlag ich was weg, oder ich lass alles [...]. Denn wenn etwas in Stein gesagt ist, kann man das nicht rückgängig machen, ohne erneut etwas wegzuhauen [...]. Bildhauerei ist [...] eine ganz schreckliche Sache. Sie erlaubt keine Fehler“. Cité par Hans-Dieter Schütt : *Stein des Anstoßes. Gespräche mit Alfred Hrdlicka*, „Das erste Gespräch. Beständigkeit des kalten Blickes“. Ibid., p. 24. Ma traduction : « Je choisis d'enlever au burin ou non un peu de matière [...]. Car chaque bout de pierre éliminé ne permet plus de retour en arrière, sinon d'être obligé de retirer à nouveau des morceaux de pierre [...]. La sculpture est une affaire vraiment cruelle. Elle n'admet aucune erreur ».

ornement abstrait à travers une couleur or héritée de l'art byzantin et les motifs courbes et spirales¹⁶⁹. Par ailleurs, son recours à une profusion de couleurs renvoie aux œuvres de Paul Klee, aux dessins simplifiés (évoquant des maisons, des fenêtres, des arbres) et aux multiples formes géométriques. De plus, il fut marqué par les yeux en amande parcourant l'œuvre du peintre René Brault, appelé René Brô¹⁷⁰. Et lorsqu'en 1948, Friedensreich Hundertwasser découvre les toiles d'Egon Schiele à la *Graphische Sammlung* au Musée *Albertina*, il fut immédiatement attiré par les formes tourmentées des personnages, les paysages urbains, mais aussi les maisons qu'il compare à des « êtres vivants »¹⁷¹. Enfin, lors de l'exposition consacrée à Walter Kampmann au Musée *Albertina* en 1948, Friedensreich Hundertwasser fut fasciné par les tableaux représentant un monde imaginaire et végétal d'arbres insolites, les *Seelenbäume* (Arbres-âmes). Il compara d'ailleurs ces arbres étranges à des corps, des êtres vivants car ils semblent posséder une âme semblable aux hommes.

Par ailleurs, pendant sa jeunesse, en 1946, lorsque Friedensreich Hundertwasser travaille pendant quelques mois chez un paysan à Schwanenstadt, commune de Vöcklabruck en Haute-Autriche, il est conquis par la nature (les arbres, les plantes) et décide alors de devenir peintre¹⁷². Il a aussi été marqué par la pédagogie alternative inculquée à l'école *Montessori* à Vienne, qu'il fréquenta en 1937 dès l'âge de neuf ans. Cet enseignement lui permit de développer ses talents artistiques. En effet, la méthode d'éducation, développée par Maria Montessori en 1907, s'adresse aux enfants de la maternelle et de l'école élémentaire. Elle favorise leur autonomie et leurs initiatives, en leur laissant tout loisir de s'adapter à leur propre rythme. La pédagogie *Montessori* comporte entre autres la découverte du monde vivant grâce à l'expérimentation de la germination, la croissance et le développement des plantes. La stimulation de la curiosité des enfants tient également une grande place, à travers les jeux de construction, les puzzles.

¹⁶⁹ La forme spiroïdale est dominante dans la fresque murale en mosaïque de Gustav Klimt, la *Frise Stoclet* 1905-1909. Cette fresque est constituée par trois panneaux : à gauche « L'attente », au centre « L'arbre de vie » possédant des branches qui ont toutes la forme de spirales, à droite « L'accomplissement ». Gustav Klimt l'a réalisée pour Adolphe Stoclet, un riche banquier belge.

¹⁷⁰ C'est en été 1949, à Florence, que Friedensreich Hundertwasser rencontre René Brô, sa future femme Micheline Breuil et Bernard Rousseau.

¹⁷¹ Friedensreich Hundertwasser : « Les murs extérieurs étaient des peaux [...] Il n'y avait aucune différence entre la peau d'une fille nue et la peau d'une maison ». Cité par Harry Rand : *Hundertwasser*, traduit par Marie-Anne Trémeau-Böhm, Köln, Taschen Verlag, 2012, p. 13.

¹⁷² « Friedensreich Hundertwasser parvint à la conviction qu'il ne pouvait trouver que dans l'art, une expression appropriée à cette expérience de la nature qui devait désormais déterminer sa vie ». Harry Rand : *Hundertwasser*. Ibid., pp. 11-13.

Enfin Friedensreich Hundertwasser a été considérablement influencé dans le domaine architectural par l'architecte catalan Antoni Gaudi. Tous deux conçoivent des immeubles urbains et utilisent respectivement des styles divers, des matériaux variés (céramique). Leurs constructions architecturales pleines de fantaisie et hautes en couleurs démontrent l'influence excessive des formes de la nature. En effet, elles ne présentent pas de symétrie, mais favorisent les lignes courbes et mouvantes.

C'est avec Friedensreich Hundertwasser que naît le thème de l'écologie, la défense de l'environnement. Il voulut intégrer la nature dans l'habitation citadine. Il chercha à réconcilier l'homme et la nature, en inventant une architecture en harmonie avec la nature, et donc plus humaine. Force est de constater que son engagement et militantisme écologiques avaient abouti à un art sous forme de performance, jusqu'à frôler l'obsession à travers son mode de vie. Il n'avait de cesse d'être en accord absolu avec ses principes et avec la nature. Il se nourrissait de blé, il aimait être nu, il planta d'innombrables arbres, entre autres là où il vivait.

En 1962, Hermann Nitsch fonde le *Wiener Aktionismus* (l'actionnisme viennois) avec Otto Muehl. Ce courant artistique régional est un héritage de l'art informel et de l'*Action Painting*. La même année, les deux protagonistes accompagnés par Adolf Frohner exécutent leur première action *Einmauerung* (Emmurement), appelée aussi performance-manifeste. Ils s'emmurent dans la cave d'Otto Muehl située dans la Perinetgasse à Vienne, après avoir affiché leur manifeste *Blutorgel*¹⁷³ (Orgue de sang) sur la porte de la cave. Leur performance durera plusieurs jours, entre le 1^{er} et le 4 juin, pendant laquelle ils réaliseront une grande sculpture à l'aide d'un bric-à-brac d'objets de toutes sortes. Cette performance marque ainsi le départ concret de l'actionnisme viennois. En 1964, Günter Brus et Rudolf Schwarzkogler se joignent à leur mouvement. En 1966, Hermann Nitsch, Günter Brus, Otto Muehl, Peter Weibel et Kurt Kren, membres du *Wiener Institut für direkte Kunst* (Institut viennois pour l'art direct), interviennent ensemble pour la première fois hors du territoire autrichien. Ils participent au festival *Destruction in Art Symposium* (Symposium de la destruction en art) à Londres, qui rassembla essentiellement des artistes (membres de Fluxus international) et des architectes. C'est là qu'ils développent l'art de la destruction qui consiste notamment à remettre en cause de manière radicale et agressive le geste artistique. Ils lacèrent le tableau, détruisent le support, son contenu, donc la signification de l'œuvre,

¹⁷³ C'est en 1963 qu'Hermann Nitsch réalise son action *Orgue de sang*, pendant laquelle l'artiste est couché sur un agneau crucifié. Otto Muehl verse des seaux de sang de la bête sur lui.

rejetant ainsi la tradition picturale. Cette manifestation leur permit d'accéder au succès international, mais pas à la reconnaissance artistique dans leur propre pays.

A la manière de Günter Brus, les actionnistes viennois développent un art de la performance, un art très radical, jusqu'en 1970. Rudolf Schwarzkogler réalise ses actions sans public et photographie ses mises en scène. Hermann Nitsch développe son concept de « Théâtre des Mystères orgiaques » (*Orgien-Mysterien Theater*) au château baroque de Prinzendorf en Basse-Autriche, qu'il a acheté en 1971. Lorsqu'il produit publiquement ses mises en scène de crucifixion avec des animaux, il inclut du sang animal, du vin rouge, mais aussi des objets de culte tels que la chasuble, violant et instrumentalisant ainsi les symboles religieux. Avant de fonder sa communauté¹⁷⁴, Otto Muehl a produit des *Materialaktionen* (Actions matérielles), pendant lesquelles il projeta différentes substances (aliments) sur des corps nus féminins. Par contre, Günter Brus privilégie presque exclusivement son propre corps comme support de sa création artistique.

Günter Brus s'est inspiré du scepticisme qu'Oswald Wiener manifesta à l'égard de la langue en tant que moyen de libre expression. Or chez Günter Brus, le scepticisme se révéla vis-à-vis du corps puisque la question de sa représentation dans le monde de l'art n'a jusqu'alors pas encore été soulevée ni traitée en ces termes. Contrairement aux artistes produisant des happenings autour des années 1955 et travaillant essentiellement avec des objets, il se servira de son corps comme de n'importe quel objet, pour construire une réflexion sur ce que la société refoule (matière fécale, urine, sang, douleur de la chair, peur, mort).

Dans un premier temps, il maltraite son corps en simulant des blessures, puis il s'inflige intentionnellement des blessures réelles¹⁷⁵ soumettant ainsi son corps à la douleur tel un martyr. D'ailleurs, lors de l'entretien avec *Profil*, le 4 mars 2013, Günter Brus souligne que l'histoire de l'art est depuis longtemps empreinte du thème de la douleur¹⁷⁶ visible et perceptible dans la peinture (vers 1571-1610 avec le caravagisme aux contextes dramatiques,

¹⁷⁴ Otto Muehl acheta en 1971 une vaste propriété agricole, le Friedrichshof dans le Burgenland, pour se consacrer à une communauté fondée entre autres sur une sexualité libre, la propriété collective. La communauté comptait jusqu'à 700 membres et fut dissoute en 1991 après l'incarcération d'Otto Muehl pour atteintes sexuelles sur des mineurs.

¹⁷⁵ Justin Hoffmann : "Günter Brus [...] agiert als Schmerzensmann". Cité par Rosemarie Brucher : *Durch seine Wunden sind wir geheilt. Selbstverletzung als stellvertretende Handlung in der Aktionskunst von Günter Brus*. Ibid., p. 79. Ma traduction : « Günter Brus agit comme un homme de douleur » (tel le Christ souffrant).

¹⁷⁶ Günter Brus : „Der Schmerz zieht sich durch die ganze Kunstgeschichte, schon in Gemälden der Gotik oder der Frührenaissance kommt er vor. Da wird richtig die Sau rausgelassen und aufgeschlitzt wie nur was !“. Cité par Nina Schedlmayer. In *Profil*, „Da wird richtig die Sau rausgelassen !“, „Kultur“, „Interview“, Nr. 10, 4. März 2013, p. 93. Ma traduction : « La douleur s'étend sur toute l'histoire de l'art, elle était déjà présente dans les tableaux de la période gothique ou de la pré-renaissance ».

Le gothique est apparu en Europe occidentale au début du XIII^e siècle, la pré-renaissance commence dès le XI^e siècle en Toscane.

aux scènes brutales et sanglantes)¹⁷⁷ et la sculpture (par exemple la *Tête de la douleur* d'Auguste Rodin, 1903-1904). Günter Brus affirme qu'il est « après tout l'un des pionniers - sinon le premier -, qui pratiqua le Body art »¹⁷⁸. Or il est régulièrement devancé par des artistes qui, comme lui, expérimentent le langage du corps¹⁷⁹. Il regrette donc que sa pratique corporelle ne soit pas toujours suffisamment reconnue. Dans les années 1960, Günter Brus veut faire de l'art corporel un acte politique. Il n'a de cesse de lutter contre l'Etat autrichien de l'après-guerre, qui s'accroche invariablement au mythe de pays victime de l'agression hitlérienne et refoule le passé. L'art des actionnistes viennois avait, à l'époque, le pouvoir de choquer avec le corps et ses dérives extrêmes, mais plus maintenant. Les pratiques (mutilation, automutilation) que Günter Brus effectuait volontairement avec ou sur son corps, avaient transformé le rapport entre l'Etat, lui et son corps, mais son comportement empirique de contestation, de violence, de dangerosité n'est plus aujourd'hui une frontière à dépasser.

Günter Brus a, en outre, été influencé par l'expressionnisme autrichien représenté par divers peintres. Oskar Kokoschka avec ses autoportraits hallucinés, Egon Schiele avec ses autoportraits angoissés aux postures excentriques et convulsées, ses nus féminins aux poses provocantes et ses corps nus tronqués, ont exercé une influence sur son comportement critique, radical. Il a incontestablement été marqué par les mises en scène d'Edvard Munch exprimant son angoisse existentielle liée au vécu. En effet, Edvard Munch extériorise l'angoisse devant la mort ou un événement douloureux, pour illustrer tantôt sa propre souffrance, tantôt celle de l'humanité. C'est à travers la première version¹⁸⁰ de son tableau *Le Cri*¹⁸¹ qu'il livre ses émotions à la fois à travers les formes et les couleurs. Il peint des formes simplifiées, ondulées, fluides, mais particulièrement étirées, altérant ainsi la réalité. Il utilise des couleurs exagérément éclatantes, rougeoyantes qui lui permettent d'exprimer les thèmes ayant terriblement bouleversé sa vie affective : la disparition de sa mère Laura en

¹⁷⁷ Bon nombre de toiles de la première moitié du XVIIe siècle appartiennent au caravagisme. Le grand format, la préférence du brun, du noir et du rouge, le recours au clair-obscur, la représentation de scènes ordinaires, prosaïques à l'atmosphère pesante sont ses principales caractéristiques.

¹⁷⁸ Günter Brus : „Schließlich war ich einer der Ersten -wenn nicht überhaupt der Erste-, die Body Art gemacht haben“. Cité par Nina Schedlmayer. In *Profil*. Ibid., p. 93.

¹⁷⁹ Günter Brus : „Das erkennt man heute noch immer zu wenig : Wenn es in Büchern um Körperbilder in der Kunst geht, werden meist groß meine Nachfolger präsentiert – und dann erst ich“. Cité par Nina Schedlmayer. In *Profil*. Ibid., p. 93. Ma traduction : « Dans les livres, lorsqu'il s'agit de traiter les représentations du corps dans l'art, mes successeurs sont fortement mis en avant – et je n'apparais qu'après ».

¹⁸⁰ Il existe cinq versions peintes du tableau *Le Cri* qui s'étalent entre 1893 et 1917. La première version de 1893 est peinte avec de la tempera, une autre version de 1893 est dessinée au crayon, les deux suivantes de 1895 et de 1910 sont peintes, une lithographie en blanc et noir à Berlin date de 1895.

¹⁸¹ Edvard Munch : *Le Cri*, 1893. In *Ma grande encyclopédie d'art*, Nathalie Barrie. Ibid., p. 69. C'est lorsqu'Edvard Munch se promena sur la colline d'Ekeberg de la ville de Kristiana en Oslo, accompagné par deux amis, que lui vint l'idée de peindre le tableau *Le Cri* en 1893.

1868, morte de tuberculose lorsqu'il a cinq ans ; le décès de sa sœur aînée Sophie en 1877, également morte de tuberculose ; l'internement d'une autre sœur à l'asile ; sa rupture dramatique¹⁸² avec sa fiancée Tulla Larsen en 1902 ; sa maladie oculaire en 1930. Dans le tableau, se tient au premier plan un personnage hagard devant la rambarde du pont, au visage verdâtre, aux yeux creux et effacés, la tête pressée entre ses mains jusqu'à écraser ses joues. Sa silhouette se mêle à la fois au coucher de soleil rouge sang dans un ciel qui s'embrase et au fjord aux couleurs froides et dures. Edvard Munch rend le cri visible grâce à la bouche grande ouverte du personnage principal qui, face à l'observateur, confronte les mondes intérieur et extérieur car il semble abandonné par les deux accompagnateurs marchant au loin. Le spectateur, happé par cette sensation d'effroi, ne semble pas pouvoir échapper au cri tragique, ni au paysage sinueux et tourmenté, ni au contraste des couleurs.

Si l'on compare le tableau *Le Cri* avec l'action *Selbstverstümmelung*¹⁸³ (Automutilation, 1965) de Günter Brus, filmée par Kurt Kren¹⁸⁴, on retrouve en quelque sorte l'expérience de l'angoisse exprimée par Edvard Munch. Cependant des différences apparaissent entre les deux artistes. C'est le propre corps de Günter Brus qui tient lieu de tableau en tant qu'expression artistique. Günter Brus privilégie le contraste réduit au noir et blanc¹⁸⁵ dans l'exécution de ses actions, pour que le spectateur se concentre exclusivement sur ses agissements inhabituels, chaotiques et à la limite du supportable¹⁸⁶. Pour Günter Brus, il n'est pas question de représenter un corps idéalisé. L'art doit, d'une manière ou d'une autre, séduire ou heurter les sens. Il se recouvre ici le visage de peinture blanche en couches successives, lui conférant ainsi un aspect malade, voire cadavérique. Or le cadavre est révoltant¹⁸⁷. Puis il tente de démêler cette épaisse masse pâteuse afin de libérer ses yeux de leur enfermement, de démasquer son visage devenu méconnaissable. Il cherche ainsi à s'affranchir de sa propre personne en tant qu'individu. Cette pratique de plusieurs couches consécutives

¹⁸² Edvard Munch s'était blessé au médius de sa main avec son revolver.

¹⁸³ Günter Brus : *Selbstverstümmelung*, 1965 (Photographies). In *BRUSEUM. Ein Museum für Günter Brus*, Christa Steinle, Peter Weibel (Éds.). Ibid., pp. 164-165.

¹⁸⁴ Kurt Kren : 10/65 *Selbstverstümmelung (Self-mutilation)*. In *youtube*, Action by Günter Brus, <https://www.youtube.com/watch?v=7OXwwTvGMkc>.

¹⁸⁵ Il est intéressant de rappeler que, lorsque Günter Brus réalise l'action *Transfusion* avec sa femme en 1965, il ne se restreint plus au blanc et noir. Il introduit des couleurs vives, rouges et jaunes, fabriquées à l'aide de pigments, mais aussi des attributs érotiques, tels que chaussures à talon, collier, pour heurter autrement la sensibilité du spectateur.

¹⁸⁶ « Le noir et blanc doit écarter toute séduction picturale ». Eric Alliez : *Défaire l'image. De l'art contemporain*, avec la collaboration de Jean-Claude Bonne, Dijon, Les Presses du Réel, 2013, p. 452.

¹⁸⁷ « Le cadavre est le plus écœurant des déchets ». Julia Kristeva : *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Editions du Seuil, 1980, p. 11.

de peinture rappelle les *Übermalungen*¹⁸⁸ (Surpeintures ou peintures recouvertes) d'Arnulf Rainer qui expriment l'angoisse du vide et la détermination de créer un chaos absolu. Sa pratique consiste à recouvrir partiellement ses autoportraits ou autres œuvres de grands artistes (photographies, dessins, reproductions de visages ou de corps) par de violentes ratures ou surlignages.

Enfin Günter Brus se distingue d'Edvard Munch lorsqu'il veut semer le trouble, l'angoisse dans l'esprit des observateurs. Il place à proximité de sa tête et de ses mains, des éléments inquiétants, dérangeants, déconcertants qui sont une main coupée au poignet et un pied en plâtre sectionné à la cheville. Ces deux objets, traversés par une ligne noire, constituent pour ainsi dire le prolongement de son corps allongé sur le sol. Günter Brus s'entoure également d'objets tranchants, donc dangereux, tels que des lames de rasoir, un couteau, de nombreuses paires de ciseaux et des accessoires spéciaux (grosses agrafes noires). Ces instruments matérialisent les problèmes éternels, communs aux êtres humains : l'angoisse, la douleur, la folie, la mort. Ils symbolisent sa violence gestuelle et émotionnelle, en opposition à son corps d'une part malléable car se prêtant à son expérience et d'autre part inévitablement périssable. Sur son visage et son torse peints en blanc, il simule une coupure qui doit sembler vraie, vécue. Au cours du film, cette blessure factice se révèle tantôt sous la forme d'une ligne verticale peinte en noir, tantôt sous l'aspect de punaises alignées verticalement, leurs pointes dirigées vers le haut. Son action se différencie encore par l'image abjecte qu'il se donne de lui-même lorsqu'il place délibérément de grosses touffes de poils longs et noirs au niveau de son entrejambe et de ses aisselles. En réalité, il s'agit de crin de cheval¹⁸⁹ dont il se sert ici pour créer des effets de volume démesurés à l'esthétique rude, disgracieuse, voire rebutante. Cette masse rappelle les hachures noires, très serrées, superposées à l'horizontale et à la verticale, plus ou moins régulières et denses, qui constituent ses dessins-actions (*Aktionszeichnungen*)¹⁹⁰ qu'il réalisa lors de son séjour à Majorque au début des années 1960. Pour ce faire, il traça des traits comparables à des

¹⁸⁸ Arnulf Rainer : *Angst* (Peur), 1969-1973. In *L'art contemporain. De l'informel aux recherches actuelles*, Poli Francesco. Ibid., p. 242.

¹⁸⁹ Günter Brus : *Aktionskizze*, 1966, "Gelbe Zündhölzer, Rosshaare, weißer Grund und Körper, Rückenlinie, Papierstücke". In *BRUSEUM. Ein Museum für Günter Brus*, Christa Steinle, Peter Weibel, „Aktionen“. Ibid., p. 163. Ma traduction : « Des allumettes jaunes, le crin de cheval, le sol blanc et le corps blanc, une ligne divisant le dos, des morceaux de papier ».

Le crin de cheval est généralement utilisé pour fabriquer des brosses industrielles, des pinceaux, des balais de ménage, certains tissus, des coiffes de chapeaux ou les archets d'instruments à cordes.

¹⁹⁰ Günter Brus : 1. „Ohne Titel“ (Sans titre), Majorque, 1960 ; 3. „Ohne Titel“ (Sans titre), 1960. In *Günter Brus. Expositions. Colloque en l'honneur des 70 ans de l'artiste*, Weibel Peter. Ibid., pp. 88, 89.

ratures, à des griffures au crayon noir¹⁹¹ sur du papier de couleur beige. Il attaqua son dessin posé à même le sol avec des gestes énergiques, empressés, sauvages, voire frénétiques, exacerbées, démontrant ainsi un corps à corps violent avec le papier jusqu'à l'inciser, le déchirer à différents endroits au moyen de son crayon bien aiguisé.

Günter Brus et Edvard Munch intègrent tous les deux le public dans leur processus créatif. Ils désirent provoquer des affects, c'est-à-dire des réactions psycho-émotionnelles immédiates chez le spectateur, appelées émotions¹⁹². Edvard Munch suscite des émotions chez l'observateur à travers les couleurs contrastes de la mise en scène, à travers les formes étirées du paysage, mais aussi à travers le personnage principal. Günter Brus déclenche inévitablement des questionnements, des sentiments de réprobation, voire des réactions de rejet chez le spectateur perturbé, eu égard à son corps métamorphosé qu'il maltraite et altère, lorsqu'il simule son automutilation. Il se plaît à détruire l'image harmonieuse de son propre corps, et donc à porter atteinte à son intégrité physique, et à défaire son identité.

Günter Brus suscite délibérément des émotions de plus en plus fortes auprès du public, parallèlement à ses actions de plus en plus radicales et dramatiques. Pour avoir une meilleure approche des émotions qu'il veut partager avec le spectateur, il convient d'examiner de plus près la signification du mot « émotion ». Les émotions apparaissent chez les organismes complexes, les mammifères principalement, et l'homme. Elles permettent à un individu de réagir plus efficacement face à différentes situations, aussi bien environnementales qu'internes : face à un danger perçu ou une douleur inexplicée qui se manifeste en lui, la peur surgit et le met en alerte. Cette peur peut déclencher tantôt la fuite, tantôt l'inhibition, tantôt la résistance ou la riposte. Du latin *emotere*, qui signifie se mouvoir, se mettre en mouvement, l'émotion met le corps en action, le stresse pour l'inciter à réagir. Il existe six émotions fondamentales, également ressenties par certains animaux : la peur et la colère, le dégoût et la surprise, la tristesse et la joie. Elles sont brèves et intenses et peuvent se combiner selon la situation. Une émotion qui s'étend dans la durée mais perd en intensité devient un sentiment : nous pouvons être angoissés, irrités ou enjoués. Si l'émotion porte sur un objet (avoir peur de quelque chose), le sentiment (par exemple l'angoisse) peut l'ignorer. L'individu n'étant jamais neutre émotionnellement, il ne saurait être triste ou joyeux sur de longues périodes. L'intensité de l'émotion est inversement proportionnelle à sa durée.

¹⁹¹ Günter Brus : *Ohne Titel*, Informel Mallorca (Peinture informelle, Majorque), 1960. In *BRUSEUM. Ein Museum für Günter Brus*, Christa Steinle, Peter Weibel, „Informel“. Ibid., pp. 100-101.

¹⁹² « Les œuvres d'art, et plus généralement la création artistique, ont toujours eu pour visée, de susciter tout un ensemble d'affects d'intensité variable qu'on nomme généralement émotions ». Marc Jimenez : *L'esthétique contemporaine. Tendances et enjeux*, Paris, Klincksieck, Collection « 50 questions », 2007 (2004), p. 37.

Lorsque l'émotion est à peine perceptible et durable, elle est humeur : la joie transparaît alors dans notre « bonne humeur », ou la colère lorsque nous sommes de « mauvaise humeur ». Toujours est-il que les émotions sont manipulables. Ainsi, le dégoût, émotion extrêmement puissante, porte d'abord sur les manifestations du risque de perdre l'unité du corps, de laisser une partie de lui s'en séparer : la salive, le sang, l'urine, les excréments ou encore les tripes dans un abattoir¹⁹³. Mais le dégoût est traité à un niveau sociétal et culturel, influant jusque dans le langage : les bouchers parlent de « viande » lorsqu'ils vendent de la chair afin que la chair reste humaine et que la viande consommée demeure à bonne distance. Pareillement, le dégoût peut être instrumentalisé, à la manière de la propagande nazie comparant les Juifs à des microbes, des virus, et générer alors une émotion dangereuse qui est le dégoût par l'association de concepts, sinon l'assimilation. Parallèlement, Julia Peker¹⁹⁴ pense qu'observer ce qui dégoûte une société ou ce qui, au contraire, ne lui paraît pas immonde, en apprend énormément sur ses tabous et ses motivations secrètes, ce qu'elle développe et ce qui la structure. Ainsi Günter Brus, en suscitant le dégoût que provoque ses performances, renvoie tant le spectateur que la société à sa conception du monde et de l'immonde, à l'instrumentalisation de ses émotions et au rapport de l'homme à lui-même. Son œuvre ne cherche pas tant à révéler l'émotion fondamentale, primitive, naturelle, que son écart avec l'émotion travaillée, sinon contrefaite, par le politique.

Valie Export a été influencée par *Fluxus*¹⁹⁵, mais aussi par l'actionnisme viennois. A l'exemple de Günter Brus, elle s'inflige volontairement des blessures sur son propre corps, qui ont une portée émotionnelle sur le spectateur puisque celui-ci ne peut pas rester insensible à ces pratiques extrêmes. Elle s'inspira également du mouvement des femmes à la fin des années 1960. A l'instar de ces artistes féministes, elle mène un combat féministe fort courageux, en voulant changer l'image du corps de la femme, le libérer du joug masculin et des contraintes sociales qu'il endure. Revendiquer l'émancipation de la femme n'était

¹⁹³ Lors d'une émission de philosophie diffusée sur Arte, consacrée au dégoût, Raphaël Enthoven attire notre attention sur une photo d'Eli Lotar prise dans les abattoirs de la Villette en 1929. Selon les propos de Julia Peker, ce spectacle de « tripes ouvertes, à l'air produit le dégoût. Pour l'individu, la vision des tripes est insupportable, immonde. Il ne veut pas voir la réalité même de la viande qu'il mange. Il se rend à la boucherie où la viande est propre car vidée de son sang, qui a perdu son caractère sanguinolent, qui plaît au sens et à l'esprit par sa présentation ripolinée, aseptisée, provoquant ainsi du désir et non du dégoût ». *Arte France, Aprime Group : Dégoût*, Philosophie, Raphaël Enthoven reçoit Julia Peker, *arte.tv./plus7*, 2010.

¹⁹⁴ *Arte France, Aprime Group : Dégoût*, Philosophie, Raphaël Enthoven reçoit Julia Peker, *arte.tv./plus7*, 2010.

¹⁹⁵ Le *Fluxus* est un mouvement des années 1960 issu des concepts Dada, représenté par Joseph Beuys, John Cage, La Monte Young, Nam June Paik, George Maciunas, Allan Kaprow, Dick Higgins et Robert Fillion.

d'ailleurs pas sans risque à Vienne, alors conformiste. Le mouvement féministe y était pratiquement absent dans les années 1960, et donc peu exploré. De plus, peu de femmes artistes s'étaient intéressées aux idées féministes. Elle est, à ce moment-là, pionnière dans l'utilisation et l'intégration des nouveaux médias dans ses pratiques corporelles.

3. L'art subversif dans la création non subventionnée

Dans la période d'après-guerre, l'art subit de nombreux bouleversements. En quête de nouveauté, les artistes rejettent toute forme d'académisme et s'affranchissent de toute norme, de toute contrainte. Ils délaissent la toile et se servent de leur propre corps comme matière première et support de création. Les quatre artistes retenus se sont employés à jouir délibérément de la liberté totale de penser, d'écrire, d'agir, d'inventer, de se défouler, d'expérimenter, de contester, de protester, de provoquer, en bravant les interdits et bafouant les règles de morale, d'éthique. Leur art subversif met en cause les valeurs instaurées, inquiète, déstabilise, agit non seulement sur le pouvoir en place, mais crée aussi des réactions diverses auprès des spectateurs qui vont de l'indifférence au rejet, de la tolérance à la protestation, voire au dégoût. Leur art ne fait plus appel aux critères esthétiques classiques. Au contraire, lorsque Friedensreich Hundertwasser, Günter Brus et Valie Export se mettent entièrement nu en public ou lorsque Günter Brus et Valie Export se servent de leurs pulsions élémentaires (sang, urine, excréments), c'est indéniablement la violation des tabous protégés par la société qui est le maître-mot de leurs pratiques corporelles. Ces artistes agissent librement, hors normes, sans limites. Leur démarche cathartique et subversive crée des rapports d'hostilité, d'animosité qui s'entrechoquent entre leur art et l'Etat autrichien. Leur dérive les priva forcément d'une quelconque aide financière de la part des autorités politiques. Mais c'est sur cette base qu'ils ont pu et su garder leur indépendance. Rainer Rochlitz considère que l'autonomie est concevable dans le milieu artistique, surtout lorsque l'art n'est pas subventionné. Cette relation conflictuelle entre les artistes et l'Etat autrichien qui ne leur accorde aucun soutien financier et les rejette systématiquement, impose que l'on s'interroge sur le rapport existant entre « subversion¹⁹⁶ et subvention ». Par *subversion*, on entend le chamboulement de l'ordre établi, des valeurs reçues. Or c'est l'appareil de l'Etat autrichien qui garantit les normes et les valeurs au sein de la société. L'Etat, en tant que structure

¹⁹⁶ Rainer Rochlitz : *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*, Paris, Gallimard, 1994, 238 p.

politique, agit à travers l'action d'intermédiaires appelés institutions¹⁹⁷ (école, justice, police, culture). Le mot *subvention* est une aide que l'Etat fournit pour développer l'infrastructure, l'industrie, les travaux publics, mais aussi pour soutenir les artistes et les intellectuels. Or l'Etat autrichien s'oppose à toute nouvelle forme artistique et notamment remet en cause les comportements extrêmes de Günter Brus et Valie Export. L'Etat les traite comme des ennemis car leurs actions attaquent fatalement les fondements de la société¹⁹⁸.

Au moment où ces artistes exécutent leurs actions à visée politique, leurs ressources sont très faibles : Günter Brus¹⁹⁹ et Valie Export ne jouissent d'aucun appui : ni de l'Etat, ni des institutions conventionnelles, ni de la presse, ni de l'industrie de l'art. Seul un petit nombre d'artistes officiels bénéficient alors d'un appui financier²⁰⁰. Mais par chance, Günter Brus obtient une somme de « 5 000 schillings [soit 365 Euros en 2017] pour produire un cycle d'images à grande échelle dans une cave »²⁰¹, à un moment de sa vie où il en avait le plus besoin. En effet, après son service militaire obligatoire de neuf mois (qui débuta en mai 1961), il se trouvait dans une crise psychique et, de surcroît, dans une situation financière précaire. Friedensreich Hundertwasser ne bénéficie, lui non plus, d'aucun soutien pécuniaire. Néanmoins, en 1957, son protégé Pierre Restany lui permet de profiter d'un coup de pouce financier grâce à sa rencontre fortuite à Paris d'Hélène Leloup, une jeune étudiante, qui se mariera avec le photographe professionnel Henri Kamer. Sous l'influence de Pierre Restany, Henri Kamer expose des peintres artistes avant-gardistes dont Friedensreich Hundertwasser²⁰² et verse à chacun d'entre eux « une somme mensuelle de

¹⁹⁷ Jean-Yves Capul, Olivier Garnier : *L'institution*, au sens sociologique, signifie « l'ensemble de normes précisant pour certains aspects de la vie en société, ce qui « se fait » (ce qui est légitime) et ce qui « ne se fait pas ». In *Dictionnaire d'Economie et de sciences sociales*, « Culture, Milieux de socialisation », Paris, Hatier, 1999, p. 116.

¹⁹⁸ Wolfgang Sabler : « A travers les actions touchant au corps, ce sont les fondements de la société qui étaient visés ». In *Elfriede Jelinek et le devenir du drame*, « L'Autriche 1945-2005. Essai sur l'histoire politique et culturelle », Gérard Thiériot, Presses Universitaires du Mirail, 2006, p. 35.

¹⁹⁹ Günter Brus : « La plupart de ses actions, tout comme celles des autres actionnistes, ont été composées pour être photographiées ou filmées [...]. Si à l'époque ils avaient trouvé preneur, ils auraient volontiers dupliqué et vendu leurs séries de photos ou leurs films [...] pour la bonne raison que cela leur aurait permis de financer de nouvelles actions ou de les rapprocher d'une exécution idéale ». Cité par Danièle Roussel : *L'actionnisme viennois et les autrichiens*. Ibid., p. 25.

²⁰⁰ Wolfgang Sabler : « L'Etat, à cette époque, ne subventionna qu'un petit nombre d'artistes officiels ». In *Elfriede Jelinek et le devenir du drame*, Gérard Thiériot. Ibid., p. 29.

²⁰¹ Günter Brus : „Ich erhielt 5 000.- Schilling durch Herrn Ati von Auer vom Institut zur Förderung der Kunst, um einen großenangelegten Bilderzyklus in einem Keller herzustellen“. In *BRUSEUM. Ein Museum für Günter Brus*, „Bemerkungen zu Ana, Günter Brus, 1984“, „Aktionen“, Christa Steinle, Peter Weibel. Ibid., p. 110. Ma traduction : Günter Brus « reçut 5 000 Schillings de Monsieur Ati von Auer de l'Institut de l'art, pour créer un cycle d'images de grande envergure ».

²⁰² Friedensreich Hundertwasser : Affiche « Galerie H. Kamer, du 14 mars au 5 avril 1957 ». In *Hundertwasser*, Harry Rand, p. 54.

70 000 Francs [soit 10 672 Euros en 2017] »²⁰³. Friedensreich Hundertwasser, toujours très prévoyant, met cet argent de côté. En effet, il avait pour habitude de se déplacer avec un vieux vélo et de vivre essentiellement de blé et d'eau. Ce qui implique que sa vie sur le plan matériel s'améliore. Au bout de quelques mois d'économie, il s'achète une voiture, « sa première voiture »²⁰⁴, une « Renault Dauphine rouge tomate »²⁰⁵, pour ses déplacements.

Les quatre artistes créent ainsi un nouveau rapport entre leur art et les institutions traditionnelles, en inventant et imposant leurs propres règles, comme le met en avant Rainer Rochlitz : « L'artiste, c'est vrai, n'obéit qu'à des règles qu'il se donne lui-même »²⁰⁶. Avec leur propre conception du pouvoir de l'art, certains de ces artistes agiront jusqu'à se faire arrêter ou emprisonner. Rainer Rochlitz explique qu'à l'époque, « la difficulté était de réaliser l'œuvre en les défiant tout en respectant d'une manière ou d'une autre les règles de l'art »²⁰⁷. Günter Brus et Valie Export savaient, dès le départ, que leurs pratiques révolutionnaires²⁰⁸ hors des musées et galeries, provocatrices, agressives, radicales, transgressant les valeurs traditionnelles, entraîneraient la censure. L'Etat avait pour principe de ne jamais les épargner et de mettre le holà chaque fois qu'il le jugeait nécessaire, Günter Brus et Valie Export estimaient que rien et personne ne pouvaient les empêcher de heurter les bonnes mœurs et de déstabiliser l'opinion collective. Bien que le politique puisse instrumentaliser l'art, les deux artistes, à aucun moment, ne s'étaient laissés manipuler, ni s'étaient vus dicter leur travail artistique par quelque pouvoir institutionnel que ce soit.

De son côté, Friedensreich Hundertwasser travaillait toujours en autodidacte. Il réalisait ses œuvres en liberté totale d'idée, de création artistique et architecturale. Il imagina son propre univers utopique, fantaisiste, à contre-courant de l'architecture moderniste, rigide et aux lignes droites, uniformes. Alfred Hrdlika conçut également des sculptures, peintures et

²⁰³ Ulrike Schmitt : „Die Künstler sollten [...] eine monatliche Summe von 70.000 Francs erhalten“. In *Gegen den Strich. Hundertwasser. Werke 1949-1970*, „Und jetzt mein Abenteuer im Neuland... Hundertwassers Aufenthalt in der französischen Metropole 1949-1960“, Astrid Becker, Christophe Grunenberg (Éds.), Ostfildern, Hatje Cantz Verlag, 2012, Ibid., p. 51.

²⁰⁴ Ulrike Schmitt : „Er sparte und kaufte sich nach einigen Monaten sein erstes Auto“. In *Gegen den Strich. Hundertwasser. Werke 1949-1970*, Astrid Becker, Christophe Grunenberg (Éds.). Ibid., p. 51.

²⁰⁵ Harry Rand : *Hundertwasser*. Ibid., p. 64.

²⁰⁶ Rainer Rochlitz se réfère en même temps à la définition du terme *autonomie* que donne le sociologue français Pierre Bourdieu, à savoir que l'autonomie représente « l'indignation morale contre toutes les formes de soumission aux pouvoirs ou au marché ». Rainer Rochlitz : *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*. Ibid., pp. 37-38.

²⁰⁷ Rainer Rochlitz : *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*. Ibid., p. 146.

²⁰⁸ Adolf Frohner : « L'actionnisme est le mouvement artistique le plus radical qui ait jamais existé en Autriche. [...] Chier sur la chaire de l'université en chantant l'hymne national et en se masturbant, là, on avait transgressé quelque chose ». Cité par Danièle Roussel : *L'actionnisme viennois et les autrichiens*. Ibid., p. 123.

dessins, indépendamment de toute contrainte extérieure, bien qu'il réalisât de nombreuses sculptures sur commande²⁰⁹ et vécût exclusivement de la vente de ses œuvres.

Rainer Rochlitz explique que l'art politique est nécessairement subversif puisqu'il bouleverse l'ordre social établi²¹⁰. Les actionnistes viennois, et tout particulièrement Günter Brus²¹¹ cherchant même à détruire le système en place, sont indésirables car l'Etat²¹² et la société bourgeoise de Vienne les détestent. Ils se voient rejetés leur processus de création et leur art novateur²¹³, alors qu'ils cherchent simplement à dénoncer les atrocités commises par une partie de la population autrichienne pendant la période nazie. Ils subissent le contrecoup sous forme d'amende, de prison. Ils se voient même contraints de s'exiler en 1969 (Günter Brus et Hermann Nitsch à Berlin²¹⁴, Peter Weibel en Suède). Leurs agissements ne manquent pas de provoquer des scandales médiatiques renouvelés. La presse, pour sa part, prend deux positions contraires : soit elle se détourne complètement des pratiques innovantes, soit elle massacre les démarches agitatrices des artistes à l'aide d'expressions provocantes, négatives telles que « Des perruches se sont échappées » et « Crime sadique dans une

²⁰⁹ Comme nous l'avons déjà indiqué précédemment, c'est à l'automne 1976 qu'Alfred Hrdlicka a été mandaté par le parti social-démocrate de la ville de Wuppertal, pour faire un portrait en l'honneur de Friedrich Engels. Il a également été mandaté le 30 septembre 1983 par le conseil municipal de Vienne pour la réalisation d'un monument commémoratif contre la guerre et le fascisme.

²¹⁰ « Ce qui des œuvres est leur utilité sociale et politique ». Rainer Rochlitz : *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*. Ibid., p. 54.

²¹¹ L'artiste ambitionne de « mettre l'art au service de la transformation sociale ». Rainer Rochlitz : *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*. Ibid., p. 54.

²¹² Wolfgang Sabler : « Les forces politiques dominantes (partis, puissances d'occupation) tombèrent rapidement d'accord pour favoriser la mise en place d'une culture représentative de l'Etat, en subventionnant exclusivement les institutions, auteurs et artistes reconnus, privilégiant les classiques plutôt que les modernes. [...] La production après 1945 est clairement traditionnaliste ». In *Elfriede Jelinek et le devenir du drame*, Gérard Thiériot. Ibid., p. 28.

²¹³ « Le refus du titre d'œuvre d'art doit être motivé par des critères et des raisons ». Rainer Rochlitz : *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*. Ibid., p. 147.

²¹⁴ Martin-Gropius-Bau : « 1969 : Mit seiner Frau und der zweijährigen Tochter Diana flüchtet Brus über München nach Berlin ». In *Martin-Gropius-Bau*, « Günter Brus. Störungszonen », « Biographie Günter Brus », Pressemappe, p. 6, . https://www.berlinerfestspiele.de/media/de/2016/gropiusbau_2016/presse_mgb_2016/mgb16_pressemappe_brus.pdf. Ma traduction : « En 1969, Brus, accompagné de sa femme et de leur fille Diana, fuit à Berlin en passant par Munich ».

Günter Brus : « Berlin war damals Schlupfwinkel für alle Ausgesetzten, Ausgegrenzten und Tagediebe ». Cité par *Martin-Gropius-Bau*, « Günter Brus. Störungszonen », « Themen », « Kunst und Revolution », Pressemappe, p. 10, . https://www.berlinerfestspiele.de/media/de/2016/gropiusbau_2016/presse_mgb_2016/mgb16_pressemappe_brus.pdf. Ma traduction : « Berlin était alors un repaire pour tous les exclus, les marginaux et les fainéants ».

Günter Brus créa à Berlin la revue artistique collective *Die Schastrommel. Organ der österreichischen Exilregierung* (L'organe du gouvernement autrichien en exil) avec Oswald Wiener et Gerhard Rühm également en exil à Berlin. La revue *Die Schastrommel* parut de 1969 à 1975 avec cinq numéros, puis sous le nom de *Drossel* de 1975 à 1977. Otto Muehl, Rudolf Schwarzkogler, Peter Gorsen entre autres participèrent à diverses publications.

laverie »²¹⁵. Quant à la radio et à la télévision, ces médias leur tournent systématiquement le dos.

Toutes ces controverses prouvent que, dans les années 1960/1970, les actions de Günter Brus et des autres actionnistes viennois n'étaient pas considérées comme de l'art. En l'occurrence, Rainer Rochlitz se demande ce qui nous fait penser qu'un objet est une œuvre d'art ou non. Généralement, une œuvre d'art répond à trois critères : esthétique (elle crée des émotions), technique et sémantique (elle véhicule un message). Une création ou production artistique peut être considérée en tant qu'œuvre d'art dès lors qu'elle relève à la fois d'un débat d'argumentations, de critiques, de jugements exprimés par des experts, des historiens d'art, des philosophes de l'art et de la participation des musées et des galeries. Ces acteurs décident si l'œuvre peut être considérée comme réussie ou non²¹⁶ et si l'artiste peut être reconnu²¹⁷. L'œuvre d'art recherche l'harmonie des formes et des couleurs dans un tableau, c'est-à-dire une unité esthétique. Elle établit également la relation que l'artiste entretient avec le choix et l'ambition de sa création. Elle se distingue par sa pertinence artistique ou esthétique, son degré de cohérence, son caractère original, donc nouveau, unique. Afin d'élargir ses critères d'évaluation, ses qualités et sa valeur artistique, elle tient compte de l'implication du public, de ses appréciations, de son esprit critique²¹⁸.

Par exemple, Marcel Duchamp a révolutionné le statut de l'œuvre d'art en faisant du produit manufacturé le plus banal, une œuvre d'art appelé « ready-made ». Il se procure des objets tout faits de la vie courante pour en faire de l'art. Citons l'urinoir en porcelaine blanche, modèle Beldfordshire, qu'il achète dans le magasin de la manufacture de plomberie J.L. Mott Iron Works, sur la 5^e Avenue à New York. Il tourne l'objet acquis dans l'autre sens, dans le sens d'une cuvette, afin de lui donner une signification différente, nouvelle de celle d'origine, d'usage. Ainsi il obtient un urinoir renversé, c'est-à-dire une fontaine. Il l'intitule *Fontaine* (l'original datant de 1917, la réplique de 1964 et, avec de la peinture noire, la signe

²¹⁵ Danièle Roussel : *L'actionnisme viennois et les autrichiens*. Ibid., p. 23.

²¹⁶ L'artiste et théoricien américain Donald Clarence Judd (1928-1994) reconnaît un objet ou une performance comme œuvre artistique, en s'appuyant sur la notion de l'art contemporain : « La qualité qui unit tout à la fois la pensée, l'ampleur de vision, le dessein, le travail, la constance et l'expérience, tous ces éléments que l'on peut appréhender, est pratiquement la définition même de l'art ». Cité par Rainer Rochlitz : *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*. Ibid., p. 146.

²¹⁷ Rainer Rochlitz : « L'évaluation d'une œuvre dépend de la convergence ou de la divergence des verdicts argumentés, autrement dit de l'accumulation des arguments au cours du débat critique qui, au fil du temps, fait la réputation d'un artiste et la renommée d'une œuvre ». Cité par Marc Jimenez. In *La querelle de l'art contemporain*. Ibid., p. 253.

²¹⁸ Marc Jimenez : « Face à la dissolution des critères de validité pour juger l'art contemporain, Rochlitz insiste sur la nécessité d'un débat argumenté auquel serait invité à prendre part le public trop souvent exclu du « monde de l'art ». In *Art et politique*, « ... soulever un peu le voile... Entretien avec Marc Jimenez réalisé par Jean-Marc-Lachaud », Jean-Marc Lachaud, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 12.

de son pseudonyme *R. Mutt* (*Richard Mutt*) suivi de la date 1917, avant de l'exposer dans une galerie d'art. Il n'a pas créé d'objet de ses propres mains, il l'a simplement mis en scène en tant qu'objet d'art. D'un geste simple et ludique, mais provocateur, il transforme un objet courant (la pissotière) en œuvre d'art (la fontaine). Pour Marcel Duchamp²¹⁹, l'art ne doit pas être unique et l'idée de l'artiste doit primer sur son art.

Les quatre artistes s'inspirèrent des avant-gardes de la littérature (*Wiener Gruppe*) et de la peinture de la modernité viennoise (*Wiener Moderne*) avec Gustav Klimt, Egon Schiele, Oskar Kokoschka et Koloman Moser. En réaction à la politique menée alors, les quatre artistes ont suscité de nombreuses polémiques au sein de la société, ne serait-ce qu'en sortant des espaces identifiés et conventionnels tels que l'atelier, les musées, les lieux d'exposition. Ils investissent l'espace public, la rue, pour tenter de nouvelles expériences. La rue représente pour chacun d'entre eux « un espace de rupture avec l'espace privé et avec l'espace muséal. Elle constitue une émancipation »²²⁰. La liberté absolue de toute contrainte et l'affirmation de l'originalité dans la création, caractéristiques aux avant-gardistes, rend possible l'émancipation artistique. Leur art expérimental et perturbateur s'intègre dans un cadre nouveau, dans des endroits choisis, transgresse les règles conventionnelles, à une époque où l'art novateur se voit peu ou pas du tout accueilli. Ils ont su mettre leurs œuvres à la vue de tous, et ainsi pu toucher une grande partie de la population, y compris celle qui est la moins familière des pratiques culturelles. Ils interpellent tous les passants, veulent leur faire ressentir des émotions fortes, susciter leur intérêt et les faire réagir. Rainer Rochlitz considère les avant-gardes²²¹ artistiques comme « des mouvements qui seraient en avance sur le reste de la production d'une époque, des théories de pointe, en somme, comme il existe des recherches scientifiques de pointe »²²².

La position avant-gardiste de Günter Brus, au regard de ses actions violentes, militantes, est politique. Rien ne l'a jamais arrêté. Grâce au pouvoir de l'art, il avait la sensation d'être capable de faire bouger les choses en Autriche. Selon lui, pour libéraliser la société autrichienne, l'art a tous les droits. Lors de son action *Zerreißprobe*, Günter Brus

²¹⁹ Marcel Duchamp (1887-1968) était un peintre et plasticien français, naturalisé américain.

²²⁰ Cité par Dominique Berthet. In *Art et politique*, « Quand l'art rejoint la vie : les interventions d'Ernest Pignon-Ernest », Jean-Marc Lachaud. Ibid., p. 172. Le nom d'emprunt d'Ernest Pignon est Ernest Pignon-Ernest.

²²¹ Richard Leydier : « L'origine du terme avant-garde est militaire et qualifie un groupe de soldats d'élite envoyés en éclaireurs face aux positions ennemies. [...] Puis, la notion d'avant-garde a été convoquée pour désigner toute forme d'art qui désirait rompre avec ce qui l'avait immédiatement précédée et qui apparut à la fin des années 1960 [...] que l'on clôt [...] à la fin des années 70 ». In *L'ABCdaire de l'art contemporain*, Francblin Catherine, Leydier Richard, Sausser Damien. Ibid., p. 33.

²²² Rainer Rochlitz : *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*. Ibid., p. 66.

éprouva son corps à outrance et le tortura jusqu'à épuisement de ses capacités tant physiques que psychiques. Il apparaît donc comme un avant-gardiste radical dans ses actions corporelles²²³. Friedensreich Hundertwasser fait partie des avant-gardistes que sont les peintres Antoni Tàpies et Yves Klein. Il avait, d'ailleurs, eu l'opportunité d'exposer ses œuvres à la galerie *Paul Facchetti*, lors de son séjour à Paris en 1954. Paris se distingue alors par son esprit libertaire et cosmopolite, sa tolérance pour toutes les formes de l'art, la peinture, la littérature, la musique. Cependant Friedensreich Hundertwasser se démarque nettement des autres artistes qui, eux, sont influencés par la peinture informelle, la peinture gestuelle (*Action Painting*) ou le Pop Art. Il peint à plat, « lentement »²²⁴, à même le sol ou sur une table, afin de se priver de tout effet de perspective. A l'instar de Gustav Klimt et Egon Schiele, il privilégie la succession de plans et de lignes courbes et irrégulières, et donc plus vivantes que les lignes droites. Son œuvre picturale²²⁵ se distingue de surcroît par la dominance de sa spirale. Il consacre parfois des années à la réalisation de ses toiles. Il est également un penseur avant-gardiste : il a écrit de nombreux manifestes pour la défense de l'environnement urbain. Nous en analyserons les plus significatifs afin d'y découvrir l'intention à l'origine de son œuvre, puis d'en apprécier l'ancrage dans l'évolution politique, sociale et artistique de la Seconde République d'Autriche. En outre, il est un écologiste avant-gardiste. Dès 1953, il ambitionne de réconcilier l'homme avec la nature et met en pratique ses idées écologistes. Il est aussi l'un des premiers défenseurs des toilettes écologiques, en inventant, fabriquant et utilisant un système naturel de toilettes, pour recycler ses propres excréments. Dans ses nouvelles constructions et ses aménagements architecturaux, il a mis en pratique ce qu'il suggérait longtemps avant dans sa peinture végétale où les maisons, les bateaux, les visages, les personnages fusionnaient déjà avec le végétal. Il est donc finalement un artiste pionnier puisqu'il a su combiner art, écologie et architecture.

²²³ „Indem dieser [Günter Brus] von Beginn seines Schaffens an seinem Körper als Kunstmedium in das Zentrum seiner Aktionen stellt [...] kann somit zu Recht als Vorläufer körperbezogener Kunst gelten“. Rosemarie Brucher : *Durch seine Wunden sind wir geheilt. Selbstverletzung als stellvertretende Handlung in der Aktionskunst von Günter Brus*. Ibid., p. 13. Ma traduction : « En plaçant dès le départ son corps comme medium artistique au centre de ses actions, Günter Brus peut, à juste titre, être considéré comme un avant-gardiste de l'art corporel ».

²²⁴ „Er malt langsam und bedächtig“. [...] Farbe ist ihm so kostbar, dass sie nur sparsam verwendet werden darf. Kein Farbreich darf verschwendet werden“. Andreas Hirsch : *Hundertwasser. Die Kunst des Grünen Weges*. Ibid., p. 14. Ma traduction : « Il peint lentement, avec circonspection [...]. La couleur est si précieuse pour lui, qu'il recommande de ne l'utiliser qu'avec parcimonie. Aucun reste de couleur ne doit être gaspillé ».

²²⁵ Friedensreich Hundertwasser : « Je me suis occupé de l'Action Painting dès le début... mais je ne l'ai pas pratiquée moi-même. Oh, j'ai essayé ! Mais au lieu de la laisser couler et de laisser les choses suivre leur cours, je les ai toujours dominées. Mes toiles ressemblent à de l'Action Painting qui est vraiment peinte. J'ai peint chaque ligne ». Cité par Harry Rand : *Hundertwasser*. Ibid., p. 13.

Valie Export est, quant à elle, une artiste d'avant-garde de l'*Expanded cinema* (Cinéma élargi) expérimental autrichien. En effet, en 1968, avec sa performance *Tapp und Tastkino*, elle écarta le plaisir visuel, coutumier sur l'écran de la salle de cinéma, et le remplaça par la sensation novatrice du toucher dans l'espace public qui, dans les années 1960, était seulement réservé aux hommes. Elle voulait dénoncer l'emprise qu'exerçait alors la société patriarcale sur le corps féminin au cinéma.

Rainer Rochlitz considère le photographe comme un artiste dès lors qu'il maîtrise son outil, les nouvelles techniques, qu'il s'émerveille à ce qui l'entoure, qu'il s'ouvre à des sujets très variés, qu'il soit créatif et attentif aux moindres détails²²⁶. Or, nous savons que Valie Export s'était très tôt intéressée à la photographie et l'avait même étudiée. La photographie n'avait donc pas de secret pour elle. Ses photographies illustrent son action, mais aussi l'action elle-même. Elle fait passer ses idées féministes grâce à l'art et aux nouveaux médias intégrés dans son expression artistique. Lorsqu'elle illustre ses performances ou les poses de ses portraits, c'est elle-même la plupart du temps qui réalise ses photographies, à l'exception de la série des cinq clichés agrémentant la performance *Body Sign Action*²²⁷ en 1970. Pour cette performance, elle a eu recours au retardateur²²⁸. Elle se fait tatouer un porte-jarretelles²²⁹ ainsi que l'ébauche d'un bas sur le haut de sa cuisse gauche. Son tatouage en couleur (rouge-orangé) symbolise la féminité dans le discours machiste, la libération sexuelle, l'icône du désir. Grâce à la marque de son tatouage, Valie Export exprime sa résistance à la domination masculine et montre que le corps symbolise le support de l'identité personnelle, l'identité propre à la femme²³⁰. Elle affiche sa

²²⁶ Rainer Rochlitz affirme que « réussir une photographie est une chose, être un artiste photographique en est une autre. [...] L'intérêt artistique [...] dépend d'un sens réitéré, du thème ou du motif, de l'angle de vue, d'un éclairage favorable, du matériau approprié, de bien d'autres facteurs que constituent l'unité et le sens d'une œuvre ». In *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*. Ibid., p. 162.

²²⁷ Valie Export : *Body Sign Action*, 1970. In *Valie Export*, Hedwig Saxenhuber. Ibid., pp. 23-25.

²²⁸ « Pour la séance de 'Body Sign Action', c'est moi qui ai déterminé la gestuelle frontale de manière à mettre le tatouage, l'œuvre d'art sur sa cuisse, bien en apparence sur la photo. L'appareil était monté sur trépied, de façon à pouvoir prendre en rafale le déroulé de mes déplacements. [...] Pour les performances et les actions documentaires, le photographe était briefé : je lui demandais d'opérer le plus frontalement possible [...]. Je lui expliquais les images que je voulais voir. Pour la série *Body Configurations*, nous avons procédé à des tests sur polaroid avant la séance de photos proprement dite ». Cité par Sophie Delpeux. In *Art Press* 2, N° 24, « Images de l'artiste : Valie Export, Carole Schneemann : Le regard et l'image », Interview, « L'art en images, images de l'artiste », février-mars-avril 2012, <http://www.artpress.com/article/10/02/2012/images-de-l39artiste--valie-export--carolee-schneemann--le-regard-et-l39image/27810>.

²²⁹ Olivier Lussac : « Valie Export a dénoncé l'idée de la propriété dans l'action *Body Sign Action*, dans laquelle elle a marqué une cuisse de femme en imprimant un symbole érotique, une jarretelle tatouée ». In *Happening & fluxus : polyexpressivité et pratique concrète des arts*, Olivier Lussac, Paris, l'Harmattan, 2004, p. 230.

²³⁰ L'artiste définit son tatouage comme une « pièce artistique, qui vivra aussi longtemps qu'elle vivra. [...] C'est un travail artistique [...] qui fait référence au travail sur le corps mais aussi au dessin, et ce dessin précisément raconte l'identité et l'histoire des femmes, la sexualité. C'est aussi une icône, sexuelle, un fétiche ».

détermination à provoquer, à choquer les consciences, à offenser les bonnes mœurs, à secouer l'esprit étroit ou bourgeois de Vienne de l'après-guerre.

Cependant peut-on considérer la photographie comme une œuvre d'art ? Si nous nous référons aux débuts de la photographie, nous constatons que les peintres qui manifestent un intérêt pour le procédé du daguerréotype entretiennent d'étroites relations avec les photographes. D'ailleurs, les photographes connus ont souvent commencé leur carrière par la peinture (le paysage, le portrait, le nu), tels que Louis Daguerre et Julia Margaret Cameron, ou par la caricature comme Félix Nadar. Au début des années 1850, Gustave Le Gray défend énergiquement la pratique artistique de la photographie, en sollicitant la reconnaissance de la photographie en tant qu'art²³¹, qu'elle soit publiée et exposée. Néanmoins, lorsque les peintres et photographes revendiquent le statut d'artiste, les rapports entre eux se détériorent, alors que la photographie est de plus en plus diffusée dans des ouvrages et périodiques tel que *The Far East* publié par John Reddie Black à Yokohama (Japon) entre 1870 et 1878. Dans son manifeste de 1862, Jean-Auguste-Dominique Ingres²³² ne s'oppose pas à la photographie en tant que telle, mais il ne la considère pas comme une création artistique²³³. Pour beaucoup, la photographie n'était pas un art puisqu'elle ne fait que reproduire la réalité et n'a de ce fait pas autant de valeur que la peinture. Or elle permet, comme tous les arts, de créer des œuvres, différentes selon les artistes et les époques²³⁴. Il faut attendre le début du XXe siècle, en 1920, pour que la photographie soit appréciée et reconnue comme un art à part entière. Mais c'est véritablement à partir des années 1980 que la photographie est élevée au même rang que la peinture et donc reconnue comme un véritable moyen d'expression artistique. En effet, ces deux arts, peinture et photographie, s'exposent désormais indifféremment dans les galeries et les musées d'art contemporain. Aujourd'hui, de nombreux artistes se consacrent exclusivement à la photographie ou l'associe à d'autres modes d'expression, tels que la peinture, la sculpture, la vidéo, l'installation.

Cité par Elisabeth Lebovici. In *Valie Export*, « Entretien avec Valie Export », traduction par Elisabeth Lebovici avec l'aide de Catherine Facerias. Ibid., p. 156.

²³¹ Gustave Le Gray « émet le vœu que la photographie au lieu de tomber dans le domaine de l'industrie et du commerce, rentre dans celui de l'art. C'est sa véritable place, et c'est dans cette voie qu'il chercherait toujours à le faire progresser ». Cité par Quentin Bajac. In *Histoire de la photographie. Du daguerréotype au numérique*, Collection Hors Séries Découvertes Gallimard, Paris, Gallimard, 2010, p. 91.

²³² Jean-Auguste-Dominique Ingres est un peintre français néo-classique du XIXe siècle.

²³³ Jean-Auguste-Dominique Ingres se positionne contre « toute assimilation qui pourrait être faite de la photographie à l'art ». Cité par Philippe Nessmann. In *Art et sciences*, Paris, Palette, 2012, p. 34.

²³⁴ Dès la fin des années 1960, la photographie numérique permet de montrer un réel théâtralisé.

En outre, Rainer Rochlitz considère l'artiste novateur comme « un malade, un pervers, un être déviant, un provocateur »²³⁵. Ce jugement s'applique parfaitement aux actionnistes viennois, et tout particulièrement à Günter Brus. En effet, ils étaient conscients des sanctions qu'ils risquaient. S'ils avaient continué à réaliser des actions du même acabit que *Kunst und Revolution* en 1968, en laissant libre cours à leurs pulsions, à leurs instincts, en affichant la provocation, la perversion, la violence que l'individu a en soi, ils se seraient à nouveau fait enfermer, soit comme des criminels, soit comme des malades mentaux. A l'époque, seules les galeries viennoises *Nächst St. Stephan* et *Junge Generation* avaient soutenu l'actionnisme viennois.

Rainer Rochlitz se demande finalement si la position des artistes qui, une fois subventionnés, peuvent ou non conserver leur autonomie face au pouvoir politique. Il pense que le retour au musée des artistes à la fin des années 1960 n'entraîne pas l'abandon de la contestation politique. Bien que les musées tolèrent la plupart des pratiques excessives des artistes utilisant des matériaux et des formes d'expression très libres et leur octroient une subvention, ces derniers ne renoncent pas forcément à la contestation politique. Rainer Rochlitz reste toutefois sceptique en ce qui concerne les artistes devenus dépendants des subventions. Il pense que dès le moment où les artistes sont placés sous l'emprise politique, ils risquent d'être distants du public. Leur reconnaissance ne doit pas être économique. Le jugement critique ou l'évaluation esthétique de leur œuvre n'en demeure pas moins nécessaire à sa légitimation.

Même si l'art contemporain a perdu son autonomie radicale²³⁶, cela ne signifie pas qu'il renonce à la contestation politique. Or le fait que les artistes confirmés soient subventionnés par les institutions traditionnelles doit quand même nous amener à nous interroger sur le problème de la liberté artistique et à nous questionner sur le semblant d'harmonie entre l'institution qui collabore financièrement et l'art subversif dépendant des aides pécuniaires. Sous l'emprise politique, les artistes subventionnés risquent d'altérer leur message artistique. Le passage de l'art autonome à l'art institutionnalisé, et donc subventionné, peut empêcher les artistes de s'exprimer ou d'agir librement. Si les œuvres subversives « finissent par être créées pour le musée »²³⁷, si l'artiste perd de son autonomie, de sa capacité subversive, le rapport entre art et politique s'affaiblit, et du coup le message à

²³⁵ Rainer Rochlitz : *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*. Ibid., p. 121.

²³⁶ L'art contemporain a « perdu l'autonomie radicale qui caractérisait aussi bien un art d'avant-garde sans soutien public que l'engagement politique d'artistes qui ne devaient rien à personne ». Rainer Rochlitz : *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*. Ibid., p. 179.

²³⁷ Rainer Rochlitz : *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*. Ibid., p. 182.

dimension politique. La place pour le rêve, l'imaginaire, le fantasme, l'idéal²³⁸, risque d'être également bafouée. Même dans le cadre muséal, l'art doit pouvoir conserver sa motivation politique et se concevoir librement, à la hauteur des ambitions de l'artiste.

²³⁸ « En principe, rien n'empêche l'utopie d'exister dans un cadre muséographique, à condition qu'il soit soutenu par une société qui lui fasse elle-même une place ». Rainer Rochlitz : *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*. Ibid., p. 183.

Chapitre III. Le rapport singulier entre l'identité individuelle et l'identité collective

Il s'agit d'interpréter leur démarche dans la quête d'une identité non seulement à travers leurs créations artistiques, mais aussi grâce à leurs écrits : la lutte contre le fascisme et l'antisémitisme pour Alfred Hrdlicka ; la pluralité de l'art pour Friedensreich Hundertwasser s'étendant de la peinture jusqu'à la réalisation de timbres, d'affiches, l'écriture de manifestes et de textes théoriques, son engagement écologique dans l'architecture ; la confrontation directe et violente pour Günter Brus avec l'Etat autrichien qu'il juge répressif, rétrograde et qu'il combat sans relâche à cause de son passé nazi non assumé ; l'utilisation des technologies nouvelles tels que le film, la vidéo, l'ordinateur, l'imagerie médicale pour Valie Export dans son combat pour la libéralisation de la femme soumise au sexe fort et la reconnaissance de la femme artiste.

L'identité se définit par un ensemble de caractères qui permettent de distinguer un individu d'un autre. L'identité individuelle évoque un être qui est à la fois unique, en se définissant à travers ce qu'il montre de lui-même et, dans le même temps, un être rendu semblable aux autres par les traits par lesquels on les caractérise. Chaque individu se différencie de l'autre par l'expression singulière de ses caractères et ses valeurs, sachant qu'il évolue et se transforme sans cesse au fil des changements survenant au cours de sa vie. L'identité collective est essentielle à la reconnaissance de soi et des autres, puisque partagée par des groupes d'individus. De même, la représentation que nous nous faisons de notre identité diffère-t-elle de l'image que nous en donnons et plus encore de la perception qu'en aura autrui : ce que nous montrons n'est jamais ce que voit l'autre, même au sein d'un groupe dont les membres partagent des références culturelles communes. Les groupes sociaux peuvent se concevoir à partir de modèles de référence, du sexe à la génération, en passant par la position sociale, l'appartenance religieuse, l'unité linguistique ou un vécu historique commun.

C'est à travers les autoportraits produits sous forme de peinture, de dessin, de sculpture, de photo ou de vidéo²³⁹, que les artistes dévoilent une partie d'eux-mêmes et

²³⁹ Sandra Michel : « L'autoportrait peut être défini comme un portrait, principalement peint ou photographique, de l'artiste par lui-même. Le terme n'apparaît qu'au XIXe siècle avec le romantisme [...]. En effet, jusqu'à cette

s'identifient en prenant des pseudonymes qui feront leur renommée. Ils se représentent eux-mêmes, de face ou de profil, déguisés ou non, seuls ou en présence d'autres personnages, avec ou sans mise en scène. L'autoportrait peut s'étendre à une autocélébration exprimée, entre autres par Albrecht Dürer. Vincent Van Gogh, Egon Schiele, Edvard Munch et Frida Kahlo par exemple nous ont légué leur autoportrait successivement à tous les âges de leur vie. Notons que l'un des peintres les plus illustres de l'Ecole hollandaise du XVIIe siècle, Rembrandt, a produit dès sa jeunesse jusqu'à sa vieillesse approximativement 80 autoportraits, dont *Rembrandt aux yeux hagards* en 1630.

L'autoportrait, plutôt rare au Moyen-âge, a pris naissance avec la Renaissance. En 1375, l'architecte et sculpteur Peter Parler a été le premier à créer son autoportrait²⁴⁰ sous la forme d'un buste grandeur nature. Puis en 1433, le peintre flamand Jan van Eyck²⁴¹ peignit son autoportrait *Homme au turban*. Il apposa la date de création, sa signature sur le cadre du tableau, mais aussi sa devise *Als ich chan* (Du mieux que je peux). Cette œuvre est d'ailleurs considérée comme « l'autoportrait le plus ancien de l'histoire de l'art en Europe »²⁴². Il faut souligner que jusqu'au XVe siècle, le monde artistique est dominé par la gent masculine. Pour leurs œuvres picturales, les hommes artistes, dès le départ, s'inspirent des femmes comme modèles ou muses. Mais dès le début du XVIe siècle, des femmes artistes s'imposèrent à leur tour dans les ateliers par la réalisation de tableaux, entre autres les autoportraits. Pour preuve, en 1548, la peintre flamande Catharina van Hemessen produit une peinture intitulée *L'autoportrait au chevalier*.

1. La lutte artistique d'Alfred Hrdlicka contre la violence, la guerre et le fascisme

Alfred Hrdlicka naquit dans une famille communiste²⁴³. En 1933, alors âgé de cinq ans, il accompagne son père pour distribuer clandestinement des tracts aux ouvriers de Wien-

époque, la formulation utilisée est « portrait du peintre par lui-même, témoignant de l'assimilation de l'autoportrait au portrait ». In *Les essentiels de culture générale. Arts et histoire de l'art*, « Autoportrait. Genre artistique », Alexis Chabot (Éd.), Paris, Ellipses Edition Marketing, Collection Optimum, 2010, p. 23.

²⁴⁰ Peter Parler a installé son propre buste dans la cathédrale Saint-Guy de Prague, dans le triforium au-dessus du chœur, parmi d'autres bustes de la noblesse.

²⁴¹ Jan van Eyck est nommé peintre de cour à Bruges en 1433. Il s'est illustré avec des tableaux comme *Le polyptyque de l'agneau mystique* en 1432, *Les époux Arnolfini* en 1434.

²⁴² Ernst Rebel : *Autoportraits*, Köln, Taschen, 2008, p. 9.

²⁴³ Le père d'Alfred Hrdlicka a été fonctionnaire syndicaliste communiste avant d'être incorporé pour travaux forcés dans la *Strafkompanie* de l'*Organisation Todt* (OT). Cette organisation était en charge de réaliser des projets de construction civile et militaire, avant et pendant la guerre, en Allemagne et dans les pays de l'Europe sous domination nazie.

Floridsdorf. A l'âge de dix ans, il est témoin de l'*Anschluss*, puis de la période nazie²⁴⁴. Plus tard, il déserte et se cache chez un ami où il effectuera pendant deux ans et demi son apprentissage du métier de technicien dentiste.

Ainsi dès l'enfance, il se voit confronté à des événements terribles qui se déroulent sous ses yeux, tel qu'il l'explique lui-même dans son manifeste *Die Ästhetik des automatischen Faschismus. Essays und neue Schriften* (l'Esthétique du fascisme automatique. Essais et nouveaux écrits) en 1989 : « Pour moi le fascisme (fascistoïde !) ne relève pas du concept manipulable à la légère, mais de l'expérience vécue »²⁴⁵. En effet, comme tant d'autres Autrichiens, il est témoin, lui en simple petit spectateur, de la vague d'antisémitisme ayant sévi dès le 12 mars 1938. Les Juifs viennois, issus de toutes les catégories sociales - du simple ouvrier au médecin, en passant par l'écrivain - sont victimes de scènes atroces d'humiliations²⁴⁶ qu'il décrit ainsi : « Des voisins avaient disparu, des individus s'étaient fait tabasser en pleine rue »²⁴⁷.

Cette violence, il l'a également vécue au sein de son cocon familial et ne l'a jamais oubliée. Cette violence est double : physique²⁴⁸ et verbale²⁴⁹. De surcroît, elle le touche directement car d'une part, il est contraint de se faire « baptiser d'office »²⁵⁰ catholique, et

²⁴⁴ Alfred Hrdlicka : „Meine Kindheit – das sind politische Erinnerungen. [...] In dieser Stadt (Wien) wurde auch der Antisemitismus großgeschrieben. [...] Es waren Zeiten der Aggression damals, der Arbeitslosigkeit, der politischen Unsicherheiten“. Cité par Hans-Dieter Schütt : *Stein des Anstoßes. Gespräche mit Alfred Hrdlicka*, „Das zweite Gespräch. Ja, wider den reinen Geist“, Berlin, Dietz Verlag, 1997, pp. 45-46. Ma traduction : « Mon enfance – ce sont des souvenirs politiques [...]. Dans cette ville (Vienne) l'antisémitisme était écrit en grand. C'était une époque où régnaient l'agression, le chômage, les craintes politiques ».

²⁴⁵ Alfred Hrdlicka : „Für mich ist Faschismus (faschistoid !) nicht einfach ein Begriff, mit dem es sich leichtthin argumentieren lässt, sondern Empirie. Ich habe meine Kindheit und einige Jahre meiner Jugend unter dieser Fuchtel verlebt“. In *Die Ästhetik des automatischen Faschismus. Essays und neue Schriften*, Michael Lewin (Éd.). Ibid., p. 65. Traduction française par Paul Pasteur. In *Histoire de l'Autriche. De l'empire multinational à la nation autrichienne (XVIIIe-XXe siècles)*. Ibid., p. 73.

²⁴⁶ Les juifs se font traiter par „Juda verrecke“ (Crève sale juif) ou „Juden heraus“ (Les juifs dehors). Paul Pasteur : *Histoire de l'Autriche. De l'empire multinational à la nation autrichienne (XVIIIe-XXe siècles)*. Ibid., p. 246.

²⁴⁷ Alfred Hrdlicka : „Nachbarn sind verschwunden, Menschen wurden auf offener Straße geschlagen.“ In *Stein des Anstoßes. Gespräche mit Alfred Hrdlicka*, „Das zweite Gespräch. Ja, wider den reinen Geist“, Hans-Dieter Schütt. Ibid., p. 47.

²⁴⁸ Alfred Hrdlicka : « En février 1934 – je n'avais pas 6 ans – on nous imposa le silence. Durant cette période, mon père fut arrêté plusieurs fois et passé à tabac. [...] J'ai vécu à cette époque l'Etat comme une organisation terroriste, car il a terrorisé ma famille. D'où mon regard politique aujourd'hui encore. [...] ». In *Alfred Hrdlicka. Sculptures et œuvres sur papier*, Musée-Galerie de la Seita. Ibid., pp. 9-10.

²⁴⁹ C'est aussi parce que son père était défendu par un avocat juif, en l'occurrence Martin Freud, le fils du psychanalyste autrichien Sigmund Freud, que les nazis traitent toute la famille de « sous-hommes judéo-bolcheviques ». In *Alfred Hrdlicka. Sculptures et œuvres sur papier*, Musée-Galerie de la Seita. Ibid., p. 10.

²⁵⁰ Alfred Hrdlicka : „Ich wurde 'zwangsgetauft' “: Cité par Hans-Dieter Schütt : *Stein des Anstoßes. Gespräche mit Alfred Hrdlicka*. Ibid., p. 47.

d'autre part il se voit interdit par les nazis de dessiner de la main gauche²⁵¹ alors qu'il était gaucher²⁵². Cela ne l'empêcha pas, dès l'après-guerre, de dessiner de la main gauche et de tailler la pierre avec la main droite. Pour ces motifs, il considère l'Etat autrichien comme un ennemi, un dangereux ennemi²⁵³. Il n'est du reste pas le seul artiste à s'en prendre violemment au pouvoir politique. Après Alfred Hrdlicka, Günter Brus s'emploiera, lui aussi, à traiter l'Etat autrichien d'ennemi, comme son ennemi. Mais contrairement à Alfred Hrdlicka, Günter Brus va démontrer sa haine en s'attaquant à tous les tabous, à travers ses pratiques corporelles extrêmes.

Alfred Hrdlicka était par ailleurs membre du Parti communiste autrichien (KPÖ) depuis 1947. Il le quittera en 1956, après l'entrée des troupes soviétiques, polonaises, Est-allemandes, bulgares et hongroises à Prague. Bien qu'il se disputât souvent avec les membres du parti, il accepta d'être leur candidat lors des élections législatives de 1999. Longtemps sympathisant communiste, il se qualifia plus tard comme socialiste de gauche. Il déclara être le co-inspirateur de la nouvelle gauche en Allemagne *Die Linke*, la gauche de la gauche, fondée en 2007, et avoir contribué à son succès. C'est lui aussi qui sept ans auparavant, lors d'un dîner à Saarbrücken, provoqua la rencontre entre les deux fondateurs de l'extrême gauche parlementaire, l'ancien leader est-allemand Gregor Gysi et le social-démocrate Oskar Lafontaine. C'est d'ailleurs à partir de ce moment-là qu'Oskar Lafontaine devint son ami.

Les œuvres d'Alfred Hrdlicka ambitionnent un intérêt purement politique²⁵⁴, à travers lesquelles il s'identifie. Il croyait fermement que l'art a nécessairement une dimension politique, c'est-à-dire que l'art se doit d'affronter les institutions politiques. Il adopta un propos politique en tant que militant antifasciste, en tant qu'artiste averti et actif. Il s'identifiait par le biais de sa sculpture engagée pour laisser une empreinte du passé nazi dans la mémoire culturelle de la société autrichienne. Il questionna aussi l'identité de l'Autriche à

²⁵¹ Alfred Hrdlicka : „Bei den Nazis, hat man nicht links zeichnen dürfen“. Cité par Hilde Schmölzer : *Das Böse Wien der Sechziger. Gespräche und Fotos*. Ibid., p.83. Ma traduction : « Les nazis ne toléraient pas qu'on dessine avec la main gauche ».

²⁵² Alfred Hrdlicka : „Zunächst muss man wissen, ich war Linkshändler, und bei den Nazis hieß es : Ein junger Deutscher zeichnet gefälligst mit der rechten Hand“. Cité par Hans-Dieter Schütt : *Alfred Hrdlicka. Stein Zeit Mensch*, Berlin, Das Neue Berlin Verlag, 2008, pp. 30-31.

²⁵³ Alfred Hrdlicka : « Ayant grandi dans la clandestinité et avec la brutalité des événements, je me suis déjà construit très tôt une conscience politique, j'ai appris à penser déjà politiquement. J'ai su que l'Etat est un terrible ennemi. Puis les nazis sont arrivés qui, eux, l'étaient de toute façon ». Cité par Klaus Klemp. In *Alfred Hrdlicka. Sculptures et œuvres sur papier*, « Alfred Hrdlicka : Je suis un artiste de l'évident », Paris, Musée-galerie de la Seita, 1997, p. 10.

²⁵⁴ Alfred Hrdlicka : « Etant un homme qui pense en termes politiques, je prends acte de la réalité ». Cité par Klaus Klemp. In *Alfred Hrdlicka. Sculptures et œuvres sur papier*, « Alfred Hrdlicka : Je suis un artiste de l'évident ». Musée-galerie de la Seita. Ibid., p. 7.

travers son écriture polémique. Pour lui, la polémique était « la substance originelle de toute sa création artistique »²⁵⁵. La plupart du temps, ses concepts surgissaient à la suite d'une discussion avec sa (première) femme Barbara. C'est d'ailleurs elle qui l'avait poussé à l'écriture²⁵⁶. Il dénonça haut et fort des phénomènes à l'ampleur inédite progressant alors en Autriche, tel que l'antisémitisme pendant la période nazie, notamment à travers son manifeste *Die Ästhetik des automatischen Faschismus. Essays und neue Schriften*. Mais il s'insurge aussi contre l'Autriche qui se soustrait à toute forme de culpabilité dès le lendemain de la Seconde Guerre mondiale²⁵⁷. Il met en garde les Autrichiens contre la résurgence de la violence lorsque certains d'entre eux défendent le concept du devoir accompli pendant la guerre nazie. Il soutient aussi fortement les opposants à la campagne électorale de Kurt Waldheim, en affirmant que ce dernier « symbolise la résurgence de l'antisémitisme »²⁵⁸. Il veut ainsi appeler les Autrichiens à la vigilance vis-à-vis de ce phénomène qui refait brusquement surface avec la candidature de Kurt Waldheim au poste de président de la République de l'Autriche. Il déclare que « l'antisémitisme irrationnel constitue l'élément central de la campagne de Kurt Waldheim »²⁵⁹. Ce qui revient à dire que l'hostilité envers les Juifs est toujours présente, alors que peu de Juifs vivent alors à Vienne²⁶⁰ et que la plupart ne sont pas natifs d'Autriche. Pour Erika Weinzierl, il est même question, à ce moment-là, d'un antisémitisme « latent... sans Juifs »²⁶¹. En outre, il se bat contre la presse (*Kronenzeitung*, *Die Presse*, *Salzburger Nachrichten*) hostile à l'édification de son mémorial antifasciste *Mahnmal gegen Krieg und Faschismus*, et dans le même temps contre l'intolérance artistique.

²⁵⁵ Alfred Hrdlicka : In *Alfred Hrdlicka. Sculptures et œuvres sur papier*, « Alfred Hrdlicka : « Je suis un artiste de l'évident », Musée-galerie de la Seita. Ibid., p. 14.

²⁵⁶ Alfred Hrdlicka : “Die Barbara half mir beim Schreiben grandios, zärtlich und rücksichtslos”. Cité par Hans-Dieter Schütt : *Alfred Hrdlicka. Stein Zeit Mensch*. Ibid., p. 37. Ma traduction : « Barbara m'épaula remarquablement dans mon écriture, avec tendresse mais de façon impitoyable »..

²⁵⁷ Alfred Hrdlicka : “In den ersten Nachkriegsjahren hat man doch alles getan, um so schnell wie möglich zu vergessen”. Cité par Michael Lewin (Éd.): *Die Ästhetik des automatischen Faschismus. Essays und neue Schriften*, „Vernichten, Verdrängen, Vergessen“. Ibid., p. 89.

²⁵⁸ Alfred Hrdlicka : “Er [Kurt Waldheim] ist nun einmal Symbol des wiederaufkommenden Antisemitismus”. Cité par Michael Lewin (Éd.) : *Die Ästhetik des automatischen Faschismus. Essays und neue Schriften*. Ibid., p. 123.

²⁵⁹ Alfred Hrdlicka : “Der irrationale Antisemitismus, Kernstück der Waldheim-Kampagne”. Cité par Michael Lewin (Éd.) : *Die Ästhetik des automatischen Faschismus. Essays und neue Schriften*, Ibid., p. 90.

²⁶⁰ « Entre 1938 et 1940, 117 000 Juifs, soit environ 50 % de la population juive d'Autriche, quittent le pays ». Paul Pasteur : *Histoire de l'Autriche. De l'empire multinational à la nation autrichienne (XVIIIe-XXe siècles)*. Ibid., p. 250.

« En 1945, il restait moins de 7 500 Juifs viennois ». In *Libération* : « Que deviennent les Juifs de Vienne ? », Blaise Gauquelin, 23 avril 2013, http://www.libération.fr/planete/2013/04/23/que-deviennent-les-juifs-de-vienne_898389.

²⁶¹ Cité par Danièle Roussel : *L'actionnisme viennois et les autrichiens* ». Ibid., p. 233.

Le 30 septembre 1983, Alfred Hrdlicka a été désigné à l'unanimité par le conseil municipal de Vienne pour réaliser un monument sur l'*Albertinaplatz* (La Place de l'Albertina), en mémoire des victimes du fascisme. Il réalisa l'esquisse de ce Mémorial contre la guerre et le fascisme *Mahnmal gegen Krieg und Faschismus*²⁶² en 1988²⁶³ et acheva l'ensemble en 1991. Le mémorial est composé de plusieurs éléments symboliques. Il y a d'abord *Das Tor der Gewalt* (la Porte de la violence) qui incarne la terreur de la dictature nazie et rappelle les premières victimes de la guerre que furent les Juifs, mais aussi celles exterminées à cause de leur appartenance religieuse, ethnique, politique, de leur handicap physique ou mental. Cette sculpture comprend deux monuments en marbre de Carrare, le *Heldentod* (Le mort en héros) et le *Hinterlandsfront* (Le front dans l'arrière-pays), placés chacun sur un socle en granit de 1,50 m de haut et espacés de 90 cm. D'une part, le *Heldentod* (1988-1991), d'une hauteur de 4,20 m, révèle plusieurs silhouettes dont un soldat portant un masque à gaz et un poignard à la main et une femme enceinte. Sur l'un des côtés de cette sculpture, Alfred Hrdlicka a gravé son nom en lettres capitales. D'autre part le *Hinterlandsfront* (1986-1988), faisant 3,40 m de haut, dévoile plusieurs détenus squelettiques attachés aux poignets, imbriqués les uns dans les autres.

La sculpture en bronze *Straßenwaschender Jude* (1983-1987), (Le juif nettoyant une rue), met en scène la position agenouillée du vieillard juif qui, comme tant d'autres Juifs, fut forcé à nettoyer les rues de Vienne sur les genoux et les mains²⁶⁴, encerclés par des Viennois qui observaient la scène d'un regard indifférent ou moqueur. Au départ, Alfred Hrdlicka avait conçu cette sculpture en pierre taillée blanche. Mais l'original a rapidement été remplacé par une sculpture en bronze surmontée de fils de fer car certains passants avaient la fâcheuse habitude de la prendre pour un banc. Cette sculpture est un témoignage de grande humilité à l'égard des Juifs, surtout à l'égard des vieillards et des femmes, et symbolise simultanément

²⁶² Alfred Hrdlicka : Le mémorial *Mahnmal gegen Krieg und Faschismus*, 1991. In *Hrdlicka : Eine Hommage*, Trautl Brandstaller, Barbara Sternthal (Éds.). Ibid., p. 98.

²⁶³ Alfred Hrdlicka : Skizze zum Mahnmal auf dem Albertinaplatz in Wien, 1988. In *Hrdlicka : Bildhauer, Maler, Zeichner*, Carmen Sylvia Weber (Éd.), Künzelsau, Swiridoff Verlag, 2008, p. 267.

²⁶⁴ Erika Weinzierl : « C'étaient des nazis très ordinaires qui étaient allés chercher de vieux juifs et de vieilles juives dans la rue ou chez eux. Ils les ont forcés à frotter les rues, parfois avec des brosses à dents pour enlever les mots d'ordre du référendum de Schuschnigg – lequel n'eut jamais lieu, d'ailleurs ». Cité par Danièle Roussel : *L'actionnisme viennois et les autrichiens* ». Ibid., p. 237.

D'autres Juifs furent obligés de « manger de l'herbe à quatre pattes comme des vaches ». D'autres encore furent contraints de « récurer les toilettes publiques avec leur taletts ». Alexander Waugh : « 53. Patriote en péril », sp. In *Les Wittgenstein : une famille en guerre*, traduit de l'anglais *The house of Wittgenstein : a family at war* par Marie d'Origny, Paris Editions Perrin, 2011, 414 p.

leur victoire²⁶⁵. Pourtant cette sculpture suscita de nombreuses controverses. Dans la communauté juive, beaucoup auraient préféré oublier ces scènes humiliantes. Certains Juifs pensaient qu'Alfred Hrdlicka cherchait à « rabaisser la foi hébraïque »²⁶⁶. Or pour lui, le Juif humilié symbolisait en quelque sorte une victoire, un triomphe sur cette forme de martyr.

Non seulement la sculpture *Straßenwaschender Jude*, mais aussi les différents éléments du mémorial *Mahnmal gegen Krieg und Faschismus* ont soulevé de vives polémiques dans les médias. Le journal à grand tirage, *Kronenzeitung*, critique non seulement le lieu choisi pour son installation, mais il s'attaque surtout à la personnalité d'Alfred Hrdlicka accusé d'être « stalinien »²⁶⁷. Les 11, 29 et 31 mai 1988, la *Kronenzeitung* publia dans le courrier des lecteurs quelques critiques de lecteurs hostiles au mémorial. L'un d'entre eux s'indigne contre l'argent non négligeable versé à l'artiste devenu ainsi millionnaire grâce à l'argent public²⁶⁸. Un autre s'oppose à l'emplacement du mémorial sur l'*Albertinaplatz* et propose, ou plutôt exige, le *Morzinplatz*²⁶⁹. Un autre encore estime inadmissible le fait d'avoir choisi des blocs de marbre de Carrare, alors qu'il est possible de se procurer du granit de Mauthausen²⁷⁰. Or une des sculptures *Der Stein der Republik* (La stèle de la République) faisant partie du mémorial est bien en granit de Mauthausen. Dans son texte *Studien zum Mahnmal Albertinaplatz – Wien, 1978*²⁷¹, Alfred Hrdlicka précise que c'est seulement le 24 novembre 1988 qu'eut lieu l'inauguration de ce mémorial²⁷², c'est-à-dire 50 ans après l'*Anschluss*, en présence du chancelier de l'époque Franz Vranitzky.

²⁶⁵ Alfred Hrdlicka : « La sculpture *Straßenwaschender Jude* symbolise la victoire des Juifs qui ont surmonté cette forme de martyr ». Cité par Klaus Klemp. In *Alfred Hrdlicka. Sculptures et œuvres sur papier*, « Alfred Hrdlicka : Je suis un artiste de l'évident », Musée-galerie de la Seita. Ibid., p. 7.

²⁶⁶ Cité par Klaus Klemp. In *Alfred Hrdlicka. Sculptures et œuvres sur papier*, « Alfred Hrdlicka : Je suis un artiste de l'évident », Musée-galerie de la Seita. Ibid., p. 7.

²⁶⁷ Félix Kreissler : « Des idées et des faits ». In *Autriaca, La littérature fantastique autrichienne*, Numéro 27, 1988, Rouen, Presses Universitaires, 1988, pp. 166-167.

²⁶⁸ *Kronenzeitung* : „Die Wiener sollen so dumm sein, zum Reichtum dieses Herrn beizutragen ?“, Dr. K. Lundquist. In *Die Ästhetik des automatischen Faschismus. Essays und neue Schriften*, Michael Lewin (Éd.). Ibid., p. 174. Ma traduction : « Les Viennois sont-ils si bêtes, pour contribuer à la richesse de ce Monsieur ? ».

²⁶⁹ *Kronenzeitung* : „Meiner Meinung nach sollte das Hrdlicka-Denkmal – wenn es schon eines von ihm sein muss – am Morzinplatz errichtet werden, dort wäre es am richtigen Platz“, Franziska Fritz. In *Die Ästhetik des automatischen Faschismus. Essays und neue Schriften*, Michael Lewin (Éd.). Ibid., p. 169.

Sur cette place, à l'emplacement de l'ancien hôtel Métropole qui fut le siège de la Gestapo, se trouve un monument en mémoire des victimes du nazisme.

²⁷⁰ *Kronenzeitung* : „Haben wir die sauer verdienten Steuermillionen nur dazu da, um mit unbehauenen Marmorblöcken aus Carrare (unser Mauthausner Granit tut es nicht ?) verschandeln zu lassen ?“, K. Tontur. In *Die Ästhetik des automatischen Faschismus. Essays und neue Schriften*, Michael Lewin (Éd.). Ibid., p. 169.

²⁷¹ Cité par Carmen Sylvia Weber (Éd.) : *Hrdlicka : Bildhauer, Maler, Zeichner*. Ibid., p. 265.

²⁷² „Nach einer jahrelangen Odyssee wurde das Mahnmal am 24. November 1988 auf dem Albertinaplatz enthüllt“. Cité par Carmen Sylvia Weber (Éd.) : *Hrdlicka : Bildhauer, Maler, Zeichner*. Ibid., p. 265. Ma traduction : « Après de longues tergiversations, l'inauguration du mémorial a eu lieu le 24 novembre 1988 sur la Place Albertina ».

En réalité, Alfred Hrdlicka souhaitait reproduire les faits tels qu'ils s'étaient déroulés en Autriche, à un moment historique donné, plutôt que de restituer les sentiments ou ressentiments des Juifs²⁷³. Pour lui, il s'agissait d'une mise en garde contre le fascisme et le nazisme dont il a vécu les ravages²⁷⁴. Le nazisme et le fascisme partagent les mêmes mécanismes : empêcher les masses de s'indigner, de descendre dans la rue, de prendre les armes, de nuire à la toute-puissance du guide, du leader de l'Allemagne Adolf Hitler. A l'inverse du nazisme, le fascisme surgit de façon progressive. Alfred Hrdlicka le définit comme le « fascisme automatique »²⁷⁵, c'est-à-dire comme un mouvement politique qui « ne se présente pas sous un jour aussi radical que le national-socialisme, mais qui est administré à petites doses »²⁷⁶. Il dénonce ainsi d'insidieuses manipulations régissant la vie des individus, les enrôlant progressivement dans des dérives fascisantes, parfois sans y paraître, et sans le revendiquer. L'idéologie ainsi que les comportements associés s'insinuent dans tous les domaines de la vie sociale, des infrastructures aux comportements individuels. Cette forme de fascisme latent n'est pas directement imposée, mais s'impose à soi-même dès lors qu'on ne s'y oppose pas. Il s'agit d'une forme de conditionnement menant à l'approbation et la soumission totales des citoyens, dans le but d'uniformiser leurs mentalités. Inversement, le national-socialisme s'installe de manière plus autoritaire et plus directe, pratiquant un assujettissement aveugle, immédiat et radical, se fondant sur l'idée d'une population au service inconditionnel de la nation. Pour Alfred Hrdlicka, les deux doctrines traduisent cependant l'idée d'une participation active de la population dans la perpétuation des crimes qui les caractérisent.

²⁷³ Alfred Hrdlicka : „Ich gebe nicht [...] die Empfindung der Juden wieder [...]. Es genügt, die Dinge wiederzugeben“. Cité par Hans-Dieter Schütt : *Stein des Anstoßes*. Ibid., pp. 29-30. Ma traduction : « Je ne reproduis pas l'impression que peuvent éprouver les Juifs, mais uniquement les choses telles qu'elles existent ».

²⁷⁴ Alfred Hrdlicka : „Ich habe meine Kindheit und einige Jahre meiner Jugend unter dieser Fuchtel verlebt. Zuerst musste ich dem lieben Gott und ein paar Jahre später dem Führer und der Vorsehung danken für die stramme patriotische Erziehung [...]“. Cité par Michael Lewin (Éd.) : « *Die Ästhetik des automatischen Faschismus. Essays und neue Schriften*. Ibid., p. 65. « J'ai passé mon enfance et une partie de ma jeunesse sous sa férule. Il m'a fallu d'abord remercier le Bon Dieu et quelques années plus le Führer et la Providence pour la rigoureuse éducation patriotique que j'ai reçue ». Félix Kreissler : *La culture, une résistance subversive. Essai sur la culture autrichienne*, traduit de l'allemand par Chantal Herbert et Jürgen Doll, Rouen, Presses Universitaires, 1999, p. 73.

²⁷⁵ Alfred Hrdlicka : „Wir begegnen dem automatischen Faschismus in unseren Tagen auf Schritt und Tritt“. Cité par Michael Lewin (Éd.) : *Die Ästhetik des automatischen Faschismus. Essays und neue Schriften*. Ibid., p. 65. « De nos jours, on rencontre partout le fascisme automatique ». Félix Kreissler : *La culture, une résistance subversive. Essai sur la culture autrichienne*. Ibid., p. 73.

²⁷⁶ Félix Kreissler : *La culture, une résistance subversive. Essai sur la culture autrichienne*. Ibid., p. 73. Alfred Hrdlicka : „Er stellt sich nicht so radikal dar wie der Nationalsozialismus, er wird löffelweise verabreicht.“. Cité par Michael Lewin (Éd.) : *Die Ästhetik des automatischen Faschismus. Essays und neue Schriften*. Ibid., p. 65.

La sculpture *Orpheus betritt den Hades* (Orphée entrant aux enfers, 1975-87/88), en marbre blanc de Yougoslavie, représente le torse d'*Orphée*. Elle mesure 2,32 m de haut, sans compter le socle sur laquelle elle repose. Alfred Hrdlicka explique qu'il s'est inspiré du mythe d'*Orphée*²⁷⁷ pour illustrer le sentiment d'angoisse et l'impuissance face à la mort, mais aussi pour rappeler les bombardements de la guerre aux conséquences dramatiques et irréversibles. Il fait allusion à ces 300 personnes au moins qui se réfugièrent dans les caves de l'immeuble *Philippshof* et qui, en y cherchant refuge, y ont trouvé l'enfer et périrent dans le bombardement de l'aviation américaine le 12 mars 1945. Comme *Orphée*, les victimes entrent dans le royaume des morts, à la seule différence, tragique et définitive, c'est qu'ils n'en ressortent plus²⁷⁸. D'ailleurs de tout temps, le personnage d'*Orphée* a inspiré de nombreux artistes, s'agissant de peintres (Nicolas Poussin au XVIIe siècle avec *Orphée et Eurydice*), de sculpteurs (Ossip Zadkine avec le *Grand Orphée* en 1956), de musiciens (Hector Berlioz avec *La mort d'Orphée*, en 1827, Franz Liszt avec *Orpheus*, en 1854), de compositeurs d'opéras et ballets (Claudio Monteverdi avec *Orfeo*, en 1607, Christoph Willibald Gluck avec *Orphée*, en 1775), de poètes (Rainer Maria Rilke avec les *Sonnets à Orphée*, en 1922), ou d'écrivains (concernant le théâtre, Jean Anouilh avec *Eurydice*, en 1941) ou encore de cinéastes (films de Jean Cocteau avec *Orphée* en 1950 et *Le Testament d'Orphée* en 1959).

Il y a également *Der Stein der Republik* (1987-1988), de plus de sept mètres de haut, sur lequel Alfred Hrdlicka a gravé un extrait de la déclaration d'indépendance du gouvernement provisoire (*Regierungserklärung der Provisorischen Staatsregierung*) du 27 avril 1945, qui donna naissance à la Deuxième République d'Autriche et constitue la base de la reconstruction du pays. L'inscription gravée sur la stèle commence²⁷⁹ et se termine²⁸⁰ par un appel au rassemblement de tous les citoyens autrichiens.

²⁷⁷ Orphée chante son amour à la nymphe Eurydice qu'il épouse. Au soir de leurs noces, Eurydice meurt, mordue par une vipère. Il décide alors de la sortir du royaume des morts. Le maître des lieux, Hadès, lui accorde le droit de ramener sa bien-aimée, à la seule condition de ne pas regarder en arrière, avant de regagner la terre. Mais sur le chemin du retour, Orphée se retourne, avant d'avoir traversé totalement le monde des morts. Aussitôt, Eurydice disparaît à jamais.

²⁷⁸ „Orpheus, gedacht [...] als Gedenkstein für die Opfer des durch Bomben zerstörten Philippshofs, die in den letzten Kriegstagen unter den einstürzenden Trümmern im Luftschutzbunker ein schreckliches Ende fanden. Sie betraten gleich Orpheus den Hades, kehrten jedoch nicht mehr zurück“. Cité par Oswald Oberhuber. In *Hrdlicka : Bildhauer, Maler, Zeichner*, Carmen Sylvia Weber (Éd.). Ibid., p. 265. Ma traduction : « Le mémorial honorant les victimes qui ont trouvé une fin horrible sous les décombres des abris antiaériens, les jours précédant la fin de la guerre, lors du bombardement du Philippshof. A l'instar d'Orphée, les victimes pénétrèrent dans l'Enfer, mais ils n'ont pas eu la chance d'en ressortir ».

²⁷⁹ „Männer und Frauen von Österreich ! In den Tagen größter Bedrängnis durch Krieg und Kriegsfolgen richten wir an Euch alle unser Wort ! Nur im Rahmen eines geeinigten Staates und mit Hilfe einer geordneten Staatsregierung ist Rettung möglich“. Ma traduction : « Hommes et femmes d'Autriche ! Dans les jours de grande crise due à la guerre et aux conséquences de la guerre, nous vous adressons ces mots ! Seulement dans le cadre d'un état unifié et l'aide d'un gouvernement organisé, le sauvetage est possible ».

Son *Mahnmal gegen Krieg und Faschismus* bouscule les notions du beau et du laid. Alfred Hrdlicka précise que les divers éléments faisant partie de son mémorial ne sont absolument pas laids, mais laissent entrevoir la « bestialité »²⁸¹. Il a voulu montrer les cruautés de la guerre, tout en préservant la beauté de ses sculptures²⁸². Son monument devait être à la fois beau et terrible : beau par la forme, par le monumental ; terrible par le contenu qu'est le vécu tragique pendant la guerre. Il estime que le public doit penser au-delà de la beauté du mémorial, pour porter notamment sa réflexion sur le contenu. Il a ainsi mêlé l'utile au beau. L'utile représente son art tragique mais nécessaire, à travers l'expression du corps qui retranscrit à la fois l'état physique et psychique de ses personnages. Il cherche à rappeler la vision de l'histoire de l'humanité la plus cruelle, la plus dévastatrice connue jusqu'ici, et nous mettre en garde contre toute forme de violence. Le beau doit sensibiliser le public²⁸³ à la réalité de faits se rapportant à l'histoire de la période nazie et à la brutalité humaine. En outre, il refuse un art qui ne représente pas d'objet réel, c'est-à-dire où seul l'effet artistique est rendu par les formes, les lignes et les couleurs. Au contraire, il s'attache à l'art figuratif extériorisant la souffrance, la peine, la peur, la mort de l'être humain victime de la famine, de la torture, de l'humiliation, de la persécution politique ou religieuse, c'est-à-dire à un art qui visualise des choses reconnaissables. Contrairement à Alfred Hrdlicka, le sculpteur suisse Alberto Giacometti représente le corps humain sous la forme de silhouettes désincarnées, fines et surdimensionnées²⁸⁴, recouvertes d'une matière fine et grumeleuse, pour évoquer la souffrance et l'angoisse des rescapés de l'après-guerre, la solitude et la fragilité de l'être humain face au monde qui se déshumanise, la crise de l'identité de l'individu, et du coup la crise de la sculpture.

²⁸⁰ "Österreicher ! Verzagt nicht ! Fasset wieder Mut ! Schließt Euch zusammen zur Wiederaufrichtung Eures freien Gemeinwesens und zum Wiederaufbau Eurer Wirtschaft ! [...],". Traduction : « Autrichiens ! Ne vous laissez pas abattre ! Reprenez courage ! Unissez-vous pour redresser votre collectivité libre et reconstruire votre économie ! ».

²⁸¹ Cité par Klaus Klemp : *Alfred Hrdlicka. Sculptures et œuvres sur papier*, « Alfred Hrdlicka : Je suis un artiste de l'évident », Musée-galerie de la Seita. Ibid., p. 18.

²⁸² Alfred Hrdlicka : « La beauté d'un événement attire, elle a un effet esthétique. Mais ensuite, il faut réfléchir sur son contexte. [...] Je pense que certains traits de mon monument sur la place de l'Albertina sont très beaux. Mais cela ne signifie pas que les dessous de ce que je représente soient beaux, car ce monument est terrible, quand on le regarde de plus près ». Cité par Klaus Klemp. In *Alfred Hrdlicka. Sculptures et œuvres sur papier*, « Alfred Hrdlicka : Je suis un artiste de l'évident », Musée-galerie de la Seita. Ibid., p. 18.

²⁸³ Le beau est « beau pour tous, même si sa contemplation prouve une satisfaction subjective, cette satisfaction, désintéressée, est universellement valable ». Anne Cauquelin : *Les théories de l'art*, 2010 (4^e édition), Collection Que sais-je ?, p. 53.

²⁸⁴ Alberto Giacometti : *L'homme au doigt*, 1947. In *Le grand livre de l'art moderne*, Rosie Dickens. Ibid., p. 46. Il a réalisé de grandes sculptures en bronze effilées et fragiles, aux bras et jambes très allongés, voire étirées à l'extrême, aux pieds excessivement grands, mais avec une petite tête.

Alfred Hrdlicka créa des corps tourmentés, maltraités, mutilés, abîmés, meurtris, voire mourants, symbolisant la souffrance et la violence de la guerre. Ces corps-là s'avèrent potentiellement impossibles à soigner et leurs plaies ne cicatriseront sans doute jamais, contrairement à la promesse architecturale de Friedensreich Hundertwasser, qui espère guérir certaines maladies en les confrontant à un habitat urbain humanisé, écologique et personnalisé, ou encore au corps volontairement mutilé de Günter Brus et de Valie Export qui recherchent le mal-être. On pourrait aussi comparer ces sculptures aux soldats, dont les ravages de la guerre ont sculpté les corps sans leur accord. Sculptés par l'Histoire, ils ont, malgré eux, subi la main de l'ennemi. En effet, la guerre comme la vie ne pardonnent rien.

A la différence du mémorial d'Alfred Hrdlicka visualisant des personnages marqués par leur souffrance pendant la guerre, le *Monument contre le fascisme* conçu par le couple Jochen Gerz et Esther Shalev-Gerz installé en 1986 dans un lieu de passage du centre-ville de Hambourg-Harbourg, se réduit à une colonne de plomb d'une hauteur de 12 mètres. La démarche consiste à mobiliser les citoyens harbourgeois, mais aussi les visiteurs, à y inscrire leur nom avec un stylet, et donc y graver leur mémoire, pour s'engager contre la dictature. Il s'agit d'une nouvelle forme de monument qui, au départ, est une œuvre interactive. Ce qui signifie que ce monument n'est pas seulement à contempler, mais il exhorte le public à participer à l'œuvre. Il n'est pas en marbre et s'intègre donc plus facilement dans l'environnement. Il est aussi le reflet d'une société puisque les réactions du public varient : certains ont tracé des graffitis sur la colonne, d'autres des croix gammées, d'autres encore l'ont altérée à coups de couteau. La construction est éphémère puisqu'elle disparaît dans le sol au fur et à mesure des signatures : il y eut sept enfouissements successifs de l'édifice entre 1986 et 1993. Depuis le 10 novembre 1993, seul le sommet de la colonne sous verre reste visible.

Alfred Hrdlicka se sert de la sculpture pour matérialiser la violence qui sévit en temps de guerre, mais aussi pour concrétiser le destin de quelques marginaux de la société. En effet, sa sculpture *Haarmann-Relief II*²⁸⁵ (1967/1968), (Sculpture en relief de Haarmann II), en marbre roumain rouge, représente le tueur en série américain Fritz Haarmann, de son vrai nom Friedrich Karl Haarmann. Entre septembre 1918 et juin 1924, il tua au moins 24 jeunes hommes avec la complicité de Hans Grans, de 22 ans plus jeune que lui. Sa sculpture

²⁸⁵ Alfred Hrdlicka : *Haarmann-Relief II*, 1967/68. In *Hrdlicka : Bildhauer, Maler, Zeichner*, Carmen Sylvia Weber (Éd.). Ibid., pp. 126-127.

*Martha Beck nach ihrer Hinrichtung auf dem elektrischen Stuhl*²⁸⁶ (1962/63), (Martha Beck après son exécution sur la chaise électrique), en roche calcaire yougoslave blanche, symbolise cette tueuse par jalousie, de vrai nom Martha Jule Seabrook. En effet, Martha Beck a commis une vingtaine de meurtres de femmes, avec l'aide de son compagnon Raymond Fernandez entre 1947 à 1949. Sa sculpture *Hommage à Pasolini – Pasolini als Schmerzensmann*²⁸⁷ (1983), (Hommage à Pasolini – Pasolini comme homme de douleur), en marbre de Carrare blanc-grisâtre, évoque la mort par assassinat en 1975 du poète, écrivain, journaliste et cinéaste Pier Paolo Pasolini dont les circonstances ne sont pas clairement élucidées.

Parallèlement à ses œuvres historiques, Alfred Hrdlicka exprime à travers ses autoportraits une réflexion plus intime sur l'évolution de son identité, marquée par exemple par le communisme, ou encore l'internement de sa femme. Dans son autoportrait²⁸⁸ *Identitätskrise eines Roten*²⁸⁹ (Crise identitaire d'un homme de gauche) réalisé en 1989, Alfred Hrdlicka se dévoile comme un partisan de la gauche. Il s'affiche notamment avec une veste du premier président du parti communiste Mao Tsé-Toung, mais aussi avec une barbe mêlant à la fois celles de Marx, de Lénine et de Staline. Il s'identifie à ses personnages pour mettre l'accent sur les combats politiques menés par le communisme. Il fait très certainement aussi allusion aux troupes soviétiques qui libèrent Vienne le 13 avril 1945 ou à celles qui encerclent Berlin le 25 avril 1945, ou encore à l'Armée rouge (l'unité du colonel Kouznetsov) qui prend d'assaut le Reichstag le 30 avril 1945.

Sur l'un de ses autoportraits *Irrsinnige Neiderin - Zyklus : Hommage à Géricault*²⁹⁰ (La Hyène de la Salpêtrière - Cyle : Hommage à Géricault) datant de 1991, il s'auto-portraiture le visage de peinture jaunâtre, dont l'aspect est plutôt laid, défiguré, fragilisé, la tête coiffée d'un bonnet de nuit blanc Charlotte. Il va droit à l'essentiel²⁹¹, à savoir le drame de la psychose. Il manifeste son observation réaliste de l'individu malade, en se glissant dans

²⁸⁶ Alfred Hrdlicka : *Martha Beck nach ihrer Hinrichtung auf dem elektrischen Stuhl* (Kreuzabnahme), 1962/63. In *Hrdlicka : Bildhauer, Maler, Zeichner*, Carmen Sylvia Weber (Éd.). Ibid., p. 130.

²⁸⁷ Alfred Hrdlicka : *Hommage à Pasolini – Pasolini als Schmerzensmann*, 1983. In *Hrdlicka : Bildhauer, Maler, Zeichner*, Carmen Sylvia Weber (Éd.). Ibid., p. 53.

²⁸⁸ L'autoportrait en arts plastiques est la représentation de soi-même, donc de l'artiste mais n'est jamais le reflet exact du miroir : de face, de trois-quarts, le corps fragmenté ou en totalité, avec ou sans mise en scène, seul ou avec d'autres personnages, la personnalité est retravaillée, parfois déformée. L'autoportrait ne se réduit pas à un monologue entre l'artiste et lui-même, c'est un dialogue avec le spectateur.

²⁸⁹ Alfred Hrdlicka : *Identitätskrise eines Roten*, 1989, Tempera, Kohle, Pastell auf Leinwand (Tempera, charbon, pastel sur toile). In *Hrdlicka : Eine Hommage*, Trautl Brandstaller, Barbara Sternthal (Éds.). Ibid., p. 76.

²⁹⁰ Alfred Hrdlicka : *Irrsinnige Neiderin - Zyklus : Hommage à Géricault*, 1991. Öl auf Leinwand (Peinture à l'huile sur toile). In *Hrdlicka : Bildhauer, Maler, Zeichner*, Carmen Sylvia Weber (Éd.). Ibid., p. 277.

²⁹¹ Alfred Hrdlicka : « Je suis un artiste de l'évident ». Cité par Klaus Klemp. In *Alfred Hrdlicka. Sculptures et œuvres sur papier*, « Alfred Hrdlicka : Je suis un artiste de l'évident », Musée-galerie de la Seita. Ibid., p. 14.

la peau des personnages qu'il choisit à bon escient, particulièrement celui que l'on retrouve dans le tableau *Irrsinnige Neiderin* du peintre et sculpteur français Théodore Géricault²⁹².

Sur le second autoportrait *LSD-Zeichnungen - Versuche*²⁹³, il s'auto-efface sous l'emprise du LSD²⁹⁴. Son visage apparaît distordu, flou et torturé par les coups de pinceau. Il occulta sa chevelure et en partie ses yeux, en les recouvrant de peinture jaunâtre et de quelques touches de peinture blanche. Son visage ainsi maltraité semble refléter la destruction des valeurs humaines pendant la guerre nazie. La personnalité d'Alfred Hrdlicka est métamorphosée, dépossédée de son identité, et donc déshumanisée. Pourtant son visage imprécis, aux traits largement embrouillés, ne le fait pas tomber dans l'anonymat. Bien au contraire, Alfred Hrdlicka demeure identifiable car il se représente en joueur d'échecs, un jeu dans lequel il excella puisqu'en 1948, alors étudiant, il gagna contre le champion du monde hollandais Max Euwe. Les cases de l'échiquier subissent d'ailleurs les mêmes déformations de leurs contours que l'artiste, qui tient en sa main l'unique pièce rescapée du plateau.

Il avait pris goût à peindre ou dessiner sous l'influence de la drogue, notamment pour étudier le problème de la psychose. En effet, ce thème le toucha de très près quand il apprit en 1968 que sa (première) femme Barbara²⁹⁵ souffrait de dépression et que celle-ci était atteinte de « schizophrénie »²⁹⁶. C'est donc à partir du cas réel de sa femme²⁹⁷ qu'il s'intéressa tout particulièrement à la vie même des psychotiques, en s'intégrant de façon délibérée dans le milieu de l'aliénation. Les tensions intérieures de ces psychotiques, leurs comportements parfois délirants, leur perte de contact avec la réalité l'affectèrent au point qu'il décida de prendre, à son tour, du LSD. Il voulait se rendre compte par lui-même de ce que représentait le trouble de l'esprit, pour établir son propre diagnostic. Il aboutit à la définition suivante :

« La psychose est objet chatoyant. Elle s'accompagne d'éclaircies de quelques heures, au cours desquelles les psychotiques sont capables de décrire leur propre folie jusqu'à la limite de l'ironie. Mais la psychose peut

²⁹² Ce tableau figure parmi la série des dix portraits d'aliénés mentaux que Théodore Géricault a peints sur la suggestion de son ami médecin-chef Georget de l'hôpital de la Salpêtrière à Paris, en décembre 1821.

²⁹³ Alfred Hrdlicka : *LSD-Zeichnungen - Versuche*, (Dessins sous l'emprise du LSD – Essais), um 1970. In *Hrdlicka : Eine Hommage*, Trautl Brandstaller, Barbara Sternthal (Éds.). Ibid., p. 46.

²⁹⁴ En 1968 déjà, Alfred Hrdlicka avait consommé ce type de drogue pour prendre part à des essais à l'Institut Max-Planck (Max-Planck-Institut) à Munich.

Le LSD est un diéthylamide de l'acide lysergique qui a une énorme influence dans le milieu artistique en général, mais surtout dans les milieux rock, pop, dans les années 1960/1970.

²⁹⁵ Angelina Siegmeth-Hrdlicka est la deuxième femme et veuve d'Alfred Hrdlicka.

²⁹⁶ Alfred Hrdlicka : „Schizophrenie“. Cité par Hans Dieter Schütt. In *Hrdlicka Alfred. Stein Zeit Mensch*. Ibid., p. 127.

²⁹⁷ Alfred Hrdlicka : „Barbara war geisteskrank“. Cité par Freerk Valentien : „Ein sehr persönlicher Bericht“. In *Hrdlicka : Bildhauer, Maler, Zeichner*, Carmen Sylvia Weber (Éd.). Ibid., p. 68. Ma traduction : « Barbara souffrait de maladie mentale ».

conduire au bord d'un précipice, où toute argumentation est inutile et où seuls les médicaments et le repos soulagent. Il n'y a pas d'autre explication possible »²⁹⁸.

En-dehors de ses peintures, son expérience de la psychose qu'il partagea entre la lecture sur la psychiatrie et le vécu personnel, le conduisit, toujours sous l'emprise de la drogue, à réaliser des dessins²⁹⁹ dont celui intitulé *Hrdlicka : Doppelter Kopf, LSD-Zeichnung*³⁰⁰ (*Hrdlicka : Double tête. Dessin sous l'emprise du LSD*), en 1968. Ce dessin en noir et blanc représente selon notre appréciation, deux visages de femme apparemment identiques, partiellement confondus, soit un visage féminin qui se multiplie ou se dédouble. Ces visages anormalement déformés, révèlent trois yeux, trois oreilles, trois nez, une bouche. Une ligne de fils de barbelés qui traverse la chevelure semble symboliser une cicatrice, une douleur. Les contours de l'individualité tendent à s'estomper. Cette dispersion par rapport aux barbelés évoque une tentative d'évasion, la fuite de quelque chose, un expédient pour sortir de la douleur.

A travers ses autoportraits qu'il a produits sous l'emprise du LSD, il voulait représenter le problème de la psychose tel qu'il apparaît vraiment, puisqu'il l'a observé³⁰¹ et vécu³⁰² de très près, sans pour autant vouloir réaliser une « œuvre esthétique »³⁰³. Il cherchait essentiellement à témoigner des troubles psychotiques des aliénés, de leur fragilité, de leur mise à l'écart.

²⁹⁸ Cité par Klaus Klemp. In *Alfred Hrdlicka. Sculptures et œuvres sur papier*, « Alfred Hrdlicka : Je suis un artiste de l'évident », Musée-galerie de la Seita. Ibid., p. 15.

²⁹⁹ En 1968, Alfred Hrdlicka a également réalisé une série de gravures qui forment le cycle *Randolectil*, nom du sédatif employé en psychiatrie.

³⁰⁰ Alfred Hrdlicka : *Hrdlicka : Doppelter Kopf, LSD-Zeichnung*, 1968. In *Alfred Hrdlicka – Beiträge zu seinem Werk*, Dietrich Schubert. Ibid., p. 87.

³⁰¹ Alfred Hrdlicka : « Je notais mes observations ». Cité par Klaus Klemp. In *Alfred Hrdlicka. Sculptures et œuvres sur papier*, « Alfred Hrdlicka : Je suis un artiste de l'évident », Musée-galerie de la Seita. Ibid., p. 15.

³⁰² Alfred Hrdlicka : « Mon regard était tout à la fois distancé et participatif, je voulais voir la réalité de la psychose. Naturellement, je ne sais rien de définitif, mais j'ai vécu quelque chose. Et quand, dans une certaine mesure, on traduit une expérience telle qu'on l'a vécue, cela a souvent beaucoup de valeur ». Cité par Klaus Klemp. In *Alfred Hrdlicka. Sculptures et œuvres sur papier*, « Alfred Hrdlicka : Je suis un artiste de l'évident », Musée-galerie de la Seita. Ibid., p. 15.

³⁰³ Cité par Klaus Klemp. In *Alfred Hrdlicka. Sculptures et œuvres sur papier*, « Alfred Hrdlicka : Je suis un artiste de l'évident », Musée-galerie de la Seita. Ibid., p. 15.

2. Les identités multiples de Friedensreich Hundertwasser

Friedensreich Hundertwasser est un « homme avec des noms multiples »³⁰⁴. Contrairement à Valie Export qui s'est contentée d'un seul pseudonyme, il a modifié plusieurs fois son nom artistique. Il a multiplié ses identités, mais sans les prolonger à l'infini, comme ce fut le cas pour le peintre, dessinateur, graveur et auteur d'écrits populaires japonais Katsushka Hokusai³⁰⁵ qui utilisa 120 noms d'artiste.

Friedensreich Hundertwasser a d'ailleurs mené une réflexion sur la question de l'identité. Dans son texte *Identität* (daté 1990/1998) qui porte sa signature favorite, à savoir *Friedensreich Hundertwasser Regentag Dunkelbunt*, il montre combien l'identité est essentielle pour l'individu :

« L'identité est la protection de la dignité humaine individuelle et de la liberté des petits plaisirs comme condition visant l'épanouissement de façon autonome de l'art, de la nature et de l'architecture et adaptée aux aspirations de l'être humain. L'identité garantit les valeurs bien ancrées »³⁰⁶.

Selon lui, l'identité préserve le respect de la personne, son intégrité physique et morale, son développement et son épanouissement, face à la « déshumanisation de la société »³⁰⁷. L'identité permet aussi à chacun de s'identifier à l'autre, puisqu'il appartient à la société et qu'il y vit, entouré de ses semblables. L'identité individuelle est la condition pour une création libre dans le domaine artistique, même si elle change selon les circonstances et l'entourage. A l'inverse, la création artistique est indispensable pour le « développement continu de l'être humain »³⁰⁸.

³⁰⁴ Joram Harel : „Hundertwasser, ein Mann vieler Namen“. In *Der unbekannte Hundertwasser*, „Friedensreich Hundertwasser lebt !“, Fürst Andrea Christa, Harel Joram (Éds.), exposition au KunstHausWien du 20.11.2008 au 15.03.2009, München, Prestel Verlag, 2008, p. 231. Joram Harel était son ami depuis 1972.

³⁰⁵ Katsushka Hokusai (1760-1849) est connu sous le nom de Hokusai ou par son surnom « Vieux fou de la peinture ».

³⁰⁶ Friedensreich Hundertwasser : „[...] Identität ist der Schutz der individuellen Menschenwürde und der selbstständigen Kleinteiligkeiten als Voraussetzung für die autonomen Entfaltungen der Kunst, Natur und Architektur und entsprechend der Aspirationen des Menschen. Identität dient der Wahrung gewachsener Werte“. In *Die Hundertwasser gemeinnützige Privatstiftung*, „Identität“, „Friedensreich Hundertwasser Regentag Dunkelbunt, 1990/1998“, <http://www.hundertwasserfoundation.org/2011/03/22/statuten-identitaet/>.

³⁰⁷ Friedensreich Hundertwasser : „Unsere Gesellschaft ist unmenschlich“. In *Die Hundertwasser gemeinnützige Privatstiftung*, „Identität“, „Friedensreich Hundertwasser Regentag Dunkelbunt, 1990/1998“. Ibid.

³⁰⁸ Friedensreich Hundertwasser : „Nur mit Kreativität kann sich das Menschengeschlecht vorwärtsentwickeln“. In *Die Hundertwasser gemeinnützige Privatstiftung*, „Identität“, „Friedensreich Hundertwasser Regentag Dunkelbunt, 1990/1998“. Ibid.

2.1 Une grande variété d'identités singulières

C'est à l'âge de 20 ans que Friedrich Stowasser entre à l'Académie des Beaux-Arts de Vienne. Après y avoir passé seulement trois mois pour étudier le dessin, il se sent prédisposé à devenir artiste. Mais avant de s'engager dans cette voie, il décida de se créer un nouveau nom, un nom d'artiste à l'image de son univers prolifique, qui sera désormais *Friedensreich Hundertwasser*, dont la traduction littérale correspond à « l'homme de la paix aux cent eaux ». Au cours de son parcours artistique, il modifiera à plusieurs reprises son nom, sachant que chacun de ses pseudonymes tient du symbolique. Il voulait ainsi affirmer sa liberté absolue dans le changement, mais aussi manifester sa quête d'une identité véritable. Il donne lui-même les raisons qui l'ont poussé à des variations de ses noms : « Un homme a un nom ; quand il a beaucoup de noms, il est beaucoup de personnes. C'est très bien »³⁰⁹. Cette volonté de se démultiplier, de se transformer, persiste pendant toute sa carrière : « Je voudrais être dix Hundertwasser et faire dix fois plus de choses. Comme ce n'est pas possible, je peux au moins avoir plusieurs noms »³¹⁰. Il a changé de nom, pas seulement pour faciliter sa mémorisation, mais aussi pour se redoubler, sans se dépersonnaliser, bien qu'il fût un artiste aux mille facettes (dessinateur, peintre, graphiste, architecte, urbaniste, militant écologiste, philatéliste, penseur, performeur, navigateur).

En hiver 1949-1950, Friedrich Stowasser remplace pour la première fois son nom *Stowasser* en *Hundertwasser*, qui signifie littéralement *cent eaux*³¹¹. Son premier nom d'artiste se compose de deux termes : *Hundert* et *Wasser*. Pour comprendre son choix, il est nécessaire de les interpréter séparément. Friedensreich Hundertwasser est un artiste aux multiples talents et, précisément, la première moitié du nom artistique, *Hundert* (Cent), suggère la pratique d'activités artistiques prolifiques et variées, « indissociables et complémentaires »³¹², dont la première est le dessin. En effet, pendant la période où le nazisme sévit, il a d'abord l'idée de dessiner la nature. Lors d'une excursion à Mödling avec sa mère, il dessine *Husarentempel bei Mödling, gesehen von dem Dreistundenweg* (Le temple des Hussards à Mödling, vu du Chemin des trois heures). Ce dessin constitua à ses yeux un

³⁰⁹ Friedensreich Hundertwasser : „Ein Mensch hat einen Namen. Wenn er viele Namen hat, steht er für viele Personen“. Harry Rand : *Hundertwasser*. Ibid., p.15.

³¹⁰ Friedensreich Hundertwasser : „Ich möchte zehn Hundertwassers sein und zehnmal mehr tun. Da das nicht möglich ist, kann ich zumindest viele Namen haben“. Cité par Harry Rand : *Hundertwasser*. Ibid., p.15.

³¹¹ Le mot tchèque *Sto* se traduit par « cent ».

³¹² Patrick Le Fur : „Hundertwasser. L'écologiste humaniste“. In *Artension*, le magazine de l'art vivant, N° 113, mai-juin 2012, p. 87.

moment déterminant de sa vie³¹³. L'artiste en devenir n'en était alors qu'à ses balbutiements, comme le révèlent ses traits encore hésitants, ses contours estompés et ses couleurs encore discrètes. Mais au fil de ses dessins, ses formes se précisent, son trait s'affine, ses contours s'affirment. Pour preuve, les dessins *Überfuhr zwischen Augarten- und Brigittabrücke* (Bac entre le pont Augarten et le Pont Brigitte) en 1943, ou dans *Dorfweg mit Holzhaus und Tannen* (Chemin du village avec maisons en bois et sapin) en 1945. En-dehors du paysage qui lui était familier ou qu'il découvrit lors de ses promenades à la campagne, il s'inspira aussi de ses lectures de contes pour enfants³¹⁴. Dans ses dessins de jeunesse, il n'y a pas la moindre trace de la terreur ou des atrocités de la Seconde Guerre mondiale. Ce n'est que bien plus tard en 1961, à l'âge de 33 ans, que le souvenir de la guerre semble surgir ou s'amplifier au point de transparaître dans ses créations picturales. Il peint alors en 1963 les toiles intitulées *Häuser im Blutregen. Bild das einen österreichischen Juden weinen macht* (Maisons sous une pluie de sang. Tableau qui fait pleurer un juif autrichien), *Judenhaus in Österreich* (la Maison juive en Autriche), *Blutgarten. Häuser mit gelbem Rauch* (Jardin en sang. Maisons à la fumée jaune), *Crematorium* (le Crématoire). Bien que ses premières réalisations artistiques prennent la forme du dessin, il s'adonne rapidement à la peinture, à laquelle il se consacrera tout au long de sa vie (chez lui, chez ses amis ou à l'hôpital, au cours de ses voyages en avion, en train ou en bateau).

Il est le créateur et artisan des couleurs. Pour les fabriquer, il utilisait un nombre considérable de matières disponibles dans la nature tels que la terre, le charbon de bois, la glaise, la brique, le calcaire, le sable vulcanisé, voire des fragments d'une fourmilière³¹⁵. Il ne créait que des couleurs vives ou douces, pour obtenir la luminosité désirée car il n'aimait pas les couleurs ternes³¹⁶ vendues dans le commerce. Il faisait ainsi naître gaieté et poésie à

³¹³ „Dass es mir gelungen ist, Sichtbares zu zeichnen war ein bedeutendes Ereignis in meinem Leben“. Cité par Wieland Schmied. In „Der Maler, Jugendwerke“, *Hundertwasser 1928-2000, Persönlichkeit, Leben, Werk – Sonderausgabe*, Köln, Taschen Verlag, 2009, p. 153. Ma traduction : « Avoir réussi à dessiner quelque chose d'identifiable était un événement important dans ma vie ».

³¹⁴ „Die inneren Bilder aus der Märchenwelt seiner Kinderbücher, die Naturbilder der Ausflüge in das Wiener Umland und die nach dem Ende der Schrecken des Krieges aufleuchtenden Farben seiner Welt rettet den Maler Friedensreich Hundertwasser in sein Werk hinüber“. Andreas Hirsch : *Hundertwasser. Die Kunst des Grünen Weges*. Ibid., p. 20. Ma traduction : « Ses représentations nourries de l'atmosphère des contes de fée de ses livres d'enfants, des panoramas rencontrés lors de ses excursions dans la province viennoise et des couleurs vives de son propre univers ont sauvé le peintre Friedensreich Hundertwasser des horreurs de la guerre dès lors qu'il les mêla à son œuvre ».

³¹⁵ „Hundertwasser stellt seine Farben aus allem her, was sich bietet, verwendet Erden, einmal sogar Teil eines Ameisenhaufens“. Andreas Hirsch : *Hundertwasser. Die Kunst des Grünen Weges*. Ibid., p. 14. Ma traduction : « Hundertwasser fabrique ses couleurs avec tout ce qui se présente, il utilise la terre et a même recours à des monticules de terre provenant d'une fourmilière ».

³¹⁶ „Hundertwasser liebte Farben –heftige und sanfte Farben, ihre Intensität, ihre Kontraste und ihre Harmonie.“. Wieland Schmied : *Hundertwasser 1928-2000, Persönlichkeit, Leben, Werk*, Köln, Taschen Verlag, 2009,

travers ses compositions qui rappellent parfois celles des miniatures orientales. Il mélangeait les techniques, huile, aquarelle, laque, encre. Il se servait de tous types de supports allant du papier d'emballage à l'exemple du tableau *Singender Vogel auf einem Baum in der Stadt*³¹⁷ (Oiseau chantant sur un arbre dans la ville) en 1951, en passant par les torchons jusqu'aux enveloppes dépliées³¹⁸.

Il est philatéliste et créateur de timbres. Enfant, il possède les timbres de son père, avant d'en collectionner lui-même par passion, mais certainement aussi pour se rapprocher de son père qu'il n'a pas connu puisque celui-ci décéda quelques mois après sa naissance en 1929. A partir de 1979, il dessine un grand nombre de timbres et cette passion ne le lâchera jamais. Après avoir été reçu en juillet 1978 par Léopold Sédar Senghor³¹⁹, président du Sénégal de l'époque, Friedensreich Hundertwasser conçoit trois timbres pour le Sénégal, à savoir : *Schwarze Bäume* (Arbres noirs), *Kopf* (Tête), *Regenbogenfenster* (Fenêtres arc-en-ciel)³²⁰. Il les fait graver par Wolfgang Seidel puis imprimer par l'imprimerie nationale autrichienne. Ces timbres seront émis le 10 décembre 1979 et serviront à répandre un message de paix à travers le monde. En 1982, il réalise un timbre-poste *Der Dampfer vom Kap Verde* (Le bateau à vapeur du Cap-Vert)³²¹ pour les îles du Cap-Vert. En 1983, à l'occasion du 35^{ème} anniversaire de la déclaration des droits de l'homme, il crée une série de six timbres³²² pour les Etats-Unis.

Il est également architecte et apparaît comme un visionnaire. Il s'oppose au minimalisme, au fonctionnalisme et à la standardisation dans l'architecture, qu'il juge

pp. 69-70. Ma traduction : « Il aimait les couleurs – vives et douces, leur intensité, leur contraste et leur harmonie ».

³¹⁷ Friedensreich Hundertwasser : *Singender Vogel auf einem Baum in der Stadt*, 1951. In *Hundertwasser*, Harry Rand. Ibid., p. 28.

³¹⁸ „Hundertwasser malte auf Packpapier und auf Pergament, [...], auf Holzfaserplatten und auf Hanf, auf Flachs und auf Jute, auf Nylon, auf Seide und auf Geschirrtüchern. [...] „Er malte auf Postkarten und auf Zeichenpapier [...] und auf auseinandergefalteten Briefumschlägen“. Wieland Schmied : *Hundertwasser 1928-2000, Persönlichkeit, Leben*. Ibid., p. 67. Ma traduction : « Hundertwasser peignait sur du papier d'emballage et sur du parchemin, [...], sur du chanvre, du lin et du jute, sur du nylon, de la soie et des torchons (à vaisselle), [...] sur des cartes postales, du papier à dessin, des enveloppes dépliées ».

³¹⁹ En 1977, lors de l'ouverture du Festival de Salzbourg, Léopold Sédar Senghor exprime son admiration pour le grand talent de Friedensreich Hundertwasser en déclarant que « Trois noms de créateurs représentent à ses yeux l'Autriche comme expression de la civilisation de l'Universel : un musicien, Mozart ; un poète, Rilke ; un peintre, Hundertwasser ». Cité par Pierre Restany. In *Hundertwasser. Le pouvoir de l'art. Le peintre-roi aux cinq peaux*. Ibid., p. 67.

³²⁰ Friedensreich Hundertwasser : *Schwarze Bäume* (Arbres noirs), *Kopf* (Tête), *Regenbogenfenster* (Fenêtres arc-en-ciel). In *Hundertwasser 1928-2000, Persönlichkeit, Leben, Werk*, Wieland Schmied. Ibid., p. 254.

³²¹ Friedensreich Hundertwasser : *Der Dampfer vom Kap Verde* (Le bateau à vapeur du Cap-Vert). In *Hundertwasser 1928-2000, Persönlichkeit, Leben, Werk*, Wieland Schmied. Ibid., p. 254.

³²² Friedensreich Hundertwasser : Le médecin de l'architecture *Recht auf Schöpfung* (Le droit de créer), *Fensterrecht* (Le droit de la fenêtre), *Friedensvertrag mit der Natur* (Le traité de paix avec la nature), *Die Zweite Haut* (La deuxième peau), *Recht auf Träume* (Le droit de rêver), *Homo Humus Humanitas* (L'homme, la terre, l'humanité). In *Hundertwasser 1928-2000, Persönlichkeit, Leben, Werk*, Wieland Schmied. Ibid., p. 254.

criminels car mettant en danger la santé physique et morale de l'habitant, voire incitant au suicide. Il prône une architecture saine et humaine où l'homme vit en harmonie avec la nature.

A la fois amoureux de la nature et militant écologiste, il lutte en faveur de la défense de l'environnement. En tant que philosophe de l'architecture, il élabore un grand nombre de manifestes qui renforcent son combat écologique. Il est aussi performeur et tient des discours « dans le nu »³²³, en exprimant ses idées écologistes, ses revendications et en défendant ses projets architecturaux. Sa nudité provocante a ainsi un caractère politique et militant, elle incarne sa conception de l'authenticité. A vrai dire, il vivait toujours en osmose avec la nature, l'art, ses idées, ses prises de position, ses actes, c'est-à-dire en accord avec ce qu'il revendiquait, comme il le souligne d'ailleurs lui-même : « Ma peinture, mes pensées, mon apparence extérieure et l'architecture autour de moi doivent former une unité »³²⁴. Son existence est la continuité de son œuvre, qu'il incarne véritablement jusque dans ses actions politiques.

Il est un navigateur infatigable qui sillonne le monde. Dès 1949, il entreprend un nombre incalculable de voyages en Italie, en Toscane, à Rome, à Naples, en Sicile et en France. En 1951, il voyage au Maroc et en Tunisie. En 1968, il obtient le brevet de capitaine à Palerme. La même année, il achète un voilier en bois de 12 tonnes, vieux de 60 ans, le *San Giuseppe T.* Puis il le restaure et l'aménage (dès 1968 jusqu'en 1972) et le rebaptise *Regentag* (Jour de pluie). Grâce à cette acquisition, son rêve d'enfance se réalise enfin. En outre, ce bateau représente sa véritable maison, son havre de paix, son lieu de travail et lui permet d'entreprendre d'innombrables voyages en mer dans le monde entier³²⁵.

Il est poète. Il a composé des poèmes tels que *Geheimnis der Briefmarke*³²⁶ (Secret du timbre-poste) en 1943, *Sonnensterngedicht*³²⁷ (Poème de l'étoile-soleil) en 1964 et *Gedicht für Erich Brauer*³²⁸ (Poème pour Erich Brauer) en 1964 et 1975.

³²³ Le 12 décembre 1967, Friedensreich Hundertwasser est entièrement nu lorsqu'il tient son premier discours « dans le nu » pour le droit à la troisième peau *Die Nacktrede für das Anrecht auf die dritte Haut*, dans la Galerie Richard P. Hartmann à Munich. Le 25 janvier 1968, il est également dévêtu pour faire son deuxième discours « dans le nu » contre le rationalisme en architecture *Nacktrede gegen den Rationalismus in der Architektur*, au Foyer international des étudiants (Internationales Studentenheim) à Döbling.

³²⁴ „My painting, my thinking, my outward appearance and the architecture around me, too, are intended to be a unified whole”. In *hundertwasser.com*, “Hundertwasser Friedensreich : “On the second skin”, 1983, “Hundertwasser. The second skin : clothing”, <http://www.hundertwasser.com/text/1.2.1/hl/93#titleanch>.

³²⁵ Il passa des mois entiers sur le bateau *Regentag* en traversant la Méditerranée, l'Atlantique, le Pacifique, avant d'atteindre les côtes de la Nouvelle Zélande où il s'installera définitivement en 1976.

³²⁶ Friedensreich Hundertwasser : *Das Geheimnis der Briefmarke*, 1943. In *Hundertwasser. Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, Walter Schurian (Éd.), München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1988, pp. 70-72.

³²⁷ Friedensreich Hundertwasser : *Sonnensterngedicht*, 1964. In *Hundertwasser. Die Kunst des Grünen Weges*, Andreas Hirsch. Ibid., p. 152.

Concernant la deuxième partie de son nom *Wasser*, l'eau représente pour Friedensreich Hundertwasser un refuge, un lieu de repos, d'intimité et d'inspiration³²⁹. L'eau est régulièrement présente dans ses peintures sous la forme de larmes, de gouttes ou pluie, mais aussi dans son architecture tournée vers la nature, sous la forme de lignes sinueuses et ondulées rappelant le mouvement de la mer. Avec la désignation de son bateau *Regentag*, il se nomma « *Herr Regentag* ou *Kapitän Regentag* »³³⁰ et, à partir de 1972, il s'en sert comme une nouvelle variante de signature dans ses peintures. Le terme *Regentag* représente pour lui un jour bénéfique car, comme il le laisse entendre, chaque fois que tombe la pluie, son bateau change d'apparence sous la brillance des couleurs. Ce phénomène le remplit de bonheur et renforce son engouement pour peindre³³¹.

Le 18 novembre 1980, il signe son affiche contre l'énergie atomique *Plant trees - Avert nuclear peril* (Plantez des arbres - Combattez le danger nucléaire) avec une dénomination beaucoup plus développée qu'à son habitude, à savoir : *Friedensreich Hundertwasser Regentag Dunkelbunt*. Il avait juxtaposé *Regentag* et *Dunkelbunt* (qu'il s'était attribué en 1978 lors de son séjour en Nouvelle-Zélande) à son nom car il trouvait que ces deux termes collaient parfaitement à son travail et à son ressenti au moment où il créa son affiche.

Ses deux dénominations *Regentag* et *Dunkelbunt* ont un point commun essentiel : les couleurs. Friedensreich Hundertwasser est un spécialiste des couleurs : il les observe dans la nature puisqu'elles varient selon le moment de la journée et au gré des saisons. Il conçoit que *Dunkelbunt* évoque « quelque chose de triste comme un jour de pluie qui combine les couleurs chatoyantes et pures avec les couleurs sombres et mates »³³². Dès lors, il nomme les couleurs peu lumineuses par *Dunkelbunt*. Il s'adonne au plaisir de contraster les couleurs du tableau, en alternant les couleurs ternes, foncées et les couleurs chaleureuses, multicolores, vives, éclatantes. Sa touche finale consiste encore à repasser à la peinture noire, les contours

³²⁸ Friedensreich Hundertwasser : *Gedicht für Erich Brauer*. In *Der unbekannte Hundertwasser*, Andrea Christa Fürst, Joram Harel (Éds.), Doris Truppe. Ibid., pp. 122-123.

³²⁹ Friedensreich Hundertwasser : „Für mich ist Wasser eine Art Zuflucht, ein Refugium, in das ich mich immer flüchten kann“. Cité par Harry Rand : *Hundertwasser*. Ibid., p.14. Ma traduction : « Pour moi, l'eau représente une sorte d'abri, un refuge où je peux à tout moment m'exiler ».

³³⁰ Cité par Harry Rand : *Hundertwasser*. Ibid., p. 15.

³³¹ Friedensreich Hundertwasser : „Deswegen ist ein trüber Tag – ein Regentag – für mich der schönste Tag. Das ist ein Tag an dem ich arbeiten kann. Wenn es regnet, bin ich glücklich. Und wenn es regnet, weiß ich, dass mein Tag beginnt“. Cité par Wieland Schmied : *Hundertwasser 1928-2000, Persönlichkeit, Leben*. Ibid., p. 35. Ma traduction : « C'est pourquoi, un jour gris - un jour de pluie - est le plus beau jour : il me permet de travailler. Quand il pleut, je suis heureux. Et lorsqu'il pleut, je sais que le jour commence ».

³³² Friedensreich Hundertwasser : „Dunkelbunt bedeutet : in reinen starken leuchtend tiefen Farben, etwas traurig wie an einem Regentag“. Cité par Wieland Schmied : *Hundertwasser 1928-2000, Persönlichkeit, Leben*. Ibid., p. 35.

des divers éléments qui composent son œuvre. Cette ultime étape lui permet d'insuffler une ambiance magique et poétique dans ses toiles.

Friedensreich Hundertwasser modifie non seulement son nom, mais également son prénom. Lorsqu'en 1961, il séjourne au Japon, il transforme son prénom *Friedrich* en *Friederich* puis en *Friedereich* et enfin, en 1968, en *Friedensreich* qui signifie *royaume de la paix* ou *riche en paix*. Le prénom *Friedensreich* et le nom *Hundertwasser* se composent respectivement de 13 lettres, chiffre que l'artiste n'a pas choisi au hasard. Il considère le chiffre 13 comme un nombre magique³³³ qui engendre le bonheur, celui qu'il a trouvé au sein de la nature tout au long de sa vie. Sa conception du bonheur réside donc dans la nature où tout concourt au déroulement paisible des éléments³³⁴.

En outre, Friedensreich Hundertwasser signe³³⁵ ses toiles en multipliant les combinaisons de nom, prénoms et surnoms : *Stowasser*, *Sto*, *Fritz*, *Friedrich*, *Friederich*, *Friedereich*, *Friedenreich*, *Hundertwasser*, *HUWA*, *Friedensreich*, *Regentag*, *Dunkelbunt*, *Friedensreich Hundertwasser Regentag Dunkelbunt*. Il signe même ses gravures sur bois, *Sonnenuntergang* (Coucher de soleil) en 1966 et *Sonne und Mondhaus* (Soleil et maison de lune) en 1967, de son nom traduit en japonais *Hyaku Mizu*.

2.2 Un attachement à l'identité nationale malgré ses voyages

En voyageant aux quatre coins du monde, en Afrique, Asie, Océanie, Friedensreich Hundertwasser n'a jamais renoncé à son identité. Son nomadisme lui a néanmoins permis d'alimenter sa création artistique. En 1949, alors âgé de 20 ans, il quitte l'Obere Donaustraße à Vienne pour sillonner l'Italie du nord au sud. A Florence, il rencontre René Brô³³⁶ qu'il va accompagner jusqu'à Paris. Il habitera chez lui pendant un an, à

³³³ „[...] 13 – eine Zahlenmagie, an die Hundertwasser glaubte und die ihm und den Betrachtern seiner Bilder wie eine günstige Sternkonstellation Glück verheißt“. Wieland Schmied : *Hundertwasser 1928-2000, Persönlichkeit, Leben*. Ibid., p. 35. Ma traduction : « 13 - un chiffre magique, auquel il prêtait foi, et la source du bonheur comme celle émanant des étoiles d'une constellation favorable à lui et aux amateurs de ses peintures ».

³³⁴ Friedensreich Hundertwasser : „Es ist die Welt am vierten Schöpfungstag : Die Erde brachte Grünes hervor, samentragende Pflanzen und Bäume, die Früchte bringen. [...] In eine solche Welt war der Mensch, das Geschöpf des sechsten Tages, hineingestellt. Nicht um sie sich untertan zu machen, sondern um friedlich mit ihr und allem Geschaffenen zu leben“. Cité par Wieland Schmied : *Hundertwasser 1928-2000, Persönlichkeit, Leben*. Ibid., p.35. Ma traduction : « Au quatrième jour de la création, la terre fit naître de l'herbe, des plantes portant des semences et des arbres qui donnent des fruits [...]. C'est dans ce monde que fut planté l'homme en tant que créature du sixième jour. Non pas pour se soumettre, mais pour vivre paisiblement avec elle ».

³³⁵ Friedensreich Hundertwasser : « Signatures ». In *Der unbekannte Hundertwasser*, Andrea Christa Fürst, Joram Harel (Éds.), pp. 180-181.

³³⁶ René Brault dit Brô.

Charenton, rue Gabrielle. En mai 1950, ces deux artistes réalisent ensemble leur peinture murale *Land der Menschen, Vögel und Schiffe*³³⁷ (Pays des hommes, des arbres et des oiseaux) au deuxième étage de la maison de la famille Dumage à Saint-Mandé, où Friedensreich Hundertwasser a été l'hôte pendant quelque temps. S'ensuivit leur deuxième toile commune en juin 1950 *Der wunderbare Fischfang*³³⁸ (La pêche miraculeuse), formée par l'assemblage de panneaux isorel.

Friedensreich Hundertwasser voyage ensuite au Maroc et en Tunisie en 1951, à Venise, au Japon en 1961, à Ouganda et au Soudan en 1967. Il va aussi découvrir les Antilles, les Marquises, mais surtout la Nouvelle Zélande en 1973, le pays de ses rêves, qui deviendra sa deuxième patrie. Dans la baie des Iles, située dans la région de Northland à Kaurinui Valley, à proximité de Kawakawa, il achète une ferme (en réalité une ancienne porcherie) qu'il aménagera avant de s'y installer. Il y vit pendant six mois de l'année. Il s'y plait énormément. Mais selon les dires de Wieland Schmied, son sentiment reste pourtant partagé hors de son pays natal puisqu'il « se sentait partout chez lui et cependant il restait étranger en tout lieu »³³⁹.

Au gré de ses voyages, la rencontre des mélanges de cultures, la connaissance de multiples langues³⁴⁰ et les échanges lui permettent de s'ouvrir à de nouvelles cultures et de tisser des liens avec d'autres individus. Friedensreich Hundertwasser était polyglotte. Quadrilingue, il maîtrisait l'allemand, l'anglais, le français et l'italien. Il possédait également des notions de japonais, russe, arabe et tchèque. Même s'il ne passait pas tout son temps à vivre en Autriche, force est de constater qu'il garda la nationalité autrichienne jusqu'à sa mort. A travers ses convictions, ses agissements, il a toujours démontré son attachement à l'identité autrichienne.

Il prouve encore son affection identitaire pour sa première patrie lorsque l'Etat autrichien décide d'adopter pour ses plaques d'immatriculation, le modèle allemand qui comporte des lettres et chiffres noirs inscrits sur fond blanc. Friedensreich Hundertwasser s'y oppose totalement car il est en faveur du maintien de l'aspect des plaques numérologiques autrichiennes, représentées par des lettres et chiffres blancs réfléchissant sur fond noir. Pour contrecarrer ce projet et sauvegarder l'identité caractéristique de l'Autriche à travers ces

³³⁷ Friedensreich Hundertwasser : *Land der Menschen, Vögel und Schiffe*, 1950. In *Hundertwasser*, Harry Rand. Ibid., p. 20.

³³⁸ René Brô, Friedensreich Hundertwasser : *Der Wunderbare Fischfang*. In *Der unbekannte Hundertwasser*, Andrea Christa Fürst, Joram Harel (Éds.), Doris Truppe. Ibid., p. 20.

³³⁹ „Er war überall in gleicher Weise zu Hause und fremd“. Wieland Schmied : *Hundertwasser 1928-2000, Persönlichkeit, Leben, Werk*. Ibid., p. 38.

³⁴⁰ Une langue est toujours identitaire car elle marque l'appartenance à une communauté.

plaques, il soumet en 1988 ses propres modèles aux députés du parlement autrichien. Sa détermination le pousse jusqu'à en exposer³⁴¹ dans l'espace public. Il les fixa à l'extérieur d'un bus qu'il avait fait installer devant la maison du parlement à Vienne en avril 1998³⁴². Il tente de provoquer une réaction auprès de l'opinion publique car, pour lui, cette spécificité fait partie des signes de l'identité nationale autrichienne, auxquels il était fortement attaché. Malgré son opiniâtreté, il n'a pas gagné la bataille dans laquelle il s'était investi corps et âme. Pierre Restany parle d'abord d'un « échec »³⁴³ mais trouve au fond qu'il s'agit plutôt d'un « demi-succès moral pour Hundertwasser qui avait failli provoquer une crise gouvernementale »³⁴⁴. Cette action aura au moins permis à Friedensreich Hundertwasser de sensibiliser la population viennoise.

A l'idée de l'identité nationale, il associe également sa création artistique telle que les drapeaux, les affiches, mais privilégie la fabrication de timbres-poste. En 1984, il obtient la médaille d'or pour le timbre-poste le plus beau par le président italien Sandro Pertini. En outre, il reçoit le Grand Prix de la Philatélie lors de l'exposition philatélique à Cologne en 1997. D'ailleurs, dans un texte daté du 14 février 1990, il décrit sa passion pour le timbre :

« J'ai beaucoup aimé les timbres, longtemps avant de devenir peintre. Pour moi, c'était un bonheur de collectionner ces petites images colorées qui venaient de loin et de les décoller des enveloppes... J'échangeais de nombreuses lettres avec les philatélistes du monde entier... J'écrivais tout simplement des lettres à un philatéliste inconnu dans une ville au nom exotique que je cherchais dans l'atlas... et je recevais environ une réponse pour trois lettres envoyées. Puis nous échangeons des timbres... »³⁴⁵.

Le timbre, accessible au plus grand nombre, traverse les frontières³⁴⁶. Il est porteur de paix³⁴⁷, mais aussi une œuvre d'art à part entière. Les timbres de Friedensreich Hundertwasser

³⁴¹ Friedensreich Hundertwasser : « Proposition de Hundertwasser pour conserver, dans la tradition autrichienne, les plaques d'immatriculation avec chiffres blancs réfléchissant sur fond noir ». In *Hundertwasser*, Harry Rand. Ibid., p. 74.

³⁴² Friedensreich Hundertwasser : « Bus pour les plaques d'immatriculation, en action devant la maison du parlement à Vienne, avril 1998 ». In *Hundertwasser*, Harry Rand. Ibid., p. 75.

³⁴³ Pierre Restany : *Le pouvoir de l'art. Hundertwasser : Le peintre-roi aux cinq peaux*. Ibid., p. 74.

³⁴⁴ Pierre Restany : *Le pouvoir de l'art. Hundertwasser : Le peintre-roi aux cinq peaux*. Ibid., p. 74.

³⁴⁵ Cité par Harry Rand : *Hundertwasser*. Ibid., p.138.

³⁴⁶ Friedensreich Hundertwasser : « C'est un pont entre les peuples et les pays. Le timbre ne connaît pas de frontière. Il nous atteint aussi dans les prisons, les asiles et les hôpitaux, où que nous nous trouvions sur terre ». Cité par Harry Rand : *Hundertwasser*. Ibid., p.141.

³⁴⁷ Friedensreich Hundertwasser : « Le timbre relie les cœurs de l'expéditeur et du destinataire ». Cité par Harry Rand : *Hundertwasser*. Ibid., p.141.

se distinguent tant par leurs illustrations, leurs couleurs, leurs formats, leurs formes, que par leur thématique³⁴⁸.

De même, Friedensreich Hundertwasser démontre son attachement à sa terre natale, à ses traditions, à sa culture, à son histoire lorsqu'il milite contre l'entrée de l'Autriche dans l'Union Européenne entre 1993 et 1994. Il craint qu'elle ne puisse conserver sa neutralité qu'elle utilise comme fondement de l'identité nationale. Même s'il s'oppose à cette adhésion, il doit néanmoins se sentir quelque peu citoyen européen, au moins sur le plan écologique puisque le concept de l'écologie regroupe les êtres et organismes vivants, en relation avec leur environnement au niveau planétaire. Ni son combat individuel, ni celui des antieuropéens n'ont pu empêcher les citoyens autrichiens de voter à 66,58 % pour l'adhésion à l'UE, lors du référendum du 12 juin 1994.

3. La libération de son propre passé chez Günter Brus

Günter Brus est sans cesse en quête d'une identité, de son identité, car il a du mal à exister au sein de l'Autriche qui refoule son passé nazi, mais aussi face à sa répression, à sa tradition catholique. C'est essentiellement à travers ses actions corporelles provocatrices, agressives, subversives, donc par le biais de l'art le plus radical, hors des circuits institutionnels, qu'il essaye de trouver sa place dans la société d'un conservatisme rigide. Bien avant la révélation des affaires Friedrich Peter ou Kurt Waldheim qui firent scandale, il tente de susciter un tournant décisif, celui de faire sortir définitivement l'Autriche de son rôle officiel de première victime hitlérienne.

Puisque Günter Brus affronte d'égal à égal l'Etat qui conteste, voire méprise son art, sa manière violente s'exerce non seulement à travers ses actions, mais s'exprime aussi dans ses écrits qu'il lui dédie tels que sa longue tirade en 1968, intitulée *Patent Urinoir. Zur Erinnerung an den 7. Juni 1968* (Brevet urinoir. En souvenir du 7 juin 1968). Il traite, une fois de plus, l'Etat en ennemi et démontre la nécessité de construire son identité. En réalité, le problème de son identité se situe au croisement de ses colères, de ses révoltes personnelles, de ses excès physiques, du refoulement du passé nazi et de l'intolérance de la nouveauté artistique par l'Etat autrichien. Günter Brus expérimente une violence duale : celle qu'il inflige lui-même à son corps et celle que génèrent les interdits, les tabous puisque l'Etat

³⁴⁸ *Menschenrechte*, Droits de l'homme, 1983, regroupant six timbres pour les Nations-Unies, en l'honneur du 35e anniversaire de la Déclaration des Droits de l'homme. In *Hundertwasser 1928-2000, Persönlichkeit, Leben, Werk*, Wieland Schmied. Ibid., p. 254.

rejette son art novateur. De même, ses actions trahissent-elles une violence certaine à l'encontre de l'Etat, dont la virulence nourrit ses écrits :

« Je suis enfant de l'Etat et je me bats contre ça ! [...] L'Etat s'abat sur moi, [...] Je me cherche des histoires, jusqu'à ce que j'éclate [...] L'Etat veut me manger, me rôtir, me lécher, me baiser, me congeler, me décongeler, m'inventer. [...] J'ai averti l'Etat. Mais il me cherche des histoires. Eh bien il va voir »³⁴⁹.

Sa haine contre l'Etat est omniprésente. Ce non-assujettissement au pouvoir de l'Etat, aux autorités politiques, peut s'inscrire dans la terminologie de « résistance » que Michel Foucault évoque dans ses concepts philosophiques³⁵⁰. Günter Brus se complaît invariablement à défaire, anéantir son identité en portant atteinte à sa propre image, alors que l'Etat garantit l'intégrité physique et le sanctionne pour ses outrages, ses violations jusqu'à le condamner à la prison.

3.1 En quête d'identité à travers son action *Ana*

Lorsque Günter Brus réalise sa première action *Ana*³⁵¹ dans l'atelier d'Otto Muehl dans l'Obere Augartenstraße en décembre 1964, il représente le rejet de son identité construite par la société. En effet, son ressentiment éclate de façon violente après avoir effectué son service militaire obligatoire qui dura neuf mois, durant lequel il fit l'expérience de l'autorité, des ordres et du pouvoir disciplinaire qui s'exerçaient autour de lui et tout particulièrement sur son corps³⁵². Il explique que les répercussions de cette pénible expérience le plongèrent dans une crise identitaire au demeurant insurmontable, dans une souffrance extrême. Pour Günter Brus, il s'agit d'une période très difficile de sa vie, voire d'une question de vie ou de

³⁴⁹ Günter Brus : *Patent Urinoir*, 1968, In « Montrez ce corps que je ne saurais voir. Petite chronologie critique de l'apparition du corps dans l'art d'après-guerre », Ian Geay, p. 8, <http://www.revue-quasimodo.org/PDFs/5%20-%20Geay%20Art%20Corps%20Apres-Guerre.pdf>.

³⁵⁰ Michel Foucault : « La résistance se donne nécessairement là où il y a du pouvoir car s'il n'y avait pas de résistance, il n'y aurait pas d'effets de pouvoir mais simplement des problèmes d'obéissance ». Cité par Judith Revel : *Le vocabulaire de Foucault*. Ibid. p. 89.

³⁵¹ Günter Brus : *Ana*, 1964. In *BRUSEUM. Ein Museum für Günter Brus*, Christa Steinle, Peter Weibel (Éds.). Ibid., pp 108-135.

³⁵² « [...] pouvoirs disciplinaires de l'Etat sur les corps ». Eric Alliez : « Aktionskizze ». In *Günter Brus. Expositions. Colloque en l'honneur des 70 ans de l'artiste*, Peter Weibel. Ibid., p. 92.

mort³⁵³. Il a donc très vite dû se ressaisir afin de retrouver un équilibre à la fois physique et mental³⁵⁴.

D'ailleurs, un sentiment de révolte se manifeste chez lui une première fois lorsque son père l'arrache de son enfance paisible, passée avec ses grands-parents à Ardnig, pour le ramener sous le toit parental. Günter Brus qualifie son père de „Grobian“³⁵⁵ (de brute). Il affirme par ailleurs avoir hérité du délire et de la folie de son père d'une part, ainsi que de la sérénité et de la réserve de sa mère d'autre part³⁵⁶.

Sa rébellion se manifesta encore après la Seconde Guerre mondiale, lorsqu'il accuse la classe politique de conforter sa position, en se cachant derrière la théorie selon laquelle l'Autriche est la première victime du régime nazi³⁵⁷. Précisément, lors du déroulement de sa première action *Ana*, son corps d'apparence cadavérique renvoie aux corps agonisants de la période hitlérienne. Ce corps métamorphosé doit mettre le spectateur dans une situation inconfortable, secouer et réveiller son esprit et déboucher sur une prise de conscience du conservatisme et de la répression de l'Etat.

Son action *Ana* témoigne aussi de sa riposte contre le conservatisme et l'intolérance de la nouveauté artistique pratiqués par les autorités viennoises. Elle atteint même une dimension nouvelle grâce à l'engagement total de sa femme en tant que co-actrice indispensable. Dans son livre autobiographique *Das gute alte Wien*, il raconte que c'est assurément sa rencontre en 1961 avec sa future femme qui lui apporta un soutien prodigieux dans l'exécution de cette action³⁵⁸ et de bien d'autres qui suivirent.

³⁵³ Günter Brus : „Nach einem neunmonatigen unfreiwilligen Aufenthalt in einer Militärkaserne geriet ich in eine schöpferische Krise“. Cité par Peter Weibel : *BRUSEUM. Ein Museum für Günter Brus*. Ibid., p. 110. Ma traduction : « Après mon service militaire qui dura neuf mois, je fus pris d'une crise créatrice ». Voir « supra » p. 65.

³⁵⁴ Eric Alliez : « Günter Brus avait donc ressenti fortement le besoin de sortir complètement de cette peau puante et pourrie ». In *Günter Brus. Expositions. Colloque en l'honneur des 70 ans de l'artiste*, « Aktionskizze », Peter Weibel. Ibid., p. 92.

³⁵⁵ E. Znaymer : „Das Denken ist ein Unfall“. In *Datum, Seiten der Zeit*, Mai 2005, <http://www.datum.at/0505/stories/782980/>.

³⁵⁶ « Günter Brus a hérité l'hystérie de son père et d'une certaine manière le fatalisme de sa mère, son indifférence, son indolence ». Jacques Lajarrige : *Günter Brus. Vienne et moi*. Ibid., p. 77.

³⁵⁷ « Ces intellectuels accusaient l'Autriche [...] s'être cachée derrière un mythe, celui de la victime (*Opferthese*) ». Geneviève Humbert-Knitel : « Les intellectuels et le pouvoir en Autriche. In *Revue d'Allemagne et des pays de langue allemande*, Tome 40/3, Société d'Etudes Allemandes, Strasbourg, 2008, p. 342.

³⁵⁸ „Ich war ein Rebell, und Ana verstärkte meine Meuterei durch ihre Rebellion“. Günter Brus : *Das gute alte Wien*. Ibid., p. 73. Ma traduction : « J'étais un rebelle, et Ana ne fit que renforcer ma révolte que par sa propre révolte ».

Günter Brus reprend le même prénom de sa femme, un peu plus loin dans son livre *Das gute alte Wien*. Günter Brus : „Ana war staatenlos, also beschlossen wir zu heiraten“. Günter Brus : *Das gute alte Wien*. Ibid., p. 100. Ma traduction : « Ana était dépourvue de nationalité, aussi nous décidâmes de nous marier ». Mais Günter Brus appelle sa femme aussi Anni. Günter Brus : „[...] Anni, meine Frau [...]“. In *BRUSEUM. Ein Museum für Günter Brus*, „Bemerkungen zu Ana“, Steinle Christa, Weibel Peter (Éds.), p. 110.

Lors de cette action, il utilise pour la première fois son corps comme support et objet artistiques et l'intègre directement dans l'espace pictural, de sorte que son corps et l'espace dans lequel il se trouve sont étroitement liés. Il se roule à travers la pièce et se débat de façon hystérique. Tantôt il se recroqueville dans une position fœtale, tantôt il s'allonge, tantôt il se débat pour extraire son corps des bandages blancs qu'il a volontairement enroulés autour de son corps. Avec une rage grandissante et ses gestes incontrôlables, il attaque tout l'espace environnant en déversant de la peinture blanche, puis de la peinture noire sur le sol, les murs et tout ce que renferme la pièce de l'atelier (un vélo, une table, des chaises, une échelle, un livre, une valise, une baignoire, des seaux). Il répand également de la peinture (blanche, puis noire) sur son propre corps et sur le corps nu de sa femme. Il démontre ainsi que son action *Ana* lui permet de se détacher totalement de la toile. Le corps devient ainsi le médium privilégié dans sa pratique artistique tel qu'il le déclare lui-même : « Mon corps est l'intention, mon corps est l'événement, mon corps est le résultat »³⁵⁹. Utiliser son corps en tant qu'objet de l'action et de l'expérimentation lui permet de se rebeller contre les normes garanties par l'Etat. Il modifie singulièrement le rapport entre son corps et les instances répressives.

Son action *Ana* représente non pas une rupture, mais le développement, la transformation de la peinture dans sa fonction première³⁶⁰, tel qu'il le définit dans son manifeste *Malerei - Selbstbemalung - Selbstverstümmelung*³⁶¹ (La peinture, l'auto-peinture, l'automutilation). En effet, l'auto-peinture correspond à une « évolution de la peinture » („SELBSTBEMALUNG ist eine Weiterentwicklung der Malerei“)³⁶². Günter Brus rejette la toile. Désormais, la surface picturale englobe la pièce où il intervient et s'étend à tous les objets qui s'y trouvent ainsi qu'à son propre corps.

³⁵⁹ Günter Brus : „Mein Körper ist die Absicht, mein Körper ist das Ereignis, mein Körper ist das Ergebnis“. Cité par Johanna Schwanberg : *Günter Brus. Werke aus der Sammlung Essl*, Katalog anlässlich der Ausstellung im Schömer-Haus, Klosterneuburg vom 30.9 bis 31.12.1998, Klosterneuburg, Eigenverlag der Sammlung Essl Privatstiftung, 1998, p. 18.

³⁶⁰ Günter Brus : „Die Bildfläche hat ihre Funktion als alleiniger Ausdrucksträger verloren. Sie wurde zu ihrem Ursprung, zur Wand, zum Objekt, zum Lebewesen, zum menschlichen Körper zurückgeführt. Cité par Hubert Klocker : *Wiener Aktionismus. Wien 1960-1971. Günter Brus, Otto Muehl, Hermann Nitsch, Rudolf Schwarzkogler*, „Die Dramaturgie des Organisches / The Dramaturgy of the Organic“. Ibid., p. 47. Ma traduction : « La surface du tableau n'est plus le support unique de l'expression picturale. Elle est ramenée à son origine, c'est-à-dire à un mur, à un objet, à une créature, à un corps humain ».

³⁶¹ Le manifeste *Malerei - Selbstbemalung - Selbstverstümmelung* de Günter Brus paraît dans *Le Marais* en 1965, sa première revue à laquelle ont collaboré Otto Muehl, Hermann Nitsch et Rudolf Schwarzkogler.

³⁶² „SELBSTBEMALUNG ist eine Weiterentwicklung der Malerei“. Cité par Hubert Klocker : *Wiener Aktionismus. Wien 1960-1971. Günter Brus, Otto Muehl, Hermann Nitsch, Rudolf Schwarzkogler*, „Die Dramaturgie des Organisches / The Dramaturgy of the Organic“, Klagenfurt, Ritter Verlag, 1989, p. 47.

3.2 En quête d'identité à travers son action *Selbstbemalung 1*

Günter Brus poursuit sa recherche identitaire lorsqu'il effectue son action *Selbstbemalung 1* (Auto-peinture 1) appelée aussi *Malaktion* (Action picturale) en 1964. Elle se déroule en trois phases : *Handbemalung*³⁶³ (Main peinte), *Kopfbemalung*³⁶⁴ (Tête peinte), *Kopfzumalung*³⁶⁵ (Peinture recouvrant la tête) où la peinture, les parties du corps, les membres vivants, et l'objet inanimé (mur) fusionnent. Lors de la théâtralisation de ses gestes, il confronte certaines parties de son corps (main, visage, cou) à divers outils coupants, menaçants, tirés du quotidien, tels que des clous, un couteau, des lames de rasoir, un tire-bouchon, des ciseaux, une scie, une hache, qui rappellent la violence perpétrée lors d'actes de torture ou de barbarie. Ces instruments, tous dangereux, accompagnent ses mises en scène pour démontrer le réel, et donc l'authenticité de ses agissements. D'ailleurs bon nombre de ces instruments figurent parmi la soixantaine d'accessoires qu'il énumère dans son manifeste *Malerei - Selbstbemalung - Selbstverstümmelung*³⁶⁶.

Lorsque Günter Brus effectue l'automutilation symbolique de la tête *Kopfbemalung* (Peinture de la tête) en 1964, il peint sa tête et son visage en blanc, puis trace une bande noire épaisse, verticale, au milieu de sa face en débordant jusqu'à son cou, pour donner l'illusion d'une grande coupure, voire d'une profonde cicatrice. La ligne verticale noire sur son visage peut renvoyer au trait médian jaune, peint par les hommes vivant dans certaines communautés amazoniennes. Ce rite est encore pratiqué par les Wodaabe³⁶⁷ une fois par an, pendant une semaine, en septembre ou octobre, pour séduire jusqu'à quatre femmes. Leur peinture se fait également au niveau des bras, du torse, du dos, du ventre, des jambes et sert à plaire aux esprits, mais surtout à affirmer leur identité et leur place dans la société.

³⁶³ Günter Brus : *Selbstbemalung (Handbemalung)*. In *BRUSEUM. Ein Museum für Günter Brus*, Christa Steinle, Peter Weibel (Éds.). Ibid., pp. 138-142.

³⁶⁴ Günter Brus : *Selbstbemalung (Kopfbemalung)*. In *BRUSEUM. Ein Museum für Günter Brus*, Christa Steinle, Peter Weibel (Éds.). Ibid., pp. 144-147.

³⁶⁵ Günter Brus : *Selbstbemalung (Kopfzumalung)*. In *BRUSEUM. Ein Museum für Günter Brus*, Christa Steinle, Peter Weibel (Éds.). Ibid., pp. 148-150.

³⁶⁶ Günter Brus : „Ich habe nie genug Hackmesser, Hausmesser, Schlachtmesser, Rasierklingen, Bratenmesser, Wimpernscheren, Stricknadeln, Kneipzangen, [...] Heftklammern, Stecheisen, Reissnägeln, Schraubstöcke, Rasiermesser, [...] Stacheldraht, Glassplitter, [...]“. Cité par Hubert Klocker : *Wiener Aktionismus. Wien 1960-1971. Günter Brus, Otto Muehl, Hermann Nitsch, Rudolf Schwarzkogler*, „Die Dramaturgie des Organisches / The Dramaturgy of the Organic“, Ibid., p. 47. Ma traduction : « Je n'ai jamais assez de hachoirs, de couteaux de cuisine, de couteaux de boucher, de lames de rasoir, de couteaux pour le rôti, de ciseaux pour les cils, d'aiguilles à tricoter, de tenailles [...], d'agrafes, de ciseaux à bois, de punaises, d'étaux, de barbelés, de débris de verre [...] ».

³⁶⁷ Les Wodaabe sont des éleveurs de chameaux, zébus et moutons dans le Sahel et y mènent une vie de nomade. Le mot *Wodaabe* désigne le « peuple des tabous » et renvoie aux règles sociales transmises par leurs ancêtres.

La mise en scène de *Kopfbemalung* anticipe sa performance *Wiener Spaziergang* en 1965. En effet, Günter Brus renouvelle l'expérience de l'auto-peinture lors de sa sixième action *Wiener Spaziergang* qui est en même temps la première exécutée en public. Sa performance représente là-encore la symbiose, la fusion de son propre corps et de la peinture, sauf que son corps est entièrement peint en blanc et que la ligne verticale de peinture noire divise son corps de haut en bas. La ligne noire a toujours pour effet de produire une blessure simulée qui reflète à la fois le réel, et donc la douleur, et apporte une dimension nouvelle à ses œuvres corporelles. Günter Brus refuse d'utiliser des couleurs vives et multicolores, il ne privilégie que le noir et blanc. Il veut éviter les effets d'illusion qui pourraient s'articuler autour d'un corps magnifié, harmonieux. Au contraire, il met l'accent sur la représentation de son corps meurtri, sa vulnérabilité pour garantir l'authenticité de son action, de son art. Le blanc symbolise l'innocence, la pureté. Selon Peter Weibel, le blanc peut représenter « la faute [...], la mort [...] »³⁶⁸ ou désigner « le silence, le vide, le néant, la fin »³⁶⁹. Le blanc peut ainsi être associé à la purification que l'Autriche s'est octroyée officiellement, en passant l'éponge sur les atrocités commises pendant la guerre, mais aussi à la sérénité à laquelle les rescapés de la guerre aspirent. Le noir, au contraire, peut évoquer les épreuves, la torture, la peur, l'inconnu, le chaos, les horreurs que les victimes ont subies pendant la guerre nazie.

Si la ligne (noire) est visible sur le corps de Günter Brus, c'est parce qu'il se considère lui-même comme une toile, c'est-à-dire comme une surface picturale. Un lien peut être fait avec la ligne peinte par des artistes tels Arnulf Rainer (sur un modèle féminin), Friedensreich Hundertwasser (sur les murs de galerie) ou Piero Manzoni (sur une bande de papier). En décembre 1967, lors du premier discours « dans le nu » de Friedensreich Hundertwasser à la galerie Hartmann à Munich, Arnulf Rainer réalise sa performance en commençant par peindre une large ligne verticale noire sur le dos d'un modèle nu³⁷⁰. En 1961, dans le cadre de son exposition individuelle à la *Tokyo Gallery* située dans le quartier luxueux de Ginza au Japon, Friedensreich Hundertwasser peint une ligne noire longitudinale continue sur les murs, au-dessus de ses tableaux présentés pour la

³⁶⁸ “Das Weiß bedeutet nicht nur Unschuld, sondern auch Schuld. Das Weiß ist nicht nur die Farbe des Hochzeitskleides, sondern auch des Todes”. Cité par Peter Weibel : “Zu Günter Brus. Texte und Essays 1965-2010”. In *BRUSEUM. Ein Museum für Günter Brus*, Christa Steinle, Peter Weibel (Éds.). Ibid., p. 27.

³⁶⁹ Cité par Peter Weibel : “Zu Günter Brus. Texte und Essays 1965-2010”. In *BRUSEUM. Ein Museum für Günter Brus*, Christa Steinle, Peter Weibel (Éds.). Ibid., p. 26.

³⁷⁰ Arnulf Rainer und Ernst Fuchs : “Körperbemalungen anlässlich einer Aktion des Pintorariums in der Galerie Richard P. Hartmann. München, 12. Dezember 1967”. In *Friedensreich Hundertwasser. Gegen den Strich. Werke 1949-1970*, Astrid Becker, Christophe Grunenberg (Éds.). Ibid., p. 229.

première fois dans un contexte international³⁷¹. De 1959 à 1961, Piero Manzoni traça *Les lignes noires* à l'encre, des lignes horizontales de différentes dimensions au milieu d'une bande de papier qu'il enroula, avant de la déposer dans un petit cylindre étiqueté puis fermé, mentionnant la longueur de la ligne, le temps de son exécution et la date de sa création. En 1959, Piero Manzoni dessine la ligne *21 Linea-Arbeiten*, une autre encore en 1960 d'une longueur de 7 200 m. Mais, de toute évidence, une fois les bandes de papier enroulées et enfermées dans la boîte, les lignes peintes sont forcément invisibles.

Lorsque Günter Brus réalise l'action *Kopfzumalung*³⁷², il recouvre entièrement de peinture noire le haut de son tronc ainsi que sa tête et son visage, ne laissant apparaître que ses yeux. Dans sa rage, il continue de peindre au-dessus de sa tête, en empiétant sur le mur grisâtre contre lequel il est adossé, imposant une mise en scène plutôt funèbre. Il explique que « se peindre soi-même, signifie se supprimer, mettant sur le même plan, réellement, la toile et le corps... »³⁷³. Il s'attaque ainsi au tabou de la destruction, de la mort, en faisant allusion aux victimes de la guerre, à la souffrance des rescapés, mais aussi à son mal-être intérieur qui le ronge. Il simule sa destruction, voire la destruction de l'art. La représentation *Kopfzumalung* évoque les *Übermalungen* d'Arnulf Rainer. Ce dernier recouvre, surcharge intentionnellement l'image (ses propres peintures ou celles d'autres artistes) de plusieurs couches de peinture, créant ainsi la confusion ou le flou entre le visible et l'invisible, entre le conscient et l'inconscient, jusqu'à donner l'impression de vouloir détruire l'art.

L'esquisse de l'une de ses actions désignées également par *Selbstfbemalung*³⁷⁴ (1964), limitée au noir et blanc, est marquée une fois de plus par sa recherche identitaire. Un visage de femme, penché vers l'avant, semble plutôt craintif car apparaît à peine, contrairement à sa tête dont la chevelure noire et abondante émerge du corps informe. Une grande feuille d'aluminium froissée tient lieu de corps scarifié, dont les membres (bras, jambes) et organes sont absents. Günter Brus fait ici appel au corps féminin pour démontrer la force, voire le triomphe de la résistance, indépendamment du sexe. En outre, une scie noire surplombe l'individu, gouttant verticalement et évoquant l'emprisonnement torturé du corps, voire

³⁷¹ Friedensreich Hundertwasser : "Hundertwasser bei der Linienziehung in der Tokyo Gallery anlässlich der Ausstellung Hundertwasser, Mai 1961". In *Friedensreich Hundertwasser. Gegen den Strich. Werke 1949-1970*, Astrid Becker, Christophe Grunenberg (Éds.). Ibid., p. 185.

³⁷² Günter Brus : *Kopfzumalung*, 1964. In *BRUSEUM. Ein Museum für Günter Brus*, Christa Steinle, Peter Weibel. Ibid., pp. 148-149.

³⁷³ Cité par Peter Weibel. In *L'actionnisme viennois et les autrichiens*, Danièle Roussel. Ibid., p. 131.

³⁷⁴ Günter Brus : *Selbstfbemalung*, 1964, Cahier d'esquisse d'action, 3e version, feuille 3/9. In *Günter Brus. Expositions. Colloque en l'honneur des 70 ans de l'artiste*, Peter Weibel. Ibid., p. 101.

l'amputation des membres. Il fait allusion à son propre corps soumis à la discipline de l'Etat et de la société.

4. La diversité artistique de Valie Export au service de la cause féministe

Valie Export s'intéresse à la question de l'identité, de l'identité féminine³⁷⁵. Dans son poème *Gedichte*³⁷⁶ composé de 22 vers, elle démontre la recherche de l'identité, de sa propre identité. Son point de départ concerne sa propre enfance. A cet égard, elle interroge les relations humaines qu'elle entretient à partir de cette période. Rien ne lui échappe. Elle se souvient de tout ce qui la touche de près, s'agissant de ses jeux d'enfant (jouer au ballon), de son centre d'intérêt que lui procurait déjà la lecture³⁷⁷. Elle n'a pas non plus oublié la mise à profit, à l'époque, de sa liberté qui lui donna tout loisir de rêver, d'extérioriser ses émotions (rires, pleurs ou cris)³⁷⁸. Elle se souvient également des contraintes liées à des éléments de première nécessité tels que les habits et l'argent. Dans les onze premiers vers, Valie Export met l'accent sur ce qu'elle considère comme son destin personnel et s'attache à ce qu'elle doit aux autres, à l'Etat, à Dieu, mais aussi à ce que lui apporte la famille, s'agissant de sa mère, sa sœur, son père. Le douzième vers „Das ist das Leben, das mir gehört“³⁷⁹ (« Cette vie, c'est celle qui m'appartient ») constitue l'acmé du poème et permet une transition entre une première moitié autobiographique et une seconde partie insistant davantage sur son propre ressenti. En effet, elle consacre les neuf vers suivants à ce qui la caractérise à travers la perception des cinq sens, à ce qui lui appartient en propre : les sentiments, les émotions, les

³⁷⁵ Valie Export : « Je n'ai pas pensé à choisir un modèle, je ne voulais diriger personne, donc, ça ne pouvait être que moi. Mon corps est une partie de mon travail. Idéalement, il faudrait être sans identité, mais c'est impossible. Tout le monde a plusieurs identités mais n'en montre qu'une seule, les autres restant cachées ». Cité par Brigitte Ollier. In *Libération*, « Le corps à l'œuvre », « Culture », 24 septembre 2003, <http://www.liberation.fr/culture/0101455229-le-corps-a-l-oeuvre>. Brigitte Ollier travaille au service Culture de *Libération*.

³⁷⁶ Valie Export : *Gedichte*. Cité par Brigitte Reutner. In *Valie Export. Zeit und Gegenzeit. Time and Countertime*, „Valie Export – Zeichnungen“, Agnes Husslein-Arco, Angelika Nollert, Stella Rollig (Éds.). Ibid., p. 61.

³⁷⁷ Valie Export : „In Büchern habe ich gelesen, die der Bücherei gehörten“. Cité par Brigitte Reutner. In *Valie Export. Zeit und Gegenzeit. Time and Countertime*, „Valie Export – Zeichnungen“, Agnes Husslein-Arco, Angelika Nollert, Stella Rollig (Éds.). Ibid., p. 61. Ma traduction : « J'ai lu des livres, ceux que renferment les bibliothèques ».

³⁷⁸ Valie Export : „Geschrien habe ich mit der Stimme, die mir gehört. [...] Geweint habe ich mit den Tränen, die mir gehören. Cité par Brigitte Reutner. In *Valie Export. Zeit und Gegenzeit. Time and Countertime*, „Valie Export – Zeichnungen“, Agnes Husslein-Arco, Angelika Nollert, Stella Rollig (Éds.). Ibid., p. 61. Ma traduction : « J'ai crié avec la voix, la mienne. [...] J'ai pleuré des larmes, les larmes que j'ai versées ».

³⁷⁹ Valie Export : „Das ist das Leben, das mir gehört“. Cité par Brigitte Reutner. In *Valie Export. Zeit und Gegenzeit. Time and Countertime*, „Valie Export – Zeichnungen“, Agnes Husslein-Arco, Angelika Nollert, Stella Rollig (Éds.). Ibid., p. 61.

pensées, les rêves³⁸⁰. Pour clôturer son poème, Valie Export reprend le vers qui en fut l'acmé „Das ist das Leben, das mir gehört“, afin d'affirmer avant l'oubli une certitude acquise sur l'existence.

Tout au long de ce poème, elle mène une quête identitaire afin de se reconstruire. La méthode singulière qu'elle applique pour articuler l'identité féminine en général et la sienne en particulier, réside dans la répétition régulière en début de vers, d'un participe choisi et conjugué au parfait, suivi de l'auxiliaire *haben* puis du pronom personnel *ich*³⁸¹ renvoyant spontanément à la personne de Valie Export. Le « Ich » rappelle le tampon-signature de forme ovale, VALIE EXPORT en lettres capitales, qu'elle appose sur toutes ses œuvres.

4.1 En quête d'une nouvelle identité

Valie Export explique que l'identité « –et pas seulement– est transmise grâce au nom »³⁸². En effet, dès 1967, elle mène une réflexion sur la notion de l'identité à travers l'autoreprésentation et décide de changer d'identité.

En 1967, Waltraud Lehner Höllinger, alors âgée de 27 ans, va modifier son nom de naissance *Lehner* d'une part, se débarrasser du nom de son ex-mari *Höllinger* d'autre part. Elle veut créer un nom qui lui serve en même temps de nom artistique³⁸³. Elle remplace Lehner et Höllinger par *Export*. L'appellation *Export* signifie pour elle « s'exporter »³⁸⁴,

³⁸⁰ Valie Export : Gedacht habe ich mit den Gedanken, die mir gehören. [...] Geschlafen habe ich mit den Träumen, die mir gehören. Cité par Brigitte Reutner. In *Valie Export. Zeit und Gegenzeit. Time and Countertime*, „Valie Export – Zeichnungen“, Agnes Husslein-Arco, Angelika Nollert, Stella Rollig (Éds.). Ibid., p. 61. Ma traduction : « J'ai raisonné avec mes propres pensées. [...] J'ai dormi avec mes propres rêves ».

³⁸¹ Valie Export : „Geboren wurde ich in der Klinik, [...] Getrunken habe ich an der Brust, [...] Versteckt habe ich mich vor den Bomben, [...] Gekleidet habe ich mich mit den Kleidern, [...] Geweint habe ich nach meinem Vater, [...] Gespielt habe ich mit den Bällen, [...]“. Cité par Brigitte Reutner. In *Valie Export. Zeit und Gegenzeit. Time and Countertime*, „Valie Export – Zeichnungen“, Agnes Husslein-Arco, Angelika Nollert, Stella Rollig (Éds.). Ibid., p. 61.

³⁸² Valie Export : „Identität ist – wenn auch nicht nur – durch den Namen gegeben“. Cité par Brigitta Burer-Uzer, Sylvia Szely. In *Export Lexikon. Chronologie der bewegten Bilder bei Valie Export*, „In der Erweiterung liegt die Möglichkeit zur Veränderung“, „Gespräch mit Valie Export“. Ibid., p. 203.

³⁸³ Valie Export : „Ich wollte aber einen eigenen Namen haben, den ich mir selbst aussuche und den ich auch als künstlerisches Konzept verwenden kann“. Cité par Brigitta Burer-Uzer, Sylvia Szely. In *Export Lexikon. Chronologie der bewegten Bilder bei Valie Export*, „In der Erweiterung liegt die Möglichkeit zur Veränderung“, „Gespräch mit Valie Export“. Ibid., p. 203. Ma traduction : Valie Export voulait avoir « un nom à elle, un nom de son choix, qui lui servira de concept artistique ».

³⁸⁴ Valie Export : „EXPORT : etwas Internationales und Einprägsames“. In *Profil.at*, „VALIE EXPORT : „Gegen das Männlich-Dominante habe ich mich gewehrt“, Herbert Lackner, 22 juillet 2015, <http://www.profil.at/oesterreich/valie-export-gegen-maennlich-dominante-5768948>. Ma traduction : « EXPORT signifie quelque chose d'international et de frappant ».

« exporter ses idées, ses pensées »³⁸⁵. Elle reprend le surnom *Valie* qu'elle portait à Linz (son lieu de naissance). Son choix s'est tourné vers *Valie Export* qui deviendra son nom de naissance artistique. Un an plus tard, elle s'approprie l'emballage des paquets de cigarettes de marque autrichienne, les *Smart Export*, similaires aux Gauloises. Il s'agissait de cigarettes bon marché, très consommées en Autriche, et dont la marque a une connotation masculine. Elle remplace *Smart Export* par VALIE EXPORT, nom artistique entièrement écrit en lettres capitales. Elle recouvre le globe terrestre du paquet de cigarettes d'origine (*Smart Export*) par la photo d'un visage (son autoportrait). Elle s'approprie également la formule à la fois en latin *semper et ubique* et en allemand *Immer und überall* (toujours et partout) et la fait imprimer sur le paquet pour en faire sa devise d'artiste. En outre, elle certifie son nom artistique, en reprenant la caractéristique *Made in Austria*, indiquée sur le haut du paquet. Son pseudonyme VALIE EXPORT est « protégé par la loi »³⁸⁶ et figure tel quel « sur son passeport »³⁸⁷.

Valie Export réalise plusieurs photographies de ce paquet de cigarettes³⁸⁸ en noir et blanc où elle se met en scène dans une caricature publicitaire, en le³⁸⁹ présentant au spectateur. Elle s'affiche de manière vulgaire : ses yeux sont à peine entrouverts, elle laisse pendre une cigarette sur le coin de la bouche, elle porte une robe décolletée des années 1960. Sa posture est influencée par les stéréotypes rencontrés dans la publicité, alliant ainsi l'image de la femme, son autoportrait, à celle d'un bien, d'un objet, d'un produit courant, destiné à sa consommation immédiate³⁹⁰, voire d'un produit de masse que sont les cigarettes. Elle veut briser l'image de la femme traditionnelle tout en se servant de son nom artistique, pour

³⁸⁵ Valie Export : „Ich habe Export gewählt, weil ich meine Ideen, Gedanken exportieren wollte, und weil es auch gut zu merken ist“. Cité par Brigitta Burer-Uzer, Sylvia Szely. In *Export Lexikon. Chronologie der bewegten Bilder bei Valie Export*. Ibid., p. 203. Ma traduction : « J'ai choisi Export pour exporter mes idées, mes pensées, mais aussi parce que le nom est facile à mémoriser ».

³⁸⁶ Valie Export : „Mein Künstlername ist [...] gesetzlich geschützt“. In *Profil.at*, “VALIE EXPPORT : “Gegen das Männlich-Dominante habe ich mich gewehrt”, Herbert Lackner. Ibid.

³⁸⁷ Valie Export : „VALIE EXPORT muss in Versalien geschrieben werden [...] und ist auch so im Pass eingetragen“. Cité par Andrea Schurian. In *derStandard.at*, „Valie Export. Hinausgehen aus dem sicheren Hafen“, 14. Mai 2010, <http://derstandard.at/1271376709669/Valie-Export-Hinausgehen-aus-dem-sicheren-Hafen>.

³⁸⁸ Valie Export : *Valie Export – Smart Export*, 1970. In *Valie Export*, Hedwig Saxenhuber, Catalogue d'exposition (Moscou, au Centre national d'Art contemporain et à la Fondation Ekaterina, du 4 mars au 3 avril 2007), Wien, Bozen, Folio Verlag, 2007, p. 21.

³⁸⁹ Valie Export : „Das Objekt war mein erstes künstlerisches Objekt“. Cité par Yilmaz Dziewior. In *Valie Export. Archiv*, “Scheinbar geordnete Verhältnisse. Valie Export spricht mit Yilmaz Dziewior über Ihr Archiv”, Yilmaz Dziewior, Jürgen Thaler, Astrid Wege. Ibid., p. 58. Ma traduction : « C'est ma première pièce artistique ».

³⁹⁰ Valie Export : „Wenn alles Produkt, Ware, Label ist, dann kann man sich auch gleich selbst als Logo exportieren“. Cité par Katja Nicodemus. In *Die Zeit*, „Eine Doppelausstellung in Linz und Wien feiert die große politische Künstlerin Valie Export“, Nr. 46, 11. November 2010, http://www.valieexport.at/fileadmin/medienablage/Zeit_2010_46_0071.pdf, p. 71. Ma traduction : « Si tout est produit, marchandise, bien de consommation, alors on peut en même temps s'exporter soi-même comme logo ».

promouvoir ses futures œuvres engagées, idéologiques et politiques, et du coup pour devenir célèbre. Son propre paquet de cigarettes constitue simultanément un cliché publicitaire féminin et son œuvre engagée. Cet objet constitue en quelque sorte un ready-made³⁹¹ puisque réalisé à partir d'un objet déjà existant, tout fait, de série et considéré comme une œuvre artistique. Valie Export cherche à bouleverser la condition des femmes³⁹² en imposant sa propre identité, celle qu'elle s'est choisie, au lieu d'exister à travers le regard du sexe prétendu fort. La photo publicitaire qu'elle a créée lui permet d'affirmer la position de la femme dans la société autrichienne des années 1960/1970. Depuis 2011, le Musée d'art moderne et contemporain de New York (Museum of Modern Art, MoMA)³⁹³ possède son paquet de cigarettes d'origine et qui a du reste acheté quelques-unes de ses œuvres (vidéos, photographies, films expérimentaux)³⁹⁴ au début de l'année 2012.

Ce cliché publicitaire, c'est-à-dire l'alliance de l'autoportrait de Valie Export et de son paquet de cigarettes en tant que produit de consommation, peut être compris comme un clin d'œil fait au ready-made qu'est le flacon de parfum vide *Belle Haleine*³⁹⁵. *Eau de Voilette* de Marcel Duchamp. En 1921, avec l'aide de Man Ray, il modifie légèrement le flacon « Un Air Embaumé » qu'il s'était procuré en 1919. Il s'agit de la première création d'Henri Rigaud de la maison Rigaud à Paris. Marcel Duchamp transforme l'étiquette d'origine en y apposant son portrait déguisé en femme. Pour l'occasion, il change d'identité et de sexe et signe *Rrose Sélavy*³⁹⁶. Il soulève en conséquence la question de l'identité sexuelle

³⁹¹ Le ready-made est un « objet manufacturé promu au rang d'objet d'art par le seul choix de l'artiste ». Gérard Denizeau : *Panorama des grands courants artistiques*, Paris, Larousse, 2013, p. 255.

³⁹² « Valie Export veut bousculer l'ordre établi des choses ». In *mamco.ch*, « Valie Export, Rétrospective », « In cycle Rien ne presse », à l'occasion de l'exposition du 9 juin 2004 au 12 septembre 2004 au MAMCO à Genève coproduite avec le Centre National de la Photographie, Paris, avec le soutien du Forum culturel autrichien à Berne, http://www.mamco.ch/artistes_fichiers/E/export.html.

³⁹³ Valie Export : « Die originale Zigaretten-Schachtel ist gerade in New York, das MoMA wird sie kaufen zu 99,99 % ». In *art-magazin.de*, „Valie Export“, „Art-Heftarchiv“, Almuth Spiegler, Numéro 11, novembre 2011, <http://www.art-magazin.de/div/heftarchiv/2011/11/12802659513418612113/VALIE-EXPORT>.

³⁹⁴ Carol Vogel : « This week the Museum of Modern Art said it had acquired important groups of work from the 1960s and '70s in a variety of mediums by Ms. Rosler and Valie Export ». In *nytimes.com*, The New York Times, « MoMA acquires works by feminist artists », 2 février 2012, http://www.nytimes.com/2012/02/03/arts/design/moma-acquires-works-by-valie-export-and-martha-rosler.html?_r=0. Ma traduction : « Cette semaine, le Musée d'Art moderne et contemporain MoMA relate qu'il a acquis d'importantes œuvres des années 1960-1970 des féministes Rosler et Valie Export ».

Martha Rosler, originaire de Brooklyn, interroge entre autres la place des femmes dans la société américaine, à travers la photographie, les photomontages, la performance et les vidéos.

³⁹⁵ Le jeu de mot « Belle Haleine » de Marcel Duchamp renvoie à la *Belle-Hélène* ou *Hélène de Troie* ou *Hélène de Sparte*.

³⁹⁶ Marcel Duchamp explique que « le double Rr vient en fait du tableau *L'œil cacadylate* de Francis Picabia », datant de 1921. Francis Picabia avait fait signer ses soixante amis sur sa toile, dont Marcel Duchamp, pour remettre en question la valeur de la signature. Chaque signataire a noté sa propre pensée ou phrase. Marcel Duchamp aurait écrit : « Pi Qu'habilla Rose – arrose demande deux R, alors qu'il avait été attiré par le

et celle du recours au travestissement. Le jeu de mot *Rrose Sélavy* évoque l'alter ego de Marcel Duchamp et peut se lire *Eros, c'est la vie*. Ce flacon crée ainsi une ambiance plutôt singulière et mystérieuse.

4.2 Les autoportraits

Valie Export commence dès l'âge de 15 ans à réaliser des autoportraits. Puis lorsqu'elle étudie à la *Kunstgewerbeschule* (l'Ecole des Arts et Métiers) de Linz de 1955 à 1958, elle produit une première série d'autoportraits (*Selbstportraits*)³⁹⁷. Alors qu'elle travaille comme scripte pour *Ciné-Film* à Vienne de 1965 à 1968, elle poursuit ses œuvres photographiques, entre autres les *Identitätstransfer 1, 2, 3* (Transferts d'identité 1, 2, 3) et l'*Autoportrait Pop 3* (Autoportrait Pop 3) en 1968. D'autres autoportraits suivront tels *Identitätstransfer B* (Transfert d'identité B) en 1972 ou *Adjungierte Dislokationen*³⁹⁸ (Autoportrait avec caméra) en 1973.

Dans la série *Identitätstransfer 1, 2, 3*³⁹⁹ ainsi que sur la photo *Autoportrait Pop 3*⁴⁰⁰, elle se met en scène dans différentes postures évoquant les rites féminins, en s'appropriant les stéréotypes culturels et sociaux, mais aussi féminins de la mode des années 1960 et 1970, qu'elle découvre dans les magazines ou au cinéma. Elle se montre à la fois comme femme et artiste. Son travail pose la question de l'interaction entre le regard du spectateur, l'image de la femme et la relation avec les médias. Valie Export s'interroge sur l'identité qui se construit autour des rapports entre les hommes et les femmes, sur les rôles et responsabilités accordés aux deux sexes, sur leurs conditions de vie, mais aussi sur le système médiatique à travers l'expression artistique.

Sur son autoreprésentation photographiée *Identitätstransfer B*⁴⁰¹ en noir et blanc, Valie Export se met en scène dans la nature : elle est allongée dans l'herbe haute, totalement nue, exhibant son sexe, visant uniquement à défendre sa condition de corps-objet. Cette photo

second R qu'il a ajouté ». Marcel Duchamp : *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion, Champs Arts n° 654, 2013 (1975, 1994), p. 165.

³⁹⁷ Valie Export : „Selbstportraits 1955/1956“. In *Export Lexikon. Chronologie der bewegten Bilder bei Valie Export*, „In der Erweiterung liegt die Möglichkeit zur Veränderung“, Gespräch mit Valie Export, Brigitta Burger-Utzer und Sylvia Szely, décembre 2006. Ibid., p. 209.

³⁹⁸ Valie Export : *Adjungierte Dislokationen*. In *Valie Export. Zeit und Gegenzeit. Time and Countertime*, Agnes Husslein-Arco, Angelika Nollert, Stella Rollig (Éds.). Ibid., p. 116.

³⁹⁹ Valie Export : *Identitätstransfer 1, 2, 3*, 1968. In *Valie Export*, Juan Vicente Aliaga, Caroline Bourgeois, Elisabeth Lebovici, Régis Michel. Ibid., p. 84.

⁴⁰⁰ Valie Export : *Autoportrait Pop 3*, 1968, In *Valie Export*, Juan Vicente Aliaga, Caroline Bourgeois, Elisabeth Lebovici, Régis Michel. Ibid., p. 10.

⁴⁰¹ Valie Export : *Identitätstransfer B*, 1972. In *Valie Export. Mediale Anagramme*, Sigrid Eiblmayr, Gertrud Koch, Marlene Streeruwitz, Berlin, NGBK (Neue Gesellschaft für Bildende Kunst), 2003 p. 29.

rappelle la dernière œuvre *Etant donnés* : 1° *La chute d'eau*, 2° *Le gaz d'éclairage*⁴⁰² de Marcel Duchamp⁴⁰³. Le visiteur voit tout d'abord une vieille porte de grange⁴⁰⁴ en ruine avec deux battants, fermée et sans poignée. Dès lors qu'il regarde (un seul spectateur à la fois) à travers les deux petits trous⁴⁰⁵ prévus, il distingue un mannequin grandeur nature symbolisant une femme nue, allongée sur des feuilles mortes et des brindilles, au corps inerte, tronqué, sans tête, ni pieds, et donc sans identité, les jambes écartées, le pubis épilé, le sexe ouvert, tenant un bec Auer⁴⁰⁶ allumé dans sa main gauche. L'atmosphère troublante laisse penser que cette femme, ici abandonnée, ait pu être victime d'un viol⁴⁰⁷. Chez Marcel Duchamp, le corps tronqué ne se dévoile que si l'œil du voyeur se prête au jeu à travers les deux orifices de la porte en bois. Au contraire, Valie Export se met elle-même en scène et se montre à l'observateur dans l'immédiateté et dans sa totalité de corps de femme vivante. Alors que dans son installation, Marcel Duchamp confronte le corps entre le réel et son double, avec pour arrière-plan un paysage (chute d'eau, arbres) en trompe-l'œil, Valie Export construit son image autour de son propre corps (réel et donc vivant) et de la nature qui l'environne.

En 1973, Valie Export réalise son autoportrait *Adjungierte Dislokationen*⁴⁰⁸. Elle tente de représenter le rapport de l'espace au corps, son corps de femme, en le filmant, mais aussi d'explorer l'environnement grâce à son propre corps qui devient le producteur d'images. Afin de ne rien laisser au hasard, elle prépare son travail avec minutie et moult détails, au moyen d'esquisses et de divers concepts. Elle planifie à la fois le déroulement de ses mouvements qui sont marcher, courir, monter, descendre, contourner et le sens de l'orientation exprimé par les différentes positions de son corps qui se courbe en avant, se meut en arrière, se déplace à droite, à gauche. Elle témoigne ainsi de sa souplesse et de sa curiosité. Elle oriente également

⁴⁰² Marcel Duchamp : *Etant donnés*. In *Duchamp*, Caroline Cros, Paris, Editions du Centre Pompidou, 2014, p. 81.

⁴⁰³ Marcel Duchamp réalisa son installation *Etant donnés* : 1° *La chute d'eau*, 2° *Le gaz d'éclairage* en secret, entre 1946 et 1966, c'est-à-dire pendant 20 ans jusqu'à sa mort. Son œuvre fut dévoilée le 7 juillet 1969 par le Musée des Beaux-Arts de Philadelphie (le Philadelphia Museum of Art).

⁴⁰⁴ Cette porte est rapportée de Cadaqués, célèbre village de pêcheurs en Espagne.

⁴⁰⁵ « Les « trous du voyeur ». Eric Alliez : *Défaire l'image. De l'art contemporain*, avec la collaboration de Jean-Claude Bonne. Ibid., p. 315.

⁴⁰⁶ Marcel Duchamp : *Le Bec Auer*, 1968. In *Duchamp*, Caroline Cros. Ibid., p. 76.

⁴⁰⁷ Malgré cette ambiance saisissante, se dégage une faible lumière qui apporte une sensation de paix, voire une lueur d'espoir, grâce à la vieille petite lampe à gaz, un Bec Auer, que la femme tient dans sa main gauche. Il y a aussi le paysage enchanteur en arrière-plan, constitué d'une cascade et de collines boisées, en trompe-l'œil, qui permet à l'observateur, désorienté au premier regard, de retrouver finalement un peu de quiétude.

« Marcel Duchamp avait eu des relations d'amour passionnées avec Maria Martins, femme d'un diplomate brésilien, autour des années 1947-1948 ». Yasuo Kobayashi : « Au-delà de la mort – l'œuvre illimitée de Marcel Duchamp ». In *Littérature*, « L'œuvre illimitée », N° 125, Paris, Larousse, Mars 2002, p. 82, http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt_0047-4800_2002_num_125_1_1748.

⁴⁰⁸ Valie Export : *Adjungierte Dislokationen* (Autoportrait avec caméra). In *Valie Export. Zeit und Gegenwart. Time and Countertime*, Agnes Husslein-Arco, Angelika Nollert, Stella Rollig (Éds.). Ibid., p. 116.

sa prédilection vers des lieux qu'elle va s'approprier : le milieu urbain (une ruelle, un coin, un escalier, une place), ou la nature. Lors du tournage, Valie Export se déplace en portant deux caméras de 8 mm chacune. Une caméra frontale fixée sur son buste filme ce qui se trouve en face d'elle. Une caméra dorsale, donc placée sur son dos, enregistre ce qui se trouve derrière elle. Ces deux appareils explorent l'environnement, la nature ou l'espace citadin, grâce à son corps-filmant. Une troisième caméra de 16 mm filme en temps réel son corps, ses mouvements, ses pauses, ses gestes, ses postures, c'est-à-dire visualise comment elle opère dans l'espace qui l'entoure. Lorsque Valie Export se penche en avant, la caméra frontale filme le sol et, dans le même temps, la caméra dorsale filme le ciel. Elle utilise et exploite son propre corps pour transformer les règles cinématographiques et les modes de présentation du cinéma. La conception originale d'*Adjungierte Dislokationen* comprend trois films sur trois écrans. La version DVD offre une présentation simultanée des trois films projetés parallèlement sur un même écran, et ainsi *adjungiert*, c'est-à-dire regroupés.

4.3 La mise en scène de son corps

La préoccupation de Valie Export a toujours été de montrer l'image de la femme et son identité, son identité personnelle, son identité sociale, son identité culturelle, son identité sexuelle dans la société patriarcale des années 1960, à travers ses performances, ses photographies, ses dessins, dans ses films et vidéos.

Le questionnement de Valie Export sur l'identité féminine, sa propre identité, passe par la mise en scène de son propre corps, de son propre sexe, à l'exemple de sa performance de jeunesse *Aktionshose : Genitalpanik* (Action pantalon : panique génitale) en 1968. Habillée en homme, elle se montre en jeans découpés autour de son sexe, en tenant un fusil à la main. A la vue de tous, elle expose, assise sur une chaise, une partie de son anatomie, son sexe. Elle cherche à montrer son opposition à certaines attitudes machistes des actionnistes viennois. Il n'y a pas de trace de l'action *Aktionshose : Genitalpanik*, mis à part des croquis et quelques commentaires. Valie Export se laisse photographier ultérieurement avec le même look, afin de conserver une trace de cette performance. Elle est la première femme artiste à montrer son sexe en public. Ce faisant, elle transgresse le tabou qui était à ce moment-là le sexe. Elle estompe ainsi la limite entre l'art et la vie privée. Elle dénonce la dominance masculine et aborde un travail pionnier autour de la question de l'identité féminine.

Valie Export semble avoir accompli son action *Aktionshose : Genital Panik* dans un cinéma pornographique munichois, le *Stadtkino* (cinéma municipal). En réalité, l'action aurait

eu lieu dans un *Kunst kino*⁴⁰⁹ (Cinéma d'art) à Munich, lors de la projection d'un film pornographique. Mais c'est sans ambiguïté que Valie Export retrace elle-même le déroulement de son action, à savoir :

« Je portais un pull et un pantalon qui laissait voir mon sexe. J'étais armée d'une mitrailleuse. Entre deux films, je disais aux spectateurs qu'ils étaient venus dans ce cinéma-là pour voir des films avec du sexe, mais que, maintenant, je mettais à leur disposition de vraies parties génitales et qu'ils pouvaient en faire ce qu'ils voulaient. Je suis passée lentement dans chaque rang, face aux gens. Je ne me déplaçais pas de façon érotique. Tout en marchant le long d'un rang, je dirigeais l'arme sur les spectateurs du rang de derrière. J'avais peur et je n'avais pas la moindre idée de ce que les gens allaient faire. A mesure que je passais d'un rang à l'autre, les spectateurs de chaque rang se levaient lentement et quittaient la salle. Comme ils n'étaient plus dans le contexte du film, cela devenait complètement différent pour eux d'établir un rapport avec ce symbole érotique particulier »⁴¹⁰.

Provocatrice, Valie Export s'expose en public, partiellement nue puisque seuls les jeans⁴¹¹ découpés au niveau de l'entrejambe dévoilent son pubis. Elle veut prendre les spectateurs à témoin. Menaçante, elle sait se mettre en position de force car elle possède une mitraillette à la main, arme réservée au sexe masculin dans les années 1960⁴¹² et symbolisant alors la puissance et la virilité. Cette posture lui permet donc de se prémunir contre une éventuelle agression sexuelle. Audacieuse, le pouvoir en main, elle suggère aux hommes assis dans la salle de profiter de son sexe de manière instantanée puisque ce dernier se situe à la hauteur de leurs yeux. Elle reste néanmoins sur la défensive puisqu'elle ne sait pas comment le public va réagir. En réalité, elle assure qu'elle n'avait pas d'arme sur elle au moment où elle exécute

⁴⁰⁹ Valie Export : „Die Aktion fand in einem Kunst kino statt“. In *Export Lexikon. Chronologie der bewegten Bilder bei Valie Export*, „In der Erweiterung liegt die Möglichkeit zur Veränderung“, Gespräch mit Valie Export, Brigitta Burger-Utzer und Sylvia Szely, décembre 2006. Ibid., p. 208.

⁴¹⁰ Cité par Ruth Askey. In « Valie Export », interview à Vienne le 18 septembre 1979, *High Performance*, vol. 4, n° 1, printemps 1981, p. 80, <http://www.ina.fr/fresques/elles-centrepompidou/fiche-media/ArtFem00023/valie-export-aktionshose-genitalpanik-1969-detail-oeuvre-exposee.html>.

⁴¹¹ Elle expose pour la première fois ses jeans qu'elle n'a jamais lavés, à l'exposition au *Kunsthau s Bregenz*, du 29 octobre 2011 au 22 janvier 2012.

Almuth Spiegler : „Ein paar Mal getragen, nie gewaschen : die „Aktionshose : Genitalpanik“ im Archiv der Künstlerin“. In *art-magazin.de*, „Valie Export“, „Art-Heftarchiv“, Numéro 11, novembre 2011, <http://www.art-magazin.de/div/heftarchiv/2011/11/12802659513418612113/VALIE-EXPORT>. Ma traduction : « Valie Export a porté une fois les jeans pour son action „Aktionshose : Genitalpanik“ ».

⁴¹² Barbara Paul : „Die Waffen der Männer [...], um die Geschlechtshierarchie und damit die Machtverhältnisse zu verkehren. In *Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft. Schwerpunkt : Politische Kunst heute*, „Gewaltstrukturen-Arbeitsverhältnisse. Feministische Kunst als feministische Politik in den 1960er Jahren und heute“, Ursula Frohne, Jutta Held (Éds.), Band 9/2007, Göttingen, V&Runipress GmbH, 2008, p. 92. Ma traduction : « L'arme des hommes [...] pour inverser la hiérarchie des sexes et par là les rapports de puissance ».

son action. Il est vrai, à l'époque, cela n'aurait pas été possible pour une femme⁴¹³. -Par contre, elle avait louée une arme à feu, le temps de produire la photo de l'action et suppose, qu'à ce moment-là, celle-ci était vide⁴¹⁴. Elle retourne ainsi la position de la femme des années 1960, la femme « objet » devient « sujet », c'est-à-dire une personne à part entière. Valie Export vise à militer pour plus d'égalité et de considération pour les femmes. En faisant usage de l'arme réservée aux hommes, une kalachnikov, elle soulève aussi le questionnement sur cette violence, si celle-ci est plus masculine que féminine, mais aussi sur les limites entre le féminin et le masculin, entre l'excès et l'absurde. Elle fait la démonstration d'une violence qu'Hilde Schmölzer perçoit comme se situant certainement à « l'avant-garde viennoise la plus agressive »⁴¹⁵. Rebelle, elle met tout en œuvre pour que les spectateurs hommes détournent leur regard de la femme nue à l'écran et ne s'intéressent plus qu'à la nudité féminine réelle devant eux, c'est-à-dire non seulement visible, mais aussi palpable directement. Au bout du compte, elle n'a rien à craindre car, au fur et à mesure qu'elle se déplace dans les rangées entre les spectateurs, ceux-ci, pris à leur propre piège de voyeur, quittent progressivement la salle. Ce contact réel avec le sexe féminin en public, à la portée de tous, était totalement nouveau et créa la panique, faisant fuir hommes et femmes. Valie Export ne cherche pas à séduire le regard masculin, ni à provoquer le désir voyeuriste caractéristique dans la pornographie. Au contraire, elle veut montrer le corps féminin, non pas en tant qu'objet de plaisir, mais comme « sujet ». Militante, revendicatrice politique, elle cherche à défendre ses propres intérêts et ceux de la femme, à imposer ses propres lois, sa propre identité, l'identité féminine, mais aussi l'identité artistique. Tout en mêlant l'original, c'est-à-dire son propre corps, et sa représentation par le corps féminin à l'écran, elle refuse d'être considérée comme une exhibitionniste⁴¹⁶. Grâce à son attitude résolue et novatrice, elle assume un rôle actif dans la société viennoise des années 1960/1970. Cependant son agressivité (arme à la main) et son insolence (mise en scène de son propre sexe à la vue de tous) ne l'empêchent pas de produire

⁴¹³ Valie Export : „In einem Pornokino wäre ich damals sofort erschossen worden“. Cité par Almuth Spiegler. In „art-magazin.de, „Valie Export“. Ibid. Ma traduction : « Dans un cinéma porno, je me serais à l'époque fait abattre sur-le-champ ».

⁴¹⁴ Valie Export : „Die habe ich mir ausgeliehen. Ich glaube nicht, dass sie geladen war, ich habe es nicht ausprobiert“. Cité par Almuth Spiegler. In *art-magazin.de*. Ibid. Ma traduction : « J'avais loué la mitraillette. Je ne pense pas qu'elle était chargée, je ne l'avais pas testée ».

⁴¹⁵ „Peter Weibel und Valie Export gehören sicher [...] zur aggressivsten Wiener Avantgarde“. Hilde Schmölzer : *Das böse Wien der Sechziger. Gespräche und Fotos*. Ibid., p. 206.

⁴¹⁶ Valie Export : „Ich bin keine Exhibitionistin. Es gab immer Hemmungen. Doch im Moment der Performance schaltet man ab“. Cité par Almuth Spiegler. In *art-magazin.de*, „Valie Export“. Ibid. Ma traduction : « Je ne suis pas une exhibitionniste. Il y eut toujours des appréhensions. Mais au moment d'effectuer la performance, on déconnecte ».

une image séduisante de la femme non soumise et, dans le même temps, une image attrayante d'elle-même.

Son action peut être considérée comme une réplique aux « Tirs »⁴¹⁷ réalisés en 1961 par la plasticienne, peintre et sculpteur Niki de Saint-Phalle. Cette dernière avait l'habitude de tirer avec une carabine, entre autres avec une carabine de 22 long rifle, de préférence sur de grands panneaux en bois peints en blanc et recouverts d'objets de plâtre et de sachets remplis de peinture de couleurs bariolées. Ces tirs-performances lui permettaient de faire dégouliner les couleurs, et par là-même de matérialiser sa violence, pour s'affranchir de la domination masculine, mais aussi pour se libérer des problèmes personnels⁴¹⁸. Son œuvre naissait ainsi de la destruction pour se transformer en une seconde création.

A l'instar de Niki de Saint-Phalle, Valie Export se bat contre la suprématie masculine, pour instaurer une identité propre à la femme, mais lutte aussi contre une société frileuse, conservatrice, comme elle l'a exprimé elle-même lors d'un entretien en 1998 :

« Je trouve l'Autriche hostile aux innovations. Elle craint les changements. C'est un pays qui respecte la tradition - ce qui peut être important aussi. L'Histoire, en général, contient beaucoup de choses importantes et belles, qui avaient une importance à l'époque. Mais qu'il y ait des innovations, que le cours du temps change, l'Autriche ne voudra pas l'accepter. L'Autriche a une peur énorme de l'avenir. – Cela rend difficile la vie pour tout artiste »⁴¹⁹.

Lorsque Valie Export intitule sa performance « Panique », elle parle d'actionnisme féministe. Elle s'adresse d'une part aux artistes masculins, à leur représentation machiste qu'ils se font des réalisations féminines et d'autre part au public, à la société « en panique », c'est-à-dire touchée par la peur d'une conception nouvelle de la féminité. Valie Export s'affirme ainsi pleinement sujet par la maîtrise totale de son corps. D'ailleurs la même année, elle va renouveler cette expérience à travers sa performance *Tapp und Tastkino* (Cinéma tactile).

La performance *Aktionshose : Genitalpanik* a depuis été reproduite par la plasticienne serbe Marina Abramovic au *Musée Guggenheim* de New York, en novembre 2005, dans le

⁴¹⁷ « Niki de Saint-Phalle tirant à la carabine sur un assemblage d'objets hétéroclites », 12 février 1961. In *L'art dans le monde de 1960 à nos jours*, Philippe Dagen, Vanves, Editions Hazan, Collection Histoire de l'art, 2012, pp. 128-129.

⁴¹⁸ L'enfance Niki de Saint-Phalle a été marquée par une relation paternelle incestueuse. Plus tard en 1953, elle se fit hospitaliser pour une grave crise nerveuse, ce qui l'a fera décider de devenir artiste. Elle commence alors à collectionner des pistolets, des couteaux et instruments de boucher, avant de tirer sur toutes sortes d'objets, pour assumer son agressivité et trouver une relation à l'art presque thérapeutique.

⁴¹⁹ Cité et traduit par Daniela Deinhammer. In *Tausend Augen*, « Valie Export – Nonpareille. Entretien avec Valie Export », <http://www.tausendaugen.com/archives/ta15/vali.pdf>, Salzbourg, 13 juillet 1998.

cadre de sa série de performances intitulées *Seven Easy Pieces* (Sept pièces faciles). Le contexte politico-social diffère naturellement de celui en 1969 (guerre froide) et la nudité n'est plus taboue. Les spectateurs, hommes et femmes, se tiennent debout sur plusieurs étages, ils observent tranquillement l'artiste, ils ne paniquent pas, sont ni embarrassés, ni déconcertés, contrairement à ceux des années 1960/1970. De son côté, Marina Abramovic, tantôt assise sur une chaise, tantôt debout, a constamment les yeux rivés sur les spectateurs, guettant leurs moindres réactions.

Après avoir réalisé son action *Aktionshose : Genitalpanik* dans un cinéma de Munich, Valie Export fait placarder des posters⁴²⁰ sur les murs de Vienne en 1969 pour célébrer cet événement artistique novateur. Sur ces posters, Valie Export s'affiche là aussi de manière volontairement vulgaire : elle est assise sur une chaise, les cheveux ébouriffés, les jambes écartées, dans une posture masculine. Elle porte ses jeans découpés autour de son sexe sommairement épilé⁴²¹, un blouson noir serré et des chaussures à talons. Elle tient un fusil mitrailleur à la main. Elle présente sa performance avec une prise de vue frontale, qui prend ainsi toute sa valeur puisque réunie autour du sexe et de l'arme strictement réservée à la gent masculine. C'est en se dévoilant volontairement en public, en imposant sa posture provocante et agressive, surprenante et donc inattendue pour l'époque, qu'elle tient à briser le tabou du sexe⁴²². Elle veut ainsi libérer le corps de la femme, son propre corps, s'émanciper par le sexe, son propre sexe.

Cette action éphémère se différencie donc complètement du nu féminin traditionnel qui cache le sexe et du nu pornographique qui ne montre que le sexe. Valie Export surprend par son audace, son agressivité en exhibant sans pudeur, sans appréhension son sexe, pour se libérer de l'emprise des codes sociaux sur le corps féminin, sur les pratiques corporelles et sexuelles dans les années 1960/1970. Elle revendique la place des femmes, mais aussi celle des femmes artistes.

Dans les années 1970, elle poursuit sa quête de l'identité féminine, mais cette fois d'une manière nettement plus pacifiste. Elle produit de 1972 à 1982 une série de photographies (une cinquantaine) appelées *Körperkonfigurationen* (Configurations

⁴²⁰ Valie Export : *Aktionshose : Genitalpanik*, 1973. In Valie Export, Hedwig Saxenhuber. Ibid., p. 46.

⁴²¹ La posture de Valie Export rappelle le tableau intitulé *L'Origine du monde* de Gustave Courbet datant de 1866, qui représente le gros plan du sexe d'une femme allongée nue sur un lit, les cuisses écartées. Contrairement à Valie Export, la femme du peintre français est dépourvue de la tête, des bras, des jambes, et donc sans identité. Cette toile a été exposée pour la première fois en public en 1988.

⁴²² Il s'agit pour Valie Export d'une « idée provocatrice... Elle voulait dépasser ce tabou du sexe caché, et la manière la plus simple était de couper la matière du tissu ». Brigitte Ollier : « Le corps à l'œuvre ». In *Libération*. Ibid.

corporelles), représentant des « doubles du corps (géométrique et humain) »⁴²³, entres autres *Einpassung* (Intégration) en 1972, *Anfügung* (Addition) et *Aufbeugung*⁴²⁴ (Fléchissement) en 1973, *Einfügung*⁴²⁵ (Insertion), *Abrundung* (Arrondi) et *Einkreisung*⁴²⁶ (Encerclement) en 1976, *Einritzung* (Incision) en 1982. Telle une sculpture vivante, Valie Export établit une relation du corps, du corps féminin, de son propre corps à l'espace architectural viennois. En même temps, son corps s'adapte à l'environnement culturel puisqu'elle utilise les éléments architecturaux chargés d'histoire. Son corps réel, vivant, souple s'essaye à de multiples positions et affronte la rigidité des structures géométriques de la ville, à même le sol, tels que les ruelles pavées, les trottoirs, les marches d'escalier, les poteaux ou les angles de pierre d'édifices. Son corps s'harmonise tout à fait aux formes architecturales : tantôt il se plie ou se déploie, tantôt il s'allonge ou se replie sur lui-même. En toute occasion, son corps tente de s'accorder, voire de fusionner avec les structures en place dans le milieu environnemental. Les constructions institutionnelles et les dispositions architecturales semblent s'accommoder, se soumettre à ce corps, comme si elles étaient érigées spécialement pour lui. La journaliste Brigitte Ollier va même jusqu'à émettre l'hypothèse que c'est Valie Export qui a inspiré la naissance des édifices, lorsqu'elle écrit : « Cela fait des photographies magnifiques, où le corps devenant comme une sculpture, on a l'impression que le bâtiment a été construit à partir d'elle, qu'elle en est le point de départ »⁴²⁷. Toutefois Adeline Blanchard explique que Valie Export montre une « inadaptation à son environnement, son corps est tributaire des règles sociales et doit s'adapter en prenant l'empreinte de son espace environnemental »⁴²⁸. Il est vrai que le corps de Valie Export s'efforce de prendre la marque des éléments qui l'entourent puisqu'il doit inévitablement se conformer aux normes sociales, architecturales, culturelles. La mise en scène de son propre corps lui permet d'interroger la relation de son corps féminin à l'espace urbain, de questionner son identité féminine, mais aussi d'étendre sa féminité, de faire apparaître les règles sociales auxquelles son corps est soumis. En utilisant précisément le sol, l'horizontalité, en tant que lieu d'expérience, elle souhaite déstabiliser la

⁴²³ Suzanne Schwinghammer-Kogler : « Configurations corporelles ». In *Valie Export*, Juan Vicente Aliaga, Caroline Bourgeois, Elisabeth Lebovici, Régis Michel, Montreuil, Editions de l'œil, 2003, p. 157.

⁴²⁴ Valie Export : *Aufbeugung*, 1976. In *Valie Export. Mediale Anagramme*, Sigrid Eiblmayr, Gertrud Koch, Marlene Streeruwitz. Ibid., p. 104.

⁴²⁵ Valie Export : *Einfügung*, 1976. In *valieexport.at*, "Werke", [http://www.valieexport.at/de/werke/werke/?tx_ttnews\[tt_news\]=2158&tx_ttnews\[backPid\]=4&cHash=c4529d952d](http://www.valieexport.at/de/werke/werke/?tx_ttnews[tt_news]=2158&tx_ttnews[backPid]=4&cHash=c4529d952d).

⁴²⁶ Valie Export : *Einkreisung*, 1976. In *Valie Export*, Hedwig Saxenhuber. Ibid., p. 203.

⁴²⁷ Cité par Brigitte Ollier. In *Libération*, « Le corps à l'œuvre ». Ibid.

⁴²⁸ Adeline Blanchard : « Les Configurations corporelles de Valie Export ». In *Le Journal de l'art contemporain en Bourgogne*, « Quand le sol prend la poussière, l'art prend du champ », Hors d'œuvre n° 9, octobre/décembre 2001, <http://fr.calameo.com/read/00014681245fb361172e5>.

verticalité, la hiérarchisation des pouvoirs établis. Dans le même temps, elle cherche à libérer le corps féminin, son propre corps, de la pression sociale qu'il ressent et endure.

Son image se crée donc autour de son propre corps, de sa souplesse, mais aussi en fonction de ce qui l'environne, telle que la rigidité de la pierre ou du bitume. Elle s'approprie, à sa façon, les lieux publics, même si dans les années 1950 jusqu'à fin 1970, la rue était exclusivement réservée aux hommes⁴²⁹. Elle s'identifie grâce à son corps de femme, à la fois dans un contexte physique, social et culturel.

Ces agencements corporels évoquent les actions éphémères effectuées par Ugo La Pietra comme *Il Commutatore* (« le modèle de compréhension »)⁴³⁰ en 1970. En différents endroits de la ville de Milan, cet artiste-architecte place la même installation construite à l'aide de deux panneaux de bois inclinés, à angle modulable. Il s'étend de tout son long sur l'un des pans et observe ainsi l'espace urbain sous d'autres angles, le centre de gravité n'étant plus le même. Il se réapproprie la ville, en ayant un regard toujours différent sur ce qui l'entoure et de nouvelles perceptions du rapport entre lui et son environnement.

L'intérêt permanent porté à la notion d'identité de Valie Export se retrouve également à travers ses photographies conceptuelles et digitales. Elle rassemble deux objets identiques, par paire, afin de thématiser les rapports entre la réalité et la représentation de ces éléments. Elle parle alors « d'image et du réel »⁴³¹. C'est dans cet esprit qu'elle réalise en 1974, les photographies conceptuelles intitulées *Ontologischer Sprung, Kopf*⁴³² (Saut ontologique, tête), *Ontologischer Sprung, Arm*⁴³³ (Saut ontologique, bras), *Ontologischer Sprung I, II, III*⁴³⁴ (Saut ontologique I, II, III). Les prises de vue sont doubles ou triples et les contenus couplés sous forme de superposition, de juxtaposition. C'est la combinaison de photos avec les parties du corps féminin, en l'occurrence de son propre corps, qui rend possible l'illustration et l'illusion du réel.

⁴²⁹ Valie Export : « A cette époque, la rue était essentiellement un espace masculin, avec une architecture construite par des hommes pour des hommes. On a du mal à imaginer ce temps où la place de la femme n'était rien ». Cité par Brigitte Ollier. In *Libération*, « Le corps à l'œuvre », Ibid.

⁴³⁰ Ugo La Pietra : *Il Commutatore*, 1970. In *artribune.com*, 27 février 2014, <http://www.artribune.com/2014/02/il-calore-della-scultura-un-ciclo-di-mostre-a-firenze/ugo-la-pietra-il-commutatore-1970-courtesy-archivio-ugo-la-pietra/>.

⁴³¹ Valie Export : „Abbild und Wirklichkeit“. In *Export Lexikon. Chronologie der bewegten Bilder bei Valie Export.*, Brigitta Burer-Uzer, Sylvia Szely. Ibid., p. 204.

⁴³² Valie Export : *Ontologischer Sprung, Kopf*. In *valieexport.at*, „Werke“, [http://www.valieexport.at/de/werke/werke/?tx_ttnews\[tt_news\]=4082&tx_ttnews\[backPid\]=4&cHash=ec4dad2beb](http://www.valieexport.at/de/werke/werke/?tx_ttnews[tt_news]=4082&tx_ttnews[backPid]=4&cHash=ec4dad2beb).

Valie Export : *Ontologischer Sprung, Kopf*. In *Valie Export. Mediale Anagramme*, Sigrid Eiblmayr, Gertrud Koch, Marlene Streeruwitz. Ibid., p. 172.

⁴³³ Valie Export : *Ontologischer Sprung Arm*. In *Valie Export*, Hedwig Saxenhuber. Ibid., p. 115.

⁴³⁴ Valie Export : *Ontologischer Sprung I, II, III*. In *Valie Export*. In *Valie Export*, Hedwig Saxenhuber. Ibid., p. 152.

La photo *Ontologischer Sprung, Kopf* montre en arrière-plan l'image en noir et blanc d'un paysage au bord de la mer. Au premier plan, sur le côté gauche de l'image, l'arrière de la tête de Valie Export masque une partie du paysage. Sa chevelure rousse foisonnante avoisine un buisson en nuances de gris étonnamment moins dense, en manquant de le cacher. Sa tête est intégrée au décor comme si elle appartenait au paysage originel. La photo de départ unie au montage offre l'effet d'une homogénéité absolue entre l'art, la technique, la réalité représentée à la fois par la tête et l'environnement naturel.

Sur la photo *Ontologischer Sprung, Arm*, le bras gauche (en gris) placé en biais repose sur un paysage de dunes en noir et blanc qui constitue la photo initiale. Son pendant, le bras droit en biais et en couleur, le rejoint au niveau de la main, afin que les deux mains posées l'une (en couleur) sur l'autre (en gris), paumes vers le sol et non vers le ciel, s'unissent pour un instant, voire pour la vie. La photo finale réunit les deux bras sous la forme d'un « V » largement écarté, tels des ciseaux grands ouverts.

La réalisation de la photo *Ontologischer Sprung I, II, III*, nécessite quant à elle trois étapes. Dans un premier temps, Valie Export photographie en noir et blanc deux pieds nus dans le sable. Puis elle réalise un deuxième cliché en couleur – au cadre légèrement agrandi – de deux pieds posés à même la précédente photographie, adjacents aux premiers, de sorte que quatre pieds apparaissent simultanément. Enfin Valie Export prend une dernière photographie de pieds marchant sur le cliché obtenu après la deuxième étape : le troisième jeu de pieds recouvre parfaitement le premier en noir et blanc, si bien qu'il semble jaillir de la photographie et que seule l'empreinte de sable conserve ses nuances de gris. Au final, quatre pieds alignés horizontalement sont identifiables. Valie Export explore un art visuel qui s'anime à travers l'évolution de ses propres procédures de création. C'est ainsi qu'elle rend visible sa façon de travailler, étape par étape⁴³⁵.

Valie Export s'identifie ainsi grâce à la représentation de son corps de manière morcelée, tour à tour la tête, les bras, les pieds, mêlant l'image et la réalité. Elle expérimente les photomontages, en illustrant ce qui existe et ce qui n'existe pas comme tel. Elle construit des suites séquentielles où se succèdent l'image de départ, l'après-image et l'image finale. Ces techniques laissent apparaître le temps présent, mais aussi le temps qui passe, et permettent de changer notre perception de la réalité.

⁴³⁵ "Jedes Bild ist eine Konstruktion. Das Konstruktionsprinzip wird offengelegt". Christine Frisinghelli : *Valie Export, Arbeiten von 1971-1998. Werkschau III – Fotobuch Nr. 20*, Wien, Fotogalerie Verlag, 1998, O.S. (sp). Ma traduction : « Chaque image est une construction. Le principe de la construction est dévoilé ».

Elle prolonge son expérience sur la question du rapport du corps à l'espace architectural et de l'affirmation du moi féminin, en manipulant plusieurs clichés à l'aide de techniques digitales. Elle mêle son visage au lieu environnant, laisse différents composants architecturaux déformer son portrait. C'est d'ailleurs en 1989 qu'elle a réalisé ses premières photos numériques. Dans le cas de *Selbstporträt mit Stiege und Hochhaus*⁴³⁶ (Autoportrait avec escalier et immeuble) en 1989, le montage s'apparente à un jeu complexe par lequel Valie Export retravaille ses photos, pour tenter tant bien que mal d'adapter son visage aux normes que lui imposent à la fois la société et l'architecture, pensées à l'époque par et pour les hommes. A un immeuble sans vie et sans ornement, qui ne possède ni porte d'entrée ni issue de secours, elle va juxtaposer le visage féminin, son visage, vu de face, en altérant ses proportions. Elle a choisi le visage car il renseigne immédiatement sur notre identité, notre sexe, notre âge et notre ethnie, il exprime nos émotions (sourire, sérénité, peur). Dans une volonté d'adhésion la plus parfaite possible, il lui faut retoucher ce visage, l'étirer, le déformer, de concert avec l'ordinateur. Cette configuration plonge le nouveau visage dans l'anonymat, le privant de tout ce qui le rend identifiable. Valie Export associe en outre un escalier qui se trouve à l'extérieur de l'immeuble et qui permet l'accès de bas en haut et inversement, de manière symbolique. Pour ce faire, il lui faut manipuler et ajuster les différents éléments du visage, les yeux, le nez, la bouche, de manière fictive pour les fusionner avec l'escalier. La première marche de l'escalier démarre au niveau du menton pour s'achever au front, modifiant le visage au point de le rendre méconnaissable, presque effrayant : l'œil droit est absorbé, happé par deux étages, l'œil gauche s'est affaissé sur la largeur et la hauteur d'une des marches, le nez est tronqué, la bouche positionnée complètement de travers. La photographie finale révèle un aspect inhabituel de la représentation de l'individu, des choses qui l'entourent, dû à l'entrelacement du vivant et du non-vivant. Cette apparence élaborée engendre une fusion parfaite entre le visage féminin et les éléments choisis de l'espace urbain. Valie Export crée un monde imaginaire comme s'il était réel et donne ainsi une nouvelle vision de la réalité. Le montage de *Selbstporträt mit Stiege und Hochhaus* constitue en quelque sorte une adaptation, voire une évolution des *Körperkonfigurationen*.

⁴³⁶ Valie Export : *Selbstporträt mit Stiege und Hochhaus*. In Valie Export. *Mediale Anagramme*, Sigrid Eiblmayr, Gertrud Koch, Marlene Streeruwitz. Ibid., p. 159.

Valie Export : *Selbstporträt mit Stiege und Hochhaus*, 1989. In *valieexport.at*, „Woriks“, [http://www.valieexport.at/en/werke/werke/?tx_ttnews\[tt_news\]=2134&tx_ttnews\[backPid\]=4&cHash=f2d403172c](http://www.valieexport.at/en/werke/werke/?tx_ttnews[tt_news]=2134&tx_ttnews[backPid]=4&cHash=f2d403172c).

Valie Export a également réalisé de nombreux dessins aux sujets oniriques sur l'identité, en rapport avec la représentation et le geste des mains. Elle y mêle non seulement son expérience personnelle, sa perception du monde, ses souvenirs qui influent sur sa personne et déterminent le présent, mais aussi la création poétique où les mains symbolisent le corps, le lieu de l'action où se manifeste la douleur ou, au contraire, le bien-être. Elle décrit l'importance de l'identité à travers l'anatomie, sa plasticité, mais également au moyen des sensations perçues par notre peau, qui vont du simple toucher avec notre environnement, à la douleur subie ou, à l'inverse, à la sensation de bonheur. Ses dessins lui permettent d'agir contre la pression de la société à laquelle est soumis son corps vulnérable et participent parallèlement à la construction de son identité⁴³⁷.

Dans les dessins *Identität*⁴³⁸ (Identité) et *Stromhände/Verbindung*⁴³⁹ (Mains liées au courant) en 1973, Valie Export met ses propres mains en relief en y laissant apparaître des traces psychiques. En effet, elle crée une mise en scène troublante, voire angoissante, en exprimant la douleur qu'elle endure au fond d'elle-même, avant de la propulser vers l'extérieur, de manière à la rendre visible sur ses mains. En 1974, elle réalise des dessins en rapport avec la nature tels que *The pencil of nature*⁴⁴⁰ (Le crayon de la nature). Les mains semblent posséder la pensée et le pouvoir de création car elles écrivent normalement le mot « nature ». Les mains laissent ainsi apparaître notre manière et capacité d'agir sur notre milieu naturel. Là encore, Valie Export privilégie d'explorer le lien d'une partie du corps féminin à l'environnement. Le dessin *Handvogel*⁴⁴¹ (l'oiseau-main) révèle des plumes qui poussent au bout de chaque doigt et qui, en quelque sorte, remplacent les doigts. *Handvogel* participe à la construction d'un nouvel être grâce à la présence de l'oiseau qui, blotti contre le dos des deux mains, semble y trouver réconfort et paix. Cette mise en scène rappelle le jeu des ombres chinoises ou les corps hybrides représentés par l'oiseau greffé sur deux mains, poings fermés. Les mains symbolisent surtout la liberté car elles remplacent ici les ailes de l'oiseau qui semble prendre son envol.

⁴³⁷ Carole Hoffmann : « Nos souvenirs permettent la projection de soi, se modifient constamment en fonction de notre perception du monde qui elle-même va se renouveler, le passé conditionnant le présent et la mémoire permettant ainsi la construction de notre identité ». In *La création artistique face aux nouvelles technologies*, « La mémoire en procès », Paris, Klincksieck, Collection L'université des arts, 2006, p. 64.

⁴³⁸ Valie Export : *Identität*, Zeichnung, 1973. In *Export Lexikon. Chronologie der bewegten Bilder bei Valie Export*, Szely Sylvia (Éd.). Ibid., p. 189.

⁴³⁹ Valie Export : *Stromhände/Verbindung*, 1974. In *Valie Export*, Hedwig Saxenhuber (Éd.). Ibid., p. 245.

⁴⁴⁰ Valie Export : *The pencil of nature*, 1974. In *Valie Export. Zeit und Gegenzeit. Time and Countertime*, Agnes Huslein-Arco, Angelika Nollert, Stella Rollig (Éds.). Ibid., p. 123.

⁴⁴¹ Valie Export : *Handvogel*, 1974. In *valieexport.at*, "Category Works", 1970-1979, Drawings, [http://www.valieexport.at/en/werke/werke/?tx_ttnews\[tt_news\]=2169&tx_ttnews\[backPid\]=4&cHash=d211f1d13a](http://www.valieexport.at/en/werke/werke/?tx_ttnews[tt_news]=2169&tx_ttnews[backPid]=4&cHash=d211f1d13a).

Le thème récurrent des mains se retrouve dans le film d'action *Remote... Remote* (Oublié... Refoulé) en 1973. Les gestes de Valie Export se concentrent principalement sur ses deux mains : à l'aide d'un cutter, Valie Export coupe infatigablement les petits bouts de peau au niveau des cuticules des ongles. Valie Export s'auto-agresse jusqu'à ce que le sang coule de ses doigts. Elle apparaît comme coupable car c'est elle-même qui s'inflige les blessures, mais aussi comme victime puisque c'est elle seule qui ressent et supporte réellement la douleur. Elle suscite une interaction entre elle et l'observateur, entre ce qu'elle donne à voir à travers son action agressive, inconfortable, et le sentiment d'angoisse qui en découle.

C'est d'ailleurs dans son poème intitulé *Ineinandergeronnene Zeit* (Temps qui s'égrène/s'emboîte), daté de mars 1973, qu'elle justifie l'importance qu'elle accorde à ses mains de la manière suivante :

« Mes mains sont mon identité, mon visage, et le temps correspond au temps qui me fabrique, au temps pour moi, au moment où je le fais, alors le temps est mon visage, cela se produit dans le temps, si je perds le temps, je le retrouve dans mes mains »⁴⁴².

Pour Valie Export, il y a le corps, les mains, les pieds, mais aussi le visage qui permet d'identifier un individu et l'échange avec l'autre. A l'inverse, dans son installation regroupant 60 sculptures *Kopf-Aphärese*⁴⁴³ (Têtes sans visages), dont 24 en aluminium, 12 en bronze et 24 en cire, les têtes constituent toutes des coques creuses⁴⁴⁴ où la pensée, le langage et les émotions font défaut. Ces têtes sans vie ne laissent apparaître aucun signe de reconnaissance, et donc aucun trait d'identification de l'individu. Bien que n'ayant rien de monstrueux, elles installent néanmoins une certaine frayeur, un malaise inévitable puisque les cinq sens sont totalement absents. Chacune des têtes représente « une enveloppe abstraite, anonyme »⁴⁴⁵ et

⁴⁴² Valie Export : „Meine Hände sind meine Identität, mein Gesicht, und die Zeit ist die Zeit, die mich macht, ist die Zeit für mich in der Zeit, in der ich es mache, ist die Zeit mein Gesicht, es geschieht in der Zeit, verliere ich die Zeit, ich finde sie in meinen Händen wieder“. In *Valie Export. Zeit und Gegenzeit. Time and Countertime*, Agnes Husslein-Arco, Angelika Nollert, Stella Rollig (Éds.). Ibid., p. 58.

⁴⁴³ *Aphärese* (l'aphérèse) vient d'aphasie qui signifie la perte partielle ou totale de la capacité de communiquer (trouble du langage avec difficultés de parler voire de comprendre lors de la conversation, de la lecture, de l'écriture). Selon Valie Export, aphasie signifie « l'absence de la capacité à projeter ce qui manque, le visage c'est une approche de l'anonymat ». Cité par Elisabeth Lebovici. In *Valie Export*, « Entretien avec Valie Export », traduction par Elisabeth Lebovici avec l'aide de Catherine Facerias. Ibid., p. 156.

Valie Export : *Kopf-Aphärese*. In *Valie Export. Zeit und Gegenzeit. Time and Countertime*, „Ausgewählte Werke Valie Exports in Bildern“, Agnes Husslein-Arco, Angelika Nollert, Stella Rollig (Éds.). Ibid., p. 162.

⁴⁴⁴ Valie Export : „Exports gesichtslose Köpfe [...]“. In *Valie Export. Zeit und Gegenzeit. Time and Countertime*, Agnes Husslein-Arco, Angelika Nollert, Stella Rollig (Éds.). Ibid., p. 50. Ma traduction : « Les têtes sont sans visage ».

⁴⁴⁵ Letizia Ragaglia : „Jeder dieser Köpfe bildet eine abstrakte, anonyme Hülle“. In *Valie Export. Zeit und Gegenzeit. Time and Countertime*, „Mediale Heterogenität im kulturellen Raum. Valie Exports anagrammatische Skulpturen“, Agnes Husslein-Arco, Angelika Nollert, Stella Rollig (Éds.). Ibid., p. 72.

évoque la « violence et les corps morts et fragmentés [...]». Les têtes ressemblent à des totems »⁴⁴⁶. Ces sculptures sont anonymes et ne se différencient que par leur couleur, respectivement jaune, blanc et gris, et par leur matière, tantôt en aluminium, en bronze, tantôt en cire. Les têtes sont disposées en rangées symétriques sur des socles en acier et peuvent être associées à des « trophées de guerre »⁴⁴⁷. Le spectateur est appelé à s'interroger sur l'aspect étrange, inquiétant, voire déroutant de ces têtes car impossibles à identifier sans leur visage, ni à pouvoir communiquer avec elles. En l'absence de leur contenu, et donc de leurs sens, ne disposant que de la coque faciale vide, libre à lui de supposer ce qui manque à ces têtes insolites, ce qui leur a été ôté, libre à lui de les imaginer en train d'appeler à l'aide ou, au contraire, de ne dire mot, de souffrir ou de pleurer en silence, libre à lui de partager leur douleur et de leur apporter du réconfort.

C'est lors d'une lecture de textes surréalistes de Paul Eluard, dans lesquels figurent des aphérèses, c'est-à-dire des mots auxquels il manque une ou plusieurs lettres, que l'idée a germé chez Valie Export de concevoir les *Kopf-Aphärese*. L'identité qui passe par le visage n'est pas représentée ici, et donc impossible de la reconnaître ou de la percevoir.

⁴⁴⁶ Berta Sichel : „Bei Heads-Aphärese geht es um Gewalt und den toten und fragmentierten Körper. [...] Sie werden in symmetrischen Reihen wie Totems ausgestellt“. In *Valie Export. Zeit und Gegenzeit. Time and Countertime*, „Für uns alle. Valie Exports Film-und Videoarbeiten“, Agnes Husslein-Arco, Angelika Nollert, Stella Rollig (Éds.). Ibid., p. 50.

⁴⁴⁷ Berta Sichel : „[...] gleichen Kriegstrophäen“. In *Valie Export. Zeit und Gegenzeit. Time and Countertime*, „Für uns alle. Valie Exports Film-und Videoarbeiten“, Agnes Husslein-Arco, Angelika Nollert, Stella Rollig (Éds.). Ibid., p. 50.

Deuxième partie :
Le corps comme objet de révolte

Chapitre I. Le corps dans l'espace public

Alfred Hrdlicka, Friedensreich Hundertwasser, Günter Brus, Valie Export bousculent, chacun à sa manière, l'ordre établi après la guerre en Autriche, en intégrant le corps au processus de création artistique. Friedensreich Hundertwasser met en scène son propre corps tantôt de façon pacifique, tantôt de manière provocatrice. Günter Brus et Valie Export utilisent leur corps en tant que toile vivante. Ces artistes deviennent eux-mêmes des œuvres d'art. Seul Alfred Hrdlicka n'intervient pas directement sur son corps, mais il sculpte dans la pierre des corps gigantesques, tourmentés par la souffrance, meurtris par les violences de la guerre. Pour comprendre le rapport au corps exercé par ces artistes, il convient auparavant de cerner la notion même du corps.

Le corps constitue la « partie matérielle des êtres animés »⁴⁴⁸ et se distingue par son anatomie, en d'autres termes par la structure et la forme du corps, par son aspect extérieur, mais aussi par sa physiologie, c'est-à-dire par le fonctionnement des différentes parties du corps. Il nous permet de communiquer à travers le langage, nos gestes, nos sentiments, nos émotions⁴⁴⁹. Le corps se révèle ainsi comme « lieu de contact »⁴⁵⁰ et « axe de la relation au monde »⁴⁵¹. L'être humain vit donc à travers et par son corps⁴⁵². En effet, le corps se voit façonné par le contexte social et culturel qui l'entoure⁴⁵³. Le corps se distingue par notre personnalité qui nous différencie des autres, mais aussi reflète notre rapport aux autres individus. C'est précisément le corps qui a été de tout temps présent, que ce soit dans la danse, le théâtre, ou dans sa représentation picturale et sculptée. Le corps humain se révèle en tant que structure captive, délimitée par des éléments physiques et intellectuels. Il ne nous donne pas la possibilité d'en sortir, mais il nous permet de nous accrocher à notre réalité la

⁴⁴⁸ Alain Rey : *Le Robert Micro*, Paris, Dictionnaire le Robert, 2006 (1998), p. 288.

⁴⁴⁹ Le corps est « un moyen de communication, par l'usage d'un certain nombre de signes liés au langage, aux gestes, aux vêtements, aux institutions, aux perceptions que nous avons de la réalité ». Florence Braunstein, Jean-François Pépin : *La place du corps dans la culture occidentale*, « Introduction », Paris, Presses Universitaires de France, 1999, p. 14.

⁴⁵⁰ « Le corps comme le lieu du contact privilégié avec le monde ». David Le Breton : *La sociologie du corps*, 7^e Edition, Paris, Puf, 2010, p. 8.

⁴⁵¹ « Du corps naissent et se propagent les significations qui fondent l'existence individuelle et collective. Il est l'axe de la relation au monde ». David Le Breton : *La sociologie du corps*. Ibid., p. 4.

⁴⁵² « L'existence est d'abord corporelle ». David Le Breton : *La sociologie du corps*. Ibid., p. 3.

⁴⁵³ « Le monde est compréhensible, immédiatement doté de sens, parce que le corps, qui, grâce à ses sens et à son cerveau, a la capacité d'être présent à l'extérieur de lui-même, dans le monde, et d'être impressionné et durablement modifié par lui ». Cité par Christiane Chauviré, Olivier Fontaine : *Le vocabulaire de Bourdieu*, Collection dirigée par Jean-Pierre Zarader, Paris, Ellipses, 2003, p. 27.

plus matérielle⁴⁵⁴. Le corps est « utopique »⁴⁵⁵ car à la fois visible et invisible⁴⁵⁶ : visible par l'autre individu qui nous regarde en face ou nous observe par derrière ; invisible car nous ne pouvons voir le corps tout entier, sauf dans un miroir ou si l'on imagine ce qu'il peut être en le touchant, au niveau du crâne ou du dos. L'idée du corps « utopique » développée par Michel Foucault en 1966 est reprise par Tim Hawkinson dans son œuvre *Humongolous*⁴⁵⁷ (*Autoportrait*) en 1995. Tim Hawkinson montre une partie du corps humain à l'apparence déformée, mais qui en réalité correspond aux parties corporelles visibles par l'individu lorsqu'il se regarde, sans recourir au miroir. Forcément, il manque la tête et le cou. Au contraire, le buste, les bras, les mains, les jambes, les pieds, les organes génitaux sont visibles, mais représentés sous forme aplatie, morcelée, dédoublée et déformée par la perspective : plus on s'éloigne du point de vue du regard, plus il est facile de distinguer ses membres.

1. Le corps de l'artiste comme surface picturale (Günter Brus)

Lorsque Günter Brus exécute sa performance *Wiener Spaziergang*⁴⁵⁸ (Promenade dans Vienne) le 5 juillet 1965, il marche dans le centre-ville de Vienne, exhibant son propre corps transformé en surface picturale, puisque vêtu d'un costume blanc et peint de cette couleur de la tête aux pieds, avec l'assistance d'Otto Muehl. Il pratique ainsi un art nommé « art processionnel »⁴⁵⁹. En déplaçant son activité hors des limites traditionnelles de l'atelier ou du lieu muséal⁴⁶⁰, ce procédé alors inédit fait du corps le support de l'expression artistique, transformant l'artiste lui-même en œuvre d'art. L'objet de cette performance n'est pas la peinture, mais la remise en question des frontières traditionnelles de la peinture. Il enfreint délibérément les normes sociales et culturelles et conteste les conventions esthétiques. Il

⁴⁵⁴ Michel Foucault : « Je ne peux pas me déplacer sans lui ; je ne peux pas le laisser là où il est pour m'en aller, moi, ailleurs. Je peux bien aller au bout du monde [...], il sera toujours là où je suis. Il est ici irréparablement, jamais ailleurs ». Michel Foucault, Daniel Defert préfacier : *Le corps utopique suivi des Hétérotopies*, Paris, Editions Lignes, p. 9.

⁴⁵⁵ « Corps incompréhensible, corps pénétrable et opaque, corps ouvert et fermé : corps utopique ». Michel Foucault, Daniel Defert préfacier : *Le corps utopique suivi des Hétérotopies*. Ibid., p. 13.

⁴⁵⁶ « Corps absolument visible, en un sens : je sais très bien ce que c'est qu'être regardé par quelqu'un d'autre de la tête aux pieds, je sais ce que c'est qu'être épié par derrière, surveillé par-dessus l'épaule [...] ; pourtant, ce même corps qui est si visible, il est retiré, il est capté par une sorte d'invisibilité de laquelle jamais je ne peux le détacher ». Michel Foucault, Daniel Defert préfacier : *Le corps utopique suivi des Hétérotopies*. Ibid., p. 13.

⁴⁵⁷ Tim Hawkinson : *Humongolous*, 1995. In *Le corps dans l'art contemporain*, Sally O'Reilly, traduit de l'anglais par Lydie Echsseriaud, Paris, Editions Thames & Hudson, 2010, p. 164.

⁴⁵⁸ La qualité de l'art de Günter Brus, c'est « son indéfectible relation à la réalité ». Günter Brus : *Wiener Spaziergang*, 1965. In *Günter Brus. Expositions. Colloque en l'honneur des 70 ans de l'artiste*, Peter Weibel. Ibid., p. 83.

⁴⁵⁹ « L'art processionnel, où l'artiste se déplace à pied ». Paul Ardenne : *Un art contextuel*, Paris, Flammarion, 2002, p. 162.

⁴⁶⁰ « Le principe de la sédentarité muséale est remis en question : l'œuvre d'art bouge et circule. L'œuvre d'art devient une nécessité plastique et, plus encore, sociale ». Paul Ardenne. *Un art contextuel*. Ibid., p. 154.

remet en question la place de l'art dans la société. Son action corporelle devient une action publique puisque produite dans la rue. L'espace urbain devient le lieu de sa création artistique, dans lequel il transgresse toute frontière et toute contrainte afin d'y découvrir un possible lieu de rencontre, de partage ou de confrontation. De surcroît, une ligne de peinture noire⁴⁶¹ verticale, irrégulière divise son corps. Elle est visible de face comme de dos. Elle simule une déchirure de sa peau⁴⁶², sinon de son individualité, de son unité, suggérant peut-être une auto-agression. Elle fait apparaître deux parties : d'un côté, la liberté d'agir, de dénoncer, de contester que Günter Brus s'octroie, à l'instar des autres actionnistes viennois ; de l'autre, la société que l'actionniste considère comme conservatrice, avec l'esprit très petit-bourgeois, donc très étroit et coincé, et qu'il tient absolument à faire éclater. Son corps devient ainsi instrument de langage. Sa femme et des amis le suivent de loin dans sa promenade, pour éviter de se faire remarquer. Ludwig Hoffenreich et Ronald Fleischmann photographient la performance. Otto Muehl et Rudolf Schwarzkogler la filment.

Günter Brus arrive en Citroën 2 CV et se fait déposer Place des Héros (*Heldenplatz*). A partir de là, son point de départ, il poursuit son itinéraire planifié à pied pour déambuler jusqu'à la place Saint-Etienne (*Stephansplatz*), en passant par l'Ecole espagnole d'équitation (*Spanische Hofreitschule*) et la salle des ventes d'objets et d'œuvres d'art, la plus importante d'Europe (Le *Dorotheum*). En réalité, il n'a pas choisi la Place des Héros par hasard. Il s'agit d'un lieu hautement symbolique, d'une place historique où une foule immense de 250 000 citoyens autrichiens avait acclamé Adolf Hitler lorsqu'il proclama son discours décrétant le rattachement de l'Autriche au III^e Reich (l'*Anschluss*) le 14 mars 1938. Des milliers de drapeaux à croix gammée étaient alors déployés partout à Vienne, quelques-uns flottaient même au sommet des églises.

Il s'avance en toute liberté, à sa façon, à son rythme, telle une sculpture vivante, une « sculpture couverte de peau »⁴⁶³, bien différente de la sculpture du corps en marbre qui est, par principe, figée. Il adopte ainsi l'art « mobile »⁴⁶⁴, l'art du mouvement, l'art de la vie, du

⁴⁶¹ Peter Weibel : [...] Brus, wo der ganze Mensch bereits weiß bemalt und mit einem schwarzen Strich überzogen war". In *BRUSEUM. Ein Museum für Günter Brus*, „Zu Günter Brus. Texte und Essays 1965-2010“, Christa Steinle, Peter Weibel. Ibid., p. 46.

⁴⁶² La « peinture d'action » désigne le « mouvement de l'art abstrait qui prend l'acte de peindre pour sujet ». Nathalie Barrié : *Ma grande encyclopédie d'art*, « glossaire ». Ibid., p. 137.

⁴⁶³ Günter Brus : *Pictura jacta est !*, « Rage », traduite de l'allemand par Hélène Thiérard et Catherine Henry, Collection « K. 620 », Nancy, Editions Absalon, 2010, p. 234.

⁴⁶⁴ « Cette mobilité équivaut à la prise de possession, physique ou mécanique, d'un territoire tel que la ville [...] qui n'est pas celui de la création artistique conventionnellement comprise ». Paul Ardenne : *Un art contextuel*. Ibid., p. 159.

concret, mais aussi l'art « contextuel »⁴⁶⁵, c'est-à-dire l'art réalisé dans la rue en confrontation directe avec les passants. La séparation provoquée par la ligne noire suggère le côté privé de l'artiste, donc intime, où sa colère éclate, mais aussi le côté public puisque étalé à la vue de tous les passants⁴⁶⁶. En se mettant ainsi en scène, Günter Brus s'adresse avant tout à leur sensibilité pour les surprendre, les intriguer, les provoquer, les désorienter. La réaction qu'il veut susciter chez eux, c'est de les inviter à réagir, et non pas simplement à admirer son œuvre. Les photos de sa performance montrent certaines personnes qui passent à côté de lui sans lui porter le moindre intérêt, d'autres se retournent, d'autres s'arrêtent, d'autres encore sourient, d'autres enfin s'interrogent.

Il est naturellement conscient dès le départ que la nouveauté dans l'art n'est pas du tout désirée ou appréciée, ni par l'Etat, ni par l'Eglise catholique, ni par aucune autre institution traditionnelle en Autriche. Il commente son appréhension à l'égard de sa pratique artistique de la manière suivante : « On m'avait prévenu, cela pouvait me conduire à l'asile ou en prison. Bien que l'action fût évidemment chargée de nervosité, je devinais bien les choses. J'étais persuadé de faire de l'histoire de l'art »⁴⁶⁷. Et ce que Günter Brus pressentait, d'une certaine manière, arriva. A peine avait-il fait quelques centaines de mètres, qu'il se fit arrêter à l'angle de la *Bräunerstraße-Stallburggasse* et emmener au commissariat par un officier de police, pour « trouble à l'ordre public et outrage à la pudeur »⁴⁶⁸. Il se vit infliger une amende qui s'élevait alors à 80 schillings (correspondant à environ 6 € en 2017). En bafouant les règles de bienséance et en brisant les conventions morales, Günter Brus entre en conflit direct avec l'Etat qui rétorque aussitôt en révélant son côté répressif. D'ailleurs, l'affirmation d'Otto Muehl qui déclara que « l'art commence là où la police s'y intéresse »⁴⁶⁹ illustre l'intolérance de l'Etat dans les années 1960/1970 à l'égard de l'art novateur en Autriche. En réalité, Günter Brus n'avait (au départ) qu'une idée en tête : « Devenir tout simplement célèbre »⁴⁷⁰. Or un jour, un critique fit une remarque quelque peu humoristique à Günter Brus : « Monsieur Brus, vous qui êtes un peintre de talent, avez-vous besoin de vous

⁴⁶⁵ Paul Ardenne : *Un art contextuel*. Ibid., p. 15.

⁴⁶⁶ E. Znaymer : „Die Passanten in der Wiener Innenstadt trauten ihren Augen nicht“. In *Datum, Seiten der Zeit*, „Das Denken ist ein Unfall“, „Lebensarten“, <http://www.datum.at/artikel/das-denken-ist-ein-unfall/>, Heft 05/05, 1er mai 2005. Ma traduction : « Les passants dans le centre-ville de Vienne n'en croyaient pas leurs yeux ».

⁴⁶⁷ Günter Brus : „Man hat mich gewarnt, das gebe entweder Irrenhaus oder Gefängnis. Die Aktion war freilich von Nervosität begleitet, trotzdem hatte ich ein sehr gutes Gefühl. Ich wusste, ich mache Kunstgeschichte“. Cité par E. Znaymer : „Das Denken ist ein Unfall“. In *Datum, Seiten der Zeit*, „Lebensarten“. Ibid.

⁴⁶⁸ Jacques Lajarrige: *Günter Brus. Vienne et moi*, traduit de l'allemand *Das gute alte Wien* de Günter Brus, Nancy, Editions Absalon, 2009, p. 112.

⁴⁶⁹ Cité par Danièle Roussel : *L'actionnisme viennois et les Autrichiens*, « L'actionnisme ! ». Ibid., p. 17.

⁴⁷⁰ Günter Brus : „Ich habe nichts anderes vorgehabt als berühmt zu werden“. Cité par E. Znaymer : „Das Denken ist ein Unfall“. In *Datum, Seiten der Zeit*, „Lebensarten“. Ibid.

faire toute cette publicité ? »⁴⁷¹, anecdote que Günter Brus relate lui-même dans son livre *Pictura jacta est !*

La performance *Wiener Spaziergang* rappelle la promenade exécutée par Arnulf Rainer dans les rues de Vienne en février 1968, à partir de l'appartement de Friedensreich Hundertwasser, situé dans la Spiegelgasse. A cause de son visage recouvert de peinture noire, Arnulf Rainer s'est fait arrêter par la police⁴⁷². D'ailleurs au début des années 1950, son comportement provoqua déjà un scandale en Autriche lorsqu'il était membre du *Hundsgruppe* (Groupe du chien) fondé en 1950 par Ernst Fuchs. Arnulf Rainer se désignait à ce moment-là par « Trrrr », rappelant le grognement d'un chien, et n'hésitait pas à « aboyer »⁴⁷³. En outre, il signait ses oeuvres du pseudonyme « Trrrr »⁴⁷⁴.

La performance de Günter Brus évoque aussi les sculptures grandeur nature du peintre et sculpteur américain George Segal. A l'instar de Günter Brus, George Segal avait un attrait tout particulier pour la couleur blanche⁴⁷⁵. Ce dernier réalisa des sculptures en blanc grâce au « moulage sur nature », c'est-à-dire directement sur un modèle vivant, des proches ou lui-même⁴⁷⁶. George Segal employait des bandes de gaze enduites de poudre de plâtre, en vente à la fin des années 1950. Il les trempait d'abord dans l'eau, avant de les apposer sur le corps vivant, de la tête aux pieds. Le modèle devait rester immobilisé dans ses gestes pendant une quarantaine de minutes. Puis, une fois le plâtre durci, il découpait les lambeaux de gaze pour reconstituer son personnage, sa sculpture, telle une momie.

⁴⁷¹ Günter Brus : *Pictura jacta est !*. Ibid., p. 12.

⁴⁷² „Arnulf Rainer wird bei seinem Spaziergang mit bemaltem Gesicht festgenommen“. Andreas Hirsch : *Hundertwasser. Die Kunst des Grünen Weges*. Ibid., p. 114. Ma traduction : « Arnulf Rainer se fait arrêter car il se promenait dans l'espace public le visage peint en noir ».

⁴⁷³ Arnulf Rainer lançait des « discours agressifs et ne répugnait pas à aboyer ». Denys Riout : *Qu'est-ce que l'art moderne ?*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 2000, p. 472. Denys Riout (né en 1943) est un historien d'art français.

⁴⁷⁴ Jacques Lajarrige : « Arnulf Rainer avait coutume de signer ses tableaux des lettres 'Trrrr' ». In *Günter Brus. Vienne et moi*, Lajarrige Jacques. Ibid., p. 185.

⁴⁷⁵ „Das Weiss fesselt mich wegen seinen besonderen Implikationen von entkörperlichtem Geist, untrennbar von den fleischigen, körperlichen Details der Figur“. Cité par Peter Weibel. In *BRUSEUM. Ein Museum für Günter Brus*, „Zu Günter Brus. Texte und Essays. 1965-2010“, Christa Steinle, Peter Weibel. Ibid., p. 38. Ma traduction : « Le blanc me fascine à cause des implications particulières en rapport avec l'esprit, indissociable des détails du personnage ».

⁴⁷⁶ Il a, par exemple, été son propre modèle pour accomplir sa silhouette en plâtre *Man sitting at a table* (Homme assis à une table), en 1961, tandis que c'est son beau-frère qui lui servit de modèle pour l'œuvre *The bus driver* (Le Chauffeur de bus), en 1962.

George Segal : *Man sitting at a table* (Homme assis à une table), 1961. In *BRUSEUM. Ein Museum für Günter Brus*, Christa Steinle, Peter Weibel, „Zu Günter Brus. Texte und Essays 1965-2010“. Ibid., p. 38.

George Segal : *Bus driver* (Le Chauffeur de bus), 1962. In *BRUSEUM. Ein Museum für Günter Brus*, „Zu Günter Brus. Texte und Essays 1965-2010“, Christa Steinle, Peter Weibel. Ibid., p. 40.

George Segal : *Three people on four benches* (Trois personnes sur quatre bancs), 1979, bronze, bancs en acier, peinture blanche. In *L'art contemporain. De l'informel aux recherches actuelles*, Poli Francesco. Ibid., p. 158.

Un lien peut encore être établi avec le premier acte d'exhibitionnisme artistique dans l'espace public en 1971 de l'artiste yougoslave Tomislav Gotovac (1937-2010). En effet, il se déplaça nu dans le centre-ville de Belgrad, en criant : « Je suis innocent ».

2. Le corps de modèles féminins comme surface picturale (Friedensreich Hundertwasser)

Friedensreich Hundertwasser, Ernst Fuchs et Arnulf Rainer voulaient démontrer comment il est possible de laisser libre cours⁴⁷⁷ à la création (c'est-à-dire sans maître) et à la créativité. Ces principes fondamentaux figurent notamment dans le *Pintorarium*⁴⁷⁸, manifeste qu'ils ont coécrit. Bien que leurs orientations picturales et leurs idées⁴⁷⁹ aient été totalement différentes et que chacun ait suivi une voie artistique distincte, cela ne les a pas empêchés de créer ensemble le manifeste, avant de le présenter le 17 septembre 1959 dans le local *Adebar* situé dans l'Annagasse à Vienne, fréquenté à l'époque par de nombreux artistes.

En effet, en 1948, Friedensreich Hundertwasser étudie les techniques de base du dessin à l'Académie des Beaux-arts de Vienne pendant trois mois seulement, avant de débiter sa carrière de peintre, puis d'architecte. En 1981, il y retourne en tant que professeur pour enseigner la peinture. Lorsqu'il peint, il associe l'art naïf, l'art figuratif, l'art nouveau, l'art spiraloïde, il développe son propre style et n'appartient à aucun courant. Il expérimente diverses techniques sur des supports variés. Il avait toujours du papier et une « petite mallette de couleurs »⁴⁸⁰ sur lui, pour peindre quel que soit l'endroit où il se trouvait. Il fait de la peinture à l'œuf, se sert de feuilles d'or ou d'argent pour magnifier ses motifs typiques (les larmes, les gouttes de pluie, les fenêtres).

Tout comme Friedensreich Hundertwasser, Arnulf Rainer est autodidacte. Ce dernier quitte l'enseignement à l'Académie des Beaux-arts de Vienne au bout de trois jours, puis abandonne ses études à l'Académie des arts décoratifs à la fin d'une demi-journée.

Contrairement à Friedensreich Hundertwasser et Arnulf Rainer, Ernst Fuchs a suivi des leçons de peinture et de sculpture dès l'âge de 13 ans. Puis il a été l'élève

⁴⁷⁷ "Grundsatz des Pintorariums ist die individuelle Autonomie". In *Friedensreich Hundertwasser. Gegen den Strich. Werke 1949-1970*, „Das Pintorarium, Wien 1959", Astrid Becker, Christophe Grunenberg (Éds.). Ibid., p. 149. Ma traduction : « Le *Pintorarium* a pour principe l'autonomie individuelle ».

⁴⁷⁸ Friedensreich Hundertwasser : „Das Pintorarium, Wien 1959". In *Friedensreich Hundertwasser. Gegen den Strich. Werke 1949-1970*, Astrid Becker, Christophe Grunenberg (Éds.). Ibid., pp. 148-149.

⁴⁷⁹ „... die unterzeichneten repräsentativen Vertreter grundverschiedener Pinsel- und Geistesrichtungen". Andreas Hirsch : *Hundertwasser. Die Kunst des Grünen Weges*. Ibid., p. 108. Ma traduction : « Les protagonistes qui ont signé le manifeste divergent totalement au niveau de leur peinture et leurs concepts ».

⁴⁸⁰ „Er hat stets einen kleinen Malkasten bei sich". Andreas Hirsch : *Hundertwasser. Die Kunst des Grünen Weges*. Ibid., p. 14.

d'Albert Paris Gütersloh à l'Académie des Beaux-arts de Vienne de 1946 à 1950. Il fonde la *Wiener Schule des Phantastischen Realismus* (l'Ecole viennoise du réalisme fantastique) avec ses amis Arik Brauer (en réalité Erich Brauer), Rudolf Hausner, Wolfgang Hutter et Anton Lehmden⁴⁸¹. Les trois protagonistes, Friedensreich Hundertwasser, Arnulf Rainer et Ernst Fuchs sont restés en activité pendant neuf ans⁴⁸².

Le 12 décembre 1967, à l'occasion de l'action commune avec Ernst Fuchs et Arnulf Rainer, Friedensreich Hundertwasser, entièrement nu, tient pendant une demi-heure son discours *Die Nacktrede für das Anrecht auf die dritte Haut* (Discours « dans le nu » pour le droit à la troisième peau)⁴⁸³, debout entre deux jeunes femmes également nues, dans la Galerie *Richard P. Hartmann* à Munich. Il déclare que l'habitat correspond à la troisième peau de l'individu. Il s'insurge contre les bâtiments qui sont le plus souvent identiques et s'apparentent à des prisons (rectilignes, sans végétation) car construits par des architectes⁴⁸⁴ qui privent l'individu de ses libertés et nuisent à sa santé (maladie, suicide). Il veut que l'homme se révolte contre cet enfermement, qu'il soit libre d'imaginer son habitat et de le personnaliser.

A l'issue de ce discours, Ernst Fuchs et Arnulf Rainer réalisent devant l'assistance une action spontanée sous la forme de peinture corporelle. Dans l'esprit de liberté créative qui anime le *Pintorarium*, ils peignent des lignes courbes délicates, fragiles, élégantes qui se mêlent à d'autres nettement plus épaisses, plus énergiques, plus vives sur le dos et les jambes des deux modèles féminins nus.

⁴⁸¹ Arik Brauer peint des mondes paradisiaques avec des créatures féériques. Rudolf Hausner pratique la peinture introspective. Wolfgang Hutter peint des jardins artificiels avec des scènes féériques. Ernst Fuchs et Anton Lehmden représentent leurs visions apocalyptiques de la guerre.

⁴⁸² Arnulf Rainer : "Das Pintorarium bleibt bis 1968 bestehen". In [arnulf-rainer-museum.at](http://www.arnulf-rainer-museum.at), "Biografie", <http://www.arnulf-rainer-museum.at/de/arnulf-rainer/>. Ma traduction : Arnulf Rainer souligne que le « *Pintorarium* fonctionne jusqu'en 1968 ».

⁴⁸³ Selon Friedensreich Hundertwasser, « Le droit à la troisième peau » correspond à la maison de l'homme. Dans son texte « La troisième peau dans le troisième arrondissement » de 1991, traduit par ses soins, il explique que « les fenêtres constituent le pont entre l'intérieur et l'extérieur. La troisième peau est trouée de fenêtres comme la première peau est trouée de pores. La fenêtre est l'équivalent de l'œil ». In www.hundertwasser.de, Expositions, Hundertwasser au KunstHausWien, <http://www.hundertwasser.de/francais/ausstellungen/khwhaut.php>.

⁴⁸⁴ Friedensreich Hundertwasser : « Nous vivons dans des bâtiments qui sont criminels, construits par des architectes qui sont de véritables criminels ». Cité par Angelika Taschen : *Pour une architecture plus proche de la nature et de l'homme*. Hundertwasser. Architecture, « Discours „dans le nu“ (Nacktrede) pour le droit à la troisième peau ». Ibid., p. 41.

Le lendemain 13 décembre, Friedensreich Hundertwasser, à son tour, mène son action planifiée *Mädchenbemalung*⁴⁸⁵ (Peinture sur jeune fille), sans la présence du public. Il peint sur un modèle féminin nu, contrairement à son habitude de peindre sur d'autres supports (papier d'emballage, papier à dessin, papier pour fax, cartes postales). Il ne s'intéresse pas aux couleurs communément utilisées dans la peinture corporelle comme le blanc, le noir, le rouge, le brun, l'orange, mais se passionne pour le rose. D'ailleurs Paul Klee a utilisé le rose pâle évoluant vers le rouge (*Jardin de Roses* en 1920), alors qu'Yves Klein manifesta son attrait pour trois couleurs fétiches dont le rose vif (évoquant le sang), associé à l'or (représentant le soleil) et au bleu (symbolisant l'eau), à l'exemple de son *Ex-voto dédié à Sainte Rita de Cascia* (1961). Friedensreich Hundertwasser privilégie le rose lumineux comme couleur dominante, assorti à sa chemise. Ce rose symbolise la couleur féminine, la séduction, la jeunesse, l'innocence, la fraîcheur, la sérénité, le sucré. Il peint des lignes courbes et amples sur le torse, sur le bras gauche jusqu'à l'auriculaire et l'annulaire, et sur la jambe droite, évoquant un certain équilibre visuel. Pour accentuer la douceur de ces courbes, il surligne chacune d'entre elles avec du vert qui s'épaissit par endroit à la manière de gouttes. La bouche de la jeune femme n'est pas en reste, elle est mise très nettement en relief au moyen d'un surlignement quelque peu exagéré. Son action éphémère se transforme en une véritable œuvre d'art. Il crée un graphisme coloré et élaboré, s'adonne au culte de la ligne courbe dans un but ludique et ornemental, mais aussi esthétique, voire érotique, à l'opposé de la peinture de Günter Brus qui met à mal les conventions esthétiques et se limite (à ses débuts) au blanc traduisant l'aspect cadavérique du corps et au noir représentant la déchirure ou la blessure qui affecte le corps. Le *Pintorarium* apparaît ainsi sous la forme d'un actionnisme contre l'académie en place⁴⁸⁶. En effet, les trois artistes l'envisagent comme « une académie pratique et imaginaire, où la diversité des idées est reconnue et acceptée »⁴⁸⁷. Ils privilégient l'enseignement artistique qui se tient en-dehors de l'Académie des Beaux-arts ou d'une institution similaire. Ils s'opposent à l'enseignement formel, traditionnel de l'art par la transmission des savoirs artistiques, telle que l'imitation des anciens. Ils conçoivent un art produit sans influence académique conventionnelle, conformiste. Contrairement à l'académie, le *Pintorarium* constitue le point de départ d'une révolution spirituelle et

⁴⁸⁵ Friedensreich Hundertwasser : *Mädchenbemalung*, 1967. In *Planet Hundertwasser*, Georgio Illetschko, München, Prestel Verlag, 2012, p. 46.

⁴⁸⁶ „Das Pintorarium ist eine Brutstätte zur Heranbildung der schöpferischen Elite“. Gerhard Habarta : *Lexikon der phantastischen Künstler*, Norderstedt, Verlag Books on Demand, 2010 (2009), p. 222. Ma traduction : « Le *Pintorarium* est le lieu d'incubation destiné à devenir une élite de la création artistique ».

⁴⁸⁷ Das *Pintorarium* sollte als „eine praktische und imaginäre Akademie, in der extremer Pluralismus der Anschauung herrschen“. Cité par Andreas Hirsch : *Hundertwasser. Die Kunst des Grünen Weges*. Ibid., p. 105.

représente une nouveauté, quelque chose d'inconnu, de provocateur. Friedensreich Hundertwasser peut ainsi être considéré comme un « précurseur puisque le *Pintorarium* avait été créé en 1959, c'est-à-dire neuf ans avant la révolte des étudiants à Paris et dans d'autres villes en 1968 »⁴⁸⁸, mais aussi avant l'actionnisme viennois dès les années 1960. Pierre Restany définit ce nouveau type d'école comme une

« Académie universelle idéale, à mi-chemin entre l'urinoir⁴⁸⁹ et la pinacothèque, rassemblant toutes les tendances, symbolisée par l'extrême diversité visionnaire de ses trois fondateurs. Le *Pintorarium* est une patrie pour toutes les personnes créatives sans discrimination aucune en rapport avec leur art, leurs orientations générales ou leur philosophie... »⁴⁹⁰.

Le *Pintorarium* est donc une école de création libre sous toutes les formes, dans tous les aspects de la vie, et constitue ainsi une véritable « anti-académie » pour les jeunes peintres. Pour les trois acteurs, le *Pintorarium* représente une académie universelle de la création, de toutes les créations⁴⁹¹. Le néologisme *Pintorarium* est formé à partir du mot italien *Pittura* (la peinture) et des désinences *-orium* et *-arium*, repris du latin signifiant le dessein propre des choses, le lieu approprié pour tel ou tel objet. Ces suffixes sont calqués sur les termes *Oratorium* (oratoire, édifice religieux où l'on peut prier) et *Aquarium* (aquarium, réservoir d'eau pour accueillir des poissons)⁴⁹².

3. Le corps nu (Friedensreich Hundertwasser)

Friedensreich Hundertwasser tient son deuxième discours « dans le nu » contre le rationalisme en architecture (*Nacktrede gegen den Rationalismus in der Architektur*), cette fois en solitaire, pendant l'inauguration du Foyer international des étudiants (Internationales Studentenheim) à Döbling le 25 janvier 1968. Devant un auditoire d'étudiants et en présence du conseiller culturel de la ville de Vienne, Gertrude Sandner, il exprime son opposition contre les formes rationnelles adoptées dans l'architecture. Il met également l'accent sur le

⁴⁸⁸ “[...] as a forerunner of later alternative living. (The *Pintorarium* was written in 1959, nine years before the student revolts in Paris and other cities in 1968)”. Walter Schurian : “On the *Pintorarium*”, <http://www.hundertwasser.com/text/view-1.1.6.4.1>.

⁴⁸⁹ L' « Urinoir », dénommé officiellement *Fountain*, est un ready-made de Marcel Duchamp. C'est une œuvre créée en 1917 et caractéristique du mouvement dada.

⁴⁹⁰ Pierre Restany : *Le pouvoir de l'art. Hundertwasser : Le peintre-roi aux cinq peaux*. Ibid., p. 24.

⁴⁹¹ “Das *Pintorarium* ist eine Brutstätte zur Heranbildung der schöpferischen Elite”. In *Das Pintorarium* 1959, Friedensreich Hundertwasser, <http://www.hundertwasser.com/text/view-1.1.6.4?language=ge>.

⁴⁹² ‘Pintoir’ ist eine vom italienischen ‘Pittura’ lose abgeleitete Neubildung, die jede vom Malen ausgehende schöpferische Tätigkeit bedeutet. Ihrer Pflege ist das ‘*Pintorarium*’ geweiht, ein Wortgebilde mit bewussten Anklängen an *Oratorium* und *Aquarium*“. Astrid Becker : *Friedensreich Hundertwasser. Gegen den Strich. Werke 1949-1970*, „Das *Pintorarium*. Wien 1959“. Ibid., p. 146.

fait que l'individu se voit imposer des besoins inadaptés, tant sur le plan vestimentaire que dans le domaine architectural. En effet, militant pour la création et l'originalité, il dénonce l'uniformisation des tenues vestimentaires selon la tendance en vogue et se dresse contre la mode⁴⁹³ imposée par les créateurs⁴⁹⁴. Il interpelle, en outre, les étudiants à se révolter contre le principe d'être confinés, enfermés dans des chambres qui se ressemblent toutes et peuvent être comparées à « des cellules de prison »⁴⁹⁵. Avant son discours d'une durée de cinq minutes⁴⁹⁶, il réalise, nu, une performance avec des gestes spectaculaires : il éclabousse un mur et les lumières du plafond au-dessus de lui, avec deux œufs remplis d'encre de Chine rouge et noire. Des gouttes noires, mais aussi rouges telles des gouttes de sang tombent alors sur son corps nu (front, épaule). Il aimait se laisser envahir par cette émotion singulière, quasi religieuse⁴⁹⁷. La pluie de sang symbolisait pour lui la vie, l'énergie, la gaieté la passion, la vérité. Cette attirance de l'image pour la pluie rouge est souvent présente dans ses peintures, à l'exemple de *Maisons sous une pluie de sang*⁴⁹⁸ (1961) où les maisons semblent se comporter comme les êtres humains⁴⁹⁹ et laisser libre cours aux émotions, et de *Tyrannie de l'architecture - La route vers le socialisme*⁵⁰⁰ (1982) où d'innombrables gouttes de sang tombent des fenêtres et déferlent sur une immense route rouge.

⁴⁹³ Friedensreich Hundertwasser : "I am against conformism, against fashion, which changes every year". In "The second skin : clothing, Free creation instead of conformism and uniformity", 1983, "On the second skin", <http://www.hw-archive.com/highlights/36>. Ma traduction : « Friedensreich Hundertwasser est contre la mode qui change tous les ans ». (Il considère sa seconde peau comme le reflet de son identité, un passeport social).

⁴⁹⁴ « Friedensreich Hundertwasser dénonce les trois maux de la seconde peau : l'uniformité, la symétrie dans la confection et la tyrannie de la mode orchestrée par la haute couture ». Cité par Pierre Restany : *Le pouvoir de l'art. Hundertwasser : Le peintre-roi aux cinq peaux*. Ibid., p. 38.

⁴⁹⁵ Friedensreich Hundertwasser : « Il appelle les étudiants à s'opposer à cette oppression qui les contraint à étudier dans des chambres semblables à des cellules de prison ». Cité par Angelika Taschen : *Pour une architecture plus proche de la nature et de l'homme. Hundertwasser. Architecture*, « Compte-rendu, Vienne, 26 janvier 1968 ». Ibid., p. 43.

⁴⁹⁶ [...] in seiner nur etwa « fünf Minuten dauernden Ansprache [...]. Cité par Angelika Taschen : *Pour une architecture plus proche de la nature et de l'homme. Hundertwasser. Architecture*, « Compte-rendu, Vienne, 26 janvier 1968 ». Ibid., p. 43.

⁴⁹⁷ Friedensreich Hundertwasser : « La peinture qui gouttait de ces carrés de lumière sur mon front, je l'ai ressentie comme un baptême. Après m'être habillé, je n'ai pu m'empêcher de pleurer ». Cité par Angelika Taschen : *Pour une architecture plus proche de la nature et de l'homme. Hundertwasser. Architecture*, « Compte-rendu, Vienne, 26 janvier 1968 ». Ibid., p. 43.

⁴⁹⁸ Friedensreich Hundertwasser : *Häuser im Blutregen*, 1961. Angelika Taschen : *Für eine natur- und menschengerechteres Bauen. Hundertwasser. Architektur*, Köln, Taschen Verlag, 2006, p. 24.

⁴⁹⁹ Friedensreich Hundertwasser : « Les maisons pleurent et saignent » Cité par Angelika Taschen : *Pour une architecture plus proche de la nature et de l'homme. Hundertwasser. Architecture*. Ibid., p. 24.

⁵⁰⁰ Friedensreich Hundertwasser : *Die Tyrannei der Architektur, Die Straße zum Sozialismus*, 1982. Angelika Taschen : *Für eine natur- und menschengerechteres Bauen. Hundertwasser. Architektur*. Ibid., pp. 26-27.

Sa nudité provocante, étalée en public, n'avait rien d'érotique, ni de pornographique⁵⁰¹. Elle avait un caractère politique et militant. Elle était agressive parce qu'elle devait servir à faire passer son message écologiste, à protester contre l'architecture moderniste, rectiligne et stérile de l'après-guerre, à défendre une architecture végétale qui réconcilie l'homme avec la nature. A vrai dire, il vivait toujours en osmose avec la nature, l'art, ses idées, ses actes, c'est-à-dire toujours en accord avec ce qu'il prônait, comme il le souligne d'ailleurs lui-même : « Ma peinture, mes pensées, mon apparence extérieure et l'architecture autour de moi doivent former une unité »⁵⁰². Son œuvre est inhérente à sa biographie, à ses actions artistiques et politiques. La nudité était sa manière à lui d'être authentique⁵⁰³. Il se présentait en toute sincérité, sans artifice. Il voulait montrer du doigt les politiciens qui devraient tenir un discours dans la nudité⁵⁰⁴ face à leur auditoire, ce qui leur éviterait le mensonge, ou du moins de se trouver placé dans l'embarras⁵⁰⁵. Friedensreich Hundertwasser se servait de son propre corps nu, mais à la différence de Günter Brus et de Valie Export, il n'exerçait aucune auto-agression ni automutilation.

4. Le corps vêtu (Friedensreich Hundertwasser)

Lors de son séjour au Japon en 1961, où il résida pendant sept mois environ, Friedensreich Hundertwasser exécute des performances photographiées. Il se prête à différentes poses dans les rues de Tokyo, essentiellement dans la *Ginza Street*⁵⁰⁶, laissant ainsi libre cours à sa fantaisie. Tout semble se jouer autour de ses vêtements qu'il a confectionnés

⁵⁰¹ Friedensreich Hundertwasser : « En me déshabillant, je proteste contre l'oppression exercée par les vêtements. L'homme nu rendu à son état naturel fait alors figure d'annonceur de la protestation et doit être placé à côté de l'architecture corrigée. Naturellement, il n'y a là aucun exhibitionnisme ni motif sexuel ». Cité par Angelika Taschen : *Pour une architecture plus proche de la nature et de l'homme. Hundertwasser. Architecture*, « Compte-rendu, Vienne, 26 janvier 1968 ». Ibid., p. 43.

⁵⁰² „My painting, my thinking, my outward appearance and the architecture around me, too, are intended to be a unified whole”. In *hundertwasser.com*, “Hundertwasser Friedensreich : “On the second skin“, 1983, “Hundertwasser. The second skin : clothing”, <http://www.hundertwasser.com/text/1.2.1/hl/93#titleanch>.

⁵⁰³ Friedensreich Hundertwasser : „Ich habe versucht, mich nackt auf die Wahrheit zu konzentrieren“. In *Planet Hundertwasser*, Georgio Illetschko, München, Prestel Verlag, 2012, p. 46. Ma traduction : « Nu, j'ai essayé de me concentrer sur la vérité ».

⁵⁰⁴ Friedensreich Hundertwasser : „Die Politiker sollten nackt zu uns sprechen“. In *Hundertwasser 1928-2000. Persönlichkeit, Leben, Werk*, Wieland Schmied. Ibid., p. 90. Ma traduction : « Les politiciens devraient s'adresser à nous en étant nus ».

⁵⁰⁵ Friedensreich Hundertwasser : „Dann würden sie weniger lügen. Oder sich zumindest dabei mehr schämen“. In *Hundertwasser 1928-2000. Persönlichkeit, Leben, Werk*, Wieland Schmied. Ibid., p. 90. Ma traduction : « Ils mentiraient moins, ou du moins, auraient plus de honte ».

Friedensreich Hundertwasser : « Ce serait bon pour le gouvernement autrichien de trouver le courage de parler, tout nu, en public. C'est bon, très bon de faire son devoir. Moi, je me sens très bien ». In *Pour une architecture plus proche de la nature et de l'homme. Hundertwasser. Architecture*, Angelika Taschen. Ibid., p. 47.

⁵⁰⁶ *Ginza Street* est une grande avenue où se côtoient entre autres les boutiques de luxe et les showrooms de Sony ou d'Apple ou de voitures Nissan. Déjà dans les années 1980, il s'agissait du quartier le plus cher au monde.

lui-même. Il exhibe le manteau rayé qu'il porte par-dessus une veste en soie. Ses postures variées se mêlent à l'espace public. Il se déplace dans la rue en suivant une « ligne imaginaire »⁵⁰⁷, une ligne de force qui semble se dérouler sans fin au fur et à mesure que se succèdent ses mises en scène. Il se tient debout, tantôt contre un panneau de signalisation, tantôt les mains levées en l'air, paumes ouvertes, comme à l'approche des forces de l'ordre. D'autres fois, il est agenouillé ou assis sur un boîtier de sécurité, à la manière de la célèbre sculpture en bronze *Le Penseur* d'Auguste Rodin de 1902 qui représente un homme nu, musclé, en train de méditer. Les photos révèlent la complicité de passants curieux et enthousiasmés qui se sont associés spontanément à cet événement insolite.

Il se fait remarquer davantage encore lorsqu'il déambule, toujours en solitaire, dans les rues bondées de Tokyo. Il brandit une de ses toiles dénommée *Die erste Japan-Spirale*⁵⁰⁸ (La première spirale japonaise) parmi la foule afin qu'elle soit visible de tous les passants. Il renouvelle d'ailleurs son expérience le 8 janvier 1968 dans les rues de Vienne, en hissant sa toile *Blaue Kappen – Guten Tag Herr Kampmann*⁵⁰⁹ (Casquettes bleues – Bonjour Monsieur Kampmann) au-dessus de sa tête. Avec ce tableau, il fait naturellement un clin d'œil au peintre méconnu Walter Kampmann.

Lorsque Friedensreich Hundertwasser effectue ses performances, il critique le manque de liberté dans la création individuelle. Il démontre sa volonté de communiquer avec le public pour susciter sa créativité⁵¹⁰ à son tour, de la même manière qu'il avait appelé les propriétaires et les ouvriers à apporter une touche personnelle à leur travail, lors de nouvelles constructions ou d'habitats à rénover. Il donne l'exemple en confectionnant lui-même ses vêtements⁵¹¹, pour éviter de tomber dans le piège de la mode et de porter des habits différents des autres, mais aussi en créant des objets de toutes sortes, comme en témoignent ses jetons

⁵⁰⁷ „Hundertwasser scheint einer imaginären Linie durch den Stadtraum zu folgen - einer potenziellen unendlichen“. Agnes Husslein-Arco (Éd.) : *Hundertwasser, Japan und die Avantgarde*, Catalogue de l'exposition qui s'est tenue du 6 mars au 23 juin 2013 au Belvédère de Vienne, München, Hirmer Verlag, 2013, p.101. Ma traduction : « Il semble suivre « une ligne imaginaire au centre-ville - une ligne potentiellement sans limite ».

⁵⁰⁸ Friedensreich Hundertwasser : *Die erste Japan-Spirale*, 1961. In *Hundertwasser, Japan und die Avantgarde*, Agnes Husslein-Arco (Éd.). Ibid., p. 45.

⁵⁰⁹ Friedensreich Hundertwasser : *Blaue Kappen – Guten Tag Herr Kampmann*, 1967, Hahnsäge. In *Hundertwasser. Die Kunst des Grünen Weges*, Andreas Hirsch. Ibid., pp. 112-113.

⁵¹⁰ Friedensreich Hundertwasser : „Seid schöpferisch“. In *Hundertwasser, Japan und die Avantgarde*, Agnes Husslein-Arco (Éd.). Ibid., p.101. Ma traduction : « Soyez créatifs ».

⁵¹¹ Friedensreich Hundertwasser : „Hundertwasser mit selbst entworfenen Kleidungsstücken [...]“. In *Friedensreich Hundertwasser. Gegen den Strich. Werke 1949-1970*, Astrid Becker, Christophe Grunenberg (Éds.). Ibid., p. 127.

pour les casinos autrichiens⁵¹², ses lunettes design (prototypes)⁵¹³, son flacon de parfum « Les beaux-arts »⁵¹⁴, ses quatre cartes téléphoniques pour l'Autriche⁵¹⁵ et ses autocollants en faveur de l'écologie⁵¹⁶. Grâce à son imagination sans limite et à cause de l'influence de son ami René Brô⁵¹⁷, il confectionne lui-même ses vêtements tels le pantalon à rayures verticales (pour éviter le repassage en cas de plis) et le costume réversible, mais fabrique aussi ses propres chaussures et sandales⁵¹⁸, jusqu'à devenir le « précurseur du courant appelé ultérieurement *Creative Clothing Movement* »⁵¹⁹. René Brô qui concevait et façonnait lui-même des habits singuliers, raffinés et élégants, l'impressionnait. Friedensreich Hundertwasser considère la création comme un moyen, un pouvoir, une façon de vivre, de vivre mieux⁵²⁰. Personnaliser ses vêtements⁵²¹ et marcher pieds nus (*Das Barfußgehen*) faisaient partie de sa manière de s'habiller et constituaient deux des principes prônés par le *Pintorarium*. En outre, il s'affichait toujours comme une personnalité excentrique : il se déplaçait le plus souvent pieds nus ou avec des chaussettes de couleurs différentes. Par ailleurs, il portait à la manière d'une couronne une casquette bouffante, colorée, qui lui donnait l'impression de s'élever socialement. En effet, il constate que les individus ne portent plus de couvre-chef, ou en de rares occasions seulement. Or selon lui, ils

⁵¹² Friedensreich Hundertwasser : *Casinos Austria Jetons*, 1991. In *Der unbekannte Hundertwasser*, Andrea Christa Fürst, Joram Harel (Éds.). Ibid., p. 197.

⁵¹³ Friedensreich Hundertwasser : *Das dritte Auge*, 1998. In *Der unbekannte Hundertwasser*, Andrea Christa Fürst, Joram Harel (Éds.). Ibid., pp. 198-199.

⁵¹⁴ Friedensreich Hundertwasser : *Parfum Flacon*, 1994. In *Der unbekannte Hundertwasser*, Andrea Christa Fürst, Joram Harel (Éds.). Ibid., p. 201.

⁵¹⁵ Friedensreich Hundertwasser : *Telefonkartenentwürfe : Der lange Herr*, 1992 ; *Langer Hut samt Kopf und Haus*, 1992. In *hundertwasser.at*, „Biographie – Eine Auswahl“, <http://www.hundertwasser.at/deutsch/hundertwasser/biographie.php>.

⁵¹⁶ Friedensreich Hundertwasser : *Mehr grün*, 1980. In *Der unbekannte Hundertwasser*, Andrea Christa Fürst, Joram Harel (Éds.). Ibid., p. 215.

⁵¹⁷ “Motivated by his René Brô creating clothes”. Andrea Fürst : Friedensreich Hundertwasser : “On Hundertwassers idea of creating clothing”, 1983, <http://www.hundertwasser.com/text/view-1.2.1.0>.

« Sous l'influence de Brô, dont il admire la liberté imaginative du style vestimentaire, preuve à ses yeux de la justesse d'un engagement existentiel, il remise dans le placard de l'oubli le complet-veston et la chemise-cravate ». Pierre Restany : *Le pouvoir de l'art. Hundertwasser : Le peintre-roi aux cinq peaux*. Ibid., p. 37.

⁵¹⁸ Friedensreich Hundertwasser : “Selbst gefertigte Sommer- und Winterschuhe von Hundertwasser, 1954”. In *Friedensreich Hundertwasser. Gegen den Strich. Werke 1949-1970*, Astrid Becker, Christophe Grunenberg (Éds.). Ibid., p. 126.

⁵¹⁹ “Er [Friedensreich Hundertwasser] war ein Vorläufer der späteren Creative Clothing-Bewegung”. In *Der unbekannte Hundertwasser*, Fürst Andrea Christa, Harel Joram (Éds.). Ibid., p. 205.

⁵²⁰ Friedensreich Hundertwasser : “Only he who thinks and acts creatively, lives”. Andrea Fürst : “On Hundertwassers idea of creating clothing”. Ibid. Ma traduction : « Seul celui qui pense et agit de façon créative, vit ».

⁵²¹ Friedensreich Hundertwasser : “Die Kleidung der Pintorarien ist ausgezeichnet, individuell, farbenprächtig und raffiniert”. In *Friedensreich Hundertwasser. Gegen den Strich. Werke 1949-1970*, “The Pintorarium”, Astrid Becker, Christophe Grunenberg (Éds.). Ibid., p. 149. Ma traduction : « Les vêtements prônés par les membres du *Pintorarium* sont impressionnants, personnalisés, aux couleurs vives et raffinées ».

les magnifient, ils les grandissent et leur confèrent la majesté d'un roi⁵²². Il adorait les chapeaux et souhaitait que les individus se sentent comme des rois, avec la même dignité et les mêmes responsabilités. Il vivait ainsi parfaitement en accord avec ses principes, avec ce qu'il envisageait et recommandait.

5. Le corps comme processus de création (Valie Export)

A l'instar de Günter Brus, Valie Export exploite, elle-aussi, son art dans l'espace public. Alors que dans les années 1960, elle se voit refuser ses travaux qualifiés de subversifs par les musées et les galeries, elle décide en 1968 de présenter, de manière très innovante pour l'époque, son propre film expérimental *Tapp und Tastkino*⁵²³ (Cinéma tactile) dans la rue. Elle privilégie la rue la plus commerçante à Vienne⁵²⁴, la Kärntner Straße. Elle y met en scène son propre corps à travers l'art en situation, hors du contexte artistique habituel, l'art dans la ville, dans la rue, nommé l'art « contextuel »⁵²⁵. Le spectateur ne doit plus se contenter de regarder l'œuvre, il est invité à sortir de sa position voyeuriste, en devenant acteur de l'œuvre (ici par le toucher).

Valie Export cache ses seins nus grâce à une boîte qu'elle porte sur son torse. Celle-ci fait office de petite salle de cinéma et se différencie du cinéma traditionnel où les spectateurs, assis confortablement, sont passifs pour regarder imperturbablement défiler les images à l'écran. Le mode de présentation du film se distingue aussi par son contenu : le corps de Valie Export, c'est-à-dire le corps féminin mis en scène et destiné en priorité au regard

⁵²² Friedensreich Hundertwasser : "Die hohen Hüte sind ja das, was die Menschen, den Mann besonders, hervorhebt, so wie die hohen Schuhe der Frauen. [...] Wer einen hohen Hut aufhat, der ehebt sich, der wird tatsächlich höher. [...] Es ist interessant, dass die hohen Hüte wie auch die Kronen abgeschafft wurden, dass niemand einen hohen Hut zu tragen wagt, aus purer Angst, er würde für einen König gehalten oder für einen Kapitalisten oder für einen verabscheuungswürdigen Menschen". In *hundertwasser.at*, Über die zweite Haut, <http://www.hundertwasser.com/text/view-1.2.1?language=ge>. Ma traduction : « Les chapeaux hauts grandissent l'homme de la même manière que les chaussures hautes portées par les femmes. [...] Celui qui porte un chapeau haut grandit effectivement. [...] C'est contrariant qu'ils aient été supprimés ainsi que les couronnes, que personne n'ose plus en porter, de peur d'être considéré comme un roi, un capitaliste ou un homme inspirant du dégoût ».

⁵²³ Valie Export : *Tapp und Tastkino*, 1968. In *Valie Export. Zeit und Gegenzeit. Time and Countertime*, Agnes Husslein-Arco, Angelika Nollert, Stella Rollig (Éds.). Ibid., p. 120.

Valie Export : *Tapp und Tastkino*. In *Valie Export*, Juan Vicente Aliaga, Caroline Bourgeois, Elisabeth Lebovici, Régis Michel. Ibid., pp. 70-71.

⁵²⁴ Valie Export répète son action à Cologne, cette fois avec Erika Mies, où toutes les deux ont été prises pour des lesbiennes. Puis Valie Export renouvelle l'action sur la place *Stachus*, à Munich. Elle voulait absolument rompre avec l'abus du corps de la femme dans le monde cinématographique.

⁵²⁵ « Sous le terme d'art « contextuel », on entendra l'ensemble des formes d'expression artistique qui diffèrent de l'œuvre d'art au sens traditionnel : art d'intervention et art engagé de caractère activiste (happenings en espace public, « manœuvres »), art investissant l'espace urbain ou le paysage (performances de rue, art paysager en situation...), esthétiques dites participatives ou actives dans le champ de l'économie, des médias ou du spectacle ». Paul Ardenne : *Un art contextuel*. Ibid., p. 11.

masculin. Ce film expérimental, dans lequel la femme tient la place centrale, correspond à un prolongement du film de la salle obscure à la rue, du cinéma privé à la mise en scène ou mise en acte dans l'espace public, de la vue au tactile : l'objet du film, le corps de la femme, n'est plus projeté mais, devenant également support de diffusion, peut être directement touché par le spectateur. Valie Export explique que c'est son « Premier film de rue, le premier film mobile, le premier film fait pour les femmes, le premier film de cinéma tactile »⁵²⁶. Ce film se définit donc par son dispositif cinématographique très novateur, puisque porté en-dehors de la salle de cinéma traditionnelle⁵²⁷ et s'opposant au système industriel et commercial de la production de films. Il recrée le cinéma du réalisme et touche de nouveaux publics.

Valie Export se fait accompagner par Peter Weibel qui hèle les badauds avec un porte-voix. Elle devient un objet érotique et rompt l'espace intime, privé en dévoilant son anatomie. Celui qui vient caresser le buste de Valie Export, c'est-à-dire profiter concrètement de la sensation du toucher, ne sait pourtant pas s'il lui fait ou non de l'effet. En outre, il ne peut strictement rien voir dans ce cinéma réduit à une boîte. Valie Export demeure impassible, même s'il lui arrive d'esquisser un léger sourire ironique. Grâce à cette mise en scène, elle remplace l'image cinématographique de la féminité par son propre corps accessible à ceux qui désirent le palper. Elle veut à la fois briser la situation voyeuriste de la salle de cinéma et se libérer de l'autorité masculine, tel qu'elle l'illustre elle-même :

« En permettant à tout le monde de toucher ce qu'on peut appeler en langage cinématographique l'écran de mon corps, ma poitrine, j'ai dépassé les limites de la communication sociale communément admise. Ma poitrine échappait à la société du spectacle responsable de la transformation des femmes en objets. De plus, les seins n'appartiennent plus à un seul homme, et la femme qui dispose librement de son corps tente de se donner une identité indépendante. C'est le premier pas pour passer du statut d'objet à celui de sujet. »⁵²⁸

Il s'agit là de la « première œuvre interactive »⁵²⁹. En associant les impressions visuelles et les sensations tactiles, donc réelles, Valie Export abolit les valeurs esthétiques

⁵²⁶ *Tapp und Tastkino* : „1. Straßenfilm, 1. Mobiler Film, 1. Echter Frauenfilm, 1. Tapp- und Tastfilm“. In *Valie Export*, Hedwig Saxenhuber. Ibid., p. 86.

⁵²⁷ *L'Expanded Cinema* traite de « l'art cinématographique hors des salles de cinéma : vidéo, cinéma expérimental, installations et art multimédia ». Valie Export considère ce courant comme une « forme d'expression aussi importante que le Minimal Art, le Land Art et d'autres arts d'avant-garde ». Cité par Michael Rush : *L'Art vidéo*, traduit de l'anglais par Dominique Lablanche, Collection l'Univers de l'art, Paris, Thames & Hudson, 2003, p. 90.

⁵²⁸ Cité par Peggy Phelan, Helena Reckitt. In *Art et féminisme*, „Œuvres, Excessif“, traduit de l'anglais par Marie Hermet, Paris, Edition Phaidon, 2011 (2005), p. 64.

⁵²⁹ Caroline Bourgeois : « Valie Export vidéaste du féminin et primitive du futur ». Cité par Jean-Paul Gavard-Perret : *Arts-up, Galerie d'Art virtuelle*, Artistes de référence – Les chroniques de Jean-Paul

traditionnelles. Elle s’empare de l’espace public, elle étend son emprise sur son propre corps, pour une représentation novatrice du corps féminin. Le spectateur y participe de manière active, mais aussi de façon ludique, en temps réel, et la mise en scène aboutit à une œuvre unique. Le spectateur masculin passe de voyeur devant l’écran cinématographique à palpeur lorsqu’il plonge ses mains dans le noir de la petite boîte de cinéma, alors coupées du monde pendant un temps prédéfini (30 secondes) et donc avec un plaisir restreint. Alors que l’interaction artistique se présente généralement sous une forme visuelle, sonore ou littéraire, Valie Export l’expérimente sous la forme tactile. En outre, elle laisse également participer les femmes à cette expérience afin de briser le tabou de l’homosexualité.

Valie Export désigne l’interactivité tactile qu’elle produit par *Expanded cinema*⁵³⁰. Elle se décide pour ce titre en s’inspirant de l’expression *Extended art* qu’elle découvre lors de son séjour en Suède, à travers de nombreux journaux dont le magazine *Film culture*. Notons que dès 1966, elle avait déjà remis en question le mode de présentation du film classique, à l’exemple d’*Abstract Film n° 1*⁵³¹ (Film sans pellicule), et exploré la question de l’image de la femme au cinéma tel que dans *Cutting*⁵³² (Découpage) en 1967, avant d’avoir l’audace de présenter la performance subversive *Tapp und Tastkino* (offrir les seins invisibles au toucher).

6. Le corps sculpté (Alfred Hrdlicka)

Alors que Günter Brus et Valie Export s’affichent nus pour effectuer leurs actions et que Friedensreich Hundertwasser se sert de son corps nu pour tenir des discours, Alfred Hrdlicka sculpte des corps nus, mêlés, tordus, humiliés, asservis, mais de façon colossale et disproportionnée. Il profite de sa carrure colossale pour travailler le corps monumental. En effet, il s’est pris de passion pour la masse gigantesque. Même si celle-ci constitue une sorte d’obstacle, il la contourne avec perspicacité et persévérance. Il déclare

Gavard-Perret, Valie Export, http://www.arts-up.info/JPGP/JPGP_Valie_Export.htm. Jean-Paul Gavard-Perret (né en 1947) est maître de conférences en communication à l’Université de Savoie.

⁵³⁰ Peter Weibel. Valie Export : „In Schweden, da haben wir diese Zeitschrift entdeckt, « film culture », da ist draufgestanden : « expanded arts ». [...] Nennen wir unsere Sache „expanded cinema“. Cité par Hilde Schmölzer : *Das böse Wien der Sechziger. Gespräche und Fotos*, „Peter Weibel. Valie Export“. Ibid., p. 209.

⁵³¹ Valie Export : *Abstract Film n° 1*, 1967. In *valieexport.at*, Works, Expanded Cinema, [http://www.valieexport.at/en/werke/werke/?tx_ttnews\[tt_news\]=1954&tx_ttnews\[backPid\]=4&cHash=bb4427026a](http://www.valieexport.at/en/werke/werke/?tx_ttnews[tt_news]=1954&tx_ttnews[backPid]=4&cHash=bb4427026a).

⁵³² Valie Export : *Cutting*, 1967/1968. In *Valie Export*, Catalogue d’exposition (Moscou, au Centre national d’Art contemporain et à la Fondation Ekaterina, du 4 mars au 3 avril 2007), Wien, Bozen, Folio Verlag, 2007, pp. 90-93.

qu'il lui fallait des jours entiers, voire des semaines jusqu'à « sept mois »⁵³³ de travail, pour réaliser certaines de ses œuvres. Il travaille avec son corps jusqu'à n'en plus pouvoir. Il dormait parfois dans son atelier. Il ne prenait jamais de vacances⁵³⁴. Il sculptait debout, le plus souvent sur une haute échelle. Il se détruisait petit à petit, sans le savoir. Ainsi pour créer, son corps se dégradait, progressivement, jusqu'à l'épuisement.

A l'automne 1976, le parti social-démocrate de la ville de Wuppertal⁵³⁵ le mandata pour produire un portrait en l'honneur de Friedrich Engels, natif de Wuppertal, qui s'était intéressé de très près aux conditions de vie misérables des classes ouvrières en Angleterre en 1845. En effet, lors de la révolution industrielle britannique entre 1740 et 1780, les ouvriers connaissent des conditions de travail très difficiles dans les manufactures et la main-d'œuvre est insuffisamment payée. Mais, dès le départ, Alfred Hrdlicka ne voulait pas sculpter de portrait de Friedrich Engels, parce qu'il estimait que de nombreux portraits lui avaient déjà été dédiés jusque-là⁵³⁶. Il cherchait au contraire à mettre en valeur les idées du philosophe et la manière dont il a mené son combat en faveur des travailleurs britanniques. Il se voulait tout simplement son interprète, en se focalisant sur la phrase clé du *Manifeste du Parti communiste*⁵³⁷, teintée d'un appel à l'insurrection : « Travailleurs du monde, unissez-vous, vous n'avez rien à perdre sauf vos chaînes ! »⁵³⁸. Non seulement Alfred Hrdlicka s'attache à

⁵³³ Alfred Hrdlicka : „Es gab Zeiten, da hab' ich in sieben Monaten fünf Steinfiguren gemacht“. „Das erste Gespräch. Beständigkeit des kalten Blickes“. Cité par Hans-Dieter Schütt : *Stein des Anstoßes. Gespräche mit Alfred Hrdlicka*, Berlin, Karl Dietz Verlag, 1997, p. 37. Ma traduction : « Il m'arrivait de réaliser cinq statues de pierre en l'espace de sept mois ».

⁵³⁴ Angelina Siegmeth-Hrdlicka : „Das Wort Urlaub war [...] ein verbotenes Wort. Man hat es nicht in den Mund nehmen dürfen. Er [Alfred Hrdlicka] ist nie zur Kur gefahren“, „Angelina Siegmeth-Hrdlicka über Alfred Hrdlicka“, dans son appartement viennois, à l'occasion de l'exposition *Schonungslos* qui s'était tenue du 23 juin au 19 septembre 2010, à l'Orangerie du Belvédère inférieur (Orangerie, Unteres Belvedere), Produktion Selma Doborac, https://www.youtube.com/watch?v=twHSGQ7xA_4. Ma traduction : « Le mot vacances était [...] un mot tabou. Il ne fallait pas le prononcer. Alfred Hrdlicka n'était jamais allé en cure ».

⁵³⁵ C'est dans le cadre du programme *Verschönerung der Stadtlandschaft* (Embellissement du paysage urbain) présenté par la télévision NRW (Nordrhein-Westfalen) que la ville de Wuppertal avait passé commande d'une sculpture à Alfred Hrdlicka. Le mémorial *Denkmal für Friedrich Engels* conçu par Alfred Hrdlicka a été remis au maire de Wuppertal, Gottfried Gurland, le 2 juillet 1981.

⁵³⁶ Rappelons qu'il façonna généralement ses portraits et autoportraits avec différents types de marbre : entre autres le *Porträt Ernst Fischer* en 1971/1972, en marbre italien, teinté de gris, ou le *Porträt Oskar Kokoschka* en 1963 en marbre d'Untersberg. Néanmoins, il créa la plupart de ses portraits et autoportraits en bronze tels le *Karl-Renner-Kopf* en 1967, *Schubert* en 1982, *Selbstportrait* en 1986, *Selbstportrait als alter Mann* en 1998, *Richard Wagner* en 1985. Pour ses figures individuelles, il utilisait la plupart du temps du marbre en provenance de Yougoslavie (*Orpheus II*, en 1963), du Portugal, d'Italie (*Orpheus I*, en 1961/1962) ou des carrières de marbre (couleur crème ou rose) du mont Untersberg à Salzbourg.

⁵³⁷ Le *Manifeste du Parti communiste* de Karl Marx et Friedrich Engels a été publié à Londres le 21 février 1848.

⁵³⁸ Friedrich Engels : „Ihr habt nichts zu verlieren als eure Ketten“. Cité par Ulrike Jenni. In *Hrdlicka : Eine Hommage*, „Kunst im öffentlichen Raum. Alfred Hrdlickas politische und antifaschistische Denkmäler“, Trautl Brandstaller, Barbara Sternthal (Éds.). Ibid., p. 92.

représenter la cause du prolétariat britannique dans laquelle Friedrich Engels s'était investi, mais il fait aussi allusion à la révolte paysanne allemande de 1525.

En 1977, Alfred Hrdlicka se met donc au travail, avec l'intention de ne pas créer un portrait d'usage, classique, comme la ville de Wuppertal l'avait formulé et souhaité. Il conçoit son monument *Denkmal für Friedrich Engels*⁵³⁹ de 1977 à 1981, sous la forme d'une sculpture imposante qui mesure 3 m 20 de haut et pèse huit tonnes, alors que le bloc de marbre de Carrare avait un poids initial de 12 tonnes avant ébauchage (c'est-à-dire avant la suppression de la pierre en trop autour des formes définitives). La sculpture trône sur un socle en granit d'une hauteur d'un mètre, dans le jardin public *Engelsgarten* de Wuppertal, en face de l'une des cinq maisons que possédait la famille Engels. Elle représente un ensemble chaotique de plusieurs silhouettes masculines et de torsos entremêlés, visibles de face, de dos et de profil. Ces éléments sont difficilement dénombrables puisque les corps s'imbriquent les uns dans les autres, sous la forme d'une unité rassemblée dans un seul et gigantesque bloc de pierre. En octobre 1977, l'hebdomadaire allemand *Der Spiegel* parle « d'un envol d'enchevêtrement de corps »⁵⁴⁰. De surcroît, le calcul du nombre de membres, bras et jambes, est tout aussi laborieux puisque ceux-ci s'entremêlent et leurs dimensions atteignent des proportions démesurées. Ces déformations corporelles ne correspondent pas à la réalité, mais servent à Alfred Hrdlicka d'aller à l'essentiel, à savoir la représentation de l'enfermement de citoyens enchaînés et attachés avec des menottes disproportionnées, lourdes et écrasantes.

A l'opposé de Léonard de Vinci qui respecte scrupuleusement les proportions du corps humain⁵⁴¹, Alfred Hrdlicka ne se soucie guère de ses personnages aux proportions⁵⁴² inhabituelles car excessivement colossales. Il cherche principalement à exprimer les émotions des individus qui souffrent, qui sont humiliés. Mais pour montrer le corps humain tel qu'il apparaît véritablement dans le monde⁵⁴³, il s'inspire de la précision et du détail des dessins de Léonard de Vinci, relatifs à l'anatomie, mais aussi de ses croquis représentant les effets des

⁵³⁹ Alfred Hrdlicka : *Denkmal für Friedrich Engels*, 1977-1981. In *Hrdlicka : Eine Hommage*, Trautl Brandstaller, Barbara Sternthal (Éds.). Ibid., p. 93.

⁵⁴⁰ *Der Spiegel* : „Einen explodierenden Knödel von Leibern“. Cité par Dietrich Schubert : *Alfred Hrdlicka. Beiträge zu seinem Werk*, Worms am Rhein, Wernersche Verlagsgesellschaft, 2008, p. 33.

⁵⁴¹ Vers 1492, Léonard de Vinci illustra les proportions concrètes du corps humain, grâce au développement de la médecine et à l'étude des modèles antiques.

⁵⁴² Peter Weirmaier : « Il ne peut aucunement s'agir de réalisme naturaliste car, sur le plan anatomique, les figures de Hrdlicka ne sont pas « justes » ; leurs proportions ne sont pas exactes, et l'on se rend compte d'emblée que l'artiste fait ressortir, accentue ce à quoi il accorde de l'importance ». ». In *Alfred Hrdlicka : sculptures et œuvres sur papier*, « La grande digression du corps. Réflexions sur Alfred Hrdlicka », Musée-galerie de la Seita. Ibid., pp. 29-30.

⁵⁴³ Alfred Hrdlicka : „Ich möchte die Menschenwelt zeigen, wie sie ist“. Cité par Hans-Dieter Schütt : *Stein des Anstosses*. Ibid., p. 20.

émotions qui agissent sur la physiologie humaine. Alfred Hrdlicka se sert également de la façon réaliste avec laquelle Michel-Ange savait manier chaque partie du corps humain, s'agissant des os, des muscles, des veines ou tendons, grâce à sa pratique de dissection anatomique autorisée au XVe siècle.

La monumentalité⁵⁴⁴ et la distorsion des proportions qu'Alfred Hrdlicka fait subir aux parties anatomiques, proposent à l'observateur une appréciation inaccoutumée du corps humain. Néanmoins, ces dimensions géantes sont propices à une représentation plus expressive, plus suggestive de détails anatomiques qui animent ses personnages, tels que les veines saillantes, les muscles gonflés, les os proéminents. Ces caractéristiques corporelles qu'il met volontairement en relief servent à démontrer la puissance et la force de résistance que détiennent les travailleurs anglais luttant contre leur asservissement. Au centre du chaos de corps enchevêtrés, un bras se hisse de façon énergique et tente de libérer les autres mains attachées. Ce bras symbolise le pouvoir de la classe ouvrière anglaise qui combat avec une soif d'émancipation l'oppression des riches industriels, de la classe dirigeante, nantie, mais aussi le pouvoir social et politique de l'Empire britannique de l'époque. Alfred Hrdlicka illustre ainsi la vie opprimée, les conditions de travail misérables, le peu de perspectives des ouvriers que Friedrich Engels côtoya en 1842 pendant vingt-et-un mois, après s'être installé à Manchester en Angleterre. Ce dernier travaille alors dans l'entreprise textile Ermen & Engels où son père était associé. Il observe de très près le prolétariat anglais, jusqu'à lui dédier en 1845, alors âgé de 24 ans, un livre *Die Lage der arbeitenden Klasse* (La situation de la classe laborieuse en Angleterre). Les chaînes disproportionnées imaginées par Alfred Hrdlicka matérialisent parfaitement le slogan tiré du *Manifeste du Parti communiste*. A travers cette sculpture, Alfred Hrdlicka se concentre sur le corps qui constitue la partie essentielle de son travail : le corps colossal, humilié, asservi, mais aussi le corps en pleine possession de sa force si l'on prend en compte le gigantesque poing fermé qui s'érige. La main, montrée sous la forme d'un poing fermé, ne soulève pas seulement la question de la vigueur au niveau des muscles, mais aussi celle du dynamisme sur le plan intellectuel. La main symbolise le devenir de l'homme par son travail. Elle peut représenter un instrument de la violence, soit pour tuer ou torturer, mais aussi, en l'occurrence, un outil de la résistance en vue de conquérir la liberté.

⁵⁴⁴ Les premières œuvres sculptées étaient souvent très grandes (la sculpture de la pierre remonte à plus de 26 000 ans). « Le Grand Bouddha de Leshan », qui date du VIIIe siècle, a été sculpté dans une falaise de la province du Sichuan, en Chine. Il mesure 71 mètres de haut, ses épaules ont une largeur de 28 mètres, ses pieds ont 8 mètres de long.

« Grand Bouddha de Leshan, VIIIe siècle ». In *Ma grande encyclopédie d'art*, Nathalie Barrié, Toulouse, Editions Milan, Collection Art Jeunesse, 2010, p. 106.

Alfred Hrdlicka démontre ainsi qu'il s'oppose à l'art abstrait et tout particulièrement aux œuvres réalisées par le sculpteur allemand Ulrich Rückriem⁵⁴⁵. Ce dernier s'intéresse à la structure géologique de la pierre et assemble ou recompose les cubes ou stèles de pierre, après les avoir découpés avec une scie industrielle. Selon Alfred Hrdlicka, cette technique ne peut identifier un personnage ou une idée puisque le corps expressif fait défaut. Au contraire, sa démarche créatrice repose essentiellement sur la visualisation des émotions qu'il imprègne dans le corps humain. Il marque également son désintérêt pour le monument *Les Bourgeois de Calais* du sculpteur français Auguste Rodin de 1884, qui devait immortaliser le sacrifice de six bourgeois de Calais. Alfred Hrdlicka rejette la disposition des personnages placés les uns à côté des autres car chacun pris individuellement constitue à lui seul une sculpture⁵⁴⁶. Au contraire, il représente un groupe compact formé de travailleurs extrêmement enchevêtrés, issus d'un même bloc de pierre, et donc solidement unis. C'est ainsi qu'il conçoit son œuvre pour dénoncer leurs conditions de vie et de travail pendant la révolution industrielle en Angleterre et démontrer leur volonté d'accéder à la liberté. Comme Alfred Hrdlicka ne voulait pas représenter des ouvriers en habits de l'époque, il les montra nus. S'il privilégie la nudité naturelle des travailleurs, c'est pour mettre en valeur leur force corporelle et psychique à travers leur combat et leur résistance. Il était, en outre, farouchement opposé au style du sculpteur national-socialiste Arno Breker qui réalisa ses sculptures à la gloire de l'idéologie du régime nazi : il représentait la perfection, l'idéal de la race aryenne, la beauté de l'homme aryen, nu, fort, au corps parfait. Au contraire, Alfred Hrdlicka traduit les peines physiques et psychiques des individus, mais aussi leurs espoirs, à travers la représentation de leurs corps.

7. Soigner le corps à travers l'architecture (Friedensreich Hundertwasser)

Dans son premier manifeste *Verschimmelungsmanifest gegen Rationalismus in der Architektur* (Manifeste de la moisissure contre le rationalisme dans l'architecture) en 1958, auquel il apporta deux additifs (l'un en 1959, l'autre en 1964), Friedensreich Hundertwasser prône le bien-être dans l'habitat. Il prononce son manifeste publiquement, une première fois le 4 juillet 1958 à l'abbaye bénédictine de Seckau, en Styrie, lors d'une rencontre

⁵⁴⁵ Ulrich Rückriem a été influencé par le minimalisme. Il réalisa d'abord des sculptures en bois ou en acier, puis en pierre telle la dolomie. Les formes des roches polies ou à l'état brut offrent ainsi un aspect des plus élémentaires.

⁵⁴⁶ Alfred Hrdlicka : „Masse in einem Block herzustellen, ist ein schwieriges Unterfangen, doch ich hatte nicht die Absicht, à la Rodin Einzelfiguren herzustellen (*Bürger von Calais*)“. Cité par Dietrich Schubert : *Alfred Hrdlicka – Beiträge zu seinem Werk*, Worms am Rhein, Wernersche Verlagsgesellschaft, 2008, p. 20. Ma traduction : « Produire une masse à partir d'un bloc est une entreprise difficile, mais je n'avais pas l'intention de créer des personnages individuels à la manière de Rodin (*Les Bourgeois de Calais*) ».

internationale de spécialistes du monde de l'art contemporain et de l'architecture. Il accompagne son discours d'un petit fascicule numéroté et signé, édité par la galerie *Renate Boukes* à Wiesbaden. Il réitère la lecture de son manifeste en public, successivement à la galerie *Van de Loo* à Munich le 11 juillet 1958 et à la galerie *Parnass* à Wuppertal le 26 juillet 1958.

Il veut agir sur le corps humain non pas directement, mais à travers l'architecture comme corps inerte qui va œuvrer sur le corps humain. Il se fixe alors pour tâche de guérir l'urbanisme standardisé : les logements collectifs, les maisons, les usines ou les écoles stériles, terriblement laids, tristes, disproportionnés, austères, anonymes à ses yeux, qui font déprimer à la fois leurs occupants et les passants. Il désire guérir ces bâtiments malades, les rendre vivants, plus vivables, protéger leurs occupants contre l'architecture sans âme, améliorer leur cadre de vie quotidien et rendre leur vie plus heureuse. Dans cette optique, il avait construit la fondation Ronald McDonald (1998-2005) dans le parc Gruga à Essen (en Allemagne), qui se situe à proximité de la clinique universitaire. Cette maison aux façades colorées dans un environnement de verdure permet aux familles, après hospitalisation de leurs enfants atteints de maladies graves, de rester proches d'eux le temps de leur guérison.

Friedensreich Hundertwasser remet en cause les architectes qui produisent des espaces monotones, uniformes, et donc déprimants, dans lesquels les habitants développent des maladies psychosomatiques, des cancers et où le taux de suicide augmente⁵⁴⁷. Ce qui l'amène à envisager une nouvelle fonction, celle d'*Architekturdoktor*⁵⁴⁸ (médecin de l'architecture) qui peut changer la vie de l'individu. D'ailleurs, dans son manifeste *Der Architektur Doktor*⁵⁴⁹ prononcé le 24 janvier 1990, il se disait lui-même « médecin de l'architecture », c'est-à-dire le spécialiste du redesign des maisons malades, le seul capable de soigner, de guérir

⁵⁴⁷ Dans son manifeste *Los von Loos. Gesetz für individuelle Bauveränderungen oder Architektur-Boykott-Manifest* (En finir avec Loos. Loin des modifications individuelles à la construction ou Manifeste boycott de l'architecture) en 1968 (donc dix ans après son *Verschimmelungsmanifest gegen Rationalismus in der Architektur*), Friedensreich Hundertwasser traite ces architectes de « lâches, de pantins, de promoteurs sans scrupules ». In *Pour une architecture plus proche de la nature et de l'homme. Hundertwasser. Architecture*, „Los von Loos. Gesetz für individuelle Bauveränderungen oder Architektur-Boykott-Manifest“, 1968, Angelika Taschen. Ibid. p. 46.

⁵⁴⁸ Friedensreich Hundertwasser : « Il faut créer une nouvelle branche de métier : le docteur de l'architecture ». In *Pour une architecture plus proche de la nature et de l'homme. Hundertwasser. Architecture*, « Utopies concrètes pour une ville verte », Angelika Taschen. Ibid., p. 54.

Friedensreich Hundertwasser : Manifeste *Architekturdoktor* prononcé le 24 janvier 1990. In *Hundertwasser*, Harry Rand. Ibid., p. 147.

⁵⁴⁹ Friedensreich Hundertwasser : Le médecin de l'architecture. In *Hundertwasser*, Harry Rand. Ibid., p. 147.

l'architecture, d'être au service de l'humanisme et de l'écologie⁵⁵⁰. Le docteur de l'architecture se fixe comme but de soigner les maisons malades dès leur conception, celles construites après la guerre dans l'esprit du *Bauhaus*⁵⁵¹, c'est-à-dire, selon lui, austères, froides, sans fioritures, dictatoriales, sans âme, donc anonymes, favorisant l'acier, le béton et le verre. Il veut ainsi restituer une véritable harmonie entre l'homme et la nature, tout particulièrement dans le milieu urbain⁵⁵². Il s'érige contre Adolf Loos qui bannit toute ornementation superflue⁵⁵³, tout en rejetant l'architecture fonctionnelle, uniforme, peu créative, aux formes géométriques des architectes Walter Gropius, Le Corbusier⁵⁵⁴, Ludwig Mies van der Rohe et Oscar Niemeyer.

Friedensreich Hundertwasser privilégie la création fondée sur la diversité des styles, l'embellissement des façades avec les langues-barbes sous les fenêtres en faïence, les clochers-bulbes dorés ou bleus rappelant le style des églises russes et les colonnes bombées et bariolées évoquant les palais crétois. En outre, pour remédier à l'uniformité, à la rigidité, à la rationalité, à la monotonie dans les constructions classiques⁵⁵⁵, à l'anonymat des bâtiments collectifs, il préconise une architecture participative⁵⁵⁶ qui repose sur trois acteurs : l'architecte, le maçon et l'occupant. Selon lui, ces trois intéressés réunis sous la forme d'une « trinité comme Dieu le Père – le Fils – le Saint-Esprit »⁵⁵⁷ doivent obligatoirement être créatifs, apporter fantaisie et originalité, être solidaires dans le processus de l'édification d'un

⁵⁵⁰ « La mission de Friedensreich Hundertwasser : guérir les maisons malades, en particulier celles qui ont été construites après la guerre dans l'esprit du *Bauhaus* ». Cité par Angelika Taschen : *Pour une architecture plus proche de la nature et de l'homme. Hundertwasser. Architecture*, Angelika Taschen. Ibid., p. 54.

⁵⁵¹ Le *Bauhaus* a été fondé à Weimar en 1919 par Walter Gropius et fermé en 1933 par les nazis.

⁵⁵² Friedensreich Hundertwasser : „Der Architektordoktor tut nichts anderes, als Menschenwürde und Harmonie mit der Natur und mit der menschlichen Kreation wiederherzustellen“. In *Hundertwasser*, Harry Rand. Ibid., p.147. Ma traduction : « Le médecin de l'architecture a pour seul but de restituer la dignité de l'homme et l'osmose entre la nature et la création humaine ».

⁵⁵³ Alfred Loos : « L'ornement est un crime ». Cité par Pierre Restany : *Hundertwasser. Le peintre-roi aux cinq peaux*. Ibid., p. 8.

⁵⁵⁴ Depuis le 17 juillet 2016, 17 bâtiments de Charles-Edouard Jeanneret-Gris (1887-1965), dit Le Corbusier, dont 10 en France (entre autres la Maison de la culture de Firminy (Loire), 1955-1969, la Maison la Roche Jeanneret à Paris, 1923) et 7 à l'étranger (par exemple, le Musée d'Art occidental à Tokyo, 1954-1957) ont été inscrits au patrimoine mondial de l'UNESCO.

⁵⁵⁵ Friedensreich Hundertwasser : « Il faut que cesse enfin cette habitude qu'ont les hommes de s'installer dans leur logis comme dans des cages à poules et des clapiers ». In *Pour une architecture plus proche de la nature et de l'homme. Hundertwasser. Architecture*, « Manifeste de la moisissure contre le rationalisme dans l'architecture », Angelika Taschen. Ibid., p. 34.

⁵⁵⁶ Friedensreich Hundertwasser : « On ne peut parler d'architecture que lorsque l'architecte, le maçon et l'occupant sont une unité, c'est-à-dire une seule et même personne ». In *Pour une architecture plus proche de la nature et de l'homme. Hundertwasser. Architecture*, « Manifeste de la moisissure contre le rationalisme dans l'architecture », Angelika Taschen. Ibid., p. 34.

⁵⁵⁷ Friedensreich Hundertwasser. In *Pour une architecture plus proche de la nature et de l'homme. Hundertwasser. Architecture*, « Manifeste de la moisissure contre le rationalisme dans l'architecture », Angelika Taschen. Ibid., p. 34.

immeuble. Pour Friedensreich Hundertwasser, la dimension trinitaire dans la construction est indispensable car elle est source de créativité, de dynamisme, d'échange et de partage.

Sa thérapie consiste à éradiquer systématiquement la ligne droite qui rend l'architecture malade, donc tout ce qui existe sous la forme rectiligne, en faisant intervenir différentes sensations (tactiles, visuelles) par des transformations originales et singulières, tels que les sols à niveau inégal et les murs irréguliers et ondulés. Il propose également les couleurs multicolores, les mosaïques, les fenêtres asymétriques, les courbes, les lignes organiques et fluides, la présence de végétation sur les toits et terrasses, la plantation d'arbres. Il affirme que seul l'artiste⁵⁵⁸ détient les solutions et le pouvoir de remédier aux maisons malades, et donc de guérir les hommes souffrants de leur chez-soi. L'artiste doit œuvrer dans ce sens pour humaniser l'habitat, le rendre vivable, respirable.

D'autre part, Friedensreich Hundertwasser exhorte l'occupant à respecter la nature, à la laisser reprendre ses droits, à donner libre cours à la moisissure, à la rouille, aux fissures⁵⁵⁹ qui rendent l'architecture humaine et belle⁵⁶⁰. Il déplore aussi que lorsque le locataire s'installe dans un logement, il n'a aucun droit sur la façade de l'habitat collectif. En effet, c'est l'architecte qui, à la demande du propriétaire de l'immeuble, s'occupe de tout. Il élabore le plan de l'habitation en indiquant le nombre d'étages, de logements et de pièces, la surface habitable, le nombre de locataires, l'emplacement des portes, des fenêtres, des escaliers, des terrasses, des balcons. Comme c'est l'entrepreneur qui se charge de la construction en respectant le plan prévu par l'architecte, les règles de conformité ainsi que les délais, l'habitant ne peut, à aucun moment, intervenir pour participer à l'aménagement ou à la décoration de la façade extérieure puisqu'il ne dispose d'aucun droit. C'est pourquoi, dans son *Manifeste de la moisissure contre le rationalisme dans l'architecture*, mais aussi dans son

⁵⁵⁸ Friedensreich Hundertwasser : « C'est aujourd'hui la tâche des artistes, parce que les architectes ont échoué en tant que profession. Ils n'ont pour ainsi dire pas rendu justice à leur serment d'Hippocrate. Cela signifie qu'ils construisent des maisons qui rendent les hommes malades, mentalement et autrement, et c'est pourquoi la révolution doit venir de l'extérieur ; je crois qu'elle vient des artistes ». Cité par Harry Rand : *Hundertwasser*. Ibid., pp. 184-185.

⁵⁵⁹ Friedensreich Hundertwasser : « Lorsqu'un mur se couvre de moisissure, lorsque l'herbe apparaît dans le coin d'une pièce et arrondit les angles géométriques, il faut se réjouir de voir qu'avec les microbes et les champignons, c'est la vie qui entre dans la maison ». In *Pour une architecture plus proche de la nature et de l'homme*. Hundertwasser. *Architecture*, « En finir avec Loos. Loin des modifications individuelles à la construction ou Manifeste boycott de l'architecture », Angelika Taschen. Ibid., p. 62.

⁵⁶⁰ Friedensreich Hundertwasser : « Lorsque la mousse pousse sur le coin d'un mur et arrondit les angles géométriques, il faut se réjouir qu'en même temps que la saleté et l'érosion et la dégradation, la vie entre dans la maison ». In *Pour une architecture plus proche de la nature et de l'homme*. Hundertwasser. *Architecture*, « La couleur dans l'architecture, 1981 », Angelika Taschen. Ibid., p. 54.

manifeste *Das Fensterrecht* (Le droit à la fenêtre)⁵⁶¹ datant de la même année, Friedensreich Hundertwasser revendique le droit de fenêtre afin que chaque habitant puisse user de son droit de la manière suivante :

« L’habitant d’un immeuble doit avoir la possibilité de se pencher par la fenêtre et –aussi loin que portent ses bras – de gratter et transformer ses murs extérieurs. Et il doit avoir le droit de peindre avec un long pinceau – à portée de sa main – le tout en rose, de sorte qu’on puisse voir de loin, depuis la rue qu’ici habite un homme qui se distingue de ses voisins, ce bétail privé de droits et affecté à ces lieux ! »⁵⁶².

L’usager doit donc être libre de personnaliser l’extérieur de l’habitation, aussi loin que son bras le lui permet afin que chaque logement soit délimité par sa propre couleur. Il doit pouvoir aménager individuellement la façade extérieure de sa résidence selon ses envies, ses goûts, en apportant sa touche personnelle aux fenêtres (mosaïques tout autour). Il doit également avoir la liberté de décorer les portes de son lieu de vie comme il le souhaite. Ainsi le design individualisé de la façade permettra d’apporter une meilleure qualité de vie. En 1964, Friedensreich Hundertwasser évoque aussi « Le droit de fenêtre » dans l’additif du *Manifeste de la moisissure contre le rationalisme dans l’architecture*. Il le reprendra dans ses textes « Utopies concrètes pour une ville verte » en 1983 et « La dictature des fenêtres et le droit de fenêtre » en 1990.

Pour promouvoir la mise en vigueur du « droit de fenêtre », il décide de participer à l’émission télévisée *Wünsch dir was*⁵⁶³ (Fais un vœu) le 17 février 1972. Pendant l’émission, il fait visionner des fenêtres visibles à Vienne⁵⁶⁴, Essen et Bülach⁵⁶⁵, qu’il avait décorées avant l’émission avec l’aide de quelques maçons. Il démontre ainsi comment il est possible de les personnaliser.

⁵⁶¹ Friedensreich Hundertwasser : « Le droit de fenêtre, Seckau, 1958 ». In *Pour une architecture plus proche de la nature et de l’homme*. Hundertwasser, Architecture, Angelika Taschen. Ibid., p. 58.

⁵⁶² Friedensreich Hundertwasser : « Manifeste de la moisissure contre le rationalisme dans l’architecture ». In *Pour une architecture plus proche de la nature et de l’homme*. Hundertwasser, Architecture, Angelika Taschen. Ibid., p. 34.

⁵⁶³ Friedensreich Hundertwasser : « Fais un vœu » (*Wünsch Dir was*), 1972. In *Pour une architecture plus proche de la nature et de l’homme*. Hundertwasser, Architecture, Angelika Taschen. Ibid., p. 58. L’émission *Wünsch Dir was* était animée par Dietmar Schönherr et diffusée à la fois en Autriche, en Allemagne et en Suisse.

⁵⁶⁴ Friedensreich Hundertwasser : « Démonstration du droit de fenêtre à Vienne, 1972. In *Pour une architecture plus proche de la nature et de l’homme*. Hundertwasser, Architecture, Angelika Taschen. Ibid., p. 59.

⁵⁶⁵ Friedensreich Hundertwasser : « Démonstration du droit de fenêtre à Essen en Allemagne et à Bülach en Suisse, 1972 ». In *Pour une architecture plus proche de la nature et de l’homme*. Hundertwasser, Architecture, Angelika Taschen. Ibid., p. 60.

Il profite de ce moment pour présenter ses diverses maquettes d'architecture qu'il inventa : l'*Augenschlitzhaus*⁵⁶⁶ (la Maison à l'œil en amande), *Die grüne Autobahn, die unsichtbare, die unhörbare*⁵⁶⁷ (l'Autoroute verte, invisible et inaudible), *Terrassenhaus für viele Bäume und viele Menschen*⁵⁶⁸ (la Maison en terrasses pour beaucoup d'arbres et beaucoup de personnes), *Hochwiesenhaus*⁵⁶⁹ (la Maison aux prairies hautes), *Spiralhaus*⁵⁷⁰ (la Maison-spirale), pour revendiquer son principe *Das Fensterrecht, Deine Baumpflicht* (1972). Toutes ces maquettes ont la particularité d'intégrer la nature au cœur de l'habitat moderne et peuvent être considérées comme de véritables œuvres d'art.

L'*Augenschlitzhaus* se caractérise par le toit recouvert de végétation, de sorte que l'habitant peut marcher sur sa maison et en même temps dans la nature. La maison vue des airs semble rire et laisse apparaître une fente impressionnante en guise de fenêtre. La configuration de la fenêtre donne l'illusion d'une grande bouche en forme d'amande, rappelant les yeux en amande que l'on retrouve régulièrement dans les tableaux⁵⁷¹ de Friedensreich Hundertwasser. Deux coupoles situées à quelques mètres au-dessus de la fente permettent également de capter la lumière du jour. L'idée d'une autoroute *Die grüne Autobahn, die unsichtbare, die unhörbare* éviterait les nuisances sonores grâce à la présence de prairies suspendues par-dessus, donc une autoroute idéale pour les habitants vivant alentour. La végétation recouvre complètement sa maison *Terrassenhaus für viele Bäume und viele Menschen* (elle n'est donc pas visible vue de haut), de sorte que les arbres et les hommes puissent cohabiter en symbiose. Cette maison-terrasses crée ainsi une relation immédiate, organique, poétique entre l'homme et l'arbre. Sa maison *Hochwiesenhaus* comprend des coques habitables sur trois niveaux boisés superposés, suspendus sur des piliers en bois. Sa maison *Spiralhaus* est accessible par un chemin bordé d'arbres et de ruisseaux.

A partir de ces diverses maquettes intégrant la nature, les couleurs, la ligne courbe, le « droit de fenêtre », le « devoir d'arbre », Friedensreich Hundertwasser a mis en pratique ses concepts architecturaux en participant à l'aménagement extérieur (réhabilitation des façades)

⁵⁶⁶ Friedensreich Hundertwasser : l'*Augenschlitzhaus*. In *Hundertwasser*, Harry Rand. Ibid., p. 151.

⁵⁶⁷ Friedensreich Hundertwasser : *Die grüne Autobahn, die unsichtbare, die unhörbare*. In *Hundertwasser*, Harry Rand. Ibid., p. 151.

⁵⁶⁸ Friedensreich Hundertwasser : *Terrassenhaus für viele Bäume und viele Menschen*. In *Hundertwasser*, Harry Rand. Ibid., p. 150.

⁵⁶⁹ Friedensreich Hundertwasser : *Hochwiesenhaus*. In *Hundertwasser*, Harry Rand. Ibid., p. 145.

⁵⁷⁰ Friedensreich Hundertwasser : *Spiralhaus*. In *Hundertwasser*, Harry Rand. Ibid., p. 150.

⁵⁷¹ Friedensreich Hundertwasser : *We live in paradise* (Nous vivons au paradis) en 1999, *Beiordnung von 99 Köpfen* (Quatre-vingt-dix-neuf têtes) en 1952. In *Hundertwasser 1928-2000, Persönlichkeit, Leben, Werk*, Wieland Schmied. Ibid., pp. 92-93.

de nombreux bâtiments urbains, à leur transformation, à leur rénovation complète ou à de nouvelles constructions. En 1987, Helmut Zilk demande à Friedensreich Hundertwasser de rénover la façade de la centrale thermique (*Fernwärmewerk*, 1989-1992) située au bord du canal du Danube à Vienne-Spittelau, dans le 9^e arrondissement. Friedensreich Hundertwasser donne son accord en automne 1988, en veillant à ce que toutes les conditions soient réunies pour une réduction maximale des émissions de gaz toxiques⁵⁷² et la possibilité d'alimenter en chauffage et en eau chaude des milliers de maisons viennoises⁵⁷³. Parallèlement aux travaux de rénovation extérieure qu'il effectue, l'usine se dote de nouveaux filtres électroniques et de trois phases de lavage permettant d'obtenir une réduction extrême des émanations de dioxyde de carbone et des poussières les plus fines, ainsi que d'une installation catalytique garantissant le seuil des limites d'émission d'oxydes d'azote. Friedensreich Hundertwasser transforme, à titre gratuit, les façades nord, sud et ouest du bâtiment. Il introduit la verdure sur les terrasses, des arbres sur les toits et des arbres-locataires aux fenêtres. Il surmonte les colonnes bleues aux angles des toits de boules d'or et transforme les fenêtres avec des langues-barbes et mosaïques. Il recouvre la cheminée haute de 130 mètres avec de la faïence bleu ciel, l'entoure d'un globe en oignon à mi-hauteur revêtu de 1150 plaques d'émail doré et pourvu d'un système de fibre optique. Il coiffe la cheminée d'aération d'un couvercle représentant à l'identique la casquette bouffante qu'il aimait porter. Mêlant technologie, écologie, art et fantaisie, Friedensreich Hundertwasser apporte beauté, harmonie et vie à la construction industrielle, et donc au lieu de travail.

En 1993, le maître d'œuvre Robert Rogner est chargé de la construction du Village thermal de Blumau (*Thermendorf, Blumau*, 1993-1997), situé à environ 7 km au nord de Fürstenfeld en Styrie. Il demande à Friedensreich Hundertwasser d'esquisser un projet architectural et de conception urbanistique, en harmonie avec la nature. Friedensreich Hundertwasser a ainsi pu laisser libre cours à sa fantaisie, en combinant plusieurs types d'habitats qu'il a conçus jusqu'ici en maquettes. Les maisons en forme de fente d'œil intégrées dans la nature invitent à la promenade sur leurs toits recouverts de végétation et de forêts. Les maisons-fosses sous terre disposées en rond ou en carré, sont visibles lorsqu'on regarde vers le bas et donnent accès à une cour creusée dans le sol. Ce

⁵⁷² « Le taux des émanations de dioxyde de carbone répandues à l'air libre par la centrale de Spittelau est pratiquement nulle : 0,1 g par an ». Pierre Restany : *Le pouvoir de l'art. Hundertwasser : Le peintre-roi aux cinq peaux*. Ibid., p. 49.

⁵⁷³ « L'incinération annuelle de 250 000 tonnes de détritus permet de réutiliser la chaleur produite pour approvisionner 40 000 ménages viennois en chauffage ». Angelika Taschen : *Pour une architecture plus proche de la nature et de l'homme. Hundertwasser. Architecture*. Ibid., p. 156.

complexe hôtelier aux façades multicolores possède 2 400 fenêtres et dispose de plus de 300 chambres, suites et appartements, de salles de séminaires, de piscines et de bassins à vague répartis sur une surface de 35 hectares. Autour s'étendent des champs et des forêts. Lors de la Bourse Internationale du Tourisme (*Internationale Tourismus Börse*) en 1998, l'association des journalistes allemands spécialisés dans les voyages a décerné un prix (*Tourismus-Oskar*) à Robert Rogner et Friedensreich Hundertwasser pour la réalisation d'un site touristique respectueux de l'environnement.

Sa devise *Deine Baumpflicht* doit servir à rétablir l'harmonie entre l'habitant et le végétal dans l'environnement urbain. Les arbres (les arbres sur les toits, les arbres aux fenêtres appelés arbres-locataires) constituent un composant indispensable dans l'habitat, puisqu'à l'évidence ils purifient l'air, tout en agrémentant et améliorant le cadre de vie et du confort de l'occupant⁵⁷⁴. Chaque locataire doit donc se réapproprier son environnement quotidien, en ayant toute liberté pour exercer sa créativité non seulement en peignant les murs extérieurs comme il l'entend, mais aussi en intégrant les arbres et la verdure pour son bien-être, un meilleur confort en milieu urbain. C'est dans son texte de l'allocution destinée au personnel de la manufacture *Rosenthal* à Selb en Allemagne, en 1980, qu'il démontre combien la végétation dans la ville engendre le mieux-être dans un espace paisible ainsi :

« L'arbre paye en oxygène, en beauté, en absorbant la poussière. Un tel arbre est un véritable aspirateur, parce que dans une ville bétonnée, la poussière vole, se fixe n'importe où puis est entraînée par la pluie. Un arbre-locataire peut contribuer à améliorer le climat en ville. [...] L'arbre qu'on plante paraît d'abord chétif, c'est seulement un an ou deux plus tard qu'il se fera remarquer, car il lui faut du temps pour s'adapter à cette situation inhabituelle. Mais ensuite, il ne cesse d'embellir »⁵⁷⁵.

Dans son manifeste *Das Fensterrecht, Deine Baumpflicht*, Friedensreich Hundertwasser affirme son principe que « L'horizontale appartient à la nature, -

⁵⁷⁴ Friedensreich Hundertwasser : „Straßen und Dächer sollen bewaldet werden. In der Stadt muss man wieder Waldluft atmen können. Das Verhältnis Mensch-Baum muss religiöse Ausmaße annehmen“. In *Hundertwasser. Die Kunst des Grünen Weges*, Andreas Hirsch. Ibid., p. 162. Ma traduction : « Les routes et les toits doivent être recouverts d'arbres. En ville, il faut pouvoir respirer l'air de la forêt. Le rapport homme-arbre doit prendre des proportions religieuses ».

⁵⁷⁵ Friedensreich Hundertwasser : « Une manufacture fait la paix avec la nature, 18 mai 1980 ». In *Pour une architecture plus proche de la nature et de l'homme*. Hundertwasser. Architecture, Angelika Taschen. Ibid., p. 95.

le devoir d'arbre- et la verticale appartient à l'homme - le droit à la fenêtre - »⁵⁷⁶. Il illustre ainsi l'équilibre écologique entre la végétation qui pousse par la fenêtre et la fenêtre qui laisse la place à la verdure. Il prône également de replanter sur les toits la verdure détruite par la construction nouvelle d'un immeuble. Grâce à l'intégration de la végétation aux constructions urbaines, mais en ayant aussi recours aux couleurs multicolores, aux formes organiques, à la fantaisie, il réconcilie l'être humain, l'art, la technologie, l'habitat et la nature. S'agissant de son travail d'architecte ou de ses peintures, il s'inspire directement de la nature, « en opposition au rationalisme de l'angle droit et au fonctionnalisme de l'architecture et du design contemporain »⁵⁷⁷.

L'aversion qu'il éprouve à l'égard de la ligne droite remonte en réalité à l'année 1953. En effet, dans son texte *Die gerade Linie führt zum Untergang* (La ligne droite conduit à la perte)⁵⁷⁸, Friedensreich Hundertwasser parle déjà de l'anarchie de la ligne droite⁵⁷⁹ qui lui paraît triste et rigide, et tout particulièrement dans la structure des habitations. Il refuse les murs droits et les sols plats. Lors de son discours tenu dans la salle Concordia à Vienne le 9 février 1968, il va jusqu'à soutenir que la ligne droite est sans Dieu et immorale, qu'elle s'écarte du religieux et qu'elle représente l'instrument du diable ainsi :

« La ligne droite est impie. La ligne droite est la seule ligne qui ne soit pas créatrice. La seule ligne qui ne correspond pas à l'homme fait à l'image de Dieu. La ligne droite est l'œuvre du diable. Celui qui l'utilise contribue à la fin de notre civilisation. La ligne droite conduit à la perte de l'humanité »⁵⁸⁰.

Cela signifie que la ligne droite détruit non seulement la créativité, mais aussi la spiritualité de l'individu. Il déteste et rejette la ligne droite et l'angle droit, parce qu'il a été influencé à la fois par l'histoire et par l'art. En effet, tout comme chez Alfred Hrdlicka, l'enfance de

⁵⁷⁶ Friedensreich Hundertwasser. In *Pour une architecture plus proche de la nature et de l'homme. Hundertwasser. Architecture*, « Maison en terrasses pour beaucoup d'arbres et beaucoup de personnes », Angelika Taschen. Ibid., p. 79.

⁵⁷⁷ Antje Kramer : *Les grands manifestes de l'histoire de l'art XIXe-XXe siècles*, Issy-Les-Moulineaux, Beaux Arts Magazine, 2001, p. 189.

⁵⁷⁸ Friedensreich Hundertwasser : *Die gerade Linie führt zum Untergang*. In *Pour une architecture plus proche de la nature et de l'homme. Hundertwasser. Architecture*, Angelika Taschen, traduit par Eliane Kaufholz-Messmer, Köln, Taschen Verlag, 2011, p. 30.

⁵⁷⁹ Friedensreich Hundertwasser : « La jungle de lignes droites nous emprisonne de plus en plus, comme des détenus dans leur camp de concentration et doit être défrichée ». Cité par Angelika Taschen : *Pour une architecture plus proche de la nature et de l'homme. Hundertwasser. Architecture*. Ibid., p. 36.

⁵⁸⁰ Cité par Angelika Taschen : *Pour une architecture plus proche de la nature et de l'homme. Hundertwasser. Architecture*. Ibid., p. 30.

Friedensreich Hundertwasser est liée à l'*Anschluss*⁵⁸¹. Sur les conseils de sa mère Elsa Stowasser en 1942, il entre dans la Jeunesse Hitlérienne (*Hitler Jugend*). Les défilés carrés des bataillons de soldats créèrent alors très certainement chez lui un sentiment d'antipathie à l'égard de la ligne droite⁵⁸².

Il préfère les courbes omniprésentes dans la nature. Son fort penchant pour la ligne courbe n'est certainement pas non plus étranger au film documentaire français *Images de la folie*⁵⁸³, qu'il regarda à l'Université de Vienne. Lors du visionnage, il repère la courbe représentée sous la forme de spirales dans les tableaux produits par les malades schizophrènes de l'hôpital psychiatrique Sainte-Anne de Paris. Selon lui, ces spirales donnent l'impression d'incarner la vie, son évolution, sa croissance et la mort. Cette découverte le pousse à élaborer sa propre spirale, « l'anti-ligne droite par excellence »⁵⁸⁴, *Der Berg und die Sonne* (La montagne et le soleil) qu'il peint en 1953⁵⁸⁵ chez son ami René Brô, et du coup à produire son propre style. La même année, il reprend le motif de sa première spirale⁵⁸⁶ dans sa toile *Das Blut, das im Kreis fließt und ich habe ein Fahrrad*⁵⁸⁷ (Le sang qui tourne en rond, et j'ai une bicyclette).

A partir de son idée créant l'unité de l'être humain avec la nature, la spirale trouve ainsi sa place dans sa peinture, mais aussi dans ses conceptions et œuvres architecturales. Par exemple, de l'automne 1984 à l'été 1988, il rénove la fenêtre vitrée sous la forme d'une spirale en couleur dans l'Eglise Sainte-Babara⁵⁸⁸ à Bärnbach, à l'aide de l'entreprise locale *Viertl + Pfeffer* et de l'architecte Manfred Fuchsbichler.

⁵⁸¹ „69 jüdische Familienangehörige mütterlicherseits werden deportiert und getötet“. Andreas Hirsch : *Hundertwasser. Die Kunst des grünen Weges*. Ibid., p. 204. Ma traduction : Les plus proches de la famille de Friedensreich Hundertwasser ont été victimes des nazis : « 69 membres de sa famille du côté maternel furent déportés et tués ».

⁵⁸² „Seine frühen Ängste vor den im Karree marschierenden Bataillonen der Diktaturen dürfte seine Gegnerschaft gegen die Geometrisierung des Menschen und seiner Architektur mitbedingt haben“. Wikipedia, freie Enzyklopädie : „Friedensreich Hundertwasser. Politische Ansichten“, <http://dictionary.sensagent.com/friedensreich+hundertwasser/de-de/>.

⁵⁸³ Ce film a été réalisé par Enrico Fulchignoni à l'hôpital psychiatrique parisien de Sainte-Anne, le 16 janvier 1950. Pierre Restany : *Hundertwasser. Le peintre-roi aux cinq peaux*. Ibid., p. 16.

⁵⁸⁴ Cité par Pierre Restany : *Le pouvoir de l'art. Hundertwasser : Le peintre-roi aux cinq peaux*. Ibid., p. 16.

⁵⁸⁵ Friedensreich Hundertwasser : *Der Berg und die Sonne*, 1953. In *Friedensreich Hundertwasser. Gegen den Strich. Werke 1949-1970*, Astrid Becker, Christophe Grunenberg (Éds.). Ibid., p. 81.

⁵⁸⁶ « La spirale constitue l'élément emblématique de son art ». Pierre Restany : *Hundertwasser. Le peintre-roi aux cinq peaux*. Ibid., p. 16.

⁵⁸⁷ Friedensreich Hundertwasser : *Das Blut, das im Kreis fließt und ich habe ein Fahrrad*, 1953. In *Hundertwasser. Die Kunst des Grünen Weges*, Andreas Hirsch. Ibid., p. 64.

⁵⁸⁸ Friedensreich Hundertwasser : *Fenêtre vitrée avec spirale à l'intérieur de l'Eglise Sainte-Babara*. In *Pour une architecture plus proche de la nature et de l'homme. Hundertwasser. Architecture*, Angelika Taschen. Ibid., p. 115.

Jusqu'ici, la spirale⁵⁸⁹ était comprise comme un élément décoratif en mythologie, sans avoir une portée quelconque dans l'histoire de l'art. Mais Friedensreich Hundertwasser a su lui donner un caractère particulier, en l'incorporant à ses composants figuratifs et abstraits, à l'éclat de ses formes courbes et de ses couleurs vives. Sa spirale peut se comprendre de deux façons : « tournée vers l'intérieur – elle est refuge – ou menant vers l'extérieur – elle est contact avec le monde extérieur »⁵⁹⁰. Sa propre spirale représente une courbe sous forme de lignes filigranes, qui se déroule en allant de l'avant, de l'intérieur vers l'extérieur, indéfiniment, et inversement elle s'enroule et revient sur elle-même. La spirale symbolise donc la vie et la mort, mais aussi la résurrection. Elle part du centre jusqu'à rejoindre les bords de la toile. Elle s'interrompt aux limites du tableau, alors qu'elle peut s'étendre à l'infini. En effet, la spirale de notre âme continue son bonhomme de chemin. A partir de ce constat, la spirale symbolise la ligne éternelle. Selon Friedensreich Hundertwasser, il en va de même pour notre existence. Celle-ci peut être comparée à une spirale qui représente notre naissance, notre croissance, notre évolution, notre vieillesse, notre mort, sachant que notre âme s'enroule et se déroule sans jamais s'arrêter.

Pendant son séjour chez son ami René Brô en 1955, il prouve une nouvelle fois son aversion pour la ligne droite lorsqu'il peint en juin de la même année son œuvre-clé *Der große Weg*⁵⁹¹ (Le grand chemin) sous la forme d'une grande spirale, avec au centre un carré bleu représentant un étang d'où sort un petit ruisseau. Cette spirale diffuse sa luminosité car animée par des couleurs flamboyantes (rouge, bleu, vert, jaune, orange). Elle symbolise un long chemin semé d'obstacles représentés par des carrés semblables à des pierres, qui évoquent les vicissitudes de la vie, de la naissance jusqu'à la mort. Ce chemin légèrement craquelé, parfois fissuré, serpente, s'enroule, se déroule du haut vers le bas, de gauche à droite vers le bord du tableau, et donc s'ouvre sur l'extérieur (l'éternité). De 1970 à 1983, cette toile

⁵⁸⁹ Le tracé en forme de spirale se retrouve dans différents jeux. Le jeu de l'oie inventé à la fin du XVI^e siècle comprend 63 cases agencées en spirales qui s'enroulent vers l'intérieur. Le jeu de « l'escargot » en forme de spirale possède un parcours identique aux autres jeux de marelle : le départ, appelé « Terre », se fait de l'extérieur, pour atteindre l'arrivée nommée « Ciel », qui se trouve au centre de la marelle en colimaçon. La spirale apparaît lors d'un remous de la rivière ou de vagues au pied d'une falaise. Les gastéropodes possèdent une coquille spiraliforme. L'extrémité supérieure de la crosse de la fougère arborescente adopte une structure hélicoïdale, c'est-à-dire elle se recourbe en volutes ; de plus, les feuilles qui la composent s'enroulent à leur tour sur elles-mêmes.

En juin 1953, Friedensreich Hundertwasser peint sa première spirale *Der Berg und die Sonne*. Entre l'été 1952 et l'hiver 1953, Henri Matisse (1869-1954) crée sa spirale *L'Escargot* (1953) évoquant la coquille d'un escargot. Il la forme à l'aide de grands bouts de papiers de couleurs vives, d'abord peints à la gouache, puis découpés (certains déchirés) et collés sur une toile blanche, mesurant plus de 2,7 m x 2,7 m. In *Ma grande encyclopédie d'art*, Barrie Nathalie. Ibid., p. 71.

⁵⁹⁰ Cité par Wieland Schmied : *Hundertwasser 1928-2000, Persönlichkeit, Leben*. Ibid., p. 7.

⁵⁹¹ Friedensreich Hundertwasser : *Der große Weg*, 1955. In *Hundertwasser*, Harry Rand. Ibid., p. 42.

était accrochée dans le bureau de Bruno Kreisky⁵⁹², le chancelier de l'époque, pour qui elle représentait à la fois une source de joie et une mine d'imagination⁵⁹³. En août 1955, sur l'un des murs en béton du jardin de René Brö⁵⁹⁴, Friedensreich Hundertwasser reprend cette grande spirale presque à l'identique, sinon peinte en noir. D'autre part il trace neuf lignes noires⁵⁹⁵, mouvantes, regroupées trois par trois sur le mur attenant, en calcaire, sur fond rugueux. Ces lignes produisent ainsi un effet captivant d'ondulations, de courbes en forme de vagues. Elles le subjuguèrent au point qu'il va les reprendre en 1977, donc 22 ans plus tard, sous la forme de murs et de sols ondulés⁵⁹⁶, lorsqu'il construit et aménage le complexe résidentiel *Hundertwasser Haus*⁵⁹⁷ (Maison Hundertwasser) situé à l'angle de la Kegelgasse et de la Löwenstraße, dans le 3^e arrondissement.

En 1959, il réalisa également la ligne courbe *Wie das steigende Rote Meer – Die Linie von Hamburg*⁵⁹⁸ (La mer rouge qui monte – La ligne de Hambourg), dans le cadre d'une action typiquement anti-académique, à l'Ecole des Beaux-Arts à Hambourg où il enseignait en tant que professeur invité. Cette ligne sans fin, également appelée *Die unendliche Linie* (La ligne sans fin) ou *Die Linie des Lebens* (La ligne de la vie) sert d'exemple de la créativité adhérent fortement au concept du manifeste collectif *Pintorarium*, puisqu'il a essentiellement pour objectif de faire valoir la liberté dans la création artistique sous toutes ses formes.

⁵⁹² „Hundertwasser mit dem österreichischen Bundeskanzler Bruno Kreisky in dessen Büro vor dem Bild *Der große Weg*“. In *Hundertwasser. Die Kunst des Grünen Weges*, Andreas Hirsch. Ibid., p. 103. Ma traduction : « Hundertwasser et Bruno Kreisky se tenant debout devant le tableau *Le grand chemin*, dans le bureau du chancelier fédéral autrichien ».

⁵⁹³ Kreisky Bruno : „In der Malerei faszinieren mich am meisten Künstler mit guten Farben. Hundertwasser ist mir lieber als viele der phantastischen Realisten“. In *Der Mensch im Mittelpunkt. Der Memoiren dritter Teil*. Ibid., pp. 72/73. Ma traduction : « Ce qui me fascine dans la peinture, ce sont généralement les artistes qui savent donner un étonnant pouvoir aux couleurs. Hundertwasser compte davantage pour moi que beaucoup de peintres réalistes fantastiques ».

⁵⁹⁴ Friedensreich Hundertwasser : *Relief peint, calcaire et béton*, 1955. In *Hundertwasser*, Harry Rand. Ibid., p. 31.

⁵⁹⁵ Friedensreich Hundertwasser : « Les murs qui ne sont pas plans, sur lesquels les lignes tracées semblent onduler davantage, sous quelque angle qu'on les voie, m'ont toujours fasciné. C'est le mystère des drapés ». In *Pour une architecture plus proche de la nature et de l'homme. Hundertwasser. Architecture*, Angelika Taschen. Ibid., p. 30.

⁵⁹⁶ Friedensreich Hundertwasser : *Murs et sols ondulés*. In *Pour une architecture plus proche de la nature et de l'homme. Hundertwasser. Architecture*, Angelika Taschen. Ibid., pp. 206-207.

⁵⁹⁷ L'UNESCO a élevé neuf sites autrichiens au rang de patrimoine mondial, à savoir : le Château de Schönbrunn et le Centre Historique de Salzbourg depuis 1996, le paysage culturel de Hallstatt-Dachstein en 1997 (dans la région du Salzkammergut), la Ligne de chemin de fer de Semmering en 1998, le Centre Historique de Graz en 1999, le paysage culturel de la Wachau en 2000, le paysage culturel de Fertö (dans la région du Neusiedlersee) en 2001, le Centre Historique de Vienne en 2001 dont l'immeuble *Hundertwasser Haus* et le musée *KunstHausWien* de Friedensreich Hundertwasser.

⁵⁹⁸ Friedensreich Hundertwasser : *La Ligne de Hambourg*. In *Hundertwasser, Japan und die Avantgarde*, Agnes Husslein-Arco, Axel Köhne, Harald Krejci (Éds.). Ibid., pp. 167-175.

L'idée de la ligne sans fin vint de deux amis à Friedensreich Hundertwasser, Bazon Brock⁵⁹⁹, aujourd'hui critique d'art et professeur d'esthétique, et Herbert Schuldt⁶⁰⁰, poète, essayiste et plasticien. Ceux-ci lui proposent de réaliser une grande ligne sans jamais s'arrêter, à la manière de coureurs de relais. Friedensreich Hundertwasser accepta aussitôt. Après avoir consulté Wilhelm Theodor Wulff, l'un des grands astrologues de l'époque⁶⁰¹, il démarre le 18 décembre son action-dessin très précisément à 15 heures 11, avec Bazon Brock, Herbert Schuldt et des bénévoles extérieurs dans la salle de l'atelier 213 de l'école. Ils travaillent en non-stop jusqu'au 20 décembre et se relayent trois jours et deux nuits. Friedensreich Hundertwasser dessine la première ligne horizontale à un centimètre du sol puis revient au point de départ pour continuer la ligne. Après avoir fait plusieurs tours de la salle de classe, il se fait relayer. Les participants à tour de rôle poursuivent l'action, faisant naître peu à peu la spirale. Cette ligne irrégulière, fantaisiste, courbe, sans fin tracée tantôt en noir tantôt en rouge, ressemble aux vagues de la mer. Elle parcourt les murs et franchit tous les obstacles matériels, les portes, les fenêtres, les radiateurs. Cette action est accompagnée d'une affiche *Der Zug einer Linie aus dem Geist der Wüste*⁶⁰² conçue sur du papier rose et mesure 69,80 cm de long et 60,80 cm de large. L'affiche se compose de textes rédigés par Friedensreich Hundertwasser, Bazon Brock et Pierre Restany.

C'est un ami de Hundertwasser et mécène hambourgeois de la ligne ininterrompue, Siegfried Poppe, qui a soutenu les participants en leur fournissant non seulement de l'encre⁶⁰³, mais aussi des boissons et de la nourriture⁶⁰⁴. Au bout de la deuxième nuit, cette ligne atteint une longueur d'environ 16 kilomètres et une hauteur de 2,5 mètres. La « ligne de Hambourg » est la première *Kunstaktion* (performance artistique) de grande envergure que Friedensreich Hundertwasser réalise en Europe avec Bazon Brock. Une musique tantôt indienne, tantôt africaine ou japonaise, entrecoupée de lectures faites par Bazon Brock, accompagne l'action. Les journaux hambourgeois ne manquèrent pas de crier au scandale. A

⁵⁹⁹ Pierre Restany : *Le pouvoir de l'art. Hundertwasser : Le peintre-roi aux cinq peaux*. Ibid., p. 25.

⁶⁰⁰ Pierre Restany : *Le pouvoir de l'art. Hundertwasser : Le peintre-roi aux cinq peaux*. Ibid., p. 25.

⁶⁰¹ Bazon Brock : „So befragte er den berühmten Astrologen Wulff in Hamburg“. In *Friedensreich Hundertwasser. Gegen den Strich. Werke 1949-1970*, Astrid Becker, Christophe Grunenberg (Éds.). Ibid., p. 151. Ma traduction : « Il sollicite le notoire astrologue Wulff à Hambourg ».

⁶⁰² Bazon Brock, Friedensreich Hundertwasser, Pierre Restany : *Der Zug einer Linie aus dem Geist der Wüste*, Plakat zur Aktion der *Linie von Hamburg*. In *Hundertwasser, Japan und die Avantgarde*, Agnes Husslein-Arco, Axel Köhne, Harald Krejci (Éds.). Ibid., p.166.

⁶⁰³ „Der Hamburger Mäzen Siegfried Poppe hatte einen halben Liter Tinte [...] zur Verfügung gestellt. Andreas Hirsch : *Hundertwasser. Die Kunst des Grünen Weges*. Ibid., p. 78. Ma traduction : « Le mécène hambourgeois Siegfried Poppe avait fourni un demi-litre d'encre aux participants ».

⁶⁰⁴ Bazon Brock : „Er versorgte deren Teilnehmer mit Essen und Getränken“. In *Hundertwasser. Die Kunst des Grünen Weges*, Andreas Hirsch. Ibid., p. 78. Ma traduction : « Il leur apporta à manger et à boire ».

son retour de voyage, le directeur de l'université convoque immédiatement Friedensreich Hundertwasser et lui interdit de continuer son action. Il craignait assurément pour la renommée de son école. La ligne (« inachevée ») prit fin à 13 h 40, au bout de 2 789 minutes. Les lignes dessinées furent détruites à coups de cutter et avec des lames de rasoir. Friedensreich Hundertwasser s'interrogea tout particulièrement sur son rôle joué en tant que professeur invité à l'Ecole des Beaux-Arts à Hambourg, réduit aux méthodes conventionnelles d'enseignement⁶⁰⁵ alors que s'offre l'opportunité de les renouveler par des manières inédites de penser, de ressentir, d'être, de développer la créativité, l'imagination et de concilier les motivations, les intérêts, les possibilités et les envies de chacun. Il démissionna de son poste de professeur et ne se priva pas d'adresser une lettre ouverte au Département des Affaires culturelles. A ses yeux, cette ligne ininterrompue représentait une « aventure didactique »⁶⁰⁶. Il comprenait par là son enseignement de l'art à l'école comme une activité créative, libre et indépendante, la liberté d'action. L'enjeu qu'il poursuivait était rien moins que de s'élever contre l'absence de la libre expression dans l'enseignement de l'art et de l'architecture⁶⁰⁷. Au départ, la ligne, la plus longue possible, devait se terminer au plafond et représenter une spirale sans fin⁶⁰⁸, pour constituer une œuvre artistique exceptionnelle⁶⁰⁹. Or cette ligne finit toutefois par relever du politique car elle allait à l'encontre de l'ordre institutionnel par le non-respect des convenances et de l'autorité.

Il faut encore préciser que l'instigateur de l'action de la « Ligne de Hambourg » est Bazon Brock. Bien que son nom figure en gros caractères à côté de celui de Friedensreich Hundertwasser sur l'affiche liée à l'action, ce dernier niait en quelque sorte l'attribution de paternité qui revenait à Bazon Brock⁶¹⁰. Lors de l'exposition

⁶⁰⁵ Friedensreich Hundertwasser : „Was sollte ein Gastdozent auf einer Akademie, wenn er nur tun dürfte, was doch schon seit eh und je getan wird ?“. Cité par Wieland Schmied : *Hundertwasser 1928-2000, Persönlichkeit, Leben, Werk*. Ibid., p. 87. Ma traduction : « Que ferait un maître de conférences invité, si son travail se limitait à ce qui se fait depuis toujours ? ».

⁶⁰⁶ „Als „didaktischen Exkurs“. Georgio Illetschko : *Planet Hundertwasser*. Ibid., p. 43.

⁶⁰⁷ Friedensreich Hundertwasser constatait le manque total de pouvoir s'exprimer ouvertement dans « l'enseignement, l'éducation, la condition artistique, l'architecture ». Pierre Restany : *Le pouvoir de l'art. Hundertwasser : Le peintre-roi aux cinq peaux*. Ibid., p. 25.

⁶⁰⁸ Friedensreich Hundertwasser : „Die Linie sollte über das gesamte Klassenzimmer erstrecken und dann durch die Stadt bis in die Galerie Brockstedt in Haverstehude führen“. In *Hundertwasser. Japan und die Avantgarde*, „Linie von Hamburg, 1959“, Agnes Husslein-Arco, Harald Krejci, Axel Köhne (Éds.). Ibid., p.172. Ma traduction : « La spirale devait parcourir la ville jusqu'à la galerie Brockstedt à Haverstehude ».

⁶⁰⁹ Friedensreich Hundertwasser : „Die Linie sollte nun eine gewaltige Sonne werden, die meine Schüler umgibt und in deren Zentrum sie Kraft für eine ungeheure schöpferische Leistung finden würden“. Cité par Wieland Schmied : *Hundertwasser 1928-2000, Persönlichkeit, Leben, Werk*. Ibid., p. 87. Ma traduction : « La ligne devait devenir un gigantesque soleil qui entoure ses élèves afin qu'ils puissent puiser en son centre l'énergie nécessaire pour créer une œuvre prodigieuse ».

⁶¹⁰ Friedensreich Hundertwasser : „Ja, aber !“. In *Friedensreich Hundertwasser. Gegen den Strich. Werke 1949-1970*. Astrid Becker, Christophe Grunenberg (Éds.). Ibid., p. 161. Lorsqu'en 1977, soit 18 années après l'action

Friedensreich Hundertwasser. Gegen den Strich. Werke 1949-1970 à la Kunsthalle de Brême, qui s'est déroulée du 17 octobre 2012 au 17 février 2013, c'est sous la houlette de Bazon Brock que quelques étudiants des Beaux-arts de Brême ont recréé la « Ligne de Hambourg ».

de la « Ligne de Hambourg », Pierre Restany demande à Friedensreich Hundertwasser si Bazon Brock est l'auteur de la ligne de Hambourg, il lui répond simplement par : « Oui, mais ! ».

Chapitre II : Le corps comme lieu de provocation

Pour Günter Brus et Valie Export, le corps est considéré comme lieu de provocation. D'une part, Günter Brus affectionne le *fécal*⁶¹¹ et d'autre part Valie Export exploite le *sang menstruel*. Ces deux pulsions élémentaires peuvent être réunies sous la notion de l'*abject*. Ce thème tabou et provocant de l'après-guerre apparaît de façon récurrente dans leurs pratiques de protestation puisque tous deux l'incorporent dans leur mise en scène organique. Cet art est alors désigné par l'*abject art*⁶¹².

Si nous partons de la définition donnée par Susanne Böhmisch⁶¹³, nous disposons de deux substances caractéristiques qui illustrent l'*abject* : les excréments et le sang menstruel. Susanne Böhmisch insiste sur le côté souillé et dégoûtant de ces éléments corporels. Elle évoque, en outre, l'animalité de l'homme, son passé primitif et interroge les tabous issus de la sexualité. Julia Kristeva, à son tour, questionne le corps dans le féminisme et considère les orifices tels que le vagin et l'anus comme abjects⁶¹⁴. Elle souligne que l'*abject* fascine et inquiète, attire et répulse à la fois. L'*abject* déclenche ainsi un sentiment d'attrait et d'abomination, de malaise et de stimuli et pousse l'individu à l'envie de transgresser l'interdit, pour montrer ce qui dérange, ce qui suscite l'horreur, ce que l'on refoule car jugé obscène.

A travers leurs pratiques corporelles respectives, Günter Brus et Valie Export témoignent de leur intérêt singulier, voire leur fascination excessive par l'*abject*. Ces deux artistes n'ont aucune retenue lorsqu'ils utilisent les déchets corporels de manière à la fois

⁶¹¹ « Le fécal, qu'est-ce donc ? Rien que le déchet de nos corps, l'ordure d'origine humaine ». Paul Ardenne : *Extrême, Esthétiques de la limite dépassée*. Ibid., p. 255.

⁶¹² L'*abject art* est « défini comme production artistique qui utilise ou suggère des matériaux abjects tels que la crasse, les excréments, le sang menstruel ou la nourriture avariée en vue d'interroger des tabous issus de la sexualité, du corps, du genre ». Susanne Böhmisch : *Le jeu de l'abjection : Etude sur Elfriede Jelinek et Elfriede Czurda*, Collection « Les Mondes Germaniques », Paris, L'Harmattan, 2010, pp. 22-23.

⁶¹³ « Tout ce qui rappelle l'animalité de l'être, son passé primitif, devient source de l'*abject*. S. Freud en donne deux exemples significatifs : le sang menstruel et les excréments. Les odeurs rappelleraient une sexualité archaïque où l'être mâle est attiré par l'odeur femelle. D'où selon S. Freud, le tabou du sang menstruel. De même, les excréments qui, avec le processus de civilisation, sont cachés, soumis à des rites de purification et pris en abjection. L'enfant aime dans un premier temps ses excréments comme partie détachée de son corps, cadeau fait à sa mère. Puis, par l'éducation, en arrive à les considérer comme « sans valeur, dégoûtant, répugnant, abject ». Susanne Böhmisch : *Le jeu de l'abjection : Etude sur Elfriede Jelinek et Elfriede Czurda*. Ibid., p. 28.

⁶¹⁴ Julia Kristeva : « Tout ce qui se rapporte aux frontières perméables du corps – les orifices comme bouche, vagin, anus – et aux schèmes de l'avalemt, de l'absorption de soi dans l'autre et de l'autre en soi, est potentiellement abject ». Cité par Susanne Böhmisch : *Le jeu de l'abjection : Etude sur Elfriede Jelinek et Elfriede Czurda*. Ibid., p. 24.

ludique, provocante, choquante, répugnante. Ils ont en commun un rapport direct de l'art au réel, à l'intime, à la nudité, aux fluides corporels repoussants allant à l'encontre de la bienséance. Ce lien étroit entre art et réalité vise à heurter la sensibilité du spectateur, mais aussi à ébranler les convenances et les règles dans la société autrichienne qu'ils jugent conservatrice. Leur corps représente à la fois le lieu de la provocation, de l'obscénité et de l'avilissement.

1. L'abject et l'analyse corporelle (Günter Brus)

Günter Brus explore son corps en tant qu'objet d'analyse et se concentre sur ses fonctions taboues à l'époque, tels l'acte de respirer, d'uriner et de déféquer. Le 12 septembre 1966, au Conway Hall à Londres, lors du festival *Destruction in Art Symposium, DIAS* (Symposium de la destruction en art), Günter Brus et Otto Muehl exécutent ensemble une analyse corporelle. Ils s'imposent des exercices de respiration *Breath exercises* conjuguant diverses phases successives qui vont de l'inspiration à la suffocation, en passant par le hurlement. Leurs actes engagent tout le corps et apportent des sensations plutôt douloureuses au niveau des muscles et des cordes vocales. Les deux artistes amplifient leurs sonorités aux vibrations inégales au moyen d'un micro et les entrecoupent de mouvements de gymnastique. Ils poussent au plus loin leur expérimentation à risque, jusqu'à ce que leurs voies respiratoires se resserrent de façon tragique, en évitant de justesse « l'éclatement de leurs poumons »⁶¹⁵.

D'ailleurs dix ans plus tard, en 1976, Marina Abramovic et l'artiste allemand Ulay, de son vrai nom Franck Uwe Layslepen, se sont à leur tour soumis volontairement à l'expérience de la respiration avec leur performance *Breathing in, breathing out* (Inspirer, expirer). Leurs lèvres se pressent les unes contre les autres, leurs narines étant bouchées à l'aide de filtres de cigarettes. Pendant 19 minutes, ils se renvoient ainsi la respiration pour préserver réciproquement leur maintien en vie.

⁶¹⁵ “Die Aktion enthält atmen, keuchen, stöhnen, schreien, brüllen, dazwischen Turnübungen, atmen und keuchen, knapp bevor die Lungen platzen [...]”. Rosemarie Brucher : *Durch seine Wunden sind wir geheilt. Selbstverletzung als stellvertretende Handlung in der Aktionskunst von Günter Brus*. Ibid., p. 40. Ma traduction : « L'action comprend l'inspiration, l'essoufflement, le gémissement, le cri, le hurlement, entremêlés d'exercices de gymnastique, l'inspiration et l'essoufflement, juste avant que les poumons n'éclatent ».

En 1968, lors de l'action collective *Kunst und Revolution*⁶¹⁶, Günter Brus réalise encore une analyse corporelle (*Körperanalyse*)⁶¹⁷, cette fois en assouvissant ses fonctions naturelles (uriner, déféquer). Bien que le corps fût à cette époque très protégé par la société autrichienne ultra-catholique⁶¹⁸, Günter Brus ne recule devant aucun interdit.

Il faut rappeler ici le contexte historique de l'époque pour comprendre le choix de ses dérivés. En effet, 1968 est l'année révolutionnaire des étudiants, mais pas – ou très peu – suivie en Autriche, ou du moins différemment de ce qui s'observait alors en France et en Allemagne. En Autriche, quelques artistes, précisément Günter Brus⁶¹⁹, Peter Weibel, Otto Muehl, Oswald Wiener et Franz Kaltenbeck, se sont néanmoins révoltés contre l'intolérance des autorités politiques, les institutions conventionnelles et les médias, en exécutant collectivement l'action *Kunst und Revolution* en 1968⁶²⁰.

Lorsque Günter Brus participe à cette action commune, il s'exhibe totalement nu devant un public de plus de 400 personnes, majoritairement des étudiants. Il urine puis absorbe son urine. Mais son plaisir ne s'arrête pas là. Il se plaît à déféquer et brise ainsi l'image sociale du corps humain. En effet, le thème fécal renvoie à un imaginaire dégradant physique et moral et représente un aspect humiliant de l'humanité⁶²¹. Günter Brus se prête au jeu en déféquant⁶²². Mais son spectacle se poursuit en enduisant également son corps avec ses propres excréments⁶²³, avant d'en ingurgiter jusqu'à n'en plus pouvoir, presque à demander grâce. Il accorde ainsi une importance toute particulière, au-delà de toute attente, à la matière

⁶¹⁶ Günter Brus : *Kunst und Revolution*, 1968. In *BRUSEUM. Ein Museum für Günter Brus*, Christa Steinle, Peter Weibel (Éds.). Ibid., p. 607. Oswald Wiener, Günter Brus, Otto Muehl, Peter Weibel, Franz Kaltenbäck, Peter Jirak, Herbert Strumpfl, Otmar Bauer ont participé à l'action *Kunst und Revolution*.

⁶¹⁷ „Ich habe [...] die Körperanalyse erfunden, um begreifbar zu machen, dass die Seele nur ein Ausdruck eines chemischen Prozesses ist“. Günter Brus : *Das gute alte Wien*. Ibid., p. 21. Ma traduction : « J'ai créé l'analyse corporelle, pour faire comprendre que l'âme n'est que l'expression d'un processus chimique ».

⁶¹⁸ Oliver Jahraus : « Manger, uriner, déféquer et bien évidemment les rapports sexuels, sont des formes hautement normées ». In *Günter Brus. Expositions. Colloque en l'honneur des 70 ans de l'artiste*, « L'actionniste viennois Günter Brus : l'épreuve de l'art », Peter Weibel. Ibid., p. 79.

⁶¹⁹ « Günter Brus est réfractaire au moule autoritaire de l'Etat, comme aux superstructures religieuses, jusqu'en 1970 ». Danièle Roussel : *L'actionnisme viennois et les Autrichiens*, « L'actionnisme ! ». Ibid., p. 18.

⁶²⁰ Peter Weibel : “Aus der 68er-Bewegung entstand in Deutschland mit der RAF eine terroristische Untergrund-Bewegung, die den Staat stürzen wollte“. In H.O.M.E., *Interview* : „Ich war nie gegen Regeln, „Wohnen, Bauen, Media, Outdoor“, David Baum, 1/2015, p. 76. Ma traduction : « L'organisation clandestine terroriste d'extrême gauche RAF (Rote Armee Fraktion – Fraction armée rouge), apparue en Allemagne avec le mouvement des années 1968, voulait renverser l'Etat ».

⁶²¹ Paul Ardenne : *Extrême, Esthétiques de la limite dépassée*. Ibid., p. 255.

⁶²² Paul Ardenne : *Extrême, Esthétiques de la limite dépassée*. Ibid., p. 260.

⁶²³ Jean-Pierre Sag développe la fascination des actionnistes viennois (Günter Brus inclus) pour la fécalisation. Il parle d'un « univers de l'oral fusionnel ou du cloaque, mais aussi du démembrement, de l'attaque sadique anale où se bousculent les fantasmes : le sang, la boue, la merde, les viscères d'animaux, la peau, le chaos face à l'ordre ». Jean-Pierre Sag : « Corps et représentation dans la performance ». In *Corps et arts*. Ibid., p. 206.

fécale⁶²⁴, alors que celle-ci n'a jamais été valorisée auparavant. Il souille son corps pour provoquer des sensations extrêmes chez le spectateur, surtout pour l'écœurer⁶²⁵, lui donner la nausée. La mise en scène des excréments rappellent l'humiliation qu'ont subie les déportés des camps de concentration lorsqu'ils déféquaient dans les latrines sous le regard de tous les autres incarcérés, puisqu'atteints dans leur dignité d'hommes. En outre, les déportés étaient à la merci des nazis et leurs corps s'en trouvaient altérés, dégradés, ils se faisaient traiter « comme [des] merde[s] »⁶²⁶. Günter Brus ne manque pas non plus de manifester son obsession par la propagation d'odeurs fortes engendrées par ses déjections. Notons que les mauvaises odeurs ou les odeurs fortes⁶²⁷ sont associées non seulement aux excréments, mais aussi à l'abject, au sale, voire à l'impureté⁶²⁸. Son action qualifiée d'art « fécal » sollicite à la fois le goût et l'odorat, mais symbolise aussi l'avilissement de l'humanité après la Seconde Guerre mondiale, qui peut être assimilé à une sorte d'appareil diabolique, prêt à engloutir pour détruire l'individu, avant de l'expulser de la même façon qu'on rejette les matières fécales⁶²⁹.

Günter Brus exhibe non seulement une des matières de la vie organique généralement la plus cachée, mais il attaque aussi la représentation de son propre corps. Il remet ainsi en question l'image de son corps qu'il transforme en un corps de « merde », le corps social, et par là-même le corps des autres, mais aussi les valeurs de la société. Et pour couronner le tout, il se masturbe tout en chantant l'hymne national autrichien⁶³⁰. Il semble ainsi avoir été le premier citoyen à avoir enfreint le paragraphe « Diffamation des symboles de l'Etat »⁶³¹ du code pénal autrichien. Dans ce contexte artistique inhabituel où Günter Brus laisse

⁶²⁴ Günter Brus : „Damals hätte ich jederzeit Hundescheisse gefressen, um zu beweisen, dass ich Mensch bin“. Cité par Johanna Schwanberg : *Günter Brus. Werke aus der Sammlung Essl*, Katalog anlässlich der Ausstellung im Schömer-Haus, Klosterneuburg vom 30.9 bis 31.12.1998, Klosterneuburg, Eigenverlag der Sammlung Essl Privatstiftung, 1998, p. 16. Ma traduction : Günter Brus affirme qu'au moment de l'action *Kunst und Revolution*, il était fin prêt à « bouffer de la merde de chien, rien que pour démontrer qu'il est un être vivant ».

⁶²⁵ Günter Brus est obsédé par les matières fécales au point de « se salir, de sentir mauvais, de faire honte à son prochain, de jouer avec ses propres « matières ». Paul Ardenne : *Extrême, Esthétiques de la limite dépassée*. Ibid., p. 260.

⁶²⁶ Paul Ardenne : *Extrême, Esthétiques de la limite dépassée*. Ibid., p. 272.

⁶²⁷ Günter Brus a besoin « d'odeurs fortes, de salissure, de dégoûts, d'expériences d'ingurgitation, de fusion sensible et passionnelle ». Paul Ardenne : *Extrême, Esthétiques de la limite dépassée*. Ibid., p. 266.

⁶²⁸ « Le thème fécal est dérangeant, plus encore que celui du cadavre. Il résiste à l'affection généralisée parce que réputé sale, parce qu'en état de proximité avec l'immonde - l'« immonde », ce qui n'est pas propre, selon la loi religieuse, ce qui est impur ». Paul Ardenne : *Extrême, Esthétiques de la limite dépassée*. Ibid., p. 254.

⁶²⁹ « La décadence de l'homme : machine de mort industrielle vouée, *anus mundi*, à dévorer puis à chier des hommes ». Paul Ardenne : *Extrême, Esthétiques de la limite dépassée*. Ibid., p. 272.

⁶³⁰ „Ich hatte keine 'Kunst' mehr vor, nur den Schock“. Günter Brus : *Das gute alte Wien*, p. 136. Ma traduction : « Je n'avais plus l'intention de faire de l'art, mais seulement de choquer ».

⁶³¹ Günter Brus : « Comme j'étais le premier à avoir violé le paragraphe « Diffamation des symboles de l'Etat », cela constituait un précédent ». Cité par Danièle Roussel : *L'actionnisme viennois et les Autrichiens*. Ibid., p. 28.

directement exprimer ses instincts en public, il est inévitable que pour l'époque il crée un profond malaise parmi les spectateurs, au point de susciter une réaction violente et sensorielle, inconfortable et insoupçonnée, tant pour les yeux que pour l'odorat et le palais. Ainsi la manipulation de l'urine, des excréments, du vomi, du sang, du sperme constitue, selon Konrad Paul Liessmann, la présence écœurante d' « éléments de choc »⁶³² qui, associées à la puanteur, engendrent la répulsion du corps⁶³³. Or lors du Forum européen bioéthique qui s'est tenu du 28 janvier au 2 février 2013 à Strasbourg, Jean-François Mattei⁶³⁴ élargit ce non-respect du corps humain, en commentant le contraste qu'il suggère entre « J'ai un corps » ou « je suis un corps »⁶³⁵. Il cherche à nous faire comprendre que même si nous sommes intimement convaincus que notre corps nous appartient et que nous avons donc toute liberté d'agir avec et sur notre corps, il reste néanmoins de notre ressort de mettre tout en œuvre pour protéger notre dignité en tant qu'être humain, pour le respect de soi, mais surtout pour celui des autres individus que nous côtoyons ou rencontrons.

En réalité, si Günter Brus se complaît à souiller et dégrader son propre corps dans le goût de la démesure, c'est pour lutter contre la non-reconnaissance du rôle actif joué par l'Autriche entre 1938 et 1945. Ses actes outrageants correspondraient ainsi à une sorte de dénazification. Il veut en conséquence développer un climat de déstabilisation, dans un semblant de bien-être que l'Etat a systématiquement instauré dès la fin de la Seconde Guerre mondiale.

⁶³² Konrad Paul Liessmann : "Wesentliche Auslöser von Schockelementen". Cité par Rosesmarie Brucher : *Durch seine Wunden sind wir geheilt. Selbstverletzung als stellvertretende Handlung in der Aktionskunst von Günter Brus*. Ibid., p. 140. Ma traduction : « Des facteurs déterminants qui déclenchent des éléments chocs ».

⁶³³ Konrad Paul Liessmann : "Erst dort, wo eine hybride Mischung von Lebendigem und Totem als Schleim, als Kot, als Sperma, als Gestank sich uns nähert [...] reagiert der Organismus mit Eckel". Cité par Rosesmarie Brucher : *Durch seine Wunden sind wir geheilt. Selbstverletzung als stellvertretende Handlung in der Aktionskunst von Günter Brus*. Ibid., p. 140. Ma traduction : « Précisément là où le vivant et la mort se mélangent sous la forme de glaire, de vomi, de sperme, d'odeur, le corps réagit avec dégoût ».

⁶³⁴ Jean-François Mattei est l'ancien ministre de la Santé, de la Famille et des Personnes handicapées du 7 mai 2002 au 31 mars 2004 et président de la Croix-Rouge française.

⁶³⁵ « L'opposition « J'ai un corps » ou « je suis un corps » sous-tend le conflit de valeur actuel entre la liberté et la dignité. « Si j'ai un corps », je suis libre d'en disposer. « Si je suis », c'est un débat qui traverse notre société aujourd'hui, et dans une société individualiste, égoïste, hégémoniste, il est clair que chacun a envie de décréter qu'il est propriétaire de son corps ou en faire ce qu'il veut. La seule chose qu'il ne faut pas perdre de vue que ce corps est un corps humain, c'est un corps d'humanité et que c'est la dignité de cette humanité qui fait que nous avons cette collectivité humaine et que donc nous sommes coresponsables les uns et les autres de la parcelle d'humanité que nous avons, alors pour le coup, dans notre corps, dans notre personne. Et, nous en sommes responsables vis-à-vis des autres, dès lors que nous maltraitons notre corps que nous bafouons sa dignité, c'est la dignité de l'humanité tout entière qui se trouve atteinte. Extrait tiré de la réunion intitulée « Notre corps nous appartient-il ? », Forum européen de bioéthique du 28 janvier au 2 février 2013 à Strasbourg, initié par le Professeur Israël Nisand et présidé par le Professeur Jean-Louis Mandel, *France Culture*, Emission publique par Michel Alberganti, <http://www.franceculture.fr/emission-science-publique-notre-corps-nous-appartient-il-2013-02-01>.

Pour Günter Brus⁶³⁶, l'art corporel constitue le moyen idéal pour mettre à nu les instincts les plus primaires et les communiquer au spectateur, pour provoquer en lui des sensations inhabituelles, inconnues. L'art ne doit pas être conforme, ni bienséant. Au contraire, il doit perturber, exaspérer, s'attaquer à tout ce qui est communément admis. Le philosophe et artiste américain Timothy Binkley aborde les créations artistiques dans la même direction que Günter Brus, en s'intéressant à la valeur artistique non esthétique d'une œuvre considérée comme émotive. En effet, il se positionne contre l'esthétique portant sur l'art lorsqu'il affirme qu'une « œuvre d'art est une “pièce” et, en tant que telle, elle n'a pas besoin d'être un objet esthétique ni même un objet tout court »⁶³⁷. Or l'esthétique désigne le plaisir des sens face à une œuvre, ce qui apparaît à notre sensibilité, sa forme, ses proportions, ses couleurs, son matériau, son harmonie, sa vision, sa compréhension, son toucher, son ouïe. Le sentiment du beau qui crée un lien entre le regardeur et l'objet détermine le jugement esthétique qui ne dépend pas de la nature même de l'objet, mais qui est conduit par l'esprit de l'individu, et donc relatif à chacun. En effet, chaque individu perçoit la beauté de manière différente. Günter Brus cherche à faire résonner chez le spectateur non pas un sentiment esthétique, mais un sentiment de malaise et de profond dégoût.

Après l'action *Kunst und Revolution* surmédiatisée, le quotidien de l'époque l'*Express*⁶³⁸ jugea les actes des protagonistes intolérables et ne tarda pas à soulever une vague de protestations. Elle les traita de criminels et réclama sans délai leur condamnation. D'ailleurs le gros titre „Uni-Skandal in Wien : Ins Gefängnis mit dem obszönen Gesindel“⁶³⁹ (« Scandale à l'Université à Vienne : Emprisonnement des obscènes ») de l'hebdomadaire *Wiener Montag*, suscita incontestablement l'indignation de l'opinion publique. De même, *Die Neue Zeitung* exprima sans équivoque le rejet de ces pratiques abjectes ainsi : « Pour que

⁶³⁶ « Un art qui cesse un instant d'être outrage à la pudeur n'est pas de l'art ». Günter Brus : *Pictura jacta est !*, « Rage ». Ibid., p. 210.

⁶³⁷ Cité par Denys Riout : *Qu'est-ce que l'art moderne ?*. Ibid., p. 468.

⁶³⁸ Peter Weibel : [...] « Sex-Orgien radikaler Studenten. Ein Fall für den Psychiater [...] ». In *BRUSEUM. Ein Museum für Günter Brus*, Christa Steinle, Peter Weibel. Ibid., p. 52. Ma traduction : « Orgies sexuelles des étudiants radicaux. Un cas pour le psychiatre ».

Tageszeitung *Express* : « Österreichs Kulturrevoluzzer. Die Polizei ist hinter ihnen her ! ». In *mediathek.at*, „Zeitungsbericht über Uni-Exzesse“, <http://www.mediathek.at/virtuelles-museum/1968-studenten/1968-studentenproteste/>. Ma traduction : « Les révolutionnaires autrichiens de la culture. La police est à leurs trousses ».

⁶³⁹ *Wiener Montag* : „Uni-Skandal : Ins Gefängnis mit dem obszönen Gesindel“, *Unparteiische Morgenzeitung*, Nr. 26, Montag, 10. Juni 1968. In *L'actionnisme viennois et les Autrichiens*, Danièle Roussel, Ibid., p. 285. Le *Wiener Montag* paraissait tous les lundis à Vienne à partir du 10 mars 1947, avant de sortir son dernier numéro le 30 avril 1969.

cessent définitivement les scandales à l'université. Enfin, ces cochons sont emprisonnés »⁶⁴⁰. La presse populaire réprouva donc de façon catégorique les pratiques blasphématoires des actionnistes qui ne respectaient rien et personne. Le scandale médiatique entraîna la condamnation de Günter Brus à six mois de prison, notamment pour deux motifs liés à ses pratiques corporelles perçues comme inacceptables : l'un portant sur la *Herabwürdigung österreichischer Symbole*⁶⁴¹ (Le dénigrement grave des symboles de l'Etat), l'autre sur la *Verletzung der Sittlichkeit und Schamhaftigkeit*⁶⁴² (L'atteinte aux bonnes mœurs et à la pudeur). L'action *Kunst und Revolution* jugée scandaleuse était également appelée *Uniferkelei* (« Cochonneries à l'Université »). Aujourd'hui, elle est désignée par *Uniaktion* (Action de l'Université). Non sans raison, Günter Brus devint à cette période l'homme le plus contesté et le « plus détesté en Autriche »⁶⁴³. Son obscénité créée par la nudité en public, son goût et sa fascination pour l'abject, l'utilisation de l'urine et des matières fécales, le fait de se masturber renforcent la sensation de déstabilisation, voire de répugnance, de rejet chez le spectateur⁶⁴⁴. Günter Brus considère ses actions comme de l'art. Or à ce moment-là, elles n'étaient absolument pas considérées comme des œuvres d'art. Bien au contraire, la police et la justice autrichiennes n'avaient pas hésité à les qualifier de révolutionnaires, comme un danger, voire une menace pour la société autrichienne de l'époque. Cette action apparaît donc comme la plus politique des actions exécutées par les actionnistes viennois.

Heinrich Groß, médecin et neurologue autrichien, fut le psychiatre légiste attitré des actionnistes arrêtés. Après examen, il qualifia Günter Brus de psychopathe, à cause de son comportement antisocial et de son état de déséquilibre psychologique⁶⁴⁵. Or Heinrich Groß

⁶⁴⁰ „Damit die Skandale an der Universität aufhören. Endlich die Uni-Ferkel verhaftet !“. Cité par Johanna Schwanberg : *Günter Brus. Bild-Dichtungen*, Wien, Springer Verlag, 2003, p. 61.

⁶⁴¹ Peter Weibel : „Er wurde für schuldig befunden [...] nach §299a StG, indem er während des Absingens der Bundeshymne in völlig entkleidetem Zustand die große Notdurft verrichtete, sich die Exkremente an seinem Körper verschmierte und längerer Zeit onanierte“. In *BRUSEUM. Ein Museum für Günter Brus*, „Zu Günter Brus. Texte und Essays 195-2010“, Steinle Christa, Peter Weibel (Éds.). Ibid., p. 53.

⁶⁴² Peter Weibel : „Er wurde auch für schuldig befunden [...] nach §51, indem er bei einer allgemein zugänglichen Veranstaltung völlig entkleidet auf einem Tisch liegend längere Zeit onanierte“. In *BRUSEUM. Ein Museum für Günter Brus*, „Zu Günter Brus. Texte und Essays 1965-2010“, Steinle Christa, Peter Weibel (Éds.). Ibid., p. 53.

⁶⁴³ „Der meistgehasste Österreicher“. Cité par Johanna Schwanberg : *Günter Brus. Werke aus der Sammlung Essl*, Katalog anlässlich der Ausstellung im Schömer-Haus, Klosterneuburg vom 30.9 bis 31.12.1998, Klosterneuburg, Eigenverlag der Sammlung Essl Privatstiftung, 1998, p. 6.

„Der meistgehasste Österreicher“. In *oe1.ORF.at*, "Günter Brus. Erinnerung ist 99 Prozent Vergessenheit", Heinz Janisch, 4. Oktober 2008, <http://oe1.orf.at/artikel/203878>.

⁶⁴⁴ « La mise en avant des matières corporelles (sang, urine, excréments, sperme) dessine une dramaturgie qui ne laisse pas indenne les spectateurs ». David Le Breton : *L'adieu au corps*. Ibid., p.41.

⁶⁴⁵ „Dr. Quatember und Dr. Groß : “Es handelt sich bei Herrn Brus um das Persönlichkeitsbild einer Psychopathie, das heißt, er ist nicht in der Lage, mit seinen eigenen Spannungen fertig zu werden“. Cité par

était connu pour sa responsabilité dans la mort de nombreux enfants handicapés⁶⁴⁶, placés à l'espace pour enfants nommé « Am Spiegelgrund » de 1940 à 1945, de l'hôpital psychiatrique viennois *Heil- und Pflegeanstalt Am Steinhof (Otto-Wagner-Spital)*. Au moins 789 enfants et adolescents avec une déficience physique ou mentale, alors observés comme impurs, ont été empoisonnés, assassinés, ou ont succombé suite à des maladies infectieuses ou des pneumonies. La démarche d'Heinrich Groß consistait à disséquer principalement leur cerveau, mais aussi d'autres parties de leur corps pour les conserver à des fins d'expériences futures. Les restes de 600 victimes n'ont été enterrés que le 28 avril 2002⁶⁴⁷ au Cimetière central de Vienne (*Wiener Zentralfriedhof*). Cependant Heinrich Groß n'avait jamais été inquiété par la justice⁶⁴⁸ puisqu'il avait le privilège de juger Günter Brus et de le faire incarcérer. - D'ailleurs, dans les années 1950/1960, de nombreux nazis occupaient des postes importants en Autriche, dans la politique, la justice, la police, la médecine, sans être poursuivis ou condamnés. - En mémoire du massacre de ces enfants malades ou handicapés « Am Spiegelgrund », le compositeur Peter Androsch créa l'opéra « Spiegelgrund » dont la première représentation a été jouée au Parlement le 25 janvier 2013. Cet opéra comprend trois parties : « Loi, Chanson enfantine « Kommt ein Vogel geflogen » (Apparaît un oiseau) et Mémoire »⁶⁴⁹.

En 1969, Günter Brus, travesti en femme puisqu'il porte un bikini, réalise encore une analyse corporelle (*Körperanalyse I*)⁶⁵⁰ avec la collaboration d'Otmar Bauer. Ce dernier se place en position dominante au-dessus du corps de Günter Brus allongé au sol. Dans cette

Peter Weibel. In *BRUSEUM. Ein Museum für Günter Brus*, „Zu Günter Brus. Texte und Essays 1965-2010“, Steinle Christa, Peter Weibel (Éds.). Ibid., p. 52. Ma traduction : « Le rapport d'expertise des docteurs Quatember et Groß conclut que Monsieur Brus laisse apparaître une personnalité psychopathique, c'est-à-dire il est dans l'incapacité de faire face à ses propres tensions ».

⁶⁴⁶ Günter Brus : Er [Heinrich Groß] hatte viele Menschen auf dem Gewissen. Ein Mörder". In *achtzig.com*, 80 *Kulturzeitung*, "Günter Brus : Die enorme Konzentration hat die Schmerzen verdrängt", Stefan Zayernik, juillet 2015, <http://achtzig.com/2015/07/guenter-brus-im-interview/>.

⁶⁴⁷ Herwig Czech : „Am 28. April werden am Wiener Zentralfriedhof knapp 600 Urnen mit sterblichen Überresten von Opfern der NS-Kindereuthanasie am „Spielgrund“ bestattet“. In *Gedenkdienst*, „Der lange Schatten der NS-Medizin“, „Das jüdische Graz - eine Streifung“, Ausgabe 1/02, Holocaust-Education, 26 avril 2002, <http://www.gedenkdienst.at/index.php?id=291>.

⁶⁴⁸ Günter Brus : „Groß selbst wurde für seine Euthanasie-Verbrechen in der NS-Zeit bis zu seinem Tod 2005 nie strafrechtlich belangt“. In *Wiener Zeitung*, „Günter Brus im Interview. „Zum Teil ist das Volk ein Trottel“, Stefan Weiss, 2 novembre 2013.

⁶⁴⁹ Parlament Republik Österreich : „Der Komponist Peter Androsch beschreibt seine Oper als ein Tryptichon mit drei Tafeln und drei Sphären – Gesetz, Kinderlied und Erinnerung“. In *parlament.gv.at*, „Aviso : Uraufführung der Oper „Spiegelgrund“ im Parlament“, „Parlamentskorrespondenz“, Nr. 31, 21 janvier 2013, http://www.parlament.gv.at/PAKT/PR/JAHR_2013/PK0031/index.shtml.

⁶⁵⁰ Günter Brus, Otmar Bauer : *Körperanalyse I*, 1969, Villa Raspé, Berlin. In *Durch seine Wunden sind wir geheilt. Selbstverletzung als stellvertretende Handlung in der Aktionskunst von Günter Brus*, Rosemarie Brucher, pp. 126-127.

attitude obscène, Otmar Bauer défèque puis urine dans la bouche de Günter Brus qui absorbe les deux substances, matière fécale et urine, de manière désinvolte. Contrairement à son habitude, il ne s'agit pas ici de sa propre urine, ni de ses propres déjections dont il se délecte, mais de fluides corporels d'une personne de son entourage (ici Otmar Bauer)⁶⁵¹, pour se purger de la pression sociale et politique⁶⁵² qu'il subit, voire pour se maintenir en vie⁶⁵³. Sa « confrontation à l'écœurement »⁶⁵⁴ provoque inévitablement des sensations les plus extrêmes chez le spectateur tel le vomissement. Le corps de Günter Brus représente le lieu où se manifeste son malaise social, et par là-même le lieu approprié à sa révolte et à sa contestation. Rosemarie Brucher parle d'un « excès graduel des limites du dégoût »⁶⁵⁵. La méthode hors-normes et hors-limites adoptée par Günter Brus lui permet, pour un temps, de se soustraire aux bonnes pratiques, aux principes rigoureux, à la sévère discipline imposés par le pouvoir étatique.

2. L'abject et la sexualité féminine (Valie Export)

Le sang menstruel abordé par Susanne Böhmisch rappelle la réalisation d'une des premières pièces filmiques de 8 mm *Menstruation*⁶⁵⁶ (Sang menstruel) de Valie Export en 1966/1967. Celle-ci met en scène l'indécence féminine et transgresse les tabous liés au féminisme. Cette performance d'une durée de trois minutes a été filmée par sa sœur en Suisse, mais n'est plus disponible aujourd'hui. Valie Export décrit sa performance de la manière

⁶⁵¹ Günter Brus : "Von mir aus, flatz du auch noch rein, Otmar". Cité par Rosemarie Brucher: *Durch seine Wunden sind wir geheilt. Selbstverletzung als stellvertretende Handlung in der Aktionskunst von Günter Brus*. Ibid., p. 124. Ma traduction : « N'hésite pas Otmar, à ton tour, d'expulser tes fluides corporels dans ma bouche ».

⁶⁵² Günter Brus : "Jahrelang immer wieder den Scheißdreck der [...] Päpste [...] Staatsanwälte, Psychiater [...] geschluckt". Cité par Rosemarie Brucher: *Durch seine Wunden sind wir geheilt. Selbstverletzung als stellvertretende Handlung in der Aktionskunst von Günter Brus*. Ibid., p. 124. Ma traduction : « Pendant des années, je n'ai pas arrêté d'absorber la saleté de merde des [...] papes, des procureurs, des psychiatres [...] ».

⁶⁵³ Peter Weibel : „Das Fressen von Dreck ist für Günter Brus eine letzte Anstrengung des Lebens, ein letzter Versuch zu überleben“. In *BRUSEUM. Ein Museum für Günter Brus*, Christa Steinle, Peter Weibel (Éds.). Ibid., p. 47. Ma traduction : « Manger de la merde représente pour Günter Brus un dernier effort de la vie, un dernier effort pour survivre ».

⁶⁵⁴ "Ekelkonfrontation". Rosemarie Brucher: *Durch seine Wunden sind wir geheilt. Selbstverletzung als stellvertretende Handlung in der Aktionskunst von Günter Brus*. Ibid., p. 124.

⁶⁵⁵ "Das sukzessive Überschreiten von Ekelgrenzen, in der Folge wird Brus sich während Aktionen in den Mund defäkieren, urinieren und speien lassen, wird seinen eigenen Harn trinken, wieder erbrechen und sich mit Kot beschmieren [...]". Rosemarie Brucher : *Durch seine Wunden sind wir geheilt. Selbstverletzung als stellvertretende Handlung in der Aktionskunst von Günter Brus*. Ibid., p. 29.

⁶⁵⁶ Valie Export : *Menstruation*. In *Export Lexikon. Chronologie der bewegten Bilder bei Valie Export*, Sylvia Szely (Éd.). Ibid., p. 187.

suivante : « J'étais assise sur un mur blanc, assez haut et je pissais pendant mes règles, et la pisse tachée courait le long du mur, créant une sorte de motif abstrait, rouge et liquide »⁶⁵⁷.

Elle a été la première actionniste féministe à mettre le sang menstruel en scène et ainsi à prouver son intérêt précoce pour la sexualité féminine. A ce moment-là, le féminisme est encore confus en Autriche et les mouvements des femmes et féministes ne prennent leur envol que vers 1970 en France, aux Etats-Unis, en Italie et en Allemagne. En guise d'exemple, aux Etats-Unis, Betty Friedan, Aileen Hernandez et Pauli Murray fondent en 1966 la *National Organization of Women* (Organisation nationale des femmes), connue sous l'acronyme *NOW*. L'organisation défend les droits des femmes mariées qui se limitent au rôle de mère et d'épouse. Après les événements de 1968⁶⁵⁸, apparaît en France le *Mouvement de libération des femmes* (MLF)⁶⁵⁹ qui proteste contre le manque de reconnaissance à l'égard des femmes. Ce mouvement évoluera grâce à Simone de Beauvoir et à la sociologue Christine Delphy.

Pour revendiquer la féminité des femmes contre la domination du regard masculin⁶⁶⁰, Valie Export met elle-même en scène l'obscénité féminine. L'utilisation du sang menstruel lui permet d'expérimenter le côté provocateur de sa pratique artistique. Elle souhaite par ce biais trouver sa place de femme dans la société autrichienne, mais aussi obtenir la reconnaissance en tant que femme artiste dans le milieu artistique de l'après-guerre, exclusivement masculin. Placé dans le contexte artistique féminin à la fin des années 1960, son acte d'expulsion mêlant son urine et le sang de ses règles, est politique. En effet, Valie Export veut rompre le tabou du sexe féminin car ces substances organiques sont perçues alors comme dégradantes, impures et répulsives.

En accomplissant cette performance, Valie Export fait allusion aux actionnistes viennois qui percevaient le corps féminin comme un objet, un objet avili, et considéraient le sang menstruel comme une substance sale, méprisable. Pour eux, la femme était soumise et

⁶⁵⁷ Cité par Elisabeth Lebovici : In *Valie Export*, « Entretien avec Valie Export », traduction par Elisabeth Lebovici avec l'aide de Catherine Facerias. Ibid., p. 145.

⁶⁵⁸ Officiellement, le MLF vit le jour le 26 août 1970 en France, où des groupes de femmes déposent une gerbe à la tombe du soldat inconnu, mais en réalité destinées à la femme inconnue, sous l'Arc de Triomphe à Paris.

⁶⁵⁹ Antoinette Fouque, la psychanalyste, philosophe et cofondatrice du MLF avec la romancière et théoricienne française Monique Wittig (1935-2003), est décédée le 20 février 2014, à Paris, à l'âge de 77 ans.

⁶⁶⁰ Valie Export : « Le cycle de la naissance et des menstruations était source de multiples angoisses et de stress chez les femmes. Pour elle, le fait d'être une femme n'impliquait pas automatiquement la maternité ; celle-ci anticipait sa reconnaissance d'une responsabilité. Elle était beaucoup plus sensible à ce qui la définit comme appartenant à ce qu'on appelle le genre féminin. Sa performance filmée touche à la sexualité – mais avec un genre « garce » de sexualité, plus qu'avec la sexualité bourgeoise ». Cité par Elisabeth Lebovici : In *Valie Export*, « Entretien avec Valie Export », traduction par Elisabeth Lebovici avec l'aide de Catherine Facerias. Ibid., p. 145.

dominée par l'homme et n'était en aucune façon observée ou reconnue comme sujet émancipé.

Bien que Valie Export ne fasse pas officiellement partie des actionnistes viennois, il n'en reste pas moins que son travail est quelque peu lié à l'actionnisme et, plus précisément, au plaisir de provoquer, de choquer, de manière radicale et agressive⁶⁶¹. A l'instar de Günter Brus et les autres actionnistes viennois, Valie Export se complait à transgresser les valeurs traditionnelles, l'ordre moral, en toute impunité, avec audace et sans restriction, à travers le pouvoir de l'art. Mais elle se différencie d'eux et des premiers performeurs américains Allan Kaprow, Jim Dine ou Robert Rauschenberg, du fait qu'elle a commencé ses créations artistiques par la réalisation de photographies, de films et non, contrairement à eux, par la peinture.

3. Les excréments comme une fin en soi (Friedensreich Hundertwasser)

Friedensreich Hundertwasser affirme que dans les habitations, la moisissure permet « d'arrondir les lignes droites »⁶⁶² qu'il déteste. Son observation sur la moisissure débouche sur le cycle biologique de la nature. En 1975, le pas est franchi : il crée les toilettes-humus à adopter dans les maisons. Les toilettes sèches transforment les déchets humains récupérés en compost qui servira à faire pousser la végétation, les arbres-locataires, les arbres recouvrant le toit et les terrasses des maisons. Pour assurer une certaine autonomie de l'homme, mais aussi pour protéger l'eau, il élabore un projet sur le traitement de nos déchets en 1980. Sur son dessin initial, il dresse une liste d'instructions pour la réalisation des toilettes-humus par soi-même⁶⁶³. Il cherche ainsi à faire participer l'individu au cycle organique de la matière fécale. Il en fabriqua lui-même et les installa partout où il demeurait : dans son appartement à Vienne, mais aussi dans sa propriété (« Bottle House »⁶⁶⁴, Maison de bouteilles) en Nouvelle-Zélande, dans sa ferme en Normandie (« La Picaudière ») et sur son bateau *Regentag* (Jour de

⁶⁶¹ Valie Export : « Tout était tellement lié au plaisir, au plaisir de l'agression, au plaisir de la provocation, au plaisir du matériau artistique, au plaisir de l'expression radicale ». Cité par Danièle Roussel : *L'actionnisme viennois et les Autrichiens*. Ibid., p. 115.

⁶⁶² Friedensreich Hundertwasser : « Lorsque la rouille se dépose sur la lame d'un rasoir, lorsqu'un mur se couvre de moisissure, lorsque l'herbe apparaît dans le coin d'une pièce et arrondit les angles géométriques, il faut se réjouir de voir qu'avec les microbes et les champignons, c'est la vie qui entre dans la maison ». Cité par Angelika Taschen : *Pour une architecture plus proche de la nature et de l'homme. Hundertwasser. Architecture, Manifeste de la moisissure contre le rationnisme dans l'architecture*. Ibid., p. 36.

⁶⁶³ Friedensreich Hundertwasser : « Dessin, mode de construction et d'utilisation des toilettes-humus » ("Informationszeichnung für die Konstruktion und den Gebrauch der selbst angefertigten Humus-Toilette"). In *Le pouvoir de l'art. Hundertwasser : Le peintre-roi aux cinq peaux*, Pierre Restany. Ibid., p. 78.

⁶⁶⁴ Friedensreich Hundertwasser : « Bottle House », Nouvelle Zélande, mars 1982. In *Hundertwasser*, Harry Rand. Ibid., p. 130.

pluie). En réconciliant sa créativité, son art et l'écologie, il était parvenu à générer une unité constante entre trois éléments indissociables : sa personne, sa vie et son œuvre. Ses principes de recyclage qu'il préconise en 1975 lui valent d'être l'un des premiers défenseurs des toilettes sèches.

Avec l'étude et la fabrication des toilettes humus, il écrit dans le même temps son manifeste *Scheißkultur – Die heilige Scheiße* (Culture de la merde – La Sainte-Merde), en 1979. L'humus tient compte du cycle biologique qui conduit de la putréfaction à la régénération de la matière vivante⁶⁶⁵. L'humus est donc une matière précieuse. Il le décrit comme « le véritable or noir »⁶⁶⁶, c'est-à-dire l'or de la vie. Il remet en cause l'attitude de l'individu qui généralement ne fait pas le rapprochement du cycle de la matière fécale à la nourriture⁶⁶⁷. Pour restituer ce circuit rompu, Friedensreich Hundertwasser l'exhorte à récupérer ses excréments pour les transformer en or, au lieu de les faire évacuer par la chasse d'eau, parcours cassant l'équilibre du milieu aquatique. Il veut que nous dépassions le tabou de la merde, le fait qu'elle soit nocive ou sente mauvais. Il cherche à nous faire prendre conscience que la matière fécale n'est aucunement dégoûtante puisqu'elle fait partie intégrante du cycle naturel de la vie :

« Notre merde est l'élément clé de notre résurrection. Depuis que l'homme pense, il essaye d'être immortel. L'homme veut avoir une âme. La merde est notre âme. Grâce à la merde, nous pouvons survivre. C'est la merde qui nous rend éternel »⁶⁶⁸.

Conscient des fondements des écosystèmes, Friedensreich Hundertwasser est persuadé que la nature dans laquelle l'homme vit, repose sur le processus perpétuel de l'évolution et de la disparition. Il affirme même que « l'odeur de compost est l'odeur de Dieu, l'odeur de la résurrection, l'odeur de l'immortalité »⁶⁶⁹. Le fait d'observer que le corps humain se compose

⁶⁶⁵ Friedensreich Hundertwasser : « La merde devient terre que l'on pose sur le toit – elle devient pelouse, forêt et jardin – la merde devient or... Le cercle est fermé il n'y a plus de déchets ». Cité par Pierre Restany : *Le pouvoir de l'art. Hundertwasser : Le peintre-roi aux cinq peaux*. Ibid., p. 30.

⁶⁶⁶ Friedensreich Hundertwasser : „Humus ist das wahre schwarze Gold“. In „Scheißkultur – die heilige Scheiße“, Verlesung des Manifests „Die heilige Scheiße“ in Pfäffikon am Zürcher See, 1979, <http://www.lavie.fr/archives/2001/06/14/hundertwasser-l-electron-libre,3598503.php>.

⁶⁶⁷ Friedensreich Hundertwasser : „Die Scheiße behalten wir nicht. [...] Der Kreislauf von der Scheiße zum Essen ist unterbrochen“. In „Scheißkultur – die heilige Scheiße“. Ibid. Ma traduction : « Nous ne gardons pas notre merde. [...] Le circuit de notre merde à la nourriture est interrompu ».

⁶⁶⁸ Friedensreich Hundertwasser : „Seit der Mensch denken kann, versucht er, unsterblich zu sein. Der Mensch will eine Seele haben. Die Scheiße ist unsere Seele. Durch die Scheiße können wir überleben. Durch die Scheiße werden wir unsterblich“. In „Scheißkultur – die heilige Scheiße“. Ibid.

⁶⁶⁹ Friedensreich Hundertwasser : „Der Humusgeruch ist der Geruch Gottes, der Geruch der Wiederauferstehung, der Geruch der Unsterblichkeit“. Cité par Georgio Illetschko : *Planet Hundertwasser*. Ibid., p. 89.

de matière organique et rejoint après sa mort le circuit écologique⁶⁷⁰, le décide à se faire enterrer dans le « jardin des morts heureux »⁶⁷¹ en Nouvelle Zélande, à la fois le pays de ses rêves et sa deuxième patrie. Il souhaite que sa dépouille qui deviendra humus, soit simplement enveloppée nue dans un suaire, puis déposée dans la terre, sans cercueil. En 1979, il adresse sa requête par écrit au ministre de la santé de la Nouvelle-Zélande, Anthony George Malcolm, sous forme de testament : « Je me réjouis d'ores et déjà de me transformer moi-même en humus, d'être enterré nu, sans cercueil, sous le hêtre que j'ai planté moi-même sur ma terre d'Ao Tea Roa »⁶⁷².

Bien que Günter Brus et Friedensreich Hundertwasser visent à ôter le caractère tabou des déjections humaines, ils ne recherchent pas la même finalité. Le premier, en manipulant ses propres excréments, tente de dégrader son propre corps (lorsqu'il s'en badigeonne) et dans le même temps de dégoûter le spectateur (lorsqu'il en mange). Il s'en sert comme un moyen, un outil. Il profite des connotations négatives culturelles à l'égard des matières fécales pour les renvoyer au public, pour en faire un spectacle contre toute attente où l'art et la réalité fusionnent et qui conteste les conventions esthétiques. Le second utilise les excréments comme une fin en soi. Il exhorte l'individu à modifier sa relation aux excréments (décomposition) qui s'inscrivent dans le cycle de la nature puisque servent d'engrais (recomposition).

⁶⁷⁰ « Celui qui se sert des toilettes à humus n'a pas peur de la mort, car notre merde rend possible notre renaissance ». Cité par Pierre Restany : *Le pouvoir de l'art. Hundertwasser : Le peintre-roi aux cinq peaux*. Ibid., p. 30.

⁶⁷¹ Friedensreich Hundertwasser : „Im „Garten der glücklichen Toten“. Cité par Andrea C. Fürst, Doris Truppe : *Der unbekannte Hundertwasser*, à l'occasion de l'exposition qui s'est tenue du 20.11.2008 au 15.03.2009, München, KunstHausWien, Prestel Verlag, 2008, p. 2.

⁶⁷² Friedensreich Hundertwasser : „Ich freue mich schon darauf, selbst zu Humus zu werden, begraben, nackt und ohne Sarg, unter einer selbstgepflanzten Buche auf eigenem Land in Ao Tea Roa“. In *Der unbekannte Hundertwasser*, Andrea C. Fürst, Doris Truppe. Ibid., pp. 2, 243. Ma traduction : « Je me réjouis de devenir moi-même humus, d'être enterré nu et sans cercueil, sous un bouleau que j'ai planté personnellement sur ma propre terre à Ao Tea Roa ».

Chapitre III. Le corps comme lieu d'expérience

Pour Valie Export et Günter Brus, le corps, leur propre corps, représente à la fois le matériau dans leur création artistique, l'objet artistique, le support de leur expérience. Les deux artistes soumettent volontairement leur corps à des épreuves de violence physique et psychologique extrêmes, donc à des conduites à risque, en tentant de dépasser leurs propres limites jusqu'à se mettre en danger et frôler la mort. Selon Michel Foucault, l'expérience s'attache « à la résistance aux dispositifs de pouvoir (expérience révolutionnaire, expérience des luttes, expérience du soulèvement) »⁶⁷⁴. En effet, leur expérimentation porte essentiellement sur le combat opiniâtre et à outrance des institutions politiques.

Valie Export et Günter Brus s'automutilent et mettent ainsi en jeu l'expressivité du corps, son ressenti, sa confrontation avec le monde qui l'entoure, sa temporalité, ses capacités à résister à la douleur. Le corps peut alors être compris comme lieu de sanction. A la différence des châtiments cruels ordonnés par le pouvoir absolu qu'exerçaient les rois ou princes souverains sur le corps humain jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, Valie Export et Günter Brus violentent eux-mêmes leur corps et s'imposent délibérément des blessures : brutales, ouvertes, sanglantes pour Valie Export qui se coupe les cuticules à l'aide d'un cutter, jusqu'à écoulement du sang lors de son action *Remote... Remote* en 1973 ; extrêmes pour Günter Brus qui repousse plus loin encore les limites jusqu'à la prise de risque la plus dévastatrice, proche du suicide. En effet, en testant intentionnellement la douleur de sa chair, il est parvenu à l'épuisement de ses capacités corporelles et psychologiques, lors de sa dernière action *Zerreißprobe* réalisée en public à Munich en 1970.

Par ailleurs, Valie Export et Günter Brus ont toujours besoin de la présence du spectateur comme témoin pour partager avec lui leurs angoisses, leurs révoltes, mais aussi pour être compris, voire cautionnés. Le spectateur peut même être perçu comme complice puisqu'il participe émotionnellement à leurs épreuves, il vit la souffrance en même temps qu'eux. Dans cette optique, le spectateur contribue activement à l'esthétique de leur

⁶⁷³ Klaus Theweleit. Cité par Rosemarie Brucher: *Durch seine Wunden sind wir geheilt. Selbstverletzung als stellvertretende Handlung in der Aktionskunst von Günter Brus*, „Klaus Theweileits Körperpanzertheorie”. Ibid., p. 122. Ma traduction : « Je ressens la douleur, donc je suis ».

⁶⁷⁴ Cité par Judith Revel : *Le vocabulaire de Foucault*. Ibid., p. 55.

expérimentation. Il convient alors d'examiner la représentation de la douleur lors de l'automutilation chez Valie Export, puis les pratiques extrêmes exercées par Günter Brus sur son corps, en s'appuyant sur les agissements à risque sur le corps humain, et donc sur sa mise en danger. Il est également nécessaire de développer le champ de tension entre l'Etat qui contraint à la discipline d'une part et l'intégrité du corps remise en question par ces artistes d'autre part.

1. Les excès et la pratique masochiste (Günter Brus)

Après les actions d'*Ana*, de *Handbemalung*, de *Kopfbemalung* et de *Kopfzumalung* en 1964, l'auto-peinture sert de tremplin à Günter Brus pour passer de l'automutilation simulée, symbolique à l'automutilation réelle. Il parle dans son manifeste *Malerei - Selbstbemalung - Selbstverstümmelung* d' « automutilation maîtrisée » („bewältigte Selbstverstümmelung“)⁶⁷⁵. Son art devient de plus en plus destructeur. Il exprime ses émotions et ses révoltes non pas à travers la parole⁶⁷⁶, mais en se livrant à des expériences extrêmes avec, sur et par le corps. Il va délibérément s'infliger des auto-agressions violentes, sanglantes à l'exemple de l'action *Der helle Wahnsinn – Die Architektur des hellen Wahnsinns*⁶⁷⁷ (La folie pure – L'architecture de la folie pure) produite au Foyer du Musée Reiff (*Reiff-Museum*) d'Aachen le 6 février 1968. Vêtu d'un pantalon noir et d'une chemise blanche, il défèque, urine et boit son urine devant l'assistance. Pour la première fois, il s'entaille la poitrine avec une lame de rasoir⁶⁷⁸ et se masturbe en public. La ligne peinte en noir qui scindait le corps de Günter Brus lors de sa performance *Wiener Spaziergang* se transforme ici en filets de sang⁶⁷⁹ qui glissent le long de sa poitrine. Son sang qui coule symbolise la violence, la répression, à la fois celles

⁶⁷⁵ „SELBSTBEMALUNG = bewältigte Selbstverstümmelung“. Cité par Hubert Klocker : „Die Dramaturgie des Organisches / The Dramaturgy of the Organic“. Ibid., p. 47.

⁶⁷⁶ Peter Weibel : „Brus verzichtet auf Sprache“. In *BRUSEUM. Ein Museum für Günter Brus*, „Zu Günter Brus. Texte und Essays 1965-2010“, Christa Steinle, Peter Weibel (Éds). Ibid., p. 27. Ma traduction : « Il renonce à la parole ».

⁶⁷⁷ Günter Brus : *Der helle Wahnsinn - Die Architektur des hellen Wahnsinns*, Reiff-Museum, Aachen, 6. Februar 1968. In *BRUSEUM. Ein Museum für Günter Brus*, Christa Steinle, Peter Weibel (Éds.). Ibid., p. 83.

⁶⁷⁸ Martin-Gropius-Bau : „1968 : Es ist die erste öffentliche Selbstverletzung in Deutschland“. In *Martin-Gropius-Bau „Günter Brus. Störungszonen“*. „Biografie Günter Brus“, Pressemappe, p. 5, [https://www.berlinerfestspiele.de/media/de/2016/gropiusbau_2016/presse_mgb_2016/mgb16_pressemappe_brus .pdf](https://www.berlinerfestspiele.de/media/de/2016/gropiusbau_2016/presse_mgb_2016/mgb16_pressemappe_brus.pdf). Ma traduction : « C'est la première blessure effectuée en public en Allemagne ».

⁶⁷⁹ „Der Farbstrich wird nun durch den Schnitt in die Haut ersetzt, die Ausscheidungen des Körpers, Blut, Urin, Stuhl, Erbrochenes, Sperma und Schweiß werden in ihrer konkreten Materialität und Funktionalität in die Aktion eingeführt“. Rosemarie Brucher : *Durch seine Wunden sind wir geheilt. Selbstverletzung als stellvertretende Handlung in der Aktionskunst von Günter Brus*. Ibid., p. 27. Ma traduction : « Le trait en couleur est désormais remplacé par la coupure dans la chair, les substances organiques tels le sang, l'urine, les excréments, le sperme et la sueur sont introduits dans l'action, dans sa matérialité concrète et sa fonctionnalité naturelle ».

qu'il s'inflige lui-même et celles que la société fait subir⁶⁸⁰ à son propre corps⁶⁸¹. Le sang peut renvoyer aux victimes tuées par les nazis. Günter Brus réveille là encore les pulsions élémentaires, il transgresse les tabous, surtout sexuels, il explore la douleur à travers la violence et les blessures qu'il exerce lui-même sur son corps. Sa conduite avilissante, autodestructrice, et donc à risque, doit déranger les équilibres émotionnels auprès du public. La pratique de son art non-affirmatif (seine nicht-affirmative Kunst)⁶⁸² doit ainsi contribuer à déclencher chez le spectateur des sensations désagréables, extrêmes tels la nausée, le vomissement, l'écœurement, mais surtout réussir à le libérer de ses frustrations.

L'on peut se demander ce que Günter Brus aurait encore pu imaginer pour surprendre le spectateur lorsqu'il mesure son propre corps à des outils tranchants. C'est toujours par l'inattendu, la provocation, le spectaculaire qu'il attire l'attention du public, pour le mettre mal à l'aise, ébranler ses idées reçues.

Günter Brus a conscience du pouvoir exercé par l'Etat sur le corps du citoyen, et tout particulièrement sur son propre corps. Il n'hésite pas à le violenter, ni à s'automutiler et ingérer ses propres excréments. Michel Foucault propose deux conceptions qui se rattachent au monopole du corps social exercé par l'Etat : une « orthopédie sociale » et une « biopolitique »⁶⁸³. La notion de « l'orthopédie sociale » s'attache aux stratégies que l'Etat utilise pour façonner chaque individu « depuis l'école jusqu'à l'usine »⁶⁸⁴, c'est-à-dire l'Etat gère et surveille le corps de chaque citoyen. La « biopolitique » s'étend plutôt à la population dans son ensemble, que l'Etat gouverne à travers des mesures concernant la santé, l'hygiène, la sexualité. Le contrôle social intégrant les deux éléments, l'orthopédie sociale et la biopolitique, se fait par l'Etat, mais aussi par la justice, par les institutions médicales, pédagogiques. Pierre Bourdieu s'intéresse également au thème du corps dans la société et explique que les « contraintes sociales, tant symboliques que physiques, s'exercent et

⁶⁸⁰ Peter Weibel : "Die Gewalt, die ihm angetan wurde, aber auch der Welt, das heißt dem Anderen". In *BRUSEUM. Ein Museum für Günter Brus*, "Zu Günter Brus. Texte und Essays 1965-2010", Christa Steinle, Peter Weibel (Éds). Ibid., p. 46. Ma traduction : « La violence qu'on lui a fait subir, mais aussi au monde, c'est-à-dire à l'autre (à autrui) ».

⁶⁸¹ Günter Brus : "Durch meinen Leib erfahre ich sowohl die Repression, den Zwang der Welt, wie meine Freiheit". Cité par Peter Weibel. In *BRUSEUM. Ein Museum für Günter Brus*, "Zu Günter Brus. Texte und Essays 1965-2010", Christa Steinle, Peter Weibel (Éds). Ibid., p. 45. Ma traduction : « C'est à travers mon corps que j'expérimente aussi bien la répression, les contraintes du monde que ma liberté ».

⁶⁸² Günter Brus : "Der Körper als künstlerisches Material und Medium bedeutet : die Möglichkeit, Wirklichkeit zu vermitteln und nicht die Ideologie". Cité par Peter Weibel : "Zu Günter Brus. Texte und Essays 1965-2010", "Die Möglichkeit einer nicht-affirmativen Kunst". In *BRUSEUM. Ein Museum für Günter Brus*, Christa Steinle, Peter Weibel (Éds.). Ibid., p. 27. Ma traduction : « Le corps en tant que matériau artistique et medium permet de transmettre l'authenticité et non l'idéologie ».

⁶⁸³ Cité par Judith Revel : *Le vocabulaire de Foucault*. Ibid., p. 29.

⁶⁸⁴ Cité par Judith Revel : *Le vocabulaire de Foucault*. Ibid., p. 29.

s'inscrivent avant tout sur les corps »⁶⁸⁵. Toutefois Günter Brus n'a qu'un but politique⁶⁸⁶ : se libérer de toute contrainte, du conservatisme, de l'intolérance artistique et de la politique de l'oubli pratiquée par l'Etat qui n'assume pas son passé (*Vergangenheitsverdrängung*). Il remet alors tout en question⁶⁸⁷ avec et par son propre corps⁶⁸⁸ : l'art, les conventions morales, les mœurs, les normes sociétales, politiques et artistiques. L'anthropologie politique s'intéresse précisément au rôle de l'Etat qui contribue au maintien de la cohésion sociale⁶⁸⁹, garantit l'intégrité physique et punit ceux qui vont à l'encontre des règles⁶⁹⁰. Mais Günter Brus se moque éperdument de la disciplinarisation des corps par l'Etat.

Pour interpréter la théorie de l'expérience du non-assujettissement de Günter Brus et du contrôle social par l'Etat, Oliver Jahraus affirme que le corps « ne devient un possible objet d'expérimentation que dans la mesure où l'Etat s'en empare et le discipline »⁶⁹¹. En effet, puisque l'Etat, par la multiplication des interdits, discipline le corps au nom de la protection de l'intégrité physique et sanctionne toute dérive portant atteinte au corps, Günter Brus se voit alors contraint de maltraiter son corps, de le violenter, de le blesser. Il mise ainsi exclusivement sur son propre corps puisque celui-ci représente non seulement le lieu de résistance aux formes d'oppression, mais aussi le lieu d'expérimentation idéale et communicative avec l'art. Et c'est grâce à l'art corporel, en soumettant son corps à des épreuves d'automutilation qu'il peut atteindre, voire dépasser visiblement les limites de ce qui est généralement admis⁶⁹².

Rosemarie Brucher explique que l'intégration des fluides corporels (matières fécales, urine, sang) chez Günter Brus dans ses actions, tel que *Der helle Wahnsinn – Die Architektur des hellen Wahnsinns*, laisse apparaître une progression radicale dans l'usage du dégoût

⁶⁸⁵ Cité par Christiane Chauviré, Oliver Fontaine : *Le vocabulaire de Bourdieu*. Ibid., p. 26.

⁶⁸⁶ La violence qui ne lâche pas Günter Brus est un « thème majeur de l'anthropologie du politique. [...] Les anthropologues peuvent étudier comment le corps humain devient [...] un instrument au service d'une cause ». Marc Augé, Jean-Paul Colleyn : *L'Anthropologie*, Paris, Presses Universitaires de France, Collection encyclopédique Que sais-je ?, 2004, p. 50.

⁶⁸⁷ Oliver Jahraus : L'expérimentation corporelle de Günter Brus est « unique sur le plan de l'art et de l'histoire de l'art – de transgression et de remise en question de tout ce qu'il était impossible de mettre en question ». In *Günter Brus. Expositions. Colloque en l'honneur des 70 ans de l'artiste*, « L'actionniste viennois Günter Brus : l'épreuve de l'art », Peter Weibel. Ibid., p. 81.

⁶⁸⁸ Mikel Dufrenne : « L'art dévoile ce qui réprime et libère ». Cité par Jean-Marc Lachaud. In *Art et politique*, « Art et politique selon Mikel Dufrenne », Paris, L'Harmattan, 2006, p. 154.

⁶⁸⁹ L'Etat « assure la cohésion sociale de la collectivité ». Claude Rivière : *Introduction à l'anthropologie*, Paris, Hachette, Collection Les Fondamentaux, 2002 (1995, 1999), p. 95.

⁶⁹⁰ L'Etat intervient pour « un interdit violé, ou une désobéissance, pouvant être sanctionnée par le mépris, [...], par un châtiement du coupable ». Claude Rivière : *Introduction à l'anthropologie*. Ibid., p. 95.

⁶⁹¹ Oliver Jahraus : « L'actionniste viennois Günter Brus : l'épreuve de l'art ». In *Günter Brus. Expositions. Colloque en l'honneur des 70 ans de l'artiste*, Peter Weibel. Ibid., p. 80.

⁶⁹² Dépasser les « limites de la violence, de la transgression, de la provocation, et donc du supportable ». Isabelle de Maison Rouge : *10 clefs. Pour s'ouvrir à l'art contemporain*, Paris, Archibooks, 2007, p. 57.

(“die Eckelausreizung“)⁶⁹³. En effet, ses pulsions brutes vont en s’accroissant, en s’intensifiant lors de l’action collective *Kunst und Revolution* en 1968 et atteindront le summum lors de sa 43^{ème} et dernière action *Zerreiprobe*⁶⁹⁴ le 19 juin 1970 en poussant son expérimentation à l’extrême. En effet, lorsqu’il exécute en solitaire son action *Zerreiprobe* Günter Brus vit à Munich, donc loin de Vienne, la tension entre lui, son corps et l’Etat autrichien existe toujours. Il s’exhibe avec des accessoires féminins : un slip, des bas de soie et des porte-jarretelles. Dans sa posture misogyne, son apparence frise la pornographie. En outre, il se donne toutes sortes de moyens pour enfreindre les tabous : il urine, il défèque ; certains se révèlent même périlleux. En effet, il entaille d’abord une de ses cuisses puis il fait une profonde incision dans la peau de son crâne à l’aide d’une lame de rasoir jusqu’à écoulement de son sang, calmement, pour éviter toute fin tragique. Ce filet de sang coule le long de son dos jusqu’à ses fesses et rappelle la ligne noire irrégulière peinte sur son corps en tant que blessure simulée. Tantôt il tombe à genoux, tantôt il crie et se roule par terre, tantôt il s’effondre contre un radiateur⁶⁹⁵. En se violentant⁶⁹⁶ de la sorte, il exploite la nudité de son corps, sa plasticité et sa résistance⁶⁹⁷. Il se sert de l’art pour évacuer les pulsions refoulées, obligeant le spectateur à se remettre en cause, à se transformer jusqu’à devenir lui-même acteur.

Il explore, à ce moment-là, toutes les possibilités de la pratique corporelle, tout ce qui est envisageable de remettre en question. Au bout de la torture qu’il s’inflige, culmine « l’agonie »⁶⁹⁸ du corps, de l’être. Konrad Paul Liessmann parle alors d’une « stratégie de

⁶⁹³ “Die Eckelausreizung als wesentliches Moment der Brus’schen Aktionskunst wird sich in der Folge durch den Einsatz von Fäkalien und Körperausscheidungen in radikaler Weise steigern”. Rosemarie Brucher : *Durch seine Wunden sind wir geheilt. Selbstverletzung als stellvertretende Handlung in der Aktionskunst von Günter Brus*. Ibid., p. 26. Ma traduction : « L’utilisation immodérée du dégoût en tant que moment essentiel de l’art actionniste de Brus s’intensifiera de manière radicale à cause de l’intégration de matières fécales et des fluides corporels ».

⁶⁹⁴ Günter Brus : *Zerreißprobe*, 1970. In *BRUSEUM. Ein Museum für Günter Brus*, Christa Steinle, Peter Weibel (Éds.). Ibid., pp. 261-275.

⁶⁹⁵ Régis Michel : « A coups de ciseaux, de rasoir, de cordes et de fouet. Il boit sa propre urine. Se déchire le haut du crâne, s’attache au radiateur, se taillade les cuisses, urine sur ses plaies. Se vautre enfin dans la fange. [...] Au paroxysme de la convulsion ». In *Günter Brus. Expositions. Colloque en l’honneur des 70 ans de l’artiste*, « Brus et le théâtre de la mort », Peter Weibel. Ibid., p. 113.

⁶⁹⁶ L’actionniste « se donne tout entier à son action ». David Le Breton : « La blessure comme création ». In *erudit.org*, ETC, n° 79, 2007, p. 10-12, <http://id.erudit.org/iderudit/35050ac>, consulté le 9 avril 2012.

⁶⁹⁷ L’artiste perçoit « la résistance physique, la douleur, la mort, la relation aux objets, aux autres ». David Le Breton : « La blessure comme création ». Ibid. p. 10-12.

⁶⁹⁸ Konrad Paul Liessmann : “ein durchfressener Leichnam”. Cité par Rosemarie Brucher : *Durch seine Wunden sind wir geheilt. Selbstverletzung als stellvertretende Handlung in der Aktionskunst von Günter Brus*. Ibid., p. 140.

choc esthétique »⁶⁹⁹. Nu devant les spectateurs, il aborde les limites entre son corps (donc l'intimité) et le public. Il se sert d'outils coupants et dangereux (lames de rasoir)⁷⁰⁰, pour mettre son corps à l'épreuve au moyen d'une violence excessive, pour tester la malléabilité et la fragilité de son corps à travers la douleur, éprouver sa résistance physique et simultanément son équilibre psychique⁷⁰¹. Il fait appel à des substances physiologiques comme le sang qui symbolise la vie ou la mort pour atteindre, voire aller au-delà de la souffrance qu'il est capable de supporter. Il cherche en quelque sorte à explorer sa propre mort, en suscitant un malaise, une révolte chez le spectateur. En effet, son comportement s'apparente à une tentative de suicide non aboutie, c'est-à-dire il frôle le drame, la mort, il met sa vie en jeu, mais aussi l'art lui-même. Il est conscient qu'il a atteint le seuil du supportable. Malgré sa violence paroxystique, en passant de l'automutilation superficielle à la phase ultime de ses épreuves corporelles qu'est l'autodestruction⁷⁰², son « auto-agression maîtrisée lui a permis de prévenir un vrai suicide »⁷⁰³.

En dégradant ainsi son propre corps dont il se sert comme objet, matériau et œuvre d'art, il cherche à se libérer et à libérer la société de la répression de l'Etat éprouvée par son corps, mais aussi à mettre un terme à l'intolérance de l'Etat qui censure l'art novateur. Il se révolte contre l'Etat qui s'introduit dans « chacun de ses organes »⁷⁰⁴, dans son intimité, dans l'intimité du citoyen. Michel Foucault affirme que le politique omniprésent s'immisce dans notre vie : tant dans la sphère privée, personnelle, intime des individus que dans la vie publique ; le politique contrôle tout : le travail, le corps, la santé, la sexualité⁷⁰⁵.

⁶⁹⁹ Konrad Paul Liessmann : „Ästhetische Schockstrategie“. Cité par Rosemarie Brucher : *Durch seine Wunden sind wir geheilt. Selbstverletzung als stellvertretende Handlung in der Aktionskunst von Günter Brus*. Ibid., p. 140.

⁷⁰⁰ Günter Brus incorpore également des objets tels qu'une aiguille, du fil blanc, un sparadrap, une paire de ciseaux, de la ficelle, une équerre, un verre vide, deux petits récipients rectangulaires remplis d'eau.

⁷⁰¹ „Die »Verletzlichkeit des Individuums, der Schmerz, der Wahsinn« werden ins Zentrum gerückt“. Rosemarie Brucher : *Durch seine Wunden sind wir geheilt. Selbstverletzung als stellvertretende Handlung in der Aktionskunst von Günter Brus*. Ibid., pp. 45, 47. Ma traduction : « La vulnérabilité de l'individu, la douleur, la folie sont placés au cœur de l'action ».

⁷⁰² Günter Brus : „SELBSTBEMALUNG = unendlich ausgekostete SELBSTENTLEIBUNG“. Cite par Peter Weibel : „Zu Günter Brus. Texte und Essays 1965-2010“. In *BRUSEUM. Ein Museum für Günter Brus*, Christa Steinle, Peter Weibel (Éds). Ibid., p. 51. Ma traduction : « Autopeinture = autodestruction vécue à l'extrême ».

⁷⁰³ Hans-Werner Schmidt : „Die kontrollierte Autoaggression des Künstlers gibt die Möglichkeit [...] einem wirklichen Selbstmord vorzubeugen“. Cité par Rosemarie Brucher : *Durch seine Wunden sind wir geheilt. Selbstverletzung als stellvertretende Handlung in der Aktionskunst von Günter Brus*. Ibid., p. 62.

⁷⁰⁴ Cité par Régis Michel. In *Günter Brus. Expositions. Colloque en l'honneur des 70 ans de l'artiste*, « Brus et le théâtre de la mort », Peter Weibel. Ibid., p. 114.

⁷⁰⁵ Michel Foucault : « Le politique est partout. Diffus, insaisissable, il traverse nos vies, investissant chacune de ses composantes, c'est-à-dire tout autant le travail, le corps, les affects, le langage, les désirs, la santé que la sexualité ». Cité par Fabienne Denoual. In *Art et politique*, « Du politique à l'œuvre ou de l'œuvre apolitique », Jean-Marc Lachaud. Ibid., p. 176.

Oliver Jahraus constate de même cette emprise de l'Etat sur le corps humain⁷⁰⁶. Puisque Günter Brus transgresse tous les tabous sur son corps, il se voit confronté au pouvoir de l'Etat. Il décide alors de mettre en scène sa propre mise à mort, de s'attaquer aux ouvertures de son corps, à sa peau, à sa chair sans merci, de se déposséder de la matière qui le compose, de se désincarner en éliminant des éléments corporels, ses organes⁷⁰⁷, censés être contrôlés par l'Etat. Il met donc à mal son corps, il agit sur et à l'intérieur de celui-ci, le détruisant, fermement convaincu de pouvoir ainsi mieux se reconstruire. Mais en supposant que le corps soit libre et libéré, il convient alors de se demander si l'Etat existe encore.

Finalement Günter Brus prend conscience que sur le plan biologique, il y avait des limites quant aux possibilités liées au fait d'uriner, de déféquer, et donc de satisfaire les fonctions naturelles du corps. Il se rend également compte qu'il n'y avait en définitive pas d'échappatoire puisque son corps, altéré cruellement par les blessures et la douleur, forme une sorte de carcasse, de prison dont il ne peut pas s'évader.

Il est intéressant de noter qu'avant d'exécuter son action *Zerreißprobe*, la plus dangereuse puisqu'elle a failli lui coûter la vie, Günter Brus a effectué un travail de longue haleine, dans le souci d'une mise en scène sans faille et pour éviter le pire. Il a d'abord mis au point les moindres détails du déroulement de son action en sept étapes, sous la forme de sept feuillets. Il s'agit de croquis préparatoires, soigneusement élaborés par ses soins et accompagnés de ses annotations manuscrites. L'actionniste ne laisse rien au hasard. Il a tout prévu : les accessoires dont il se servira tels des ciseaux, une lame de rasoir, des porte-jarretelles. Il a tout réglé, tout étudié d'avance : les positions, les enchaînements, en simulant des effets de choc et d'inconfort. Sur l'un des croquis⁷⁰⁸, il a dessiné un écartèlement de jambes⁷⁰⁹ à partir d'un corps sans organe⁷¹⁰ qu'il s'apprête à effectuer concrètement. Lors de

⁷⁰⁶ Oliver Jahraus : « L'Etat discipline le corps dans une ampleur telle qu'il devient l'instrument de lutte contre cet assujettissement ». In *Günter Brus. Expositions. Colloque en l'honneur des 70 ans de l'artiste*, « L'actionniste viennois Günter Brus : l'épreuve de l'art », Peter Weibel. Ibid., p. 81.

⁷⁰⁷ « Günter Brus voulait supprimer ses organes ». Cité par Régis Michel. In *Günter Brus. Expositions. Colloque en l'honneur des 70 ans de l'artiste*, « Brus et le théâtre de la mort », Peter Weibel. Ibid., p. 114.

⁷⁰⁸ Il s'agit du quatrième feuillet de la série des sept partitions : Figure 31. Partitur zur Aktion „Zerreißprobe“, Blatt 4, 1970. In *Günter Brus. Werke aus der Essl Sammlung*, Katalog anlässlich der Ausstellung im Schömer-Haus, Klosterneuburg vom 30.9. bis 31.12.1998, Klosterneuburg, Eigenverlag der Sammlung Essl Privatstiftung, 1998, p. 19.

⁷⁰⁹ Günter Brus avait déjà effectué l'écartèlement des jambes lors de son action commune *Strangulation* avec sa femme en 1968. Günter Brus, Anni Brus : *Strangulation*, 1968. In *Günter Brus. Expositions. Colloque en l'honneur des 70 ans de l'artiste*, Peter Weibel. Ibid., pp. 108-109.

⁷¹⁰ Eric Alliez : Le corps sans organe est « branché sur une grosse tuyauterie, constituée de tronçons de diamètre variable réunis par de grosses bagues [...] qui laissent supposer un assemblage démontable et remontable de pièces hétérogènes ». In *Günter Brus. Expositions. Colloque en l'honneur des 70 ans de l'artiste*, „Aktionskizze“, Peter Weibel. Ibid., p. 107.

son action *Zerreiprobe*, Günter Brus a risqué l'écartèlement de ses jambes après avoir lié les chevilles ensemble à l'aide d'une cordelette. En exerçant cette brutalité supplémentaire, extrême sur son corps, l'action touche à sa fin, faisant éviter de justesse un drame. Il passe de la blessure matirielle sur son corps jusqu'à la torture, pour heurter davantage encore le spectateur. Günter Brus voulait rompre totalement et définitivement avec le beau traditionnel jugé comme esthtique⁷¹¹. Pour sa part, l'art n'a pas pour rôle de représenter le beau⁷¹², ni servir de décoration. Il doit, au contraire, donner à réfléchir, à provoquer une réaction. Le corps violent, à la différence de la beauté du corps idéal, sert à exprimer les terreurs qui ont sévi pendant la Seconde Guerre mondiale, mais aussi à bafouer sa propre image.

A l'issue de toutes les constatations précédemment établies, nous pouvons ainsi affirmer que Günter Brus peut être considéré comme un avant-gardiste radical dans ses actions, au sein de son propre groupe avant-gardiste, en particulier grâce à son action *Zerreiprobe*. Elle est l'action corporelle la plus radicale, à la fois à cause du déchirement physique et de l'épreuve mentale. En outre, Günter Brus est le seul des quatre actionnistes viennois à se faire mal lui-même.

Lors de différents entretiens avec la presse (*Profil* et *Wiener Zeitung* en 2013, *80 Kulturzeitung* en 2015), Günter Brus explique qu'il n'appréhendait pas la douleur qu'il affrontait régulièrement pendant le déroulement de ses actions⁷¹³. En effet, il avait appris à la maîtriser grâce à son énorme concentration⁷¹⁴, comme il le déclare lui-même. Pour adoucir, soulager ou même gommer la perception de la douleur physique incommodante, aiguë, voire insoutenable, il s'était référé à la technique pratiquée par les moines de Shaolin⁷¹⁵ ou les chamanes⁷¹⁶.

⁷¹¹ Régis Michel : « Avec tout ce qui fait l'art de l'occident, la peinture, le beau idéal, le corps glorieux ». In *Günter Brus. Expositions. Colloque en l'honneur des 70 ans de l'artiste*, « Brus et le théâtre de la mort », Peter Weibel. Ibid., p. 113.

⁷¹² « L'intention n'est plus l'affirmation du beau mais la provocation de la chair, le retournement du corps, l'imposition du dégoût ou de l'horreur ». David Le Breton : *L'adieu au corps*. Ibid., p. 41.

⁷¹³ Günter Brus : „Bei der diszipliniert ausgeführte Selbstverletzung setzen auch automatisch Körperkräfte ein, die den Schmerz abwehren. Das ist ärztlich bestätigt. Der Schmerz ist dementsprechend beim Betrachter viel stärker. Für mich war das früher aber Alltag und ich fürchtete mich nicht mehr davor“. In *Profil*, „Günter Brus. Da wird richtig die Sau rausgelassen !“, Interview, Kultur, Nina Schedlmayer, 4 mars 2013, pp. 91-92. Ma traduction : « Dès lors que l'on exécute des automutilations en s'imposant une discipline rigoureuse, des forces corporelles se mettent en mouvement et repoussent automatiquement la douleur. Cela est confirmé par les médecins. La douleur est, de ce fait, ressentie plus fortement par le spectateur. Pour moi, elle faisait partie du quotidien et je n'avais plus à la redouter ».

⁷¹⁴ Günter Brus : “Die enorme Konzentration hat die Schmerzen verdrängt. [...] Gerade bei der Zerreiprobe war ich hchst konzentriert”. In *achtzig.com*, *80 Kulturzeitung*, “Günter Brus : Die enorme Konzentration hat die Schmerzen verdrängt“, Stefan Zayernik. Ibid..

⁷¹⁵ Les moines de Shaolin pratiquent les arts martiaux tels que les exercices de combat sans armes, imitant le combat animal, et les techniques avec armes. Ils transmettent un enseignement spirituel et physique aux adeptes de la religion bouddhiste et taoïste. Le monastère Shaolin est un temple bouddhiste Chan situé sur le mont Song

Après son action *Zerreißprobe*, Günter Brus décide de mettre brusquement fin à sa démarche cathartique, à ses pratiques corporelles poussées à l'extrême et forcément en totale contradiction avec l'esprit du pouvoir étatique de l'époque, pour revenir à l'écriture. D'aucuns s'interrogent sur cette réaction. Le critique d'art Kristian Sottriffer (1932-2002) admet que la tournure dramatique de la dernière action de Günter Brus « l'a conduit à de tels extrêmes que la seule issue qui lui restait, c'était de s'arrêter »⁷¹⁷. L'expert de l'art autrichien Peter Gorsen suppose que la dernière action de Günter Brus lui a permis d'échapper au suicide, alors que le dessin et l'écriture, au contraire, lui servent de porte de secours⁷¹⁸. Les avis sont donc partagés. Günter Brus n'a pas voulu poursuivre ses actions sur les conseils de ses médecins⁷¹⁹. En outre, il s'était finalement rendu à l'évidence que, dans sa démarche dangereuse, dramatique⁷²⁰, le corps est essentiel, mais fragile. Quoi qu'il fasse, il ne pouvait pas grand-chose contre l'Etat qu'il considérait autoritaire et puissant puisqu'il ne manquait jamais de le sanctionner très sévèrement. Mais cela ne signifie nullement la fin de sa révolte et de son agression à l'égard des valeurs conservatrices de la société viennoise, tel qu'il le souligne lui-même :

« La continuité de manière directe dans l'exécution des actions n'était plus pensable pour moi. Avec ma dernière action « Epreuve de résistance », j'étais, à ce moment-là, arrivé au terme de ma pratique corporelle. J'étais

dans la province du Henan, en Chine. Il enseigne dans les écoles environnantes et organise des démonstrations martiales et de danse dans le monde entier.

⁷¹⁶ Günter Brus : „Ich habe die körperlichen Schmerzen während meiner Aktionen kaum gespürt. Der Körper entwickelt gewissermaßen Abwehrkräfte. Wenn man sich bewusst auf die Stelle konzentriert, wo man den Schnitt setzen will, dann spürt man das kaum. Eine Technik, die sie bei Shaolin-Mönchen oder Schamanen sehen können“. In *Wiener Zeitung*, „Günter Brus im Interview. Zum Teil ist das Volk ein Trottel“, „Kunst“, Stefan Weiss 2 novembre 2013, http://www.wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/kunst/584585_Zum-Teil-ist-das-Volk-ein-Trottel.html. Les chamanes sont à la fois visionnaires et thérapeutes, guérisseurs et voyants. Ils dirigent les rites, guérissent par leur connaissance des herbes médicinales, élaborent des pratiques de divination, des relations avec les morts, des contacts avec les esprits, des séances de transe.

⁷¹⁷ Cité par Danièle Roussel : *L'actionnisme viennois et les Autrichiens*. Ibid., p. 182.

⁷¹⁸ Peter Gorsen : „Rettung in die Zeichnung und Literatur vor dem 'letzten Schnitt der plastischen Selbstentkleidung'“. In *Günter Brus. Werke aus der Sammlung Essl*, Schwanberg Johanna. Ibid., p. 18. Ma traduction : « Une délivrance à travers le dessin et la littérature avant la dernière fracture de son propre dépouillement plastique ».

⁷¹⁹ Erich Kocina : „Nachdem er sich dort [in München] beinahe lebensgefährliche Verletzungen zugefügt hatte, hörte er auf den Rat der Ärzte – und verabschiedete sich von den körperlich extrem fordernden Aktionen“. In *Die Presse*, „Günter Brus kehrt in sein Exil zurück“, Samstag, 12 März 2016, p. 25. Ma traduction : « Après s'être infligé des blessures potentiellement mortelles, il écouta les conseils de ses médecins – et décida de mettre fin à ses actions corporelles extrêmement exténuantes ».

⁷²⁰ Günter Brus : « Je n'ai pas voulu déformer mon corps pour en faire une sculpture artistique. L'actionnisme de l'extrême dépasse les limites des expressions généralement admises ». Cité par Danièle Roussel : *L'actionnisme viennois et les Autrichiens*. Ibid., p. 23.

conscient que je devais y mettre un point final et partir sur de nouvelles bases. C'est d'ailleurs dans ce sens que j'ai évolué »⁷²¹.

Enfin, lors de son interview par la *Wiener Zeitung* le 2 novembre 2013, il raconte qu'après son action *Zerreißprobe*, il avait encore planifié de mettre au point une autre action qui consistait à laisser enfoncer un clou argenté dans son cou. Mais il a été obligé de renoncer à ce projet car sa femme l'aurait quitté⁷²². De surcroît, pour rien au monde, il aurait voulu faire du mal à sa fille, en se faisant passer pour « un père qui s'automutile »⁷²³, voire s'autodétruit.

Si Günter Brus se remet à l'écriture et simultanément au dessin, c'est parce que l'art le stimule toujours. D'ailleurs, son art donne toujours à voir, tout particulièrement lorsqu'il combine textes provocateurs et dessins figuratifs, violents et pervers, appelés « Images-Poèmes » dans son manuscrit *Irrwisch* (Feu Follet) en 1971. Bien que Günter Brus ait tourné la page, il manipule les corps de façon excessive, dans la même perspective qu'au moment de la réalisation de ses actions. En effet, ses dessins, au caractère à la fois immoral et impie, transposent les expériences de ses actions qu'il avait exécutées jusque-là. Pire encore, il amplifie leur caractère brutal, obscène, voire blasphématoire. En outre, la ligne noire ne l'a jamais lâché et se retrouve dans nombre de ses dessins⁷²⁴ tel *Im Vollbesitz der Schwäche* (En pleine possession de la faiblesse) de 1994, tiré de *Bild-Dichtungen*⁷²⁵ (Tableaux-poèmes). Ce dessin représente un faisceau de fibres nerveuses et permet l'échange d'informations entre les deux hémisphères du cerveau humain. Le choix du cerveau par Günter Brus n'est pas fortuit car le cerveau contrôle nos pensées et une foule de nos mouvements. L'artiste dissocie les

⁷²¹ Günter Brus : „Im Allgemeinen war eine direkte Fortsetzung der Wiener Aktionen nicht denkbar. Ich selbst war in der dann letzten Aktion „Zerreißprobe“ im Jahr 70 an einem Endpunkt gelangt. Mir wurde klar, dass ich für ein Weiterleben an diesem Punkt aufhören und nach neuen Ansätzen suchen musste, was ich bekanntlich auch tat“. Cité par Antonia Hoerschelmann. In *Günter Brus. Werkumkreisung*, „Aus meiner Zeit heraus versetzt“. Günter Brus im Gespräch mit Antonia Hoerschelmann, Monika Faber, Wien, Juni 2003“, Köln, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2003, p. 262.

⁷²² Günter Brus : „Bei mir war die Idee mir einen Silbernagel durch den Rist schlagen zu lassen. Meine Frau hat dann gesagt : „Wenn du so etwas machst, dann sind wir getrennte Leute“. In *Wiener Zeitung*, „Günter Brus im Interview. Zum Teil ist das Volk ein Trottel“, Stefan Weiss. Ibid.

⁷²³ Günter Brus : „Ich wollte auch nicht, dass meine Tochter mit einem Vater aufwächst, der als Selbstverstümmelter ist“. Cité par Stefan Weiss. In *Wiener Zeitung*, „Günter Brus im Interview. Zum Teil ist das Volk ein Trottel“, Stefan Weiss. Ibid.

⁷²⁴ Certains de ses dessins sont sans titre, les uns visibles dans son récit autobiographique *Das gute alte Wien*, d'autres présentés dans son recueil de poésies théoriques *Pictura jacta est !*

⁷²⁵ Johanna Schwanberg : *Günter Brus : Bild-Dichtungen*, Wien, Springer Verlag, 2003, 463 p. Dans le recueil *Bild-Dichtungen*, Günter Brus propose des textes de longueur inégale, consacrés à des réflexions sur la place de la culture dans nos sociétés. Ses écrits sont enrichis de dessins. Prose et poésie se côtoient.

deux parties de manière différente à l'aide d'une ligne noire. Il laisse la partie gauche⁷²⁶ vide. Il privilégie la zone droite en y inscrivant *Im Vollbesitz der Schwäche* de sa propre main car le côté droit symbolise l'imagination, la création artistique, la perception des couleurs, l'ouverture d'esprit, les instincts, les émotions, les affects négatifs. Cette ligne noire irrégulière semble animée car épaisse au début et plus discrète ensuite, ses replis s'enroulent et se chevauchent. Elle brise la symétrie plus ou moins bilatérale de la représentation du cerveau en deux parties distinctes et opposées. Ces dernières laissent supposer les qualités telles que la force, la résistance d'une part, les points négatifs comme la faiblesse, l'impuissance de l'autre.

En 1999, Günter Brus a subi une ablation de son estomac. Ce n'est donc plus lui qui s'automutile avec une lame de rasoir pour des raisons politiques, sociales ou artistiques. Cette fois, c'est une décision extérieure, incontournable d'une tierce personne, ici un professionnel de la santé, le chirurgien, qui procède à une intervention nécessaire, vitale, à l'aide d'un scalpel. Dans les deux cas, automutilation ou « blessure obligée », le corps sert de matériau. Cette fois, une cicatrice sous la forme d'une ligne médiane, verticale marque son corps du bas du thorax jusqu'au bas du ventre⁷²⁷. Günter Brus la nomme *Die kleine Narbenlehre* (Le Traité de la petite cicatrice), en faisant allusion à l'ouvrage *Die Farbenlehre* (Théorie des couleurs) de Wolfgang von Goethe.

2. L'épreuve de la douleur choisie (Valie Export)

Au cours de sa performance *Hyperbulie*⁷²⁸ en 1973, Valie Export nue se tient toute recourbée et tente de se frayer un passage à travers un couloir étroit de fils reliés à deux batteries électriques, situées de part et d'autre de l'installation. Mais le parcours devient de plus en plus douloureux pour elle au fur et à mesure qu'elle avance, car les fils électrifiés sont placés de plus en plus près du sol. Chaque fois qu'elle touche un fil (avec la tête, le dos ou le coude), elle ressent une vive décharge électrique⁷²⁹. En mettant son propre corps ainsi à

⁷²⁶ La partie gauche du cerveau symbolise principalement la logique, le calcul, le langage, le raisonnement, les affects positifs.

⁷²⁷ Christina Lammer : Günter Brus. *Kleine Narbenlehre. Eine Leibgeschichte in drei Akten*, Wien, Erhard Löcker Verlag, 2007, pp. 14, 21.

⁷²⁸ Valie Export : *Hyperbulie*. In Valie Export. *Zeit und Gegenzeit. Time and Countertime*, Agnes Huslein-Arco, Angelika Nollert, Stella Rollig (Éds.). Ibid., pp. 150-151.

⁷²⁹ Valie Export : „Der elektrische Schlag, den ich bei der Berührung der Drähte erhielt war kräftig“. Cité par Vilmaz Dziewior. In Valie Export. *Archiv*, „Scheinbar geordnete Verhältnisse. Valie Export spricht mit

l'épreuve, et simultanément en danger, Valie Export dénonce d'une part l'encadrement et la répression du corps par les lois et les conventions traditionnelles⁷³⁰ qui le rendent obéissant et d'autre part l'exclusion, la non-reconnaissance de la femme artiste dans le monde artistique alors seulement réservé aux hommes.

Lors de sa performance filmée *Remote... Remote*⁷³¹ en 1973, Valie Export s'automutile, assise sur une chaise. A l'aide d'un cutter, elle entaille les cuticules des ongles des mains. Elle expérimente ainsi la confrontation de son propre corps à un objet coupant. Lorsque les doigts blessés saignent, elle les suce puis les trempe dans un bol de lait posé sur ses genoux, pour atténuer la douleur de ses blessures. Elle fait référence à deux fluides organiques constitutifs de la féminité, le sang menstruel et le lait maternel⁷³². Elle change le lait en sang : ce geste rappelle le premier miracle du Christ qui transforma l'eau puisée par les serviteurs en vin, lors des noces de Cana. Si Valie Export s'inflige une telle souffrance physique en se mutilant de façon répétitive, c'est pour mieux représenter le passage de l'innocence de l'enfance et de l'adolescence à la violence de la socialisation humaine qui éprouve la personne adulte, et par là-même son corps.

Sur la photo, en arrière-plan de l'action *Remote... Remote*, deux enfants en pyjama rayé – tenue qui rappelle celle des incarcérés dans les camps nazis – se tiennent très fort par la main, debout derrière les barreaux de leur lit. Valie Export met en scène son état intérieur et s'impose une souffrance éprouvante qui semble se refléter dans le regard anxieux, voire pétrifié de ces deux enfants. Elle semble vouloir couper les liens avec sa propre enfance⁷³³, donc se libérer définitivement du passé, bien que sa scolarité et son éducation dans un couvent⁷³⁴ jusqu'à l'âge de 14 ans ne l'eussent a priori pas contrariée⁷³⁵.

Vilmaz Dziewior über ihr Archiv“, Yilmaz Dziewior, Jürgen Thaler, Astrid Wege. Ibid., p. 76. Ma traduction : « Chaque fois que j'arrivais au contact d'un fil, je ressentais une forte décharge électrique ».

⁷³⁰ Valie Export : „Dieser Gang aus elektrisch geladenen Drahten symbolisiert die Regeln und Normen der sozialen Gesellschaft, die Unterdrückung und Ausbeutung durch die Gesellschaft“. Cité par Vilmaz Dziewior. In *Valie Export. Archiv*, „Scheinbar geordnete Verhältnisse. Valie Export spricht mit Vilmaz Dziewior über ihr Archiv“. Ibid., p. 76. Ma traduction : « Le couloir construit avec des fils électriques connectés symbolise les règles et les normes de la société, la répression et l'exploitation par la société ».

⁷³¹ Valie Export : *Remote... Remote*, 1973. In *Valie Export. Archiv*, Yilmaz Dziewior, Jürgen Thaler, Astrid Wege. Ibid., pp. 192-193.

⁷³² Valie Export est mère d'une fille qui possède à Los Angeles un studio de yoga.

⁷³³ „Menschliches Verhalten wird im Gegensatz zu Maschinen (Tieren) durch Ereignisse in der Vergangenheit beeinflusst, so sehr diese Erfahrungen auch zurückliegen mögen“. In *Medienkunstnetz.de* : „Valie Export : „Remote... Remote...“, Werke von Valie Export, <http://www.medienkunstnetz.de/werke/remote-remote/>. Ma traduction : « Contrairement aux machines (animaux), l'attitude humaine est influencée par des événements du passé, aussi loin qu'ils puissent remonter ».

⁷³⁴ Valie Export : „Ich bin zu drei verschiedenen Messen gegangen in derselben Kirche,“. Cité par Almuth Spiegler. In *art-magazin.de*, „Valie Export“, Heftausgabe 11/2011, <http://www.art-magazin.de/div/heftarchiv/2011/11/EGOWTEGWPOOOPOGSPRCCPT/VALIE-EXPORT>. Ma traduction :

Lorsqu'elle explore ses limites corporelles, elle s'inflige non seulement une expérience physiologique, mais aussi une épreuve de violence psychologique. C'est pour elle le moyen de se libérer⁷³⁶. Le spectateur peut difficilement rester insensible à sa souffrance et la partage logiquement⁷³⁷ avec Valie Export.

elle décrit elle-même son expérience de la religion ainsi : « J'assistais jusqu'à trois messes différentes dans la même église ».

⁷³⁵ Valie Export : "Ich war nicht ungern in der Klosterschule. Dort lernte ich mich zu behaupten, weil man wegen der strengen Regeln sonst untergegangen wäre. Dagegen anzukämpfen, war für mich eine wichtige Herausforderung". In *Profil.at*, „VALIE EXPORT : „Gegen das Männlich-Dominante habe ich mich gewehrt“, „Interview, Österreich, Sommergespräche“, Lackner Herbert. Ibid.

⁷³⁶ « La douleur est un don, une tentative de guérison, un mouvement de délivrance ». David Le Breton : « La blessure comme création ». In *erudit.org*, ETC, n° 79, 2007, pp 10-12, <http://www.erudit.org/culture/etc1073425/etc1129570/35050ac.pdf>.

⁷³⁷ « Le spectateur est touché, il participe par procuration aux souffrances de l'artiste (ou ce qu'il en imagine) ». David Le Breton : *L'adieu au corps*. Ibid., p. 41.

Troisième partie :
L'art et la modernisation de la société autrichienne

Chapitre I. La contribution des quatre artistes

Jusqu'ici mes observations ont porté sur l'interaction entre l'art politique des quatre artistes et le politique qui le sanctionne. Mes réflexions se sont également intéressées à leur révolte contre leur propre corps, à la nature et au degré de leur protestation. Il s'agit maintenant de déterminer dans quelle mesure ils sont représentatifs, à la fois des techniques novatrices utilisées dans leurs créations, et de l'évolution de la société autrichienne, de la culture et des mentalités.

1. Influencer les hommes (Alfred Hrdlicka)

Alfred Hrdlicka a été fortement marqué à la fois par ce qu'il a vu et vécu pendant la Seconde Guerre mondiale, s'agissant du quotidien tragique des Juifs dès l'annexion de l'Autriche par l'Allemagne et de l'arrestation à plusieurs reprises de son père⁷³⁸. Il a donc très tôt pu se forger une vision politique. Lorsqu'il sculpta, fit des gravures, peignit ou dessina, lorsqu'il s'exprima verbalement ou par écrit, il se consacra dès le départ à développer les formes de violence qui le préoccupaient sans relâche : le fascisme, l'antisémitisme, la guerre. Animé par sa volonté de susciter directement l'intérêt du plus grand nombre de citoyens et de dénoncer le drame humain qui touche à la mémoire collective, Alfred Hrdlicka a conçu des figures massives, titanesques, puissantes, voire démesurées, non pas pour représenter le corps idéal, mais un corps torturé, souffrant ou agonisant, ni pour imposer l'image de héros à vénérer, mais pour créer des sculptures de personnages ayant une portée politique et historique. En plaçant le corps humain au centre de son travail, il voulait conserver la mémoire des innombrables victimes de la Seconde Guerre mondiale, contrairement à l'Etat qui occultait son implication dans le national-socialisme, en relançant la vie culturelle immédiatement après 1945, par le biais d'écrivains pro-nazis tels que Max Mell ou Paul Anton Keller. En ne cessant de combattre le fascisme et l'antisémitisme à travers son art provocateur, il cherche également à éveiller les consciences face à la résurgence de l'antisémitisme en Autriche, lorsque certains Autrichiens défendent le concept du devoir accompli pendant la guerre nazie.

⁷³⁸ Alfred Hrdlicka : « Oui, mon art est indubitablement marqué par ce que j'ai vécu, ce que j'ai dû voir de mes propres yeux ». Cité par Klaus Klemp. In *Alfred Hrdlicka. Sculptures et œuvres sur papier*, « Alfred Hrdlicka : Je suis un artiste de l'évident », Musée-galerie de la Seita. Ibid., p. 7.

Grâce à ses nombreuses sculptures éminemment politiques, s'agissant de monuments (*Denkmal für Friedrich Engels*), de mémoriaux (*Mahnmal gegen Krieg und Faschismus*, *Gegendenkmal* (Contre-monument) à Hambourg) ou de portraits (*Porträt Ernst Fischer*⁷³⁹, *Porträt Dietrich Bonhoeffer*⁷⁴⁰, *Porträt Oskar Kokoschka*⁷⁴¹, *Karl-Renner-Kopf*⁷⁴²), Alfred Hrdlicka s'est emparé de l'espace public (places urbaines, jardins publics) afin qu'elles soient visibles, et donc accessibles à tous, au lieu d'être confinées ou conservées à l'intérieur d'édifices traditionnels⁷⁴³. Il a ainsi imprégné la culture autrichienne et européenne des monuments dans les années 1960. Son intervention a porté ses fruits car depuis de nombreux artistes autrichiens et internationaux exposent leurs œuvres d'art dans les espaces urbains publics à Vienne⁷⁴⁴.

A travers son art politique, contestataire, il voulait sensibiliser les hommes contre la guerre et la violence, mais plus que tout « les influencer »⁷⁴⁵ et ainsi contribuer aux changements de leurs mentalités. L'historienne de l'art Jutta Held pense que « l'art politique ou la politisation de l'art part du principe que l'art est capable d'agir sur les rapports dans la société »⁷⁴⁶. Les polémiques provoquées par ses œuvres ne l'ont pas empêché de se voir confier des commandes⁷⁴⁷ et de connaître le succès.

⁷³⁹ Alfred Hrdlicka : *Porträt Ernst Fischer*, 1971-1972. In *Hrdlicka : Eine Hommage*, Trautl Brandstaller, Barbara Sternthal (Éds.). Ibid., p. 22.

⁷⁴⁰ Alfred Hrdlicka : *Porträt Dietrich Bonhoeffer*, 1977. In *Hrdlicka : Eine Hommage*, Trautl Brandstaller, Barbara Sternthal (Éds.). Ibid., p. 24.

⁷⁴¹ Alfred Hrdlicka : *Porträt Oskar Kokoschka*, 1963. In *Hrdlicka : Eine Hommage*, Trautl Brandstaller, Barbara Sternthal (Éds.). Ibid., p. 62.

⁷⁴² Alfred Hrdlicka : *Karl-Renner-Kopf*, 1965-1967. In *Hrdlicka : Eine Hommage*, Trautl Brandstaller, Barbara Sternthal (Éds.). Ibid., p. 76.

⁷⁴³ Alfred Hrdlicka : « L'art peut être quelque chose de beaucoup plus vivant dans l'espace public que quand on le cantonne à l'« art au musée ». Le musée est un espace de pouvoir de « spécialiste » qui s'y comporte comme l'araignée dans sa toile et place ses visiteurs devant le fait accompli ». Cité par Klaus Klemp In *Alfred Hrdlicka. Sculptures et œuvres sur papier*, « Alfred Hrdlicka : Je suis un artiste de l'évident », Musée-galerie de la Seita. Ibid., p. 6.

⁷⁴⁴ Citons entre autres le mémorial *Holocaust-Mahnmal* dédié aux victimes autrichiennes juives de la Shoah sur la place des Juifs (*Judenplatz*) en 2000, le monument *Denkmal für die Verfolgten der NS-Militärjustiz* (Monument commémoratif pour les persécutés de la justice militaire du régime nazi) d'Olfa Nicolai sur la place *Ballhausplatz* en 2014.

⁷⁴⁵ Alfred Hrdlicka : „Ich will die Menschen beeinflussen“. In *Alfred Hrdlicka. Arbeiten 1942-1992*, Theodor Scheufele (Ed.), Katalog anlässlich der Ausstellung im Kunstpalaus des Dorotheum vom 27.2 bis 23.3.1993, Wien, Galerie Ernst Hilger, 1993, p. 94.

⁷⁴⁶ Jutta Held : „Politische Kunst oder Politisierung von Kunst setzt die Annahme voraus, dass Kunst auf die gesellschaftlichen Verhältnisse einzuwirken in der Lage ist“. In *Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft. Schwerpunkt : Politische Kunst heute*, „Einführung : Bruchlinien und Bündnisse zwischen Kunst und Politik“, Ursula Frohne, Christian Katti. Ibid., p. 27. Jutta Held est historienne de l'art et fondatrice de la revue *Guernica-Gesellschaft*.

⁷⁴⁷ A la demande en 1969 du pasteur Bringfried Naumann, alors actif à l'église protestante *Gedenkkirche Plötzensee* (Eglise mémorielle à Plötzensee) située dans la région *Berlin-Charlottenburg-Nord*), Alfred Hrdlicka dessine entre 1969 et 1972, le cycle du *Plötzenseer Totentanz* (Danse macabre à Plötzensee). Cette œuvre est composée de 16 grands panneaux en bois, chacun d'une hauteur de 3,50 m et d'une largeur de 0,99 m, en mémoire des exécutions de communistes, résistants, déserteurs, par les nazis dans la commune de *Berlin-*

Tout au long de sa vie, il a prouvé son engagement politique avec ferveur dans la pierre taillée, le bois ou le bronze, en faisant s'affronter pierre et burin et en utilisant la force du corps, la force humaine. Il n'a pas eu recours aux matériaux modernes, contrairement à d'autres artistes qui, eux, ont emprunté de nouvelles voies après 1945 et utilisé toutes sortes de matériaux, plus faciles à travailler ou le plus souvent industrialisés. Refusant de faire appel à des assistants pour exécuter certaines tâches, son travail acharné dans la pierre finit par altérer sa stature colossale et transformer irrémédiablement son propre corps, en ruine⁷⁴⁸.

2. Trouver dans l'écologie un remède (Friedensreich Hundertwasser)

Lorsque Friedensreich Hundertwasser défend une architecture humaniste et écologique, il va jusqu'au bout de ses convictions. Face à l'uniformisation et au conformisme du monde, il affiche sa volonté d'agir pour améliorer la vie des habitants en ville. En tant que précurseur de la défense de l'environnement, il propose ses visées utopiques et apporte mille remèdes dans l'espace architectural, pour guérir l'architecture qu'il juge malade, peu créative, coupable d'inciter à la violence ou au suicide : façades extérieures colorées et personnalisées, toits recouverts de verdure, plantation d'arbres-locataires, tours en forme d'oignons, colonnes multicolores. Il suggère à chaque locataire d'aménager, de peindre et de décorer librement la façade extérieure de son logement. Simultanément, pour défendre un habitat de qualité, un lieu de convivialité, il refuse la géométrie et l'uniformité au profit de la courbe dynamique, mêlant végétation et fantaisie, alliant écologie et création artistique. Il invente une nouvelle forme d'habitat accueillant et où il fait bon vivre, en tissant un lien harmonieux entre le citadin et la nature. Il se différencie ainsi nettement des autres architectes viennois représentants du classicisme et de l'art nouveau. Il est considéré comme l'un des pionniers de l'architecture écologique⁷⁴⁹, végétale et humaine. C'est d'ailleurs lui-même qui affirme qu'un

Plötzensee. Ces dessins associent des sujets bibliques, Caïn et Abel, la crucifixion de Jésus, la sainte-cène, et des thèmes représentant l'injustice, la violence et la mort tels que l'exécution d'un manifestant, la mort dans un ring de boxe.

⁷⁴⁸ „Seine Wirbelsäule war irreparabel beschädigt, binnen 20 Jahren war er um 16 Zentimeter kleiner geworden“. Cité par Trautl Brandstaller. In *Hrdlicka : eine Hommage*, „Alfred Hrdlicka – Stein des Anstoßes“, Trautl Brandstaller, Barbara Sternthal (Éds.). Ibid., p. 31. Ma traduction : « Sa colonne vertébrale s'est modifiée de façon définitive : en l'espace de 20 ans elle a rétréci de 16 cm ».

⁷⁴⁹ „Hundertwasser als Pionier und Vordenker eines ökologisch bewussten Lebens“. Andreas Hirsch : *Hundertwasser. Die Kunst des Grünen Weges*. Ibid., p. 7. Ma traduction : « Friedensreich Hundertwasser est le pionnier et maître à penser d'une prise de conscience d'un mode de vie écologique ».

peintre « devrait être avant-gardiste, répondre aux exigences de la société et devancer les besoins en écologie – qui sont en grande détresse »⁷⁵⁰.

Suite à l'aval de la municipalité de Vienne et en collaboration avec l'architecte Josef Krawina, Friedensreich Hundertwasser a, pour la première fois, pu mettre en pratique les théories qu'il prônait, en construisant la Maison Hundertwasser (*Hundertwasser Haus*) à Vienne entre 1977 et 1986. S'ensuivit la concrétisation de nombreux autres projets en Autriche avec l'Eglise Sainte-Barbara à Bärnbach (*St-Barbara-Kirche*, 1987-1988), la centrale thermique de Spittelau (*Fernwärmewerk Spittelau*, 1988-1992), le Restoroute à Bad Fischau (*Autobahnrasthaus*, 1989-1990, le Musée de l'Art Hundertwasser (*KunstHausWien*, 1989-1991), le Village thermal de Blumau (*Thermendorf, Blumau*, 1993-1997).

Friedensreich Hundertwasser s'est également fait connaître dans le monde entier, tant par son engagement dans l'écologie que par ses constructions et rénovations architecturales, à l'exemple de la Rivière en spirale, fontaine à boire à Tel Aviv (*Spiralfluss Trinkbrunnen II*, 1994-1996), l'aire de jeux pour enfants à Osaka (*Kids Plaza*, 1995-1997), l'incinérateur d'ordures « MOP » à Osaka (*Müllverbrennungsanlage « MOP »*, Maishima, 1997-2001), la Halle couverte d'Altenrhein (*Markthalle Altenrhein*, Staad, 1998-2001), les toilettes publiques à Kawakawa en Nouvelle Zélande (*Öffentliche Toiletten*, 1999), la Citadelle verte de Magdeburg (*Grüne Zitadelle von Magdeburg*, 2004-2005).

Son art a su associer la beauté par les contrastes de couleurs vives et la diversité des formes à l'utile dans la construction architecturale. La résidence en forme spiralée Forêt en spirale (*Waldspirale*, 1998-2000) à Darmstadt, comprenant des logements bâtis en escaliers, constitue un exemple de l'utilité sociale de l'art, à la fois sur les plans individuel et écologique. Grâce aux formes courbes et spiralées de la construction, aux plus de mille fenêtres inégales, de tailles et de formes variées (arrondies, rectangulaires, carrées, rondes), aux colonnes de céramiques colorées, aux façades démarquées par la variété des couleurs, à la présence d'arbres et de plantes (sur les toits), cet immeuble permet aux habitants de bénéficier d'un environnement de vie exceptionnel, et donc de vivre plus heureux, de mieux vivre ensemble.

Friedensreich Hundertwasser démontre que la relation de l'homme avec la nature ne relève nullement d'une pure fantaisie, mais constitue la défense de sa vision d'une

⁷⁵⁰ Friedensreich Hundertwasser : „Ein Maler sollte Avantgarde sein, sollte den Erfordernissen der Gesellschaft und der Ökologie voraus sein - die sehr in Bedrängnis sind.“ Cité par Harry Rand : *Hundertwasser*. Ibid., p. 83.

architecture qui réconcilie l'individu avec le milieu naturel et, tout particulièrement, avec l'arbre. Il l'a prouvé à maintes reprises, notamment en introduisant une quinzaine d'arbres-locataires aux fenêtres de logements qui donnent sur la Rue Manzoni, lors de sa participation à la *Triennale di Milano* (Triennale de Milan) en 1973, en faveur de l'opération Arte-Città. A partir de 1974, il poursuit la plantation d'une quantité considérable d'arbres en Nouvelle-Zélande⁷⁵¹. Lors de ses séjours de 1957 à 1997 à « La Picaudière », il planta des milliers d'arbres dans les environs de sa petite maison de campagne, qu'il avait acquise en 1957. Lors de l'inauguration du *Hundertwasser Day* (Le jour de Hundertwasser) à Washington, le 18 novembre 1980, il planta les 12 premiers arbres sur les 100 prévus dans le Judiciary Square. Il planta également des arbres, des arbres-locataires, des arbustes en abondance à travers le monde entier, lors de ses nouvelles constructions architecturales ou de sa rénovation d'immeubles, en exhortant les autres individus à faire des actions similaires.

C'est peut-être la ferveur écologique de Friedensreich Hundertwasser qui poussa d'autres artistes ou architectes à planter à leur tour des arbres. En 1982, l'artiste allemand Joseph Beuys planta 100 chênes sur 7 000, dans le cadre de l'action "Stadtverwaltung statt Stadtverwaltung"⁷⁵² (Forestation de la ville au lieu de l'administration municipale) à la Documenta de Kassel qui s'était tenue du 19 juin au 28 septembre 1982. L'architecte italien Stefano Boeri prit l'initiative d'intégrer à son tour la végétation dans les immeubles. En 2013, il a fait construire les deux premiers « immeubles-forêts » du monde, dans le quartier Isola du centre-ville de Milan, respectivement de 80 et 112 mètres : 20 000 arbres de trois, six ou neuf mètres de haut sont répartis sur les balcons agencés en quinconce.

D'autre part, Friedensreich Hundertwasser démontre comment il est possible à la fois d'être proche de la nature, d'être indépendant et de manger à petit prix. C'est dans cette perspective qu'il réalise son action *Brennessel-Aktion*⁷⁵³ (Action des Orties) en 1960, lors de la manifestation *Anti-procès*⁷⁵⁴ à la Galerie « *Fontaine des Quatre Saisons* » à Paris, dans le

⁷⁵¹ "Ab 1974 pflanzt er in seinem Paradies an der neuseeländischen Bay of Islands in einem Vierteljahrhundert über 150.000 Bäume". Georgio Illetschko : *Planet Hundertwasser*. Ibid., p. 77. Ma traduction : « Il planta plus de 150 000 arbres dans la baie des Iles paradisiaque en Nouvelle Zélande ».

⁷⁵² "1982 pflanzt auch Joseph Beuys im Rahmen der Kasseler Documenta die ersten 100 Eichen der Aktion "Stadtverwaltung statt Stadtverwaltung (7000 Eiche)". Georgio Illetschko : *Planet Hundertwasser*. Ibid., p. 78.

⁷⁵³ Friedensreich Hundertwasser : *Brennessel-Aktion* 1960. In *Friedensreich Hundertwasser. Gegen den Strich. Werke 1949-1970*, Astrid Becker, Christophe Grunenberg (Éds.). Ibid., p. 129.

⁷⁵⁴ L'*Anti-procès* signifiait la « révolte contre les institutions, principalement la justice. [...] La véritable raison de l'attaque concerne l'exclusion de Lebel et Jouffroy du groupe surréaliste. [...] L'*Anti-procès* est enfin une critique du racisme et du colonialisme, massacre des noirs à Sharpeville, Afrique du Sud et les tortures en Algérie niées par le gouvernement de l'époque, Guy Mollet ». Olivier Lussac : *Happening & Fluxus : polyexpressivité et pratique concrète des arts*, Paris, Harmattan, 2004, p. 212. Cette manifestation collective où participèrent, entre autres Dufour, Bona, Bouvier, Michaux, Victor Brauner, s'est déroulée du 26 avril au

cabaret de Pierre Prévert, frère de Jacques Prévert, en faisant préparer une soupe aux sorties, pour la distribuer aux 200 spectateurs présents. Parallèlement, il tient un long discours portant sur son idée de manger des orties comme moyen à la fois simple et économique de se nourrir, en expliquant que chaque individu peut parfaitement manger à sa faim sans dépenser un centime. Il interpelle l'auditoire dès l'entame de son discours en utilisant des phrases courtes qu'il répète systématiquement deux fois d'affilée. Ainsi capte-t-il l'attention de l'assistance et la maintient-il jusqu'au terme de son exposé, produisant par ailleurs un effet d'insistance certain. Il débute son discours, en posant une première question : « Savez-vous qu'il est facile de vivre sans argent ? »⁷⁵⁵, mais sans pour autant attendre la moindre réaction du public. Il veut le surprendre en enchaînant aussitôt par sa propre réponse : « Il suffit de manger des orties... Les orties poussent partout, elles ne coûtent rien... ». Il conclut son exposé par une phrase impérative extrêmement brève : « Mangez-les ! », pour exhorter le public à participer à son repas amical. Finalement, malgré tous ses efforts pour mettre en branle l'appétit des convives, personne ne se décide à goûter la soupe. C'est lui seul qui savoure le potage d'orties. Mais très vite, il ressent des brûlures d'estomac, avant d'être pris de malaise. Son indisposition était causée par le bouillon d'orties cuit dans une lessiveuse mal rincée. Il a fallu de nombreuses années à Friedensreich Hundertwasser pour se remettre de son inflammation de l'estomac !

3. Se libérer, se purifier et libérer la société (Günter Brus)

A l'instar des autres acteurs de l'actionnisme viennois, Günter Brus se révolte dans un contexte historique identique (période immédiate de l'après-guerre). Ils étaient au départ quatre peintres confrontés à la même situation : celle dans laquelle l'Autriche n'a pas reconnu sa participation à la guerre nazie et se montre intolérante à la nouveauté artistique. Ils ont multiplié les tentatives de déstabilisation du cadre institutionnel afin d'en dénoncer ses dérives, au moyen de leur art novateur et subversif. Ils croyaient ainsi pouvoir bousculer les consciences. Pour sa part, Günter Brus n'a cessé d'affronter l'Etat autrichien qui rejetait les artistes non-conformistes, réfractaires, combatifs et militants⁷⁵⁶ à travers ses actions, mais aussi dans ses écrits. Heimo Kuchling explique que c'est Sigmund Freud qui influença les

9 mai 1960 à Paris, puis à Venise et Milan afin de défendre la liberté d'expression. Elle a été organisée par l'écrivain et poète français Alain Jouffroy (mort le 20 décembre 2015) et l'artiste plasticien et écrivain Jean-Jacques Lebel.

⁷⁵⁵ Cité par Pierre Restany : *Le pouvoir de l'art. Hundertwasser : Le peintre-roi aux cinq peaux*. Ibid., p. 25.

⁷⁵⁶ Selon Michael Siegart, « il régnait sur le plan intellectuel, la dictature catholique de l'Etat corporatif ». Cité par Danièle Roussel : *L'actionnisme viennois et les Autrichiens*. Ibid., p. 175.

actionnistes viennois, tant sur les plans psychologique, social, politique que sur la création artistique. En effet, Sigmund Freud fit éclater les tabous sexuels⁷⁵⁷ dans le domaine de la pensée, ce qui permit de rendre l'actionnisme réalisable, à la fois comme moyen de provocation et solution thérapeutique⁷⁵⁸.

La démarche radicale de Günter Brus démontre qu'il est dans le mouvement actionniste. Elle se situe bien dans la lignée des actionnistes viennois, s'agissant de la jouissance du débordement, de l'excès, du délire et de la violence. Cependant il se démarque des autres actionnistes en ouvrant la voie à une nouvelle forme d'art, à une nouvelle technique qui consiste non plus à utiliser son corps comme objet de la représentation, mais exclusivement comme matériau, procédé et lieu d'expérimentation. Il place ainsi l'action au centre de sa création corporelle, en mettant son propre corps à l'épreuve de manière extrême, pour se faire entendre et faire passer son message de contestation. Il atteint, voire dépasse ses limites corporelles et psychiques, pour provoquer de fortes émotions auprès du public et de vives réactions auprès de la presse et de l'Etat.

Tous les spécialistes qui s'intéressent à l'art de Günter Brus s'accordent à dire à quel point son radicalisme domine dans ses pratiques. La désinvolture, le goût du challenge, l'excès de ses mises en scène liés à l'actionnisme viennois⁷⁵⁹ le poussent à agir de manière agressive, à se jouer des codes censés protéger la société, à enfreindre tous les tabous. En s'automutilant grâce à des instruments tranchants, son action représente l'acte physique le plus radical. Günter Brus est considéré à la fois comme le plus radical des artistes⁷⁶⁰ et comme un « avant-gardiste radical »⁷⁶¹. Il est vrai qu'il se plaît à défaire son identité, en passant à l'acte, en portant atteinte à ce qu'il a de plus propre, à l'image de son propre corps, à son image. Thomas Dreher va jusqu'à mettre l'accent sur l'importance de la « remise en question de la conception du corps établie jusqu'alors »⁷⁶².

⁷⁵⁷ Heimo Kuchling : « Freud a été le premier à toucher aux tabous sexuels ». Cité par Danièle Roussel : *L'actionnisme viennois et les Autrichiens*. Ibid., p. 73.

⁷⁵⁸ Heimo Kuchling : L'actionnisme est considéré comme « thérapie et provocation sociale ». Cité par Danièle Roussel : *L'actionnisme viennois et les Autrichiens*. Ibid., p. 73.

⁷⁵⁹ Selon Hans Werner Scheidl, le radicalisme de Günter Brus a son origine liée à « la concurrence et la manie de l'exagération ». Cité par Danièle Roussel : *L'actionnisme viennois et les Autrichiens*. Ibid., p. 167. Hans Werner Scheidl est un ancien rédacteur en chef du quotidien *Die Presse*.

⁷⁶⁰ Peter Turrini : « En enfonçant des lames de rasoir et autres objets acérés dans son propre corps, c'était le plus radical de tous ». Cité par Danièle Roussel : *L'actionnisme viennois et les Autrichiens*. Ibid., p. 92.

⁷⁶¹ Peter Weibel : *Günter Brus. Expositions. Colloque en l'honneur des 70 ans de l'artiste*. Ibid., p. 69.

⁷⁶² „Aktionen, die die etablierten Körperkonzeptionen radikal in Frage stellten“. Thomas Dreher : „Aktionstheater als Provokation: groteske Körperkonzeption im Wiener Aktionismus“. In *dreher.netzliteratur.net*, http://dreher.netzliteratur.net/2_Performance_Aktionismus.html.

Pour bon nombre de personnalités, l'actionnisme viennois était essentiel, entre autres Peter Turrini qui approuve et affirme que déféquer provoqua sans nul doute un bouleversement politique et social⁷⁶³. Günter Brus assure d'ailleurs qu'il a été le « premier dans le monde de l'art à enfreindre le tabou de l'excrétion »⁷⁶⁴. Jusqu'en 1970, et donc jusqu'à l'arrivée de Bruno Kreisky, les autorités politiques et la presse jugèrent son comportement choquant, dérangeant et de mauvais goût. Bien que contesté, refusé, relégué, puni par les institutions politiques, judiciaires, l'actionnisme a certainement été un signe audacieux, mais aussi fondamental dans l'évolution de l'art, un message révolutionnaire dans une société scandalisée et peut donc être considéré comme un mouvement essentiel pour l'art de l'après-guerre en Autriche.

Günter Brus justifie ses pratiques expérimentales proches de la folie, de la mort⁷⁶⁵ ou de sa destruction⁷⁶⁶, pour étouffer son profond mal-être sociétal. Il n'avait pas d'autre choix que d'affronter l'Etat⁷⁶⁷ d'une façon extrême, avec son corps comme ultime recours, comme dernier rempart. Régis Michel évoque d'ailleurs une « violence de l'action si extrême qu'on n'a encore rien vu de tel »⁷⁶⁸. Au regard de son parcours artistique spectaculaire à outrance, quoique controversé, Günter Brus contribua, pour une large part, à l'évolution politique, sociale et artistique de la société autrichienne. Il la libéra sans aucun doute de son carcan étouffant de l'après-guerre, tout en se libérant lui-même des contraintes d'une société sans concessions.

4. Emanciper les femmes (Valie Export)

Dès le départ, Valie Export dénonce l'ordre patriarcal, la place de la femme enfermée dans des stéréotypes auxquels elle a du mal à s'échapper (la femme ménagère, la femme mère), les injustices sociales, particulièrement celles qui touchent les femmes après la

⁷⁶³ Peter Turrini : « Chier à l'université, ça avait été une prestation grandiose de leur part, humainement et artistiquement. C'était la plus belle chose qu'ils pouvaient faire ». Cité par Danièle Roussel : *L'actionnisme viennois et les Autrichiens*. Ibid., p. 92.

⁷⁶⁴ Cité par Danièle Roussel : *L'actionnisme viennois et les Autrichiens*. Ibid., p. 26.

⁷⁶⁵ Michel Foucault parle d'un parcours conduisant « de l'expression à la pression et de là vers la mort ». Cité par Judith Revel : *Le vocabulaire de Foucault*. Ibid., p. 9.

⁷⁶⁶ D'ailleurs, tous les actionnistes viennois prônaient la « destruction » car ils voyaient en elle un moyen d'atteindre une libération personnelle et artistique ». « Les actionnistes viennois assistèrent en groupe au symposium intitulé « La destruction dans l'art » qui se tint à Londres en 1966 ». Michael Rush : *L'art vidéo*. Ibid., p. 90.

⁷⁶⁷ „Der Druck damals war so groß, dass man Gegendruck erzeugen musste“. Cité par Johanna Schwanberg : *Günter Brus. Werke aus der Sammlung Essl*. Ibid., p. 16. Ma traduction : « La pression était si forte à l'époque, qu'il était nécessaire pour lui de contre-attaquer ».

⁷⁶⁸ Régis Michel. « Brus et le théâtre de la mort ». In *Günter Brus. Expositions. Colloque en l'honneur des 70 ans de l'artiste*, Peter Weibel. Ibid., p. 113.

Seconde Guerre mondiale, la non-reconnaissance de l'artiste féminine, mais aussi, à l'instar de Günter Brus, l'oubli du passé nazi en Autriche. Cependant elle s'oppose au machisme des actionnistes viennois qu'elle connaissait bien depuis son arrivée à Vienne⁷⁶⁹. Lorsqu'en 1967, elle devient membre du *Wiener Institut für direkte Kunst*⁷⁷⁰ (l'Institut viennois pour l'art direct), alors composé de Günter Brus, d'Otto Muehl, d'Hermann Nitsch et de Peter Weibel, elle y incarne une tendance féministe de l'actionnisme.

Pour démontrer son opposition à leur misogynie⁷⁷¹, Valie Export décide en février 1968 d'affronter leurs comportements, en promenant son ami Peter Weibel en laisse dans le centre de Vienne. Dans cette performance *Aus der Mappe der Hundigkeit*⁷⁷² (De l'archive canine), Peter Weibel joue un rôle qui n'est pas le sien, celui d'homme-chien. Il avance docile, sur quatre pattes, le long des trottoirs, traverse les passages piétons, comme si de rien n'était. Valie Export transpose l'art dans la rue, pour surprendre, déconcerter, voire provoquer les passants ou les inciter à la plaisanterie⁷⁷³. Elle dénonce ainsi le problème des rôles quasiment réduits à néant, impartis à la femme dans la société des années 1950/1960.

Avec sa performance *Tapp und Tastkino*, Valie Export surprend par la forme inédite de son expression, le rapport singulier qu'elle instaure entre artiste et spectateur, et l'audace agressive dont elle fait preuve. En déplaçant la salle obscure dans la rue lors de la sa performance, elle transgresse les codes du cinéma et y réinvente la place de la femme. Elle passe du voyeurisme au toucher aveugle du corps féminin, par les passants volontaires. De son point de vue, sa performance lui permet de passer d'objet à sujet, mais en contrepartie

⁷⁶⁹ Après avoir rencontré le *Wiener Gruppe* en 1960, Valie Export fait la connaissance des actionnistes. Elle a même assisté à quelques-unes de leurs actions.

Günter Brus avait d'ailleurs composé un texte intitulé « Pour Valie », que Valie Export avait joint à un dossier de photos « *Zyklus zur Zivilisation, Zur Mythologie der zivilisatorischen Prozesse* » (Cycle de la civilisation, sur la mythologie des processus civilisationnels). Cité par Danièle Roussel : *L'actionnisme viennois et les Autrichiens*. Ibid., p. 116.

⁷⁷⁰ Le *Wiener Institut für direkte Kunst* avait été fondé par Günter Brus et Otto Muehl en 1966.

⁷⁷¹ Valie Export rappelle que les actionnistes viennois ne voyaient pas la femme comme un sujet émancipé puisqu'elle « ne comptait pas en tant que sujet autonome ». Par exemple, lors de ses actions, Otto Muehl traitait les femmes qui lui servaient de modèles comme des « objets à sa disposition ». Cité par Danièle Roussel : *L'actionnisme viennois et les Autrichiens*. Ibid., p. 115.

⁷⁷² Valie Export, Peter Weibel : *Aus der Mappe der Hundigkeit*, 1968. In *Valie Export. Archiv*, Yilmaz Dziewior, Jürgen Thaler, Astrid Wege. Ibid., pp. 190-191.

La Fondation Generali à Vienne a du reste fait des photos à partir des négatifs de cette performance.

⁷⁷³ Valie Export [S'agissant des réactions des passants] : « Die Frauen wollten einfach nicht glauben, dass er kein Hund ist. [...] Sie wollten ihn immer mit Wurst füttern. Dabei mag er nur Beefsteak. Die Männer waren eher sauer und ängstlich. Sie befürchteten, dass ich ihn vielleicht nicht anständig halten oder vielleicht sogar schlagen würde. Sie fragten mich, was ich für eine Frau sei ». Cité par Peter Hajek. In *Export Lexikon. Chronologie der bewegten Bilder bei Valie Export*, « Von Film zu Film », lundi 25 mars 1968, Sylvia Szely (Éd.). Ibid., p. 197. Ma traduction : « Les femmes ne voulaient absolument pas croire qu'il n'était pas un chien. [...] Elles voulaient lui donner de la saucisse. En fait, il n'aimait que le steak. Les hommes étaient plutôt énervés et anxieux, à l'idée que je ne puisse peut-être pas le traiter correctement ou même le battre. Ils me demandaient quel genre de femme j'étais ».

pour tous les autres, elle passe de sujet à objet. Elle affine son libre-arbitre, sa subjectivité. Cette performance représente un acte de revendication à la fois politique et féministe car elle porte essentiellement sur l'émancipation des femmes dans la société autrichienne, sur leur droit à la parole, sur la conquête de leur identité, sur la reconnaissance de leur création artistique. Elle lance un appel aux hommes, auxquels elle reproche d'être les seuls décisionnaires dans tous les aspects de l'existence, du politique à l'art, en passant par la morale ou encore la législation. Elle attire notamment notre attention sur le fait qu'aujourd'hui, on a « du mal à imaginer ce temps où la place de la femme n'était rien »⁷⁷⁴. D'une manière totalement inédite, elle s'attaque au phénomène de subordination de la femme dans la société patriarcale de l'après-guerre en Autriche. Ce que semble confirmer Hilde Schmölzer en 1973 : « Peter Weibel et Valie Export appartiennent sans nul doute [...] à l'avant-garde viennoise la plus politique »⁷⁷⁵.

Toujours est-il que la performance *Tapp und Tastkino* a valu à Valie Export des « lettres et des appels téléphoniques de menace »⁷⁷⁶. De surcroît, en 1970, lorsqu'elle publie avec Peter Weibel le livre *Wien. Bildkompendium Wiener Aktionismus und Film*⁷⁷⁷, dans lequel figurent entre autres les photographies de la performance *Tapp und Tastkino*, les deux artistes sont censurés. Ils comparaissent devant le tribunal viennois pour enfants (Wiener Jugendgericht) le 1^{er} janvier 1971, pour violation des lois protégeant les enfants et adolescents, et plus exactement pour incitation à l'indécence et à la prostitution. Peter Weibel a dû répondre de la reproduction photographique des performances portant sur la pornographie. Valie Export a été condamnée pour « délit contre le droit sur la protection de la jeunesse (pornographie) »⁷⁷⁸ et s'est vu retirer temporairement le droit de garde de sa fille, tout en conservant un droit de visite⁷⁷⁹.

⁷⁷⁴ Mamco : « Valie Export, Rétrospective. In « Cycle Rien ne presse », du 9 juin 2004 au 12 septembre 2004, http://www.mamco.ch/artistes_fichiers/E/export.html.

⁷⁷⁵ „Peter Weibel und Valie Export gehören sicher zur politischsten, [...] Wiener Avantgarde“. Hilde Schmölzer : *Das Böse Wien der Sechziger. Gespräche und Fotos*. Ibid., p. 206.

⁷⁷⁶ Valie Export : „Ich habe Drohbriefe bekommen und Drohanrufe“. In *Profil.at*, „VALIE EXPORT : „Gegen das Männlich-Dominante habe ich mich gewehrt“, „Interview, Österreich, Sommergespräche“, Herbert Lackner. Ibid.

⁷⁷⁷ Valie Export, Peter Weibel : *Wien. Bildkompendium Wiener Aktionismus und Film*, Frankfurt am Main, Kohlkunstverlag, 1970, 298 p.

⁷⁷⁸ „Verurteilung wegen Vergehen gegen das Jugendschutzgesetz (Pornographie) aufgrund der Herausgabe des Buches *Wien. Bildkompendium Wiener Aktionismus und Film*“. Hedwig Saxenhuber : *Valie Export*, „Biografie Valie Export“, Catalogue d'exposition (Moscou, au Centre national d'Art contemporain et à la Fondation Ekaterina, du 4 mars au 3 avril 2007), Wien, Bozen, Folio Verlag, 2007, p. 374.

⁷⁷⁹ Almuth Spiegler : „Das Sorgerecht für ihre Tochter wurde ihr später aber doch noch aberkannt“. In *Die Presse*, „Valie Export : Da wäre ich ja im Irrenhaus !“, 9 mai 2010, http://diepresse.com/home/kultur/kunst/563913/Valie-Export_Da-waere-ich-im-Irrenhaus.

Cet ouvrage diffuse notamment des images des performances *Aus der Mappe der Hundigkeit*⁷⁸⁰, *Kriegs-Kunst-Feldzug*⁷⁸¹ – *War-Art-Riot* (Campagne d'art de guerre), performance interdite aux moins de 18 ans, exécutée tour à tour à Munich, Zürich, Cologne et Stuttgart en mai et juin 1969. Avec l'aide de Wolfgang Ernst, ils attaquent directement le public avec des lances à eau, mais aussi avec des fouets et des boules de fil de fer barbelé. Ils cherchent à faire sortir les spectateurs de leur comportement passif, discipliné, respectueux des lois et les libérer de leur carcan. Pendant la performance, Peter Weibel prononce des discours anarchistes⁷⁸² et obscènes. Les deux artistes utilisent ainsi l'art comme moyen de « mener la guerre contre la société »⁷⁸³. Le public riposte et se dresse contre eux car il avait du mal à réaliser qu'une femme, une femme artiste, pouvait se comporter d'une manière aussi agressive. A Essen, des spectateurs n'ont d'ailleurs pas hésité à frapper Valie Export sur la tête avec une bouteille de bière. Blessée⁷⁸⁴, elle a dû se faire soigner à l'hôpital.

D'autres séries de photos jalonnent l'ouvrage, telle que l'action *Cutting* effectuée à Göteborg en 1967. Celle-ci se déroule en plusieurs phases : d'abord Valie Export découpe les lettres formant la phrase inachevée « The content of the writing is the... » (La teneur de l'écrit est...), avant d'annoncer à haute voix le mot manquant « speech »⁷⁸⁵ (le discours). Enfin, elle rase une partie des poils du torse de Peter Weibel, avant de lui faire une fellation photographiée en gros plan. Lors de cette action, Peter Weibel précise que Valie Export et lui-même ont pratiqué « l'oralité dans la sexualité »⁷⁸⁶ avant les autres actionnistes qui, au début de leurs pratiques artistiques corporelles, n'avaient introduit le concept sexuel que de façon symbolique. Les photos illustrant l'action collective *Kunst und Revolution* montrent Günter Brus en train de se donner à cœur joie d'uriner, de déféquer, de se recouvrir d'excréments. Sur les clichés représentant la performance *Aktionshose : Genitalpanik* en 1969, tout se concentre sur le sexe exposé (sexe féminin) à la vue de tous et offert en toute liberté.

⁷⁸⁰ En 1968, Valie Export promène Peter Weibel en laisse, dans le centre de Vienne.

⁷⁸¹ Valie Export : Teil des *Kriegskunstfeldzugs*, 1969. In *Valie Export*, Hedwig Saxenhuber. Ibid., p. 37.

⁷⁸² Peter Weibel : „Im Prinzip bin ich immer noch Anarchist. [...] Anarchie heißt nicht keine Regeln zu haben, es geht darum Machthabende zu vermeiden. In der Anarchie muss mann mehr Verantwortung für das eigene Handeln übernehmen, denn kein anderer übernimmt das für mich“. In H.O.M.E., *Interview* : „Ich war nie gegen Regeln, „Wohnen, Bauen, Media, Outdoor“, David Baum, 1/2015, p. 80. Ma traduction : « En général, l'anarchie signifie non pas l'absence de règles, mais la résistance aux puissants. Dans l'anarchie, il faut agir soi-même avec plus de responsabilités puisque personne ne le fait pour moi ».

⁷⁸³ Cité par Danièle Roussel : *L'actionnisme viennois et les Autrichiens*. Ibid., p. 135.

⁷⁸⁴ *Kriegskunstfeld – Zugs – Wunde, Verletzung*, 1969. In *Valie Export*, Hedwig Saxenhuber. Ibid., pp. 38-39.

⁷⁸⁵ La phrase « The content of the writing is the speech » émane d'Herbert Marshall McLuan (1911-1980) qui fut professeur de littérature canadien et théoricien de la communication.

⁷⁸⁶ Peter Weibel : « J'ai, le premier dans le groupe, avec Valie Export, fait *Fellatio* (fellation) ». Cité par Roussel Danièle : *L'actionnisme viennois et les Autrichiens*. Ibid., p. 133.

Dans les années 1960/1970, toutes ces performances scandaleuses sont considérées comme la représentation d'actes à caractère pornographique que la société rejette puisqu'elles portent atteinte à la décence et constituent un outrage à la loi sur la protection des mineurs.

Valie Export veut en finir avec l'intolérance artistique. Elle souligne que jusqu'ici seuls les hommes produisaient l'art. Elle exhorte les femmes, à leur tour, de s'exprimer à travers la création artistique⁷⁸⁷ et de revendiquer la reconnaissance par les artistes masculins, pour obtenir enfin la place qu'elle mérite dans les musées et galeries. D'ailleurs dans cette perspective en 1975, elle est une des premières féministes en Europe à avoir conçu et organisé une exposition pour les femmes artistes, notamment *MAGNA. Feminismus : Kunst und Kreativität* (MAGNA. Féminisme : Art et créativité) qui s'était tenue du 7 mars au 5 avril, à la Galerie *Nächst St. Stephan* à Vienne. Y participèrent 26 femmes artistes, dont Barbara Frischmuth, Elfriede Jelinek, Maria Lassnig, Friederike Petzold et Carolee Schneemann. Son manifeste *Women's Art* (Art des femmes) de 1972 dénonçant les droits quasi inexistantes pour les femmes en Autriche dans l'après-guerre avait accompagné l'exposition. L'origine de son manifeste provient principalement de sa révolte contre les droits réduits au rôle de la femme au foyer, de la femme comme objet sexuel et de plaisir.

Dans le but de faire changer la situation des femmes artistes, Valie Export se montre très persuasive à travers sa propre démarche puisqu'elle-même utilise l'art à des fins de revendications féministes. Jusque dans les années 1970, seuls les hommes étaient au-devant de la scène artistique. Elle encourage fortement les femmes à pratiquer l'art comme elle, à expérimenter tous les médias (la photographie, la performance, l'art corporel, la vidéo, l'installation multimédia, le numérique, le laser) en tant que moyen d'expression⁷⁸⁸ afin de

⁷⁸⁷ Valie Export : „Wollen wir Frauen unsere Ziele durchsetzen, gesellschaftliche Gleichberechtigung, Selbstbestimmung, ein neues Bewusstsein der Frauen, werden wir sie in allen Bereichen des Lebens ausdrücken müssen“. In *Performance, Politik, Gender*, „Women's Art. Die Stellung der Kunst in der Frauenbewegung ist die Stellung der Frau in der Kunstbewegung. Manifest zur Ausstellung MAGNA, März 1972“, Margit Niederhuber, Katharina Pewny, Birgit Sauer (Éds.), Materialband zum internationalen Künstlerinnenfestival „her position in transition“, Wien, Löcker Verlag, 2008., pp. 59-60. Ma traduction : « Si nous les femmes voulons imposer nos objectifs, l'égalité sociale, l'autonomie, une nouvelle conscience féminine, alors nous devons les exprimer dans tous les domaines ».

⁷⁸⁸ Valie Export : „Die Frau muss sich also aller Medien als Mittel des sozialen Kampfes und als Mittel für den gesellschaftlichen Fortschritt bedienen, um die Kultur von den männlichen Werten zu befreien“. In *Performance, Politik, Gender*, „Women's Art. Die Stellung der Kunst in der Frauenbewegung ist die Stellung der Frau in der Kunstbewegung. Manifest zur Ausstellung MAGNA, März 1972“, Margit Niederhuber, Katharina Pewny, Birgit Sauer (Éds.). Ibid., p. 60. Ma traduction : « La femme doit se servir de tous les médias comme moyens de lutte sociale et de progrès social, pour libérer la culture des valeurs masculines ».

créer une prise de conscience générale⁷⁸⁹. Ces nouveaux médias peuvent changer l'image de la femme. Selon Valie Export, l'art féminin et féministe, c'est-à-dire l'art politique et militant fait par et pour les femmes, doit également porter sur les femmes. Elle-même privilégie le *Body Art*, c'est-à-dire une nouvelle forme d'expression de l'époque, un nouveau langage du corps. Elle veut renverser l'histoire de l'art, en prônant que le corps féminin doit devenir le sujet de prédilection des femmes, et non plus être l'objet passif soumis à l'homme. Elle cherche ainsi à susciter l'éveil de la femme, du féminisme, essentiellement à travers l'art corporel qui répond à la rupture radicale de l'acceptation du corps féminin à l'autorité masculine.

D'ailleurs dans son manifeste *Women's Art*, Valie Export précise d'emblée que c'est l'homme qui colonise, c'est-à-dire élabore et contrôle tous les champs, familial, sociétal, juridique, politique, économique, professionnel, artistique⁷⁹⁰. En effet, dans le contexte des années 1960, la féministe perçoit l'atmosphère de Vienne plutôt autoritaire, traditionaliste⁷⁹¹ puisque les hommes ont tous les droits. A l'inverse, les femmes sont prisonnières du système patriarcal qui prétend que leur bonheur se trouverait dans le mariage et la maternité. Elles sont soumises à leurs maris et totalement dépendantes d'eux. Valie Export, ayant du mal à accepter cette situation, milite pour que les droits de la femme soient élargis à tous les domaines. Elle demande aux femmes de prendre enfin les choses en main, de s'opposer à leur statut d'objet (objet de désir) et à leur rôle ordinaire (d'épouse, de mère et de ménagère), en vue de s'approprier le statut de sujet et de créer leur propre image. Elles doivent s'affirmer et s'émanciper, se battre pour acquérir plus de droits, plus de liberté et conquérir l'égalité des sexes. Valie Export estime que c'est à leur tour d'affronter les sujets de l'existence, d'avoir enfin accès à la parole⁷⁹² qui leur a été refusée jusqu'alors, pour

⁷⁸⁹ „Das Ausdrucksmittel Kunst benutzen, um das Bewusstsein aller zu beeinflussen“. In *Performance, Politik, Gender*, „Women's Art. Die Stellung der Kunst in der Frauenbewegung ist die Stellung der Frau in der Kunstbewegung. Manifest zur Ausstellung MAGNA, März 1972“. Ibid., p. 60. Ma traduction : « Se servir de l'art comme moyen d'expression, pour sensibiliser toutes les consciences ».

⁷⁹⁰ Valie Export : [...] Kunst, Wort und Bild, Kleidung und Architektur, gesellschaftlicher Verkehr und Arbeitsteilung werden von Männern geschaffen und kontrolliert“. In *Performance, Politik, Gender*, „Women's Art. Die Stellung der Kunst in der Frauenbewegung ist die Stellung der Frau in der Kunstbewegung. Manifest zur Ausstellung MAGNA, März 1972“. Ibid., p. 59. Ma traduction : « [...] L'art, la parole et l'image, les vêtements et l'architecture, les structures sociales et la répartition du travail sont faits et contrôlés par les hommes ».

⁷⁹¹ Valie Export : « L'ambiance de Vienne est répressive, déprimante et pas mal conservatrice ». Cité par Elisabeth Lebovici : In *Valie Export*, « Entretien avec Valie Export », traduction par Elisabeth Lebovici avec l'aide de Catherine Facerias. Ibid., p. 144.

⁷⁹² Valie Export : „Gebt den Frauen das Wort, damit sie zu sich kommen können“. In *Performance, Politik, Gender*, „Women's Art. Die Stellung der Kunst in der Frauenbewegung ist die Stellung der Frau in der Kunstbewegung. Manifest zur Ausstellung MAGNA, März 1972“, Margit Niederhuber, Katharina Pewny, Birgit Sauer (Éds.). Ibid., p. 59. Ma traduction : « Donnez la parole aux femmes, afin qu'elles puissent s'affirmer ».

exprimer ouvertement leurs opinions, leurs goûts, leurs envies, leurs espoirs. Les femmes doivent gagner en autonomie, pour avoir enfin la possibilité de s'assumer en tant que femme. Valie Export encourage les femmes à se remettre en question, à mener un combat contre la passivité des autorités politiques, en brisant les lois, les règles, les normes d'origine masculine, le conservatisme des systèmes sociaux. Elle les incite à lutter contre leur marginalisation pour se libérer définitivement de l'autorité masculine, disposer librement de leur corps, s'identifier, se définir par elle-même⁷⁹³, s'affirmer en tant que femmes. Elle les convie ainsi à se réapproprier leur propre corps, le corps féminin, à afficher la volonté et le désir de créer leur identité féminine, tant dans l'espace privé que dans la société.

A juste titre, Valie Export s'interroge à travers son art sur l'identité féminine, l'emprise des codes sociaux, l'image stéréotypée de la femme, le corps féminin, le sexe, les rapports homme-femme. Elle illustre parfaitement son questionnement sur l'évolution du statut de la femme dans la société, entre autres lorsqu'elle réalise son photomontage *Erwartung*⁷⁹⁴ (Attente) de 1976, à partir de la mise en scène de femmes tirés de l'histoire de l'art. Elle reprend la toile *Madonna mit Kind und singenden Engeln* (Madone avec enfant et anges qui chantent) de Sandro Botticelli⁷⁹⁵ qui date de 1477. Elle ne conserve que l'arrière-plan initial du tableau, avec les personnages regroupés autour de la Madone au doux visage. En revanche, elle occulte la Vierge avec l'enfant et la remplace par une femme au foyer, mise en valeur au premier plan. Cette dernière a l'apparence d'une vierge, mais au lieu de porter l'enfant Jésus dans ses bras, elle tient un aspirateur, c'est-à-dire un appareil contemporain, extrait du quotidien, donc un instrument ordinaire. Grâce au photomontage, Valie Export cherche ainsi à changer le regard que la société porte sur la femme qui, dans les années 1960, devait totale obéissance à son mari et être cantonnée dans son rôle de mère au foyer.

Valie Export veut faire réagir les femmes afin qu'elles ne se contentent plus des normes d'une société sexiste. Elle les exhorte à combattre l'oppression du système politique, à briser les règles sociales, à lutter contre la misogynie, à créer des nouveaux concepts

⁷⁹³ Valie Export : „Und es ist an der Zeit, dass wir Frauen das Ausdrucksmittel Kunst benutzen, um das Bewusstsein aller zu beeinflussen“. In *Performance, Politik, Gender*, „Women's Art. Die Stellung der Kunst in der Frauenbewegung ist die Stellung der Frau in der Kunstbewegung. Manifest zur Ausstellung MAGNA, März 1972“, Margit Niederhuber, Katharina Pewny, Birgit Sauer (Éds.). Ibid., p. 60. Ma traduction : « Et il est maintenant grand temps que nous les femmes utilisions l'art, pour influencer toutes les consciences ».

⁷⁹⁴ Valie Export : *Erwartung*, 1976. In *Valie Export*, Hedwig Saxenhuber, p. 150. In *valieexport.at*, Werke, [http://www.valieexport.at/de/werke/werke/?tx_ttnews\[tt_news\]=2166&tx_ttnews\[backPid\]=4&cHash=af4f7ded91](http://www.valieexport.at/de/werke/werke/?tx_ttnews[tt_news]=2166&tx_ttnews[backPid]=4&cHash=af4f7ded91).

⁷⁹⁵ Sandro Botticelli (1446-1510) est un peintre italien de la Renaissance florentine.

correspondant à leur sensibilité et à leurs aspirations⁷⁹⁶. Pour Valie Export, les femmes jusqu'alors mises à l'écart doivent à l'avenir gagner du terrain, dans la sphère privée où elles restent cantonnées au travail domestique, ou dans le monde socioculturel où leur travail est dévalorisé, ou encore dans le milieu artistique où leur art est ignoré car inaccessible. Pour clore son manifeste, elle se montre néanmoins confiante dans l'avenir et assure que « le futur de la femme sera l'histoire de la femme »⁷⁹⁷. Elle reste consciente que même si les conditions féminines évoluent, il restera toujours des progrès à faire⁷⁹⁸.

Valie Export se sentait proche du mouvement des actionnistes, mais son travail se distinguait néanmoins du leur⁷⁹⁹. Elle va jusqu'à affirmer que c'est elle qui a « vraisemblablement élargi l'actionnisme viennois »⁸⁰⁰. En tant qu'artiste actionniste⁸⁰¹, Valie Export a élaboré la notion de l'« Actionnisme féministe »⁸⁰² et développé l'« Actionnisme des médias »⁸⁰³ tels que la photographie, le cinéma et la vidéo⁸⁰⁴. Elle associe ces nouveaux médias à son corps, elle les intègre dans son travail artistique, s'agissant de ses performances, de ses actions ou de ses installations. Dans le même temps, le féminisme a pu évoluer à travers les nouvelles techniques. Elle conçoit encore aujourd'hui son travail unissant les médias à son corps, selon ses propres propos : « Oui, je suis toujours une féministe. Mais,

⁷⁹⁶ Valie Export : „Wollen wir Frauen unsere Ziele durchsetzen : gesellschaftliche Gleichberechtigung, Selbstbestimmung, ein neues Bewusstsein der Frauen, werden wir sie in allen Bereichen des Lebens ausdrücken müssen“. In *Performance, Politik, Gender* „Women's Art. Die Stellung der Kunst in der Frauenbewegung ist die Stellung der Frau in der Kunstbewegung. Manifest zur Ausstellung MAGNA, März 1972“, Margit Niederhuber, Katharina Pewny, Birgit Sauer (Éds.). Ibid., pp. 59-60. Ma traduction : « Nous les femmes, si nous voulons imposer nos objectifs : l'égalité sociale, l'autodétermination, une nouvelle conscience, nous devons les exprimer dans tous les domaines de la vie ».

⁷⁹⁷ Valie Export : „Die Zukunft der Frau wird die Geschichte der Frau sein“. In *Performance, Politik, Gender* „Women's Art. Die Stellung der Kunst in der Frauenbewegung ist die Stellung der Frau in der Kunstbewegung. Manifest zur Ausstellung MAGNA, März 1972“, Margit Niederhuber, Katharina Pewny, Birgit Sauer (Éds.). Ibid., p. 61.

⁷⁹⁸ Jules Falquet : « Il existe de profondes différences entre les femmes (et entre les hommes) selon leur « race », leur classe sociale, leur caste, leur âge, mais aussi leurs choix sexuels, leur nationalité, leur religion ou leur état de santé notamment. [...] Globalement, les hommes [...] gagnent bien plus et sont presque toujours en position d'autorité sur les femmes. [...] Sur le marché de travail, elles sont reléguées dans un nombre très restreint de professions considérées comme « féminines », généralement dévalorisées, souvent précaires et informelles, sans protection syndicale [...] ». In *Un monde d'inégalité. L'état du monde 2016*, « Femmes-hommes, les écarts se creusent », Bertrand Badie, Dominique Vidal, Paris, La Découverte, 2014, pp. 123-124.

⁷⁹⁹ Valie Export : « Je me sens appartenir à l'ensemble du courant de l'actionnisme [...]. Je me vois surtout artiste actionniste et performeuse. Mais je ne ferais pas la comparaison avec l'actionnisme viennois parce qu'il a été différent de mes formes de travail et sur les plan esthétique et formel, et sur le plan du contenu ». Cité par Danièle Roussel : *L'actionnisme viennois et les Autrichiens*. Ibid., p. 114.

⁸⁰⁰ Cité par Danièle Roussel : *L'actionnisme viennois et les Autrichiens*, « Valie Export ». Ibid., p. 114.

⁸⁰¹ Cité par Danièle Roussel : *L'actionnisme viennois et les Autrichiens*, « Valie Export ». Ibid., p. 115.

⁸⁰² Cité par Danièle Roussel : *L'actionnisme viennois et les Autrichiens*, « Valie Export ». Ibid., p. 115.

⁸⁰³ Cité par Danièle Roussel : *L'actionnisme viennois et les Autrichiens*, « Valie Export ». Ibid., p. 115.

⁸⁰⁴ Pour Valie Export, la vidéo constitue un matériau à la fois au service d'une idée, du féminin et de l'art. Il faut se rappeler que dans les années 1960, la vidéo n'était pas considérée comme de l'art.

de la même manière que le temps change, et donc l'époque, il y a aussi l'image de la féministe ou mon image sur le féminisme qui se transforme. Il est clair qu'il faut s'adapter aux structures qui se modifient »⁸⁰⁵.

Pour redéfinir la place, le rôle et l'image de la femme dans tous les domaines, Valie Export a ainsi mené sa bataille d'actionniste féministe contre la société autrichienne qu'elle considérait figée et intolérante jusqu'à l'arrivée de Bruno Kreisky. Selon ses dires, Valie Export n'avait a priori pas de rapport avec Bruno Kreisky car elle n'a jamais été favorable aux sociaux-démocrates. D'ailleurs sa position à leur égard n'a pas changé⁸⁰⁶. Cependant, elle affirme que Bruno Kreisky a fait « bouger les choses »⁸⁰⁷, notamment en menant les nombreuses réformes en faveur des femmes. Elle relève principalement leur représentation dans le milieu politique (nominations de Johanna Dohnal et de Franziska Fast dans son ministère) et l'interruption volontaire de grossesse possible pendant les douze premières semaines de grossesse. Bien que les femmes puissent travailler aujourd'hui sans demander l'accord de leur mari, Valie Export constate quand même des écarts de salaires existant entre hommes et femmes⁸⁰⁸.

Valie Export estime que depuis quelques décennies, les conditions des femmes ont néanmoins bien évolué. Son intervention artistique et féministe a certainement contribué à l'évolution de la place et des conditions de la femme dans la société. Selon elle, grâce à ses créations associées aux nouveaux médias, la performance, la photographie et la vidéo, le féminisme radical de son art a permis de faire évoluer les droits de la femme⁸⁰⁹. Elle ajoute que même si les jeunes artistes, hommes ou femmes, adhèrent au côté spectaculaire, osé,

⁸⁰⁵ Valie Export : „Ja, ich bin immer noch Feministin. Aber so wie sich die Zeit ändert, die Epoche, so ändert sich auch das Bild der Feministin oder mein Bild vom Feminismus. Es ist ganz klar, dass man sich anpassen muss an die Strukturen, die sich ändern“. Cité par Christian Gampert. In *Deutschlandfunk, dradio.de*, „Vom Infant terrible zur anerkannten Künstlerin. Valie Export zeigt im Kunsthhaus Bregenz ihr Archiv“, „Kultur heute“, 29. Oktober 2011, <http://www.dradio.de/dlf/sendungen/kulturheute/1591625/>.

⁸⁰⁶ Valie Export : „Ich habe auch heute keine besondere Beziehung zur SPÖ, bin eher kritisch, weil nichts passiert. Das Interesse an Kunst ist in diesem Land nicht sehr ausgeprägt. War es auch nie“. In *Die Presse*, „Valie Export: Da wäre ich ja im Irrenhaus !“. Almuth Spiegler. Ibid. Ma traduction : « Je n'ai pas d'affinités particulières avec la SPÖ, je porte plutôt un regard critique sur le parti, car avec lui il ne se passe rien. L'intérêt pour l'art en Autriche n'est pas très perceptible et ne l'a d'ailleurs jamais été ».

⁸⁰⁷ Valie Export : „Und natürlich Bruno Kreisky, er hat viel bewegt“. In *Profil.at*, „VALIE EXPORT : „Gegen das Männlich-Dominante habe ich mich gewehrt“, Herbert Lackner. Ibid.

⁸⁰⁸ Valie Export : „Dass Ehefrauen heute in Österreich nicht mehr ihre Männer fragen müssen, ob sie arbeiten gehen dürfen, ist ja logisch“. In *Profil.at*, „VALIE EXPORT : „Gegen das Männlich-Dominante habe ich mich gewehrt“, Herbert Lackner. Ibid.

⁸⁰⁹ Valie Export : « Le féminisme a apporté quelque chose, et la jeune génération elle-même sait parfaitement que cela lui apporte aussi quelque chose. Mais ici, si elle part de ses expériences personnelles, on a aussi affaire à une dissension, à un conflit de générations ». Cité par Danièle Roussel : *L'actionnisme viennois et les Autrichiens*. Ibid., p. 117.

violent, radical des actions des années 1960/1970⁸¹⁰, ils préfèrent éviter de remettre en cause les limites de l'art et entretenir des rapports moins conflictuels avec la politique des pouvoirs publics. Ils optent pour étayer des relations positives avec le monde culturel et préserver la complicité des spectateurs. Ils souscrivent à des actions dignes et utiles, tout en préservant la pluralité d'expressions.

Dans les années 1960/1970, Valie Export a osé transgresser les tabous, les normes, les règles, les valeurs morales pour se faire entendre, pour faire évoluer les conditions de la femme au sein de la famille, dans la société, dans le milieu artistique. Elle a été la première femme artiste à montrer son sexe en public. Elle est l'une des pionnières dans l'utilisation des nouveaux médias. Elle a été la première femme artiste à Vienne à se consacrer aux idées féminines puisque le mouvement féministe y était quasiment absent à l'époque. Comme de nombreuses femmes activistes féministes telles Gina Pane, Marina Abramovic, Niki de Saint-Phalle, Barbara Kruger, Cindy Sherman, Valie Export a su, à sa manière, apporter sa pierre à l'édifice du féminisme.

⁸¹⁰ « On admire l'aspect radical de l'ancienne époque, mais on préfère aujourd'hui une ambiance sans conflit ». Cité par Danièle Roussel : *L'actionnisme viennois et les Autrichiens*. Ibid., p. 118.

Chapitre II. L'apport de Bruno Kreisky

Une fois élu président du SPÖ en 1967, Bruno Kreisky prépare activement la prochaine échéance des élections législatives de 1970. Pour redresser son parti, gagner l'opinion publique, mettre en œuvre un modèle de justice et d'égalité sociale, transformer les structures plutôt traditionnelles de la société, mais aussi pour faire rayonner l'Autriche sur le plan international, il se fixe deux objectifs majeurs : la démocratisation et la modernisation de l'Autriche⁸¹¹. Dans cette perspective, il forme une commission réunissant 1 400 experts (intellectuels et personnalités venant de tous horizons idéologiques), chargés d'établir un programme de réformes économiques, judiciaires, culturelles, sociales, réformes dans la défense nationale, réformes du travail, réformes scolaire et universitaire⁸¹², mais avant tout un programme humain où l'individu est placé au centre de toute préoccupation de la vie sociétale. Les élections législatives du 1^{er} mars 1970 démontrent l'enthousiasme de nombreux citoyens à l'égard de ces réformes (avec une majorité relative de 48,6 %). Il forme alors un gouvernement minoritaire. Le résultat des nouvelles élections du 10 octobre 1971 confirme la faveur et la confiance que les citoyens accordent à ces réformes, en procurant au SPÖ une majorité absolue en voix (50,04 %) et en sièges (93). Dès lors, Bruno Kreisky entreprend la démocratisation et à la modernisation de l'Autriche.

⁸¹¹ Sozialdemokratische Partei Österreichs Bundesorganisation : "Als "Modernisierung der Gesellschaft" und "Humanisierung der Arbeitswelt" können zwei wesentliche Eckpunkte bezeichnet werden, die Kreisky Arbeit als Bundeskanzler und Parteivorsitzender prägten". In *kreisky100.at*, "Eine neue Ära in der Sozialdemokratie beginnt", "Bruno Kreisky - Zur Person", Wien, <http://kreisky100.at/person/#aera>.

⁸¹² Oliver Rathkolb: "Demokratieentwicklung in Österreich seit dem 19. Jahrhundert". In *Forum für Politische Bildung* (Éd.), Jugend-Demokratie-Politik, Informationen zur politischen Bildung, Bd. 28, Innsbruck/Bozen/Wien, Studien-Verlag, 2008, pp. 5-17. ; Maria Mesner: "Die Neugestaltung des Ehe- und Familienrechts. Re-Definitionspotentiale im Geschlechterverhältnis der Aufbauzeit". In *Zeitgeschichte*, München/Berlin, Mai/Juin 1997, pp. 186-206. ; Demokratiezentrum Wien : "Strafrechtsreform". In *demokratiezentrum.org*, „Demokratiereform und Demokratisierung sämtlicher Lebensbereiche“, <http://www.demokratiezentrum.org/themen/demokratieentwicklung/1968ff/strafrechtsreform.html>. ; Maria Wirth : "Familienrechtsreform". In *demokratiezentrum.org*, 05/2008, „Demokratiereform und Demokratisierung sämtlicher Lebensbereiche“, <http://www.demokratiezentrum.org/themen/demokratieentwicklung/1968ff/familienrechtsreform.html>. ; Gerhard Strohmeier : "Umwelt". Österreichische Mythen, Topoi und Erinnerungen. Die Gedächtnisorte "Zwentendorf", "Hainburg" und "das Waldsterben". In *Memoria Austria I, Menschen, Mythen, Zeiten*, Emil Brix, Ernst Bruckmüller, Hannes Stekl (Éds.), München, R. Oldenbourg/Wien, Verlag für Geschichte und Politik, 2004, pp. 357-39 ; Forum für Politische Bildung, Heidrun Schulze (Éds.) : "Wendepunkt und Kontinuitäten. Zäsuren der demokratischen Entwicklung in der österreichischen Geschichte", Sonderband der Informationen zur Politischen Bildung, Innsbruck/Bozen/Wien, Studien-Verlag, 1998, 173 p.

1. Les différentes réformes de démocratisation

En 1972, des réformes scolaires et universitaires augmentent le nombre des élèves et étudiants. Ces derniers bénéficient d'avantages sociaux importants : la gratuité des inscriptions, des livres scolaires et des transports⁸¹³. Bruno Kreisky réforme l'enseignement universitaire par la mise en place de l'*Universitäts-Organisationsgesetz* (l'*UOG*)⁸¹⁴ le 11 avril 1975, loi garantissant sa libéralisation, son autonomie et son ouverture⁸¹⁵. Ces dispositions, préparées par la ministre compétente de l'époque, Herta Firnberg, prendront effet à la rentrée 1975/1976⁸¹⁶.

D'autre part Bruno Kreisky s'engage pour une économie de pleine croissance. Dans cette perspective, il signe un accord de libre-échange avec la CEE, pour favoriser l'échange de produits industriels, et subventionne les entreprises. Entre 1970 et 1980, de nombreux postes de travail ont été créés⁸¹⁷. Il ne concevait pas le développement de la société, sans que l'individu ne participe aux divers aspects de la vie sociale. Il s'inspire notamment du modèle suédois pour exercer sa politique de réforme. Dès 1938, il avait trouvé refuge en Suède. Après la Seconde Guerre mondiale, de 1946 à 1949, il occupa le poste de secrétaire à la délégation autrichienne à Stockholm. Désormais, il cherche à adapter le niveau de vie des Autrichiens à celui des Suédois⁸¹⁸. Mais en subventionnant les entreprises, l'Etat connaît un déficit budgétaire qui atteint en 1983 un chiffre élevé⁸¹⁹. Autrement dit, en diminuant le chômage⁸²⁰, c'est la dette publique qui, dans le même temps, s'alourdit.

⁸¹³ "Es wurden 1972 kostenlose Schülerfahrten und Schulbücher eingeführt". Georg Friesenbichler : *Unsere wilden Jahre. Die Siebziger in Österreich*, Wien, Böhlau Verlag, 2008, p.17.

⁸¹⁴ Bundeskanzleramt : "a) Die Freiheit der Wissenschaft und ihrer Lehre [...] ; b) Die Verbindung von Forschung und Lehre ; c) Die Vielfalt wissenschaftlicher Lehrmeinungen und Methoden ; d) Die Lernfreiheit [...]". In *Bundesgesetzblatt für die Republik Österreich*, "Universitäts-Organisationsgesetz (l'*UOG*)", "Abschnitt allgemeine Bestimmungen", "Grundsätze von Aufgabe", n° 258, 13 mai 1975, pp. 1091-1142, https://www.ris.bka.gv.at/Dokumente/BgblPdf/1975_258_0/1975_258_0.pdf.

⁸¹⁵ « Une loi pour une ouverture et une démocratisation des universités ». Paul Pasteur : *Histoire de l'Autriche. De l'empire multinational à la nation autrichienne (XVIIIe-XXe siècles)*. Ibid., p. 276.

⁸¹⁶ "Die Bestimmungen dieses Bundesgesetzes treten mit Beginn des Studienjahres 1975/76 in Kraft". In *Bundesgesetzblatt für die Republik Österreich, Universitäts-Organisationsgesetz (l'*UOG*)*, "XX. Abschnitt Übergangsbestimmungen und Vollziehung", "Inkrafttreten", p. 1141, §116. Ibid.

⁸¹⁷ "Zwischen 1970 und 1980 entstanden 379 000 neue Arbeitsplätze im Dienstleistungsbereich". In *Die Ära Kreisky und ihre Folgen. Fordismus und Postfordismus in Österreich*, Wolfgang Maderthaner, Siegfried Mattl, Lutz Musner, Otto Penz (Éds.), Wien, Löcker Verlag, 2007, p. 93.

⁸¹⁸ „Die SPÖ sollte den Lebensstandard jenem Schwedens angleichen“. Oliver Rathkolb : *Die paradoxe Republik. Österreich 1945 bis 2005*, „Bruno Kreisky, der dialektische Kanzler“, Zehn Kanzler und keine Kanzlerin, Kapitel 4. Ibid, p. 190. Ma traduction : « Le parti social-démocrate d'Autriche s'était fixé pour objectif d'aligner le niveau de vie en Autriche sur celui de la Suède ».

⁸¹⁹ « Le déficit budgétaire est de 558,67 milliards de schillings en 1983 ». Paul Pasteur : *Histoire de l'Autriche. De l'empire multinational à la nation autrichienne (XVIIIe-XXe siècles)*. Ibid., p. 275.

⁸²⁰ « En 1982, le taux de chômage est de 3,5 % ». Jacques Loisy : *Heutiges Deutschland. Allemagne contemporaine*, Mémento bilingue de civilisation, Rosny-sous-Bois, Bréal, 2005, p. 61.

En outre, Bruno Kreisky s'engage pour la liberté des journalistes de la radio et de la télévision⁸²¹. Le 1^{er} juillet 1973, il fait abaisser la majorité légale de 21 à 19 ans⁸²². Le 1^{er} janvier 1975, le travail hebdomadaire passe de 42 à 40 heures⁸²³. La même année, le service militaire est réduit de neuf à six mois.

2. Les réformes en faveur des femmes

Bruno Kreisky met en place des mesures en faveur de l'amélioration des conditions de la femme.

Après son élection, il désigna en avril 1970 Gertrude Wondrack (décédée en 1971) comme secrétaire d'Etat chargée des Affaires sociales, puis en 1971 Elfriede Karl comme secrétaire d'Etat chargée de la politique familiale (jusqu'en 1983). Lors du remaniement ministériel en octobre 1979, il renforce la position des femmes dans son parti, en nommant Johanna Dohnal secrétaire d'Etat aux questions féminines, Franziska Fast secrétaire d'Etat chargée des Affaires sociales et Beatrix Eypeltauer secrétaire d'Etat de la construction et du logement.

En collaboration avec le ministre de la justice de l'époque Christian Broda⁸²⁴, ce sont la « petite » réforme en 1971 et la « grande » réforme du droit pénal en 1974 qui vont être adoptées. La « petite » réforme établit des mesures pour la décriminalisation des différents secteurs relevant de la vie privée comme l'adultère et l'homosexualité. La « grande » réforme instaure l'égalité entre époux, définit les devoirs et droits parentaux qui remplacent l'autorité paternelle et établit l'égalité entre enfants illégitimes et enfants légitimes. En 1971, Christian Broda propose la *Fristenlösung*, la législation sur l'avortement qui suscita dès le départ des controverses auprès des conservateurs et de l'église catholique et constitua pour

„Am 18. März 1979, in einer Wahlversammlung in der Steiermark habe ich darauf hingewiesen, dass [...] ein paar Milliarden mehr Schulden weniger schlimm seien, als ein paar hunderttausend Arbeitslose“. « Bruno Kreisky : *Der Mensch im Mittelpunkt. Der Memoiren dritter Teil*. Ibid., p. 32. Ma traduction : « Le 18 mars 1979, lors d'une assemblée électorale dans le Land de la Styrie, Bruno Kreisky souligne que [...] quelques milliards de dettes supplémentaires sont moins graves que quelques centaines de milliers de chômeurs ».

⁸²¹ Bruno Kreisky fait adopter « un statut de rédacteur pour l'indépendance de l'information et la liberté de l'exercice de la profession de journaliste ». Paul Pasteur : *Histoire de l'Autriche. De l'empire multinational à la nation autrichienne (XVIIIe-XXe siècles)*. Ibid., p. 276. En 1974, il fait appliquer une nouvelle loi sur la radio-télévision qui donne l'entière liberté d'information aux médias, facilitant considérablement les rapports entre les hommes politiques et les médias.

⁸²² Depuis le 1^{er} juillet 2001, la majorité légale est fixée à 18 ans. Depuis 2007, il est possible d'exercer son droit de vote à 16 ans, c'est-à-dire deux ans avant sa majorité.

⁸²³ “Wochenarbeitszeit auf 42 Stunden wurden auf 40 Stunden reduziert”. Georg Friesenbichler : *Unsere wilden Jahre. Die Siebziger in Österreich*. Ibid., p.92. Ma traduction : « La semaine de travail est passée de 42 à 40 heures ».

⁸²⁴ Christian Broda fut ministre de la justice de 1960 à 1966 et de 1970 à 1983.

Bruno Kreisky l'un des sujets de préoccupations des réformes. Cette loi sur la libéralisation et donc la dépénalisation de l'interruption volontaire de grossesse pendant les trois premiers mois, ou dans le cas de risque pour la santé de la mère ou du bébé, a finalement été adoptée en 1975⁸²⁵.

Jusqu'en 1975, la femme était soumise à l'autorité du mari⁸²⁶. C'est entre 1976 et 1978 qu'a eu lieu la réforme du droit familial⁸²⁷ : l'homme n'est plus considéré comme le seul chef de famille. La femme peut désormais décider elle-même si elle souhaite exercer une activité professionnelle ou non.

En 1979, Bruno Kreisky préconise l'égalité des salaires entre hommes et femmes. Il réforme le congé de maternité, les pensions des veuves. Il donne la possibilité aux femmes de bénéficier d'un bilan de santé à partir de 30 ans.

3. Le soutien aux artistes

Avant l'arrivée du chancelier Bruno Kreisky au pouvoir, l'Etat accordait des aides pour promouvoir l'art. Mais, selon Peter Turrini, seules « les épouses poètes des fonctionnaires du ministère de la Culture »⁸²⁸ en bénéficiaient. Dès 1970, Bruno Kreisky, passionné des arts et des lettres, démontra son vif intérêt et sa reconnaissance envers tous les artistes, même les plus radicaux, en les subventionnant, en leur accordant un temps d'écoute dans un climat de tolérance et d'ouverture au monde. Jusqu'ici, l'actionnisme viennois avait toujours été rejeté, voire condamné. Hans Werner Scheidl, rédacteur en chef du quotidien *Die Presse*, l'illustre parfaitement à travers ses propos : « Tout était resté souterrain et n'a éclaté qu'avec le gouvernement Kreisky. [...] Kreisky a été le premier à reconnaître qu'il existait des forces en sommeil, qu'il fallait mobiliser et canaliser dans ses propres réseaux »⁸²⁹.

⁸²⁵ En RDA, l'avortement est possible depuis 1972, en Tchécoslovaquie depuis 1973, en Hongrie depuis 1974, en France depuis 1975.

⁸²⁶ Peter Kreisky : "[...] noch bis 1975 [...] Berufsausübung nur mit Zustimmung des Mannes, eingeschränkte Geschäftsfähigkeit für Frauen [...] vor dem Gesetz". In *Über Kreisky. Gespräche aus Distanz und Nähe*. Ibid., p. 229. Ma traduction : « Encore jusqu'en 1975 [...], la femme ne pouvait exercer un métier sans l'accord du mari, la loi reconnaissant aux femmes une capacité juridique restreinte [...] ».

⁸²⁷ Otto Penz : "Die Vorherrschaft des Mannes wird weitgehend beseitigt, anstelle dessen treten mit den Reformen zwischen 1976 und 1978 gleiche Rechte und Pflichten für beide Ehepartner und Elternteile". In *Die Ära Kreisky und ihre Folgen. Fordismus und Postfordismus in Österreich*, Wolfgang Maderthaner, Siegfried Mattl, Lutz Musner, Otto Penz (Éds.). Ibid., p. 97.

⁸²⁸ Cité par Danièle Roussel : *L'actionnisme viennois et les Autrichiens*. Ibid., p. 92.

⁸²⁹ Cité par Danièle Roussel : *L'actionnisme viennois et les Autrichiens*. Ibid., p. 168.

Bruno Kreisky avait énormément d'estime pour les artistes⁸³⁰ et les trouvait indispensables à la vie sociétale car l'art intégré dans la société la rend plus tolérante, plus libre et plus riche. Il s'oriente donc vers une ouverture culturelle la plus large possible. Il subventionnera les intellectuels, les écrivains et artistes de toutes tendances, de tous styles, dans leurs diversités de pratiques, leur art novateur non compris, ni estimé, ni prisé ou reconnu jusqu'ici⁸³¹.

Le chancelier considérait les artistes comme les vrais représentants de l'Autriche. En effet, il a été le premier à reconnaître tous les artistes à partir des années 1970⁸³². Pour lui, l'art, même subversif, doit pouvoir se manifester sous toutes les formes, l'art doit être mis en valeur pour satisfaire tous les goûts, l'art ne doit plus seulement être visible dans les lieux élitistes (musées et galeries d'art), mais aussi dans tout autre lieu ouvert à tous (atelier d'artiste). Bruno Kreisky accorde à tous les acteurs, sans exception, des droits multiples⁸³³ tels que le droit au discours radical, la liberté d'agir et de contester, dans un climat de tolérance et d'ouverture au monde⁸³⁴. Il n'attendait rien en retour de la part des artistes. Il souhaitait simplement qu'ils contribuent à la renaissance de la culture autrichienne, et donc à la modernisation de la société⁸³⁵. Il recevait souvent des artistes chez lui, dans sa villa à Döbling. Ce nouveau climat de tolérance permit incontestablement à tous ces protagonistes d'une part de favoriser l'essor de la diversité et la multiplicité des expressions artistiques, et d'autre part de promouvoir la représentation de la culture autrichienne à l'étranger.

D'ailleurs, Bruno Kreisky intercédait en faveur de Friedensreich Hundertwasser qui voulait mettre en pratique la vision architecturale qui lui tenait tant à cœur. Le

⁸³⁰ Heinz Fischer : "Er [Bruno Kreisky] hat Künstler gerne gemocht, hat auch junge Künstler gefördert und sich Zeit genommen für sie. Er hat auch zuhören können". In *Über Kreisky. Gespräche aus Distanz und Nähe*, Maimann Helene, Wien, Falter Verlag, 2011, p. 70. Ma traduction : « Il aimait beaucoup les artistes, les a encouragés et prenait du temps pour eux. Il savait les écouter ».

⁸³¹ Karl-Markus Gauß : « L'art mis à l'écart dans les musées, mais aussi à l'art contemporain non encore accepté par tout le monde et non encore reconnu au plan international ». In *Austriaca*, « Bruno Kreisky », « Bruno Kreisky. L'homme politique et les arts », traduit par Julien Ubo, Juin 1995, Numéro 40, Rouen, Presses Universitaires, 1995, p. 79.

⁸³² Karl-Markus Gauß : « L'art mérite la plus grande admiration et, par voie de conséquence, le plus large soutien ». In *Austriaca*, « Bruno Kreisky », « Bruno Kreisky. L'homme politique et les arts ». Ibid., p. 78.

⁸³³ Bruno Kreisky : "Es entstand jener Geist der Liberalität, wie es ihn in Österreich niemals zuvor gegeben hatte". In *Der Mensch im Mittelpunkt. Der Memoiren dritter Teil*, textes réunis par Oliver Rathkolb, Johannes Kunz, Margit Schmidt. Ibid., p. 52. Ma traduction : « Un esprit de liberté apparut comme il n'y en avait jamais eu auparavant en Autriche ».

⁸³⁴ Bruno Kreisky concédait divers droits dont « le droit au discours radical, le droit de protester, même s'ils étaient subventionnés par l'Etat », Geneviève Humbert-Knitel : « Les intellectuels et le pouvoir en Autriche ». In *Revue d'Allemagne et des pays de langue allemande*, Tome 40/3, Société d'Etudes Allemandes, Strasbourg, 2008, p. 346.

⁸³⁵ Karl-Markus Gauß : Bruno Kreisky souhaitait que les artistes participent « au renouveau, au grand œuvre de la modernisation de l'Autriche ». In *Austriaca*, « Bruno Kreisky », « Bruno Kreisky. L'homme politique et les arts ». Ibid., p. 79.

30 novembre 1977, le chancelier fédéral adressa une lettre à Leopold Gratz, alors maire de Vienne (de 1973 à 1984), dans laquelle il lui fit part de son soutien aux idées écologiques et architecturales de Friedensreich Hundertwasser, afin de favoriser le confort des habitants et leur qualité de vie. Bruno Kreisky persuada⁸³⁶ le maire de donner à l'artiste la possibilité de mettre en pratique ses visions architecturales dans le cadre de la construction d'un immeuble à Vienne. Il attira son attention sur les normes de Friedensreich Hundertwasser qui diffèrent de l'architecture classique puisque basées sur une architecture créative et introduisant la nature. C'est encore la même année que Leopold Gratz répond favorablement à Friedensreich Hundertwasser, en vue de le rencontrer⁸³⁷. Il lui propose même un terrain où bâtir un immeuble avec une cinquantaine de logements sociaux, selon une conception architecturale très personnelle. Friedensreich Hundertwasser saisit naturellement l'opportunité au bond. Dès 1979, il élabore lui-même une maquette en boîtes d'allumettes, puis il en crée d'autres en carton, en plexiglas, avec la collaboration du maquettiste professionnel Alfred Schmid. Le 19 septembre 1980, Friedensreich Hundertwasser tient une conférence de presse avec le maire de Vienne, au cours de laquelle il expose ses positions non conventionnelles, ses nouvelles théories qu'il désire mettre en pratique. La construction de l'immeuble *Hundertwasser Haus* débute en août 1983 et prend fin en février 1986. Ce bâtiment deviendra un des immeubles HLM les plus célèbres.

4. Les conséquences de la démocratisation

Tout au long de sa vie politique, Bruno Kreisky a été un partisan de la démocratie, du libéralisme intellectuel, du pluralisme des opinions, et a su imposer d'importantes réformes. Certes le gouvernement précédent (ÖVP) avait déjà entamé la modernisation des structures politiques, mais Bruno Kreisky a élargi ces réformes à l'ensemble de la vie sociale. Il raviva la vie artistique, s'agissant des formes traditionnelles ou de nouveaux talents, et rendit possible son essor. Sous l'ère Kreisky, considérée comme la période de modernisation de la

⁸³⁶ Bruno Kreisky : « Je crois qu'il faut sérieusement permettre d'intervenir à un homme comme Hundertwasser, dont les efforts en matière d'écologie et d'architecture sont désormais reconnus partout dans le monde ». Cité par Angelika Taschen : *Pour une architecture plus proche de la nature et de l'homme. Hundertwasser. Architecture*, „Le chancelier fédéral. Vienne, le 30 novembre 1977“. Ibid., p. 179.

⁸³⁷ Leopold Gratz : „Lieber Friedensreich Hundertwasser !... Namens der Stadt Wien biete ich Ihnen ein Grundstück zur Errichtung eines Hauses nach Ihren Ideen und Wünschen an (mit Baum- und Grasdach). Bitte besuchen Sie mich, um... darüber zu sprechen. [...]“. Cité par Wieland Schmied : *Hundertwasser 1928-2000, Persönlichkeit, Leben, Werk*. Ibid., p. 90. C'est de manière très convaincante qu'il débute sa lettre : « Cher Friedensreich Hundertwasser !... Au nom de la ville de Vienne, je vous alloue une parcelle pour la construction d'une maison qui concorde avec vos idées et désirs (avec toit recouvert d'arbres et d'herbe). S'il vous plaît, venez me voir... pour en discuter. [...] ».

Deuxième République et d'ouverture de l'Autriche, il n'y a plus de tension majeure entre le politique et l'art⁸³⁸, contrairement aux années 1960 où l'Etat, scandalisé par le comportement subversif des actionnistes viennois, les traitait en ennemis de la République et les censuraient⁸³⁹.

Au regard de ses réformes sociales et démocratiques, de son soutien donné indifféremment à l'art conservateur ou à l'art novateur, contestataire, Bruno Kreisky a, pendant ses 13 années au gouvernement, participé pour une bonne part à l'évolution de la société autrichienne dans tous les domaines. Karl-Markus Gauß affirme ainsi que « dans la politique culturelle, son nom reste lié à un changement qui a duré plus longtemps que son gouvernement, plus longtemps même que sa vie et qui continue de produire ses effets encore aujourd'hui »⁸⁴⁰.

⁸³⁸ En 1988 par contre éclate le scandale suscité par la pièce *Heldenplatz* de Thomas Bernhard, écrite à la demande de Claus Peymann pour les 50 ans de l'annexion de l'Autriche par le III^e Reich et le 100^e anniversaire du Burgtheater. Thomas Bernhard s'interroge sur la question de la responsabilité d'une partie des Autrichiens dans l'*Anschluss*, éludée en Autriche. La première de cette pièce, prévue le 14 octobre 1988, a failli être annulée en raison de la divulgation d'extraits dans la presse. Elle a été reportée au 4 novembre 1988.

⁸³⁹ Karl-Markus Gauß : « La société autrichienne a ignoré, le cas échéant raillé ou attaqué les créations nouvelles, celles qui s'opposaient dans les arts plastiques ou en littérature ; l'Etat [...] les a poursuivies devant les tribunaux ».. In *Austriaca*, « Bruno Kreisky », « Bruno Kreisky. L'homme politique et les arts ». Ibid., p. 78.

⁸⁴⁰ Cité par Karl-Markus Gauß. In *Austriaca*, « Bruno Kreisky » „Bruno Kreisky. L'homme politique et les arts“. Ibid., p. 77.

Conclusion

1. La place des quatre artistes aujourd'hui

Dans les années 1960, les quatre artistes ont été méprisés par la presse et sanctionnés par les autorités, la police, la justice. Ils ont eu en commun la pratique artistique dans l'espace public et la mise en scène de la nudité de leur propre corps, sauf Alfred Hrdlicka. Günter Brus utilisait son corps nu de manière dramatique, pour s'attaquer aux institutions et aux traditions. Valie Export cherchait à changer la vision du nu féminin de l'époque et revendiquait l'émancipation de la femme. La nudité de Friedensreich Hundertwasser, également étalée en public, fut provocante, pour défendre une architecture écologique (dominance de la végétation) et humaniste (droit pour l'habitant d'apporter sa touche personnelle). Aujourd'hui, ces artistes sont reconnus, leur art n'est pas tombé dans l'oubli. Bien au contraire, ils bénéficient d'une reconnaissance officielle. Leur production artistique est aujourd'hui grandement accessible au grand public.

Alfred Hrdlicka rejetait la théorie de « l'art pour l'art ». Il a rendu accessible ses sculptures monumentales puisque installées dans des espaces urbains publics. Il plaça l'homme, la figure humaine, au cœur de son œuvre, non pas comme personnage magnifié, mais en tant qu'être équivoque, énigmatique, controversé. Il s'illustra en Europe avec ses sculptures⁸⁴¹ telles que *Denkmal für Friedrich Engels* à Wuppertal en 1981 ou *Gegendenkmal* à Hambourg en 1983. Les polémiques ou scandales du passé autour de ses œuvres sont tombés et n'ont plus cours aujourd'hui.

La passion d'Alfred Hrdlicka pour le corps voué aux plaisirs, bravant tabous et interdits, se révéla tant dans ses dessins que dans ses gravures⁸⁴². En effet, il aimait beaucoup les femmes et la sexualité dans l'art lui tenait très à cœur. Il a, à sa façon, participé à l'émancipation des femmes.

Friedensreich Hundertwasser est reconnu en tant qu'artiste. Il obtient le Prix Sanbra (*Sanbra-Preis*) à la 5ème Biennale de São Paulo en 1959 et le Prix Mainichi (*Mainichi Preis*) lors de la 6ème Exposition Artistique Internationale à Tokyo en 1961. Il reçoit également le Grand Prix de l'Etat autrichien (*Großer Österreichischer Staatspreis*) en 1980 et le

⁸⁴¹ Niklas Maak : «Hrdlickas Werke haben die europäische Mahnmalkultur von den sechziger Jahren an geprägt». In *faz.net*, «Alfred Hrdlicka zum Achtzigsten. Das politische Beben im uralten Stein, 27 février 2008, <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst/alfred-hrdlicka-zum-achtzigsten-das-politische-beben-im-uralten-stein-1514661.html>. Ma traduction : « Les œuvres d'Hrdlicka ont imprégné les monuments culturels en Europe à partir des années 1960 ».

⁸⁴² Alfred Hrdlicka : *Wiener Blut*, 1973, Mappe mit 16 Radierungen (Série de 16 gravures). In *Hrdlicka : Bildhauer, Maler, Zeichner*, Carmen Sylvia Weber (Éd.). Ibid., pp. 168-169.

Prix autrichien pour la protection de la nature (*Österreichischer Naturschutzpreis*) en 1981. Le Ministre de la culture française Jack Lang de l'époque le nomma officier de l'ordre des Arts et des Lettres en 1985. Les deux premiers étages de son propre musée, le *KunstHausWien* (Musée de l'Art Hundertwasser), ouvert depuis le 9 avril 1991, consacrent une rétrospective permanente de ses œuvres où sont réunis tableaux, timbres, drapeaux, dessins, esquisses et maquettes architecturales⁸⁴³.

Friedensreich Hundertwasser est également connu et reconnu en tant qu'architecte. Ses constructions ou rénovations architecturales le rendirent célèbres en Autriche (au départ avec la *Maison Hundertwasser*)⁸⁴⁴ puis à l'étranger. Son architecture se démarque totalement de l'architecture conventionnelle car organique et écologique, humaine et participative. Friedensreich Hundertwasser est, en outre, connu pour son engagement écologique, son militantisme contre l'utilisation de l'énergie nucléaire, mais aussi pour sa mise en pratique de ses théories dans son quotidien, dans son mode de vie (toilettes-humus, plantation d'arbres).

Dans les années 1960/1970, Günter Brus est connu pour avoir provoqué des scandales à cause de ses actions très radicales et subversives, en jouant avec son propre corps. C'est la raison pour laquelle, il a été un artiste actionniste contesté, poursuivi, tantôt condamné à des amendes, tantôt incarcéré, tantôt en exil. Mais au XXI^e siècle, le rapport entre le public, le politique, la société et l'art a évolué tout comme la perception du public. L'art est aujourd'hui largement accessible au public. En outre, son rôle a profondément changé. Il ne provoque plus de la même manière. Il n'a plus la même force, ni le même effet sur le public. Günter Brus confirme lui-même cette évolution :

« L'art est reconnu par la population – ou tout simplement considéré comme ennuyeux ou ignoré. Autrefois, Picasso se faisait réprimander quand il plaçait les yeux sur le front et mes automutilations lors de mes actions suscitaient une révolte. Aujourd'hui, cela ne dérange plus personne »⁸⁴⁵.

Les rapports entre la société autrichienne et les instances avec ses lois et ses décrets se sont développés ; les institutions, la morale chrétienne se sont modifiées. Aujourd'hui, la société s'est libéralisée. Günter Brus est accepté car les mentalités ont évolué, la société est

⁸⁴³ Les troisième et quatrième étages du Musée Hundertwasser sont consacrés à des expositions temporaires autour de l'art contemporain. Au rez-de chaussée s'y trouvent un café-restaurant et une boutique.

⁸⁴⁴ Friedensreich Hundertwasser : *Maison Hundertwasser*. In *Pour une architecture plus proche de la nature et de l'homme*. Hundertwasser. Architecture, Angelika Taschen. Ibid., pp. 142,143.

⁸⁴⁵ Günter Brus : „Die Kunst wird von der Bevölkerung anerkannt - oder einfach als langweilig betrachtet und ignoriert. Früher wurde Picasso vorgeworfen, dass er Augen auf die Stirn setzte, und es sorgte für Aufruhr, wenn ich mich in meinen Aktionen selbst verletzte. Heute stört so etwas niemanden mehr“. Cité par Nina Schedlmayer. In *Profil*, „Günter Brus. Da wird richtig die Sau rausgelassen !“, Interview, Kultur. 4 mars 2013, p. 92.

ouverte à la créativité, à la diversité culturelle, elle a banalisé certains thèmes comme la nudité⁸⁴⁶, à l'exemple de la récente exposition *Nackte Männer. Von 1800 bis heute* (Hommes nus. De 1800 à nos jours) au Leopold Museum en 2013⁸⁴⁷ où les visiteurs pouvaient circuler nus un soir en-dehors des heures d'ouverture. 300 visiteurs au total, des Autrichiens, des Allemands, des Slovaques, des Russes (hommes et femmes) s'étaient prêtés au jeu.

Le public adhère à cette évolution ou du moins se l'approprie. Les comportements sociaux ont donc changé, à l'exception de ce qui a trait à la pornographie du corps⁸⁴⁸. L'action *Aktion mit Diana*⁸⁴⁹ de Günter Brus en 1967 soulève encore aujourd'hui une vague d'indignation. Sa fille, encore bébé, lui sert de modèle. Il l'a photographiée, totalement nue. Günter Brus laisse entendre que cette photo ne présente aucune caractéristique de pornographie infantine⁸⁵⁰. Sa femme considère que cette mise en scène émeut, laisse transparaître une certaine beauté, de la tendresse, voire de la grâce⁸⁵¹. Les comportements des individus évoluent, mais ne bougent pas dès lors qu'il s'agit du sujet sensible de l'enfant. Günter Brus rappelle d'ailleurs qu'un éditeur londonien, il y a 20 ans, souhaitait publier son manuscrit *Irrwisch*⁸⁵² en anglais, à condition de pouvoir retirer le dessin (*Aktion mit Diana*) perçu comme pornographie infantine. Günter Brus avait clairement refusé cette demande⁸⁵³.

Tout comme Hermann Nitsch, Günter Brus est à présent reconnu et apprécié dans le monde entier⁸⁵⁴. En 1992, il recevait le Prix de reconnaissance styrien des Arts plastiques

⁸⁴⁶ Günter Brus : „In den 1960er-Jahren löste Nacktheit automatisch einen Skandal aus, selbst wenn es nur in Galerieräumen stattfand, ganz zu schweigen vom öffentlichen Raum“. Cité par Nina Schedlmayer. In *Profil*. Ibid., p. 92. Ma traduction : « Dans les années 1960, la nudité déclencha machinalement un scandale, même si elle n'avait lieu que dans les locaux des galeries, sans parler de l'espace public ».

⁸⁴⁷ Cette exposition s'est tenue du 19 octobre 2012 au 28 janvier 2013.

⁸⁴⁸ Günter Brus : „[...] Abgesehen von den Auswüchsen der Pornoindustrie“. Cité par Nina Schedlmayer. In *Profil*. Ibid., p. 93. Ma traduction : « Naturellement mise à part ce qui touche les excès dans l'industrie pornographique ».

⁸⁴⁹ Günter Brus : *Diana*. In *BRUSEUM. Ein Museum für Günter Brus*, Christa Steinle, Peter Weibel. Ibid., pp. 227-231.

⁸⁵⁰ Günter Brus : „Allerdings findet man in meiner Arbeit nicht den leisesten Ansatz von Kinderpornografie!“. Cité par Nina Schedlmayer. In *Profil*. Ibid., p. 93. Ma traduction : « Dans mon travail, il n'y a pas la moindre approche de pornographie infantine ».

⁸⁵¹ L'action *Aktion mit Diana* était « d'une grande sensibilité et très esthétique ». Cité par Danièle Roussel: *L'actionnisme viennois et les Autrichiens*. Ibid., p. 29.

⁸⁵² Günter Brus : *Irrwisch. Faksimilierter Reprint der Erstauflage von 1971*, Klagenfurt und Wien, Ritter Verlag, 2003, 136 p.

⁸⁵³ Günter Brus fait remarquer « que ce domaine est d'autant plus vulnérable aux Etats-Unis car sur certaines plages, les enfants dévêtus ne sont pas admis ». Günter Brus : „In den USA ist es an manchen Stränden nicht einmal erlaubt, Kinder umzuziehen“. Cité par Nina Schedlmayer. In *Profil*. Ibid., p. 93.

⁸⁵⁴ Heike Curtze : “Brus, Nitsch und Rainer. Alle drei liegen an der Spitze und werden auch international geschätzt”. In *diepresse.com*, “Heike Curtze : “Reich werden die Sammler”, Jeannine Binder, 17 juillet 2015, http://diepresse.com/home/meingeld/uebergeld/4775338/Heike-Curtze_Reich-werden-eher-die-Sammler. Ma traduction : « Brus, Nitsch et Rainer. Tous les trois figurent en tête de liste et sont respectés dans le monde entier ».

(*Würdigungspreis des Landes Steiermark für bildende Kunst*). En 1996, l'Etat autrichien lui décernait le Grand Prix de l'Etat autrichien (*Großer Österreichischer Staatspreis*) pour l'ensemble de ses œuvres, puis le Prix Kokoschka (*Oskar Kokoschka-Preis*) en 2004. Aujourd'hui, on peut dire qu'il s'est institutionnalisé. Depuis 2011 en effet, la *Neue Galerie*⁸⁵⁵ du Musée Universel Joanneum de Graz présente une exposition permanente consacrée à son œuvre, *BRUSEUM* (combinaison du nom Brus et du mot allemand (Mus)zeum). Grâce au soutien d'un collectionneur privé, Hellmut Czerny, des fonds accordés par le Land de Styrie et des donations de Günter Brus, la *Neue Galerie* a acquis une importante collection Brus. Par ailleurs, l'artiste est souvent sollicité par les milieux officiels : musées, presse, invitations à des conférences. On lui donne la parole. Il a, entre autres, participé en 2013 au Congrès „30 Jahre Grüner Kreis. Jubiläumstagung. Sucht & Spiritualität. Ein interkultureller Dialog“, invité par l'université Karl Franzens de Graz. Il intervient dans la presse nationale quand le thème de la pornographie est soulevé. Depuis 2013, le musée *MoMA* (*Museum of Modern Art*), situé au centre de Manhattan à New York, expose quelques-unes de ses œuvres vendues par la galeriste Heike Curtze⁸⁵⁶, pour un montant de 210 000 Euros⁸⁵⁷.

Du 12 mars au 6 juin 2016, s'est tenue à Berlin (-Kreuzberg) la première grande exposition dédiée à Günter Brus depuis son exil à Berlin en 1969. L'ancien musée des Arts décoratifs *Martin-Gropius-Bau* lui a consacré une exposition intitulée *Störungszonen*⁸⁵⁸ (Zones de perturbation). De nombreuses œuvres furent exposées, depuis sa peinture informelle suivie de sa peinture d'action (*Aktionsmalerei*) et de sa peinture sur son propre corps (*Selbstbemalung* (auto-peinture)) jusqu'à ses dessins combinés à l'écriture (les ouvrages *Irrwisch* et *Bild-Dichtungen*), en passant par ses actions extrêmes (analyse corporelle (*Körperanalyse*), automutilation (*Selbstverstümmelung*)) conservées sous la forme de films et de photographies.

Le choix du titre de l'exposition s'est porté sur l'un de ses dessins aux crayons de couleur *Ich treibe nur in Störungszonen* (J'explore uniquement dans les zones de

Quant à Otto Muehl, la presse allemande (*Profil*, *Spiegel Online*) et française (*Libération*, *Le Monde*) parlent de lui depuis sa mort le 26 mai 2013. En effet, les journalistes l'évoquent en tant que co-fondateur de l'actionnisme viennois, mais le citent aussi comme créateur de sa communauté à caractère sectaire en 1972 jusqu'en 1991, prônant la propriété commune et la liberté sexuelle. Ils rappellent également qu'en 1991, il avait été condamné à sept ans de prison pour pédophilie et viols au sein de sa communauté.

⁸⁵⁵ La *Neue Galerie* détient la plus vaste collection de Günter Brus au monde.

⁸⁵⁶ Heike Curtze possède la galerie d'art *Heike Curtze et Petra Seiser* (associée depuis 2014) à Vienne.

⁸⁵⁷ Jeannine Binder : "Brus ist seit 2013 auch im Museum of Modern Art in New York ausgestellt. Sie haben einige Bilder von ihm dorthin verkauft für 210 000 Euro". In *diepresse.com*, "Heike Curtze : "Reich werden die Sammler". Ibid.

⁸⁵⁸ Erich Kocina: „Störungszone“ im Berliner Gropius-Bau. „Günter Brus kehrt in sein Exil zurück“. In *Die Presse*, Ausstellung, Samstag, 12 März 2016, p. 25.

perturbation) de 1985 qui représente une créature étrange, imaginaire et difforme, dont la tête minuscule et le corps disproportionné, beaucoup trop allongé, exagérément étiré, déconcerte et perturbe notre regard et notre sensibilité.

Rappelons que Günter Brus a dû s'exiler à Berlin-Ouest en 1969 avec sa femme et sa fille âgée de deux ans⁸⁵⁹, pour échapper à une peine de prison de six mois, suite à sa participation à l'action collective *Kunst und Revolution* en 1968, jugée à l'époque scandaleuse. Berlin-Ouest était alors un « refuge », une sorte de patrie, tant pour lui et sa famille que pour « beaucoup d'artistes »⁸⁶⁰ tels Otmar Bauer, Oswald Wiener, Hermann Nitsch ou encore Gerhard Rühm. Pendant ses onze années d'exil (de 1969 à 1980)⁸⁶¹, Günter Brus a beaucoup écrit et beaucoup dessiné. Il n'avait plus de raison de s'opposer avec hostilité aux structures politiques de l'Etat autrichien puisque le chancelier fédéral Bruno Kreisky (1970-1983) œuvrait alors pour la liberté d'expression et de pensée, un accès étendu à l'université, une plus grande accessibilité du débat politique, la construction d'une société plus juste, plus ouverte. Et dès lors que sa peine fut changée en amende, il s'en acquitta et put rentrer en Autriche⁸⁶².

Parallèlement à la rétrospective de l'œuvre de Günter Brus proposée à Berlin, le musée *Mumok*⁸⁶³ à Vienne portait un regard nouveau sur les œuvres des actionnistes viennois, lors de l'exposition *Körper, Psyche & Tabu. Wiener Aktionismus und die frühe Wiener Moderne* (Corps, Psyché et tabou. Actionnisme viennois et la modernité viennoise d'avant-garde). En effet, cette exposition devait permettre d'établir le rapport entre la modernité viennoise (*Wiener Moderne*) apparue vers 1900 et l'actionnisme viennois des années 1960. Elle devait définir ce qui lie deux générations d'artistes : l'avant-garde de la modernité viennoise (*Wiener Moderne*) qui rompit avec le classicisme d'une part, et les formes extrêmes de l'actionnisme viennois des années 1960 d'autre part. Pour la modernité viennoise, l'innovation créatrice s'exprime dans tous les domaines, notamment celui de la peinture avec

⁸⁵⁹ Erich Kocina: „Um drei Uhr morgens verließ er damals mit seiner Frau und seine Tochter das Haus in Wien [...] Und so landete er in West-Berlin“. In *Die Presse*, „Störungszone“ im Berliner Gropius-Bau. „Günter Brus kehrt in sein Exil zurück“. Ibid., p. 25.

⁸⁶⁰ Erich Kocina: „[...] West-Berlin, damals ein Refugium für viele Künstler [...]“. In *Die Presse*, „Störungszone“ im Berliner Gropius-Bau. „Günter Brus kehrt in sein Exil zurück“. Ibid., p. 25.

⁸⁶¹ Colette M. Schmidt : “1980 kehrte Brus aus Berlin zurück”. In *derStandard.at*, „Günter Brus : Das schillernde Werk eines Rebellen“, 14 mars 2016, <http://derstandard.at/2000032904852/Guenter-Brus-Das-schillernde-Werk-eines-Rebellen>.

⁸⁶² “Ziemlich bald danach traf ein Schreiben ein, worin uns mitgeteilt wurde, dass der Bundespräsident meine Haft in eine Geldstrafe umgewandelt hatte”. Günter Brus : *Das gute alte West-Berlin*. Ibid., p. 118. Ma traduction : « Peu de temps après, le courrier réceptionné nous informa que le président fédéral [Rudolf Kirchschläger] avait changé ma peine en amende ».

⁸⁶³ Mumok : Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Musée d'art moderne de la Fondation Ludwig. L'exposition s'est tenue du 4 mars au 16 mai 2016.

Gustav Klimt, Egon Schiele, Koloman Moser et Oskar Kokoschka. La juxtaposition de leurs œuvres avec celles des actionnistes viennois permet de mener une réflexion sans tabou sur le corps, utilisé dans leur art sous de multiples aspects, de manière réaliste, en rapport avec la vie, avec le réel.

De nombreuses similitudes réunissent les deux courants artistiques traversés par la même volonté de provoquer, de refuser l'art académique. Les peintres de la modernité viennoise et les actionnistes viennois mettent le corps au centre de leur travail. Dans la Vienne des années 1900, les artistes choquent de toutes les manières possibles tandis qu'ils montrent la réalité de la société. Ils représentent la sexualité, alors taboue, en privilégiant les femmes nues aux poses érotiques, sulfureuses (Gustav Klimt), les nus féminins en train de se masturber (Egon Schiele), l'homosexualité féminine, le nu masculin (Egon Schiele, Koloman Moser), la violence des sentiments exprimés à travers le corps et le visage des personnages (Oskar Kokoschka). Comme leurs prédécesseurs fascinés par le scandale et le non-conventionnel, les actionnistes viennois ont eux aussi mis le corps en scène à travers leurs actions en brisant les tabous et interdits. Ces artistes de courants différents expriment avec le corps leur expérience psychique. Ils veulent montrer la coexistence entre le corps et la psyché, c'est-à-dire rendre visible le côté intime, mais aussi les états d'âme de l'individu, ses pulsions, ses affects réprimés. Günter Brus par exemple exprime son insoumission aux valeurs conservatrices et rigides de la société viennoise, son refus des conventions esthétiques traditionnelles en meurtrissant son propre corps. Ces blessures occasionnent celles de sa psyché, à moins qu'elles n'en soient le résultat, ou encore une manifestation conjointe. Quelques décennies après les portraits de femmes enceintes peints par Gustav Klimt⁸⁶⁴ et Egon Schiele⁸⁶⁵, Günter Brus réalise peu de temps avant la naissance de sa fille en 1967, trois actions filmées⁸⁶⁶ par Helmut Kronberger. Il se pose la question du genre, du corps féminin qui évoque la matrice génitrice, le port de la vie, le phénomène incontestable qu'un homme ne

⁸⁶⁴ Gustav Klimt : *Die Hoffnung I* (L'espoir I), 1903. In *Körper, Psyche und Tabu. Wiener Aktionismus und die frühe Wiener Moderne*, Eva Badura-Triska, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Éds), Köln, Walther König Verlag, 2016, p. 62.

⁸⁶⁵ Egon Schiele : *Sitzende schwangerer Akt mit ausgebreiteten Armen und gespreizten Beinen* (Femme enceinte assise avec bras grands ouverts et jambes écartées), 1910. Egon Schiele : *Sitzende Schwangere mit grünem Bauch* (Femme enceinte assise avec un ventre vert), 1910. In *Körper, Psyche und Tabu. Wiener Aktionismus und die frühe Wiener Moderne*, Eva Badura-Triska, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Éds). Ibid., p. 67.

⁸⁶⁶ Günter Brus : *Pullover, Osmose, Einatmen, Ausatmen*, (Pull, Osmose, Inspirer et Expirer), 1967. In *Körper, Psyche und Tabu. Wiener Aktionismus und die frühe Wiener Moderne*, Eva Badura-Triska, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Éds). Ibid., p. 68. *Osmose* : Il imagine la naissance en laissant apparaître entre ses jambes un ballon blanc qui se dégonfle lentement (au bout de 30 secondes).

puisse enfanter. En outre, Gustav Klimt et Egon Schiele⁸⁶⁷ ont peint des bébés, le premier en créant à la fois une apparence chaleureuse et bienveillante, mais à l'environnement chaotique, le second en leur conférant une laideur excessive, presque repoussante. L'aspect inquiétant et dérangeant de leur corps rappelle les autoportraits tourmentés et déformés d'Egon Schiele. Ces œuvres ont certainement influencé Günter Brus lorsqu'il évoque le thème de la naissance dans son action *Aktion mit Diana*⁸⁶⁸, en septembre 1967. L'affiche⁸⁶⁹ où Max Oppenheimer essaye de contenir, avec ses deux mains, le sang qui jaillit à flots du côté droit de sa poitrine et coule le long de ses côtes, semble inspirer Günter Brus lorsqu'il effectue son action *Der helle Wahnsinn*⁸⁷⁰ le 6 février 1968. Les deux artistes ont choisi d'éprouver la douleur en se blessant physiquement, le premier de manière symbolique, le second réellement. En s'attaquant délibérément à leur peau, ils s'attaquent aux codes, aux interdits de la société.

Valie Export est aujourd'hui une artiste respectée et reconnue. Le musée *Mumok* possède depuis 2011 une quantité très importante de ses œuvres, entre autres des photographies de ses performances⁸⁷¹. En 2012, le musée *MoMA* a fait l'acquisition d'un grand nombre de photographies et de films expérimentaux que Valie Export a produits dans les années 1960/1970. Elle expose ses œuvres non seulement en Autriche, mais également en Allemagne⁸⁷², en France⁸⁷³ et en Italie⁸⁷⁴. Elle a collaboré à l'exposition collective *Vienna Unveiled : a City in Cinema*, organisée par le musée *MoMA*, de fin février à avril

⁸⁶⁷ En 1910, grâce à Erwin von Graff, son ami et gynécologue dans une clinique, Egon Schiele passe quelque temps dans son service. Cette expérience lui donne l'occasion de peindre des femmes enceintes et des nourrissons.

⁸⁶⁸ Günter Brus : *Aktion mit Diana*, 1967. In *Körper, Psyche und Tabu. Wiener Aktionismus und die frühe Wiener Moderne*, Eva Badura-Triska, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Éds.). Ibid., p. 72.

Nu et peint en blanc de la tête aux pieds, Günter Brus se tient debout face à un mur blanc, tournant le dos à sa fille couchée sur le ventre, sur un coussin blanc posé à même le sol peint en blanc. Il lui laisse la voie libre pour décider à sa guise de toutes les possibilités de l'existence.

⁸⁶⁹ Max Oppenheimer : Plakat zur Ausstellung in der Modernen Galerie, München, 1911. In *Körper, Psyche und Tabu. Wiener Aktionismus und die frühe Wiener Moderne*, Eva Badura-Triska, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Éds.). Ibid., p. 48. Cette affiche accompagne son exposition à la *Moderne Galerie* en 1911.

⁸⁷⁰ Günter Brus : *Der helle Wahnsinn*, 1968. In *Körper, Psyche und Tabu. Wiener Aktionismus und die frühe Wiener Moderne*, Eva Badura-Triska, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Éds.). Ibid., p. 49. Il lacère en partie sa chemise blanche avant d'entailler le côté gauche de sa poitrine (où se trouve le cœur) dans toute sa longueur, à l'aide d'une lame de rasoir. Il a choisi d'éprouver la douleur en se blessant physiquement. Mais en effaçant toute limite entre le réel et la représentation de son acte radical, il est également conscient qu'il se met volontairement en danger.

⁸⁷¹ Au MUMOK sont exposées, entre autres des photographies des performances *Aus der Mappe der Hundigkeit*, *Body Sign Action*, *Körperkonfigurationen*, le film *Tapp und Tastkino*, la vidéo *Remote... Remote*.

⁸⁷² Elle participe à l'exposition *Documenta 6* au musée *Fridericianum* à Kassel en 1977.

⁸⁷³ Elle a exposé son travail au Centre National de la Photographie à Paris en 2003.

⁸⁷⁴ Elle a représenté l'Autriche à la Biennale de Venise, successivement en 1975, 1980, 1982, 2007. Son exposition *Zeit und Gegenzeit* (Temps et contretemps) avait eu lieu conjointement au *Lentos Kunstmuseum* à Linz et à l'*Österreichische Galerie Belvedere* à Vienne (de mi-octobre 2010 à fin janvier 2011), mais aussi au *Museion* à Bolzano, en Italie (du 19 février au 1^{er} mai 2011).

2014⁸⁷⁵. A la fin des années 1960, la reconnaissance de Valie Export était déjà notoire à l'étranger dans de nombreux pays, mais pas encore en Autriche⁸⁷⁶. C'est grâce à sa participation à l'exposition *Documenta 6* au musée *Fridericianum* à Kassel en 1977 et à la Biennale de Venise en 1980, qu'elle obtint pour la première fois une reconnaissance officielle en Autriche. Elle s'est vu décerner entre autres le Prix Kokoschka (*Oskar-Kokoschka-Preis*) et le Prix Alfred Kubin (*Alfred-Kubin-Preis*) en 2000, le Prix viennois de la création féminine (*Wiener Frauenpreis*) en 2011, le Prix féminin pour l'œuvre d'une vie (*Frauen-Lebenswerk-Preis*) et la Grande médaille d'or du mérite culturel de la ville de Linz (*Großes Goldenes Ehrenzeichen der Stadt Linz für Verdienste um die Kultur*) en 2015.

Son travail était précurseur à l'époque. Elle l'a développé autour des nouveaux médias : performance, photographie, film, vidéo, installation, imagerie médicale pour militer pour l'émancipation féminine. Valie Export a participé à l'expérimentation de l'art corporel. Elle est la première femme artiste à avoir montré le sexe féminin, son sexe (une arme au poing) pour imposer son identité, créer ses propres lois et remettre en question les stéréotypes sexués (faiblesse prétendument féminine). Elle est la première actionniste féministe à avoir mis le sang menstruel en scène, alors sujet tabou du corps féminin, pour démontrer son opposition à l'attitude misogyne des actionnistes viennois et son combat contre la domination masculine (*Aus der Mappe der Hundigkeit*). Elle a dénoncé le rôle de la femme confinée aux tâches ménagères, l'image de l'épouse modèle, de la mère aimante. Elle a voulu changer le regard porté par les hommes sur le corps féminin. Elle a confronté son corps à l'espace urbain (*Körperkonfigurationen*) et rural (*Identitätstransfer B*) pour le libérer de la rigidité des normes fixées par les hommes, de la pression sociale qu'il subit. Elle a soumis son corps à la violence physique et psychologique (*Remote... Remote*), à des épreuves extrêmes pour dépasser les limites imposées par la société et celles du supportable, mais aussi pour représenter l'emprise masculine sur le corps féminin. Au début de ses performances, elle a renoncé aux musées et galeries et préféré s'appropriier la rue pour affronter directement le public, le plus large

⁸⁷⁵ Cette exposition collective se consacre à l'histoire du cinéma en Autriche. Plusieurs films expérimentaux de Valie Export ont été présentés dont *Unsichtbare Gegner* (Adversaires invisibles, 1976). Ont également participé à cette exposition des réalisateurs et scénaristes américains (Stanley Kubrick et Richard Linklater), mais aussi le scénariste autrichien Michael Haneke et l'artiste autrichien Kurt Kren (qui s'est beaucoup investi dans le cinéma expérimental).

⁸⁷⁶ En mai 2011, lors d'une interview avec le quotidien *Der Standard*, Valie Export exprime avec regret ce manque de reconnaissance en Autriche.

Valie Export : „Der Satz, man müsse sich zuerst im Ausland bewähren, um in der Heimat anerkannt zu werden : Den finde ich eine ziemliche Zumutung“. Cité par Andrea Schurian : „Valie Export. „Hinausgehen aus dem sicheren Hafen“. Ibid. Ma traduction : Valie Export trouve « totalement inacceptable le fait de devoir d'abord trouver la reconnaissance à l'étranger avant de rencontrer la notoriété dans sa patrie ».

possible (connaisseur ou non-initié). Elle a dénoncé l'abus du corps féminin dans le cinéma (limité au voyeurisme) et inventé un cinéma de la palpation réelle (*Tapp und Tastkino*). Elle s'est battue contre le système politique qui à l'époque écarte la femme artiste du monde des arts et l'exclut ainsi de l'histoire de l'art dans les années 1960/1970. En outre, elle a exprimé son engagement politique et idéologique à travers l'écrit.

Valie Export constate que le féminisme a naturellement évolué depuis qu'elle a commencé à s'y intéresser. Mais pour elle, l'important c'est que les revendications des femmes portant sur la vie familiale, professionnelle et artistique perdurent dans l'histoire du féminisme puisque la place de la femme ne s'est pas encore totalement stabilisée. C'est dans cet esprit qu'elle continue de revendiquer la place essentielle que les femmes doivent occuper dans la société en tant que femmes.

Par ailleurs, elle n'a jamais eu le désir d'acquérir un musée à son nom car, selon ses propos, un musée ne subsiste financièrement que par le biais de subventions publiques régulières, de sponsors ou de dons privés⁸⁷⁷. A l'initiative du recteur de l'université d'art de Linz, Reinhard Kannonier, la municipalité de Linz met en place depuis juin 2015 un « Centre de recherches de l'art des médias et des performances » (*VALIE EXPORT Center. Forschungszentrum für Medien- und Performancekunst*). La ville de Linz a acquis ses archives personnelles (esquisses, croquis, documents, extraits de journaux, magazines et pages d'ouvrages sur le féminisme et l'art féminin, photos, films, vidéos, œuvres, ensemble d'objets et d'éléments en vue de la réalisation d'installations artistiques) pour un montant de 700 000 Euros⁸⁷⁸, le « Centre VALIE EXPORT » s'intéressant à la représentation des femmes dans la vie culturelle à Linz à partir de 1945, et tout particulièrement à une personnalité artistique de renommée internationale, née dans cette ville⁸⁷⁹.

2. L'évolution des arts

En ce qui concerne la peinture, rappelons que Günter Brus peint d'abord des tableaux informels de grands formats puis, brutalement, délaisse la toile pour peindre son propre corps

⁸⁷⁷ „Ein Museum wollte ich nie. Da ist man immer von Subventionen und Sponsoren abhängig“. Herbert Lackner : „VALIE EXPORT : „Gegen das Männlich-Dominante habe ich mich gewehrt“, Interview, Österreich, Sommergespräche. In *Profil*, 22 juillet 2015, <http://www.profil.at/oesterreich/valie-export-gegen-maennlich-dominante-5768948>. Ma traduction : « Je ne voulais jamais de musée. On est toujours tributaire des subventions et du sponsoring ».

⁸⁷⁸ „Im April hat der Linzer Gemeinderat um 700.000 Euro Ihren Vorlass angekauft“. Herbert Lackner : „VALIE EXPORT : „Gegen das Männlich-Dominante habe ich mich gewehrt“, „Interview, Österreich, Sommergespräche“. In *Profil*. Ibid.

⁸⁷⁹ Le « Centre VALIE EXPORT » disposera d'une surface de 320 m² et devrait être opérationnel fin 2017. La base des données sera consultable sur place et disponible sur Internet, à des fins d'études et de recherches.

en le recouvrant de peinture blanche. Ensuite, il exécute publiquement des actions en intégrant son propre corps en tant que matériau et toile, mais aussi comme champ de bataille. Friedensreich Hundertwasser a créé son propre style naïf et coloré, aux compositions mi-abstraites, mi-figuratives, en intégrant la spirale, où les personnages se mêlent aux paysages imaginaires⁸⁸⁰, aux arbres-fleurs, aux villes-spirales. Valie Export ne fait pas de peinture car elle pense que tout a déjà été fait dans ce domaine⁸⁸¹. Son intérêt porte essentiellement sur l'intégration des nouvelles techniques (photo, film, vidéo, installation) dans ses pratiques artistiques.

Aujourd'hui, faute de courant artistique dominant, la peinture explore différentes voies. Les uns remettent la peinture traditionnelle en question en débarrassant le tableau de son châssis (Claude Viallat), d'autres continuent à peindre des tableaux réalistes (Gerhard Richter), d'autres encore réalisent des dessins muraux avec l'intervention d'assistants car ils ne les peignent pas eux-mêmes (Sol LeWitt), d'autres enfin se concentrent sur une couleur, le noir (Pierre Soulages).

En tant que sculpteur, Alfred Hrdlicka possédait un savoir-faire manuel. Il a travaillé la pierre tout au long de sa vie par passion et par conviction, en créant des sculptures cyclopéennes. Il est resté fidèle à la taille directe sur marbre même si, dans les années 1960, de nouveaux matériaux ordinaires et industriels apparaissent, tels que l'acier utilisé par l'artiste américain David Smith, les sculptures mobiles ou stables de l'artiste américain Alexander Calder.

De nos jours, de nombreux artistes s'illustrent, eux-aussi, grâce à leurs immenses et imposantes sculptures exposées en plein air, dans des lieux publics, mais se distinguent néanmoins de celles d'Alfred Hrdlicka, tant par leur matériau, par leur forme que par leur thématique, par leur intention. En guise d'exemple, nous pouvons citer *La Puerta de Chihuahua*⁸⁸² du sculpteur mexicain Enrique Carbajal, plus connu sous le pseudonyme Sebastian, la sculpture *Cloud Gate* (la Porte des nuages)⁸⁸³ de l'artiste

⁸⁸⁰ Friedensreich Hundertwasser : "Der Mensch in seinem Grün". In *Friedensreich Hundertwasser. Gegen den Strich. Werke 1949-1970*, Astrid Becker. Ibid., p. 108.

⁸⁸¹ Valie Export : "Was ich malen möchte, ist schon gemalt, das könnte ich nur wiederholen". Cité par Szely Sylvia (Éd.) : *Export Lexikon. Chronologie der bewegten Bilder bei Valie Export*. Ibid., p. 202. Ma traduction : « Ce que j'aimerais peindre l'est déjà, je ne ferais que reproduire ce qui existe déjà ».

⁸⁸² Cette œuvre mesure 46 mètres de haut et se trouve à l'entrée sud de la ville de Chihuahua au Mexique. Sebastian : *La Puerta de Chihuahua*, 1992. In *Ma grande encyclopédie d'art*, Nathalie Barrié. Ibid., p. 131.

⁸⁸³ Cette œuvre, également surnommée *The Bean* (Le haricot) à cause de son aspect, de sa forme, se situe au Millennium Park de Chicago. Elle fait 10 mètres de haut et pèse 99,8 tonnes. Ce miroir géant, constitué de 168 plaques en acier inoxydable et poli, reflète le ciel et le sol, multiplie et déforme l'environnement urbain, mais aussi les passants, les visiteurs qui se photographient en boucle. Anish Kapoor : *La Porte des nuages*, 1999-

britannique Anish Kapoor, la série de sculptures géantes d'araignées *Maman*⁸⁸⁴ de la sculptrice et plasticienne française Louise Bourgeois.

Friedensreich Hundertwasser a lui-même conçu des croquis préparatoires, des maquettes d'immeubles (entre autres en carton), avant de concrétiser ses projets. Aujourd'hui, l'émergence des logiciels infographiques avec la conception assistée par ordinateur (CAO) ou des logiciels de modélisation 3D avec la conception assistée tridimensionnelle interactive appliquée (CATIA) permet de réaliser virtuellement les projets architecturaux. Les structures, les possibilités de mise en forme et de corrections à volonté sont résolues par l'informatique. Le projet, réalisé sur support numérique, peut être visualisé d'un seul regard.

Grâce à ces progrès techniques, l'architecture du XXe propose des bâtiments de plus en plus grands et excentriques, à l'exemple de la *Maison qui danse* ou *Maison dansante* construite sur les rives de la Vltava à Prague, de 1994 à 1996, par l'architecte tchèque d'origine croate Vlado Milunic et l'architecte américano-canadien Frank Gehry. L'immeuble de bureaux *Nationale Nederlanden*, nommé la *Maison qui danse*, se compose de deux tours qui s'entremêlent dans un chaos inventif et maîtrisé : une tour d'angle en béton et une tour en verre et acier à l'arrière. Cette architecture déconstructiviste symbolise le renouveau politique de la République tchèque.

L'art féministe se développe à la fin des années 1960. C'est à ce moment-là, au sein de la société patriarcale autrichienne, que Valie Export provoque des polémiques avec ses performances provocatrices. Elle enfonce les tabous sexuels. Son combat devait conduire à l'émancipation de la femme et à la reconnaissance de la femme artiste.

L'actionniste féministe contemporaine viennoise Elke Krystufek travaille dans la continuité de l'actionnisme viennois, mais s'inspire surtout des activités artistiques de Valie Export ou de la plasticienne américaine Carole Schneemann. En effet, Elke Krystufek réalise des performances, en mettant en scène son propre corps comme objet et sujet de travail. Elle axe ses créations sur son sexe. En 1994, elle produit une séance de masturbation en public, à la Kunsthalle de Vienne. Elle utilise la photographie, la peinture, la vidéo, le collage, le montage, les affiches.

2005. In *L'art contemporain. De l'informel aux recherches actuelles*, Francesco Poli, adaptation française de Marie-Christine Gamberini, Paris, Gründ, 2008, p. 15.

⁸⁸⁴ Ces sculptures sont exposées à Ottawa, à Bilbao, à Tokyo, à Séoul et à Paris. L'araignée en bronze *Maman* de 1999, visible au Canada, mesure 10,24 mètres de haut sur 9,27 mètres de large et possède huit pattes. Un sac contenant 26 œufs en marbre est suspendu sous le corps de l'araignée. Louise Bourgeois : *Maman*, 1999. In *Comment parler de l'art du XXe siècle aux enfants. De l'art moderne à l'art contemporain*, Françoise Barbe-Gall, Paris, Le baron perché, 2011, p.163.

L'art ne cesse de se développer avec l'évolution sans précédent de la technologie : les installations multimédias, les images de synthèse, les images numériques⁸⁸⁵ peuvent être modifiées à volonté, sans effort, sous forme d'étirement, de déformation ou de détournage. Valie Export, pionnière de l'art médiatique, a même utilisé l'imagerie médicale, permettant à l'observateur de plonger jusque dans l'intimité de son anatomie. Elle se sert également du collage électronique. A l'instar de nombreuses artistes femmes, Valie Export reste à l'affût de nouvelles techniques, tout en poursuivant son questionnement sur l'identité féminine et notre rapport au réel.

Friedensreich Hundertwasser avait déjà en 1958 formulé ses idées écologiques, en proposant son concept d'habitat écologique, soit 30 ans avant la catastrophe de la centrale nucléaire de Tchernobyl. Il avait pris conscience de l'accroissement des nouvelles technologies, du dérèglement climatique, de la disparition de certaines espèces, de la déforestation, des nuisances de l'industrie. Il a su apporter d'abondantes solutions pratiques, pour susciter une prise de conscience individuelle. Friedensreich Hundertwasser aimait passionnément la nature et la respectait à travers ses peintures, son architecture, mais aussi dans sa vie quotidienne. Ses nombreuses affiches écologiques devaient également sensibiliser l'opinion publique. Selon lui, la protection de l'environnement passe par l'instruction d'une part, et l'art permet d'accéder à la beauté⁸⁸⁶ d'autre part.

A l'instar de Friedensreich Hundertwasser, le botaniste-chercheur au CNRS et spécialiste des plantes tropicales Patrick Blanc poursuit le même but qui consiste à végétaliser l'architecture urbaine. Il se concentre essentiellement sur le mur végétal⁸⁸⁷. La végétation pousse hors du sol et fleurit de façon à former un paysage vertical le long des façades d'immeubles ou tours. Grâce au système d'électrovannes « commandant tout un réseau de

⁸⁸⁵ La photo couleur *Pam et Kim* d'Antony Aziz et Sammy Cucher en 1995 démontre la manipulation à volonté du numérique : les orifices, les yeux et la bouche manquent au visage des personnages qui ne peuvent par conséquent pas voir, ni parler, ni communiquer, ni manger, ni apprécier la sensation du goût. Ces portraits défigurés, flous, gommés de leur identité sont inhumains et touchent inévitablement à notre intégrité physique. L'on peut alors se poser la question de savoir si cette apparence de dégradation, de maladie ou de malformation du corps résulte « d'une catastrophe écologique ou d'une manipulation génétique »*, c'est-à-dire s'interroger sur l'identité brouillée de l'homme, voire sur le devenir de l'espèce humaine.

* Elisabeth Couturier : *L'art contemporain. Mode d'emploi*. Ibid., p. 37.

⁸⁸⁶ « La conservation de la nature passe par l'éducation, la sensibilisation à la beauté par l'art ». Cité par Pierre Restany. In *Le pouvoir de l'art. Hundertwasser : Le peintre-roi aux cinq peaux*. Ibid., p. 93.

⁸⁸⁷ Patrick Blanc a réalisé son premier mur végétal en 1988, à la Cité des sciences et de l'industrie, à Paris. En 2004, il planta plus de 1 500 plantes provenant du Japon, de la Chine, des Etats-Unis, sur les façades de 800 m² du musée du Quai Branly. En avril 2013, il a conçu un mur végétal appelé *l'Oasis d'Aboukir*, à l'angle de la rue d'Aboukir et de la rue des Petits Carreaux, dans le quartier historique de Montorgueil, dans le 2^e arrondissement de Paris. Patrick Blanc : « L'Oasis d'Aboukir. L'esthétique verte de Patrick Blanc ». In *Arts Magazine*, octobre 2013, N° 80, Editions Fleurus Presse, Paris 2^e, Jean-Martial Lefranc, Directeur de la publication.

canalisations »⁸⁸⁸ qu'il élaborait, les plantes y puisent les éléments minéraux qui lui sont nécessaires. En-dehors de la dominance de la végétation, Friedensreich Hundertwasser mit l'accent sur divers concepts ornementaux agrémentant l'habitation, susceptibles d'apporter la sérénité, la joie, le bonheur (les couleurs vives et variées sur les façades, les fenêtres de types et tailles différentes, rehaussées de langues-barbe, les clochers bulbeux dorés, les murs et sols ondulés).

Les deux personnages se distinguent également par leur aspect extérieur. Friedensreich Hundertwasser portait la barbe et marchait souvent pieds-nus. Il était toujours coiffé d'une casquette bouffante et vêtu d'un pantalon bariolé à rayures. La plupart du temps, il confectionnait lui-même ses habits. Il portait toujours des chaussettes de styles et couleurs différentes à ses pieds. Patrick Blanc ne passe pas non plus inaperçu avec ses cheveux colorés en vert fluo. Le plus souvent, il porte des vêtements (chemise, pantalon) et des chaussures de couleur verte.

L'écologie est un thème de plus en plus d'actualité. Récemment, du 30 novembre au 11 décembre 2015, 195 pays et l'Union Européenne ont participé à la conférence des Nations-Unies, présidée par la France à Paris, pour aboutir à un nouvel accord international sur le climat. Cet accord prévoit de réduire les émissions de gaz à effet de serre, en limitant la hausse de la température en-deçà de 2°C.

3. L'art scandaleux au service de l'évolution sociétale en Autriche

La thèse que nous avons développée tient l'art subversif et scandaleux des quatre artistes comme l'instigateur sinon le partenaire non désiré d'une évolution politique et sociale de la IIe République autrichienne. En effet, ceux-ci ont largement contribué à la construction identitaire du pays après 1945, aux changements des mentalités, mais aussi au renouvellement politique et à la mémoire culturelle de la société autrichienne après 1945.

Notre étude a cherché à démontrer que les quatre artistes ont, par le biais de leur action militante, largement participé au débat démocratique et à la modernisation de la société autrichienne. Alfred Hrdlicka voulait sensibiliser les Autrichiens aux ravages de la guerre et de l'antisémitisme. Friedensreich Hundertwasser a réalisé de nouvelles constructions ou rénovations architecturales, en Autriche et à l'étranger. Il a introduit les arbres-locataires aux fenêtres de nombreux logements. Il a planté des milliers d'arbres à travers le monde. Günter Brus a sans aucun doute libéré la société des contraintes de l'après-guerre, en

⁸⁸⁸ Gérard Denizeau : *Architecture. Les 100 premières fois*, Paris, Gründ, 2011, p. 201.

soumettant son corps à la force de l'abject, à la douleur, à l'expérience des limites brutales, radicales. Valie Export a été la première femme artiste autrichienne à se consacrer à la cause féminine. Sa pratique de l'art corporel associée aux nouveaux médias (la performance, la photographie, la vidéo) a permis de faire évoluer les droits de la femme.

Dans le contexte culturel figé de l'Autriche d'après-guerre, ces artistes ont su contribuer à l'évolution sociale et sociétale en Autriche grâce à leur art du scandale qui a émergé dans les années 1960. Leur art faisait justement scandale parce qu'il s'attaquait au fondement de la société, aux institutions, aux structures politiques de l'Etat. Leur corps mis en spectacle ne répond pas à une représentation idéalisée du corps, ni à des normes ou critères esthétiques et moraux. Leur art est scandale parce qu'ils ne s'interdisent aucune limite, tant physique que psychique, ils travaillent avec une liberté absolue, avec leurs propres lois. Or les frontières sont garantes de la dignité de l'individu. Leur art est scandale parce qu'il révèle les tabous de la société, il intègre le réel dans leurs actions, remettant ainsi en question les barrières entre l'art et la vie quotidienne.

A l'époque, leur art est incompris et ressenti comme non-conforme au respect des traditions et des valeurs morales. Ces artistes étaient soupçonnés d'être criminels, pervers ou déments. Ils ont pris la liberté de rendre visible ce que tout le monde dissimule. Ils ne se conforment pas aux attentes du public en matière d'art, ils produisent ce que nul autre n'ose faire. Chacune de leurs œuvres est une vision singulière du monde. Elle devient dérangeante à mesure qu'elle s'éloigne de la nôtre, perturbante lorsqu'elle nous impose une manière de penser qu'on ne soupçonnait pas. Elle devient de surcroît troublante quand elle heurte le bon goût.

Leurs actions constituaient des actes de libération, développant une thérapie par l'art lorsqu'ils se réfèrent entre autres aux blessures qui ont été infligées aux victimes du nazisme, une nouvelle manière d'aborder l'existence, de bouleverser les mœurs, autant d'opportunités offertes à la société pour évoluer. Ils pensaient se libérer et se reconstruire par la même occasion en soumettant leur corps à l'épreuve de la douleur et de l'endurance et, dans le même temps, libérer le spectateur. Leur radicalité a été nécessaire pour se débarrasser de l'art conventionnel et donc des supports traditionnels de l'art.

En rendant visible ce qui est caché, refoulé, ils ont remis en question l'immuable pour contraindre la société à réagir, ils ont libéré de force les fantasmes et les délires inavouables de l'être humain, dans le but de détruire l'harmonie telle qu'elle apparaît dans l'art traditionnel, dans les codes artistiques et sociaux. Ils ont remis du mouvement dans la société,

ils ont expérimenté la douleur pour débrider le regard du citoyen, élargir sa réflexion, éveiller sa sensibilité, changer ses habitudes, ses goûts. Leurs pratiques insolites révèlent en outre une certaine vérité puisqu'ils intègrent directement le monde réel à leurs actions et soulèvent la question de la limite de l'art (révéler l'intime en public).

A partir de 1970, Bruno Kreisky mène une politique culturelle nouvelle : il considère la culture comme un des piliers majeurs de son programme de réforme sociopolitique. Ce climat favorable au débat culturel permet à tous les artistes de bénéficier d'une liberté totale de penser, de s'exprimer, d'agir, de contester, et promeut la diversité et la multiplicité dans la création. Les quatre artistes se sont dès lors détournés de la voie subversive des années 1960.

Ainsi, 50 ans plus tard, la plupart des controverses se sont estompées. Beaucoup de tabous sont tombés, sauf celui de la pornographie. Le corps n'offre plus d'espace de transgression. L'ultime étape de douleur et de dégradation est vaincue. Friedensreich Hundertwasser a quant à lui tenté de rompre le tabou des excréments humains en défendant la solution des toilettes-humus. Il suggère de recycler les excréments et de les réutiliser comme engrais. Aujourd'hui, les protéines extraites des déjections humaines peuvent être récupérées pour la fabrication de steaks artificiels (avec ajout de colorant alimentaire et de soja). Cette invention gastronomique du Japon se heurte toutefois à la barrière psychologique des gens qui ne sont pas prêts à consommer de la viande obtenue à partir d'excréments.

Certains tabous ont ainsi disparu, tandis que d'autres se sont maintenus. Hier comme aujourd'hui, toutes les sociétés conservent une part d'immonde et de dissimulation nécessaires, si bien que nombre de tabous résistent au temps. Car une société sans tabou est-elle vivable ?

D'autre part, l'art peut-il tout se permettre aujourd'hui ? De tout temps, les artistes tiennent une place particulière au sein de la société. Ils ont le pouvoir et parfois la liberté d'exprimer ce que d'autres individus ressentent à peine et ne formulent jamais. Dès lors qu'ils dénoncent des faits (les injustices, la manipulation des médias) ou défendent une cause (l'identité de la femme), ils peuvent rompre avec l'idée du beau, dans la mesure où l'œuvre d'art ne se résume pas aux seules considérations esthétiques. Il n'existe pas de société sans artiste. Bien que les problématiques sociales évoluent, bien que les sociétés changent, les cultures s'assimilent et se mondialisent, il y a pourtant toujours un homme ou une femme pour peindre, dessiner, dénoncer, prendre position, défendre des valeurs, mettre en garde contre des problèmes sociaux, politiques.

Dans les années 1960/1970, l'art s'est réapproprié le corps, dévalorisant l'esthétique de sa fonctionnalité, se jouant de son intégrité, afin de remettre en cause le corps social, en rompant avec ce qui est condamnable. Aujourd'hui encore, des artistes expérimentent le corps à travers leurs performances grâce à de nouvelles possibilités technologiques. Des membres ou des prothèses peuvent être greffés sur le corps, qui peut encore être habillé de silicone, hybridé : il devient donc artificiel. Les possibilités technologiques du corps humain augmenté, réparé, transformé, amélioré ou inséré dans une carapace (exosquelette) contribuent au progrès général de l'humanité, mais posent la question de la reconstruction de notre propre identité. Lorsque le corps fusionne avec l'informatique et le numérique, il est virtualisé et échappe à sa réalité. Certains domaines de la science recherchent encore à supprimer la mort, la naissance, l'émotion, la maladie, la vieillesse, et à transgresser les limites de la pensée. Or si le projet semble de prime abord séduisant, que reste-t-il de l'humain lorsqu'il est altéré en si vaste mesure ? N'est-ce pas dès lors à l'art de s'insurger, de poser la question de ces avenir qu'on promet à l'homme, en explorant les limites de ces variations, de leurs conséquences, de leurs responsabilités ? Car qu'adviendrait-il de notre nature si l'art, avant la raison, avant l'impasse, cessait de nous donner à voir autrement ce que nous craignons de ne pas comprendre, ce que nous ne savons qu'ignorer ?

BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires

Brus Günter

Brus Günter : *Das gute alte West-Berlin*, Salzburg, Jung und Jung Verlag, 2010, 184 p.

Brus Günter : *Pictura jacta est !*, traduit de l'allemand *Nach uns die Malflut* par Catherine Henry, Hélène Thiérard, Nancy, Editions Absalon, 2010, 278 p.

Brus Günter : "Zerreißprobe, 1970". In *BRUSEUM. Ein Museum für Günter Brus*, Graz, Hatje Cantz Verlag, 2009, p. 265.

Brus Günter : „1968 – Die Rebellion“. In *Datum - Seiten der Zeit*, 07/08, 1er juillet 2008, <http://www.datum.at/artikel/1968-die-rebellion/>.

Brus Günter : *Das gute alte Wien*, Salzburg, Jung und Jung Verlag, 2007, 164 p.

Brus Günter : „Die Freiheit der Kunst ist unteilbar“. In *Datum - Seiten der Zeit*, 02/06, 1er février 2006, <http://www.datum.at/0206/stories/1639982/>.

Brus Günter : *Irrwisch. Faksimilierter Reprint der Erstauflage von 1971*, Klagenfurt und Wien, Ritter Verlag, 2003, 136 p.

Brus Günter : *Nach uns die Malflut. Theoretische Poesien*, Klagenfurt, Ritter Verlag, 2003, 264 p.

Brus Günter : *Die gute alte Zeit. Selbstbiografie*, Salzburg, Jung und Jung Verlag, 2002, 270 p.

Brus Günter : *Patent Urinoir*, 1968. In « Montrez ce corps que je ne saurais voir. Petite chronologie critique de l'apparition du corps dans l'art d'après-guerre », Geay Ian, p. 8, <http://www.revue-quasimodo.org/PDFs/5%20-%20Geay%20Art%20Corps%20Apres-Guerre.pdf>.

Brus Günter : *Malerei - Selbstbemalung - Selbstverstümmelung*. In *Le Marais*, Sondernummer zur Aktion und Ausstellung von Brus in der Galerie Junge Generation, 30 juin 1965, Wien, 1965.

Export Valie

Export Valie : „Women's Art. Die Stellung der Kunst in der Frauenbewegung ist die Stellung der Frau in der Kunstbewegung. Manifest zur Ausstellung MAGNA“, Mars 1972. In *Performance, Politik, Gender*, Margit Niederhuber, Katharina Pewnny, Birgit Sauer (Éds.), Materialband zum internationalen Künstlerinnenfestival „her position in transition“, Wien, Löcker Verlag, 2008, pp. 59-61.

Export Valie : Conférence « Événement Valie Export » de Valie Export en allemand au Centre Pompidou de Paris, durée de 2 heures 37 minutes, traduction en français de Christa Blümlinger, enseignante-chercheuse autrichienne à l'Université de Paris 3, 16 juin 2008, <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/c6rz8kA/r6rkAra>.

Export Valie : *The voice as performance, act and body*, 2007. In *valieexport.at*, Werke, [http://www.valieexport.at/de/werke/werke/?tx_ttnews\[tt_news\]=2018&tx_ttnews\[backPid\]=190&cHash=fc1bdceff5](http://www.valieexport.at/de/werke/werke/?tx_ttnews[tt_news]=2018&tx_ttnews[backPid]=190&cHash=fc1bdceff5).

Export Valie : *Die widerspendigste Stimme, die gespaltene Stimme*, 2007. In *valieexport.at*, Werke, extrait du texte lu par Valie Export lors de la Biennale de Venise, 2007, http://www.valieexport.at/fileadmin/medienablage/Biennaletext_2007_dt.pdf.

Export Valie : « Der virtuelle Körper. Vom Prothesen – zum postbiologischen Körper ». In *Export Lexikon. Chronologie der bewegten Bilder bei Valie Export*, Szely Sylvia (Éd.), Wien, Sonderzahl, 2007, pp. 176-183.

Export Valie : « Valie Export, Rétrospective ». In *Rétrospective in cycle Rien ne presse*, à l'occasion de l'exposition du 9 juin 2004 au 12 septembre 2004 au MAMCO à Genève coproduite avec le Centre National de la Photographie, Paris, avec le soutien du Forum culturel autrichien à Berne, http://www.mamco.ch/artistes_fichiers/E/export.html.

Export Valie : *Valie Export*, Juan Vicente Aliaga, Caroline Bourgeois, Elisabeth Lebovici, Régis Michel, Montreuil, Editions de l'Oeil, 2003, 191 p.

Export Valie : „Weiberleiber“. In *Valie Export. Mediale Anagramme*, Sigrid Eiblmayr, Gertrud Koch, Marlene Streeruwitz, Berlin, NGBK (Neue Gesellschaft für Bildende Kunst), 2003, pp. 202-205.

Export Valie : „Eros/ion“. In *Valie Export. Mediale Anagramme*, Sigrid Eiblmayr, Gertrud Koch, Marlene Streeruwitz, Berlin, NGBK, 2003, pp. 56-57.

Export Valie : „Hyperbulie“. In *Valie Export. Mediale Anagramme*, Sigrid Eiblmayr, Gertrud Koch, Marlene Streeruwitz, Berlin, NGBK, 2003, pp. 58-59.

Export Valie : „Corpus more geometrico“. In *Valie Export. Mediale Anagramme*, Sigrid Eiblmayr, Gertrud Koch, Marlene Streeruwitz, Berlin, NGBK, 2003, p. 105.

Export Valie : „Adjungierte Dislokationen“. In *Valie Export. Mediale Anagramme*, Sigrid Eiblmayr, Gertrud Koch, Marlene Streeruwitz, Berlin, NGBK, 2003, pp. 120-121.

Export Valie : „Passage des Erinnerns“. In *Valie Export. Mediale Anagramme*, Sigrid Eiblmayr, Gertrud Koch, Marlene Streeruwitz, Berlin, NGBK, 2003, p. 176.

Export Valie : „Überlegungen zum Verhältnis von Frau und Kreativität“. In *Valie Export. Mediale Anagramme*, Sigrid Eiblmayr, Gertrud Koch, Marlene Streeruwitz, Berlin, NGBK, 2003, pp. 194-198.

Export Valie : „Feminismus und Kunst. 2 Teil“. In *Neues Forum*, Heft 230/231, März 1973, pp. 59-61.

Export Valie : „Feminismus und Kunst. 3 Teil“. In *Neues Forum*, Heft 234/23, Juni/Juli 1973, pp. 57-58.

Export Valie, Weibel Peter : *Wien. Bildkompendium. Wiener Aktionismus und Film*, Wien, Kohlkunstverlag, 1970, 298 p.

Hrdlicka Alfred

Hrdlicka Alfred : „Alfred Hrdlicka“. In *Das böse Wien der Sechziger. Gespräche und Fotos*, Hilde Schmölzer, Witten, Mandelbaum Verlag, 2008, pp. 83-90.

Hrdlicka Alfred : „Alfred Hrdlicka. Skulptur und große Zeichnungen, 1973“. In *Hrdlicka : Bildhauer, Maler, Zeichner*, Carmen Sylvia Weber (Éd.), Künzelsau, Swiridoff Verlag, 2008, pp. 21, 231.

Hrdlicka Alfred : „Alfred Hrdlicka – Das plastische Werk, 1981“. In *Hrdlicka : Bildhauer, Maler, Zeichner*, Carmen Sylvia Weber (Éd.), Künzelsau, Swiridoff Verlag, 2008, pp. 49, 179.

Hrdlicka Alfred : „Alfred Hrdlicka. Der Anschluss“, Katalog, Galerie Nilger, Frankfurt, 1990“. In *Hrdlicka : Bildhauer, Maler, Zeichner*, Carmen Sylvia Weber (Éd.), Künzelsau, Swiridoff Verlag, 2008, p. 74.

Hrdlicka Alfred : „Alfred Hrdlicka – Das graphische Werk, Frankfurt, 1973“. In *Hrdlicka : Bildhauer, Maler, Zeichner*, Carmen Sylvia Weber (Éd.), Künzelsau, Swiridoff Verlag, 2008, p. 123.

Hrdlicka Alfred : „Alfred Hrdlicka – Anmerkung zur Grafikmappe „Die große körperliche Kur“. In *Hrdlicka : Bildhauer, Maler, Zeichner*, Carmen Sylvia Weber (Éd.), Künzelsau, Swiridoff Verlag, 2008, p. 249.

Hrdlicka Alfred : „Alfred Hrdlicka – Mahnmal gegen Krieg und Faschismus, 1993“. In *Hrdlicka : Bildhauer, Maler, Zeichner*, Carmen Sylvia Weber (Éd.), Künzelsau, Swiridoff Verlag, 2008, p. 265.

Hrdlicka Alfred : *Die Ästhetik des automatischen Faschismus. Essays und neue Schriften*, Michael Lewin (Éd.), Zürich, Europa Verlag, 1989, 253 p.

Hundertwasser Friedensreich

Hundertwasser Friedensreich : „Das Pintorarium, Wien 1959“. In *Friedensreich Hundertwasser. Gegen den Strich. Werke 1949-1970*, Astrid Becker, Grunenberg Christophe (Éds.), Ostfildern, Hatje Cantz Verlag, 2012, pp. 149-150.

Hundertwasser Friedensreich : „Nacktdemonstration gegen den Rationalismus in der Architektur, Wien 1968“. In *Friedensreich Hundertwasser. Gegen den Strich. Werke 1949-1970*, Astrid Becker, Grunenberg Christophe (Éds.), Ostfildern, Hatje Cantz Verlag, 2012, pp. 149-150.

Hundertwasser Friedensreich : „Der Architektur Doktor, 24. Jänner 1990“. In *Hundertwasser*, Harry Rand, Köln, Taschen Verlag, 2011, p. 147.

Hundertwasser Friedensreich : „Die Briefmarke, 14. Februar 1990“. In *Hundertwasser*, Harry Rand, Köln, Taschen Verlag, 2011, p. 141.

Hundertwasser Friedensreich : „Ich liebe Schiele“, 1950-1951. In *Hundertwasser. Die Kunst des Grünen Weges*, Hirsch Andreas, Munich, Prestel, 2011, p. 34.

Hundertwasser Friedensreich : „Guten Tag, Herr Kampmann“, 1974. In *Hundertwasser. Die Kunst des Grünen Weges*, Hirsch Andreas, Munich, Prestel, 2011, p. 110.

Hundertwasser Friedensreich : „Identität“, „Friedensreich Hundertwasser Regentag Dunkelbunt, 1990/1998“. In *Die Hundertwasser gemeinnützige Privatstiftung*, <http://www.hundertwasserfoundation.org/2011/03/22/statuten-identitaet/>.

Hundertwasser Friedensreich : „Zusatz zum Verschimmelungsmanifest, 1959“. In *Hundertwasser 1928-2000, Persönlichkeit, Leben, Werk – Sonderausgabe*, Wieland Schmied, Köln, Taschen Verlag, 2009, p. 83.

Hundertwasser Friedensreich : „Text zur Brennesselaktion, 1960“. In *Hundertwasser 1928-2000, Persönlichkeit, Leben, Werk – Sonderausgabe*, Wieland Schmied, Köln, Taschen Verlag, 2009, p. 84.

Hundertwasser Friedensreich : „Informationszeichnung für die Konstruktion und den Gebrauch der Humustoilette, 1980“. In *Hundertwasser 1928-2000, Persönlichkeit, Leben, Werk – Sonderausgabe*, Wieland Schmied, Köln, Taschen Verlag, 2009, p. 281.

Hundertwasser Friedensreich : „Das gedankliche Fundament. Architektideen Hundertwassers – Aussage Hundertwassers über den Menschen – Friedensvertrag mit der Natur“. In *Hundertwasser 1928-2000, Persönlichkeit, Leben, Werk – Sonderausgabe*, Wieland Schmied, Köln, Taschen Verlag, 2009, pp. 298-300.

Hundertwasser Friedensreich : „Hundertwasser Manifest : Dein Fensterrecht - Deine Baumpflicht, 1972“. In *Für eine natur- und menschengerechteres Bauen. Hundertwasser. Architektur*, Angelika Taschen, Köln, Taschen Verlag, 2006, pp. 34-37.

Hundertwasser Friedensreich : „Die gerade Linie führt zum Untergang, 1953“. In *Für eine natur- und menschengerechteres Bauen. Hundertwasser. Architektur*, Angelika Taschen, Köln, Taschen Verlag, 2006, pp. 30-31.

Hundertwasser Friedensreich : „Die Linie von Hamburg, Dezember 1959“. In *Für eine natur- und menschengerechteres Bauen. Hundertwasser. Architektur*, Angelika Taschen, Köln, Taschen Verlag, 2006, pp. 38-40.

Hundertwasser Friedensreich : „Nacktrede für das Anrecht auf die dritte Haut. Rede in der Galerie Hartmann, München, 1967“. In *Für eine natur- und menschengerechteres Bauen. Hundertwasser. Architektur*, Angelika Taschen, Köln, Taschen Verlag, 2006, pp. 40-42.

Hundertwasser Friedensreich : „Los von Loos. Gesetz für individuelle Bauveränderungen oder Architektur-Boykott-Manifest. Rede im Concordiasaal, Wien, 9. Februar 1968“. In *Für eine natur- und menschengerechteres Bauen. Hundertwasser. Architektur*, Angelika Taschen, Köln, Taschen Verlag, 2006, pp. 44-47.

Hundertwasser Friedensreich : „Verschimmelungsmanifest gegen den Rationalismus in der Architektur, 1958“. In *Für eine natur- und menschengerechteres Bauen. Hundertwasser. Architektur*, Angelika Taschen, Köln, Taschen Verlag, 2006, pp. 70-71.

Hundertwasser Friedensreich : « Le droit à la troisième peau dans le troisième arrondissement », avril 1991 (traduit par Hundertwasser). In *hundertwasser.de*, Expositions, Hundertwasser au KunstHausWien, <http://www.hundertwasser.de/francais/ausstellungen/khwhaut.php>.

Hundertwasser Friedensreich : “On the second skin“, 1983, “Hundertwasser. The second skin : clothing”, <http://www.hundertwasser.com/text/1.2.1/hl/93#titleanch>.

Hundertwasser Friedensreich : “Hundertwasser. The second skin : clothing, Free creation instead of conformism and uniformity”, 1983. In *hundertwasser.com*, <http://www.hw-archive.com/highlights/36>.

Hundertwasser Friedensreich : „Scheißkultur – die heilige Scheiße“, Verlesung des Manifests „Die heilige Scheiße“ in Pfäffikon am Zürcher See, 1979, http://www.hundert-wasser.org/files/Hundertwasser_text.pdf.

Hundertwasser Friedensreich : „Hundertwasser über Hundertwasser“, Venise, 1975, <http://www.hundertwasser.at/deutsch/hundertwasser/hwueberhw.php>.

Hundertwasser Friedensreich : *Das Pintorarium*, 1959, <http://www.hundertwasser.com/text/view-1.1.6.4?language=ge>.

Travaux sur les artistes

Brus Günter

Alliez Eric : *Défaire l'image. De l'art contemporain*, avec la collaboration de Jean-Claude Bonne, Dijon, Les Presses du Réel, 2013, 611 p.

Binder Jeannine : “Heike Curtze : “Reich werden die Sammler”. In *diepresse.com*, 17 juillet 2015, http://diepresse.com/home/meingeld/uebergeld/4775338/Heike-Curtze_Reich-werden-eher-die-Sammler.

Brucher Rosemarie : *Durch seine Wunden sind wir geheilt. Selbstverletzung als stellvertretende Handlung in der Aktionskunst von Günter Brus*, Wien, Löcker Verlag, 2008, 200 p.

Dreher Thomas : „Aktionstheater als Provokation : groteske Körperkonzeption im Wiener Aktionismus“. In *dreher.netzliteratur.net*, 30 juin 2009, http://dreher.netzliteratur.net/2_Pformance_Aktionismus.html.

Faber Monika : *Günter Brus. Werkumkreisung. Mit einer Chronologie von Johanna Schwanberg und Beiträgen von Antonia Hoerschelmann, Gerhard Roth und Peter Weibel*, Albertina Wien, Klaus Albrecht Schröder, Köln, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2003, 288 p.

Geay Ian : *Günter Brus : Patent Urinoir*, 1968. In « Montrez ce corps que je ne saurais voir. Petite chronologie critique de l'apparition du corps dans l'art d'après-guerre », p. 8, <http://www.revue-quasimodo.org/PDFs/5%20-%20Geay%20Art%20Corps%20Apres-Guerre.pdf>.

Herzog Günter : “Künstlerische Selbstverletzung : Aus dem Zentralarchiv 23”. In *faz.net, Frankfurter Allgemeine*, “Feuilleton”, 14 février 2004, <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunstmarkt/serie-kuenstlerische-selbstverletzung-aus-dem-zentralarchiv-23-1281962.html>.

Janisch Heinz : "Günter Brus. Erinnerung ist 99 Prozent Vergessenheit". In *oel.ORF.at*, 4. Oktober 2008, <http://oe1.orf.at/artikel/203878>.

Klocker Hubert : *Wiener Aktionismus. Wien 1960-1971. Günter Brus, Otto Mühl, Hermann Nitsch, Rudolf Schwarzkogler*, Klagenfurt, Ritter Verlag, 1989, 392 p.

Kocina Erich : „Störungszone“ im Berliner Gropius-Bau. „Günter Brus kehrt in sein Exil zurück“. In *Die Presse*, Ausstellung, Samstag, 12 März 2016, p. 25.

Lajarrige Jacques : *Günter Brus. Vienne et moi*, traduit de l'allemand *Das gute alte Wien* de Günter Brus, Nancy, Editions Absalon, 2009, 192 p.

Lammer Christina : *Günter Brus. Kleine Narbenlehre. Eine Leibgeschichte in drei Akten*, Wien, Erhard Löcker Verlag, 2007, 296 p.

Martin Gropius-Bau : „Günter Brus. Störungszonen“. In *Martin Gropius-Bau*, Pressemappe, 28 p., https://www.berlinerfestspiele.de/media/de/2016/gropiusbau_2016/presse_mgb_2016/mgb16_pressemappe_brus.pdf, 28 p.

Möller Stefan : *Der Wiener Aktionismus : Die frühen Aktionen von Günter Brus : Ana, Selbstbemalung 1, Selbstverstümmelung*. Munich, Grin, 2002, 22 p.

Roussel Danièle : *Der Wiener Aktionismus und die Österreicher. Gespräche*, Klagenfurt, Ritter Verlag, 1995, 280 p.
(Traduction française de Nicole Thiers : *L'actionnisme viennois et les Autrichiens*, Dijon, Les presses du Réel, 2008, 286 p.)

Roussel Danièle : « La révolution viennoise – L'actionnisme radical : entretien avec Michel Onfray ». In « Art actuel », n° 75, 2000, pp. 34-35, <http://id.erudit.org/iderudit/46177ac>.

Schedlmayer Nina : „Günter Brus. Da wird richtig die Sau rausgelassen !“. In *Profil*, Interview, Kultur, 4 mars 2013, pp. 91-92.

Schmidt Colette M. : „Günter Brus : Das schillernde Werk eines Rebellen“. In *derStandard.at*, 14 mars 2016, <http://derstandard.at/2000032904852/Guenter-Brus-Das-schillernde-Werk-eines-Rebellen>.

Schwanberg Johanna : *Günter Brus : Bild-Dichtungen*, Wien, Springer Verlag, 2003, 463 p.

Schwanberg Johanna : *Günter Brus. Werke aus der Sammlung Essl*, Katalog anlässlich der Ausstellung im Schömer-Haus, Klosterneuburg vom 30.9 bis 31.12.1998, Klosterneuburg, Eigenverlag der Sammlung Essl Privatstiftung, 1998, 144 p.

Steinle Christa : *Günter Brus – Arnulf Rainer. Am Horizont der Sinne. Am Horizont der Dinge. Gemeinschaftsarbeiten*, Wien, Albertina Verlag, 2009, 108 p.

Steinle Christa, Weibel Peter (Éds.) : *BRUSEUM. Ein Museum für Günter Brus*, Graz, Hatje Cantz Verlag, 2009, 656 p.

Weibel Peter : *Günter Brus. Expositions. Colloque en l'honneur des 70 ans de l'artiste*, traduction de l'ouvrage en français par Valentine Meunier et Céline Werner, Dijon, Les Presses du Réel, 2011, 159 p.

Weibel Peter : *Günter Brus. Offenlegungen. Ein Symposium zum 70.*, Köln, Walther König Verlag, 2009, 104 p.

Weiss Stefan : „Günter Brus im Interview. Zum Teil ist das Volk ein Trottel“. In *Wiener Zeitung*, Kunst, 2 novembre 2013.

Zayernik Stefan : “Günter Brus : Die enorme Konzentration hat die Schmerzen verdrängt“. In *achtzig.com*, 80 *Kulturzeitung*, juillet 2015, <http://achtzig.com/2015/07/guenter-brus-im-interview/>.

Znaymer E. : „Lebensarten. Das Denken ist ein Unfall“. In *Datum*, *Seiten der Zeit*, Mai 2005, <http://www.datum.at/0505/stories/782980/>.

Export Valie

Askey Ruth. In « VALIE EXPORT », interview à Vienne le 18 septembre 1979, *High Performance*, vol. 4, no 1, printemps 1981, p. 80, <http://www.ina.fr/fresques/elles-centrepompidou/fiche-media/ArtFem00023/valie-export-aktionenhose-genitalpanik-1969-detail-oeuvre-exposee.html>.

Beret Chantal : « Chère, très chère Valie ». In *Staging Export : Valie zu Ehren*, Carola Hilmes, Margarete Lamb-Faffelberger (Éds.), New York, Peter Lang Verlag, 2010, pp. 115-119.

Berner Irmgard : „Valie Export. Bis über die Schmerzgrenze. Provokateurin und Performerin : Eine Hommage an die österreichische Künstlerin Valie Export zum 70. Geburtstag“. In *Nurart Magazin*, 2010, http://www.nurart.org/index.php?option=com_content&view=category&id=1%3Alatest&layout=default&Itemid=54&lang=de.

Blanchard Adeline : « Les Configurations corporelles de Valie Export ». In *Le Journal de l'art contemporain en Bourgogne*, « Quand le sol prend la poussière, l'art prend du champ », Hors d'œuvre n° 9, octobre/décembre 2001, <http://fr.calameo.com/read/00014681245fb361172e5>.

Deinhammer Daniela : « Valie Export – Nonpareille. Entretien avec Valie Export ». In *Tausend Augen*, Salzburg, 13 juillet 1998, <http://www.tausendaugen.com/archives/ta15/va1i.pdf>.

Delpoux Sophie : « Images de l'artiste : Valie Export, Carole Schneemann : Le regard et l'image », Interview. In *Art Press* 2, N° 24, « L'art en images, images de l'artiste », février-mars-avril 2012, <http://www.artpress.com/article/10/02/2012/images-de-l39artiste-valie-export--carolee-schneemann--le-regard-et-l39image/27810>.

Dziewior Yilmaz, Thaler Jürgen, Wege Astrid : *Valie Export. Archiv*, Köln, Walther König Verlag, 2012, 312 p.

Eiblmayr Sigrid, Koch Gertrud, Streeruwitz Marlene : *Valie Export. Mediale Anagramme*, Berlin, NGBK, 2003, 224 p.

Frisnghelli Christine : *Valie Export, Arbeiten von 1971-1998. Werkschau III – Fotobuch* Nr. 20, Wien, Fotogalerie Verlag, 1998, 40 p.

Gampert Christian : „Vom Enfant terrible zur anerkannten Künstlerin. Valie Export zeigt im Kunsthaus Bregenz ihr Archiv“. In *Deutschlandfunk, dradio.de*, „Kultur heute, 29 octobre 2011, <http://www.dradio.de/dlf/sendungen/kulturheute/1591625/>.

Gavard-Perret : « Valie Export Videaste du féminin et primitive du futur ». In *Arts-Up*, Galerie d'art virtuelle, s.d., http://www.arts-up.info/JPGP/JPGP_Valie_Export.htm.

Gropp Rose-Maria: „Eine gefährliche Frau. Bilder einer Berührung : Wien und Linz feiern die große Künstlerin Valie Export“. In *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, N° 279, Frankfurt am Main, 30 novembre 2010, p. 31, http://www.valieexport.at/fileadmin/medienablage/faz_Belvedere2010.pdf.

Hilmes Carola, Lamb-Faffelberger Margarete (Éds.) : *Staging Export : Valie zu Ehren*, New York, Peter Lang Verlag, 2010, 240 p.

Husslein-Arco Agnes, Nollert Angelika, Rollig Stella (Éds.) : *Valie Export. Zeit und Gegenzeit. Time and Countertime*, Catalogue de l'exposition qui s'est déroulée du 17 octobre 2010 au 30 janvier 2011 au Belvédère de Vienne et au Lentos Kunstmuseum de Linz, Frankfurt am Main, Walther König Verlag, 2011, 304 p.

Knapp Gottfried : „Immer vorn“. In *Süddeutsche Zeitung*, Nr. 11, 17. Mai 2010, http://www.valieexport.at/fileadmin/medienablage/immervorn_2.pdf.

Lackner Herbert : „VALIE EXPORT : „Gegen das Männlich-Dominante habe ich mich gewehrt“, Interview, Österreich, Sommergespräche. In *Profil.at*, 22 juillet 2015, <http://www.profil.at/oesterreich/valie-export-gegen-maennlich-dominante-5768948>.

Lebovici Elisabeth : *Valie Export*, « Entretien avec Valie Export », traduction par Elisabeth Lebovici avec l'aide de Catherine Facerias, Montreuil, Editions de l'Oeil, 2003, pp. 143-156.

Lentos Kunstmuseum Linz : „Presseunterlage. Valie Export Vorlass kommt nach Linz. Grundstein für Valie Export Center ist gelegt“, http://www.lentos.at/images/Media/VALIE_EXPORT_Archiv_Presseunterlage.pdf, 29 mars 2015, 7 p.

Mueller Roswitha : *Valie Export. Bild-Risse*, Wien, Passagen Verlag, 2002, 264 p.

Nicodemus Katja : „Sie zeigt es uns. Eine Doppelausstellung in Linz und Wien feiert die große politische Künstlerin Valie Export“. In *Die Zeit*, Feuilleton, Nr. 46, 11. November 2010, p. 71, http://www.valieexport.at/fileadmin/medienablage/Zeit_2010_46_0071.pdf.

Niederhuber Margit, Pewny Katharina, Sauer Birgit (Éds.) : *Performance, Politik, Gender*, Materialband zum internationalen Künstlerinnenfestival „her position in transition“, Wien, Löcker Verlag, 2008, 298 p.

Pawloff Aleksandra : *Selbstbewusst. Frauen die ihren Weg gehen*, Wien, Metroverlag, 2013, 128 p.

Prammer Anita : *Valie Export. Eine multimediale Künstlerin*, Wien, Wiener Frauenverlag, 1988, 219 p.

Saxenhuber Hedwig : *Valie Export*, Catalogue d'exposition (Moscou, au Centre national d'Art contemporain et à la Fondation Ekaterina, du 4 mars au 3 avril 2007), Wien, Bozen, Folio Verlag, 2007, 408 p.

Schurian Andrea : „Valie Export. Hinausgehen aus dem sicheren Hafen“. In *Der Standard*, 15/16. Mai 2010, http://www.valieexport.at/fileadmin/medienablage/_Hinausgehen_aus_dem_sicheren_Hafen__.

Spiegler Almuth : „Valie Export“. In *art-magazin.de*, „Art-Heftarchiv“, Numéro 11, novembre 2011, <http://www.art-magazin.de/div/heftarchiv/2011/11/12802659513418612113/VALIE-EXPORT>.

Spiegler Almuth : „Valie Export : Da wäre ich ja im Irrenhaus !“. In *Die Presse*, 9 mai 2010, http://diepresse.com/home/kultur/kunst/563913/Valie-Export_Da-waere-ich-ja-im-Irrenhaus.

Szely Sylvia (Éd.) : *Export Lexikon. Chronologie der bewegten Bilder bei Valie Export*, Wien, Sonderzahl, 2007, 208 p.

Vogel Carol : “MoMA acquires works by feminist artists”. In *nytimes.com*, The New York Times, 2 février 2012, http://www.nytimes.com/2012/02/03/arts/design/moma-acquires-works-by-valie-export-and-martha-rosler.html?_r=0.

Zell Andrea : *Valie Export. Inszenierung von Schmerz. Selbstverletzung in den frühen Aktionen*, Berlin, Dietrich Reimer Verlag, 2000, 219 p.

Hrdlicka Alfred

Brandstaller Trautl, Sternthal Barbara (Éds.) : *Hrdlicka : Eine Hommage*, St. Pölten, Residenz Verlag, 2008, 160 p.

Kayser Lucien : « Hrdlicka et Appelt à la galerie Clairefontaine. L’existence, sans fard ». In *d’Lëtzeburger Land*, 4 février 2010, <http://www.land.lu/2010/02/04/lexistence-sans-fard/>.

Klemp Klaus : « Alfred Hrdlicka : Je suis un artiste de l’évident ». Entretien réalisé par Klaus Klemp, le 19 octobre 1996, dans l’atelier du Prater à Vienne. In *Alfred Hrdlicka : sculptures et œuvres sur papier*, exposition à Paris, Musée-galerie de la Seita du 2 octobre au 22 novembre 1997, Paris, Musée-galerie de la Seita, 1997, pp. 5-27.

Maak Niklas : „Alfred Hrdlicka zum Achtzigsten. Das politische Beben im uralten“. In *faz.net*, 27 février 2008, <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst/alfred-hrdlicka-zum-achtzigsten-das-politische-beben-im-uralten-stein-1514661.html>.

Scheufele Theodor, Barbara (Éd.) : *Alfred Hrdlicka. Arbeiten 1942-1992*, Katalog anlässlich der Ausstellung im Kunstpalais des Dorotheum vom 27.2 bis 23.3.1993, Wien, Galerie Ernst Hilger, 1993, 111 p.

Schubert Dietrich : *Alfred Hrdlicka – Beiträge zu seinem Werk*, Worms am Rhein, Wernersche Verlagsgesellschaft, 2008, 136 p.

Schütt Hans Dieter : *Hrdlicka Alfred. Stein Zeit Mensch*, Berlin, Das Neue Berlin Verlag, 2008, 224 p.

Schütt Hans Dieter : *Stein des Anstoßes. Gespräche mit Alfred Hrdlicka*, Berlin, Karl Dietz Verlag, 1997, 157 p.

Seita, Musée-galerie de la : *Alfred Hrdlicka : sculptures et œuvres sur papier*, exposition à Paris, Musée-galerie de la Seita du 2 octobre au 22 novembre 1997, Paris, Musée-galerie de la Seita, 1997, 77 p.

Siegmeth-Hrdlicka Angelina : “Angelina Siegmeth-Hrdlicka über Alfred Hrdlicka”, dans son appartement viennois, à l’occasion de l’exposition *Schonungslos* qui s’était tenue du 23 juin au 19 septembre 2010, à l’Orangerie du Belvédère inférieur (Orangerie, Unteres Belvedere), Production Selma Doborac, https://www.youtube.com/watch?v=twHSGQ7xA_4.

Stolz Joëlle : « Alfred Hrdlicka, artiste autrichien ». In *Le Monde*, http://www.lemonde.fr/disparitions/article/2009/12/12/alfred-hrdlicka-artiste--autrichien_1279846_3382.html.

Weber Carmen Sylvia (Éd.) : *Hrdlicka : Bildhauer, Maler, Zeichner*. Künzelsau, Swiridoff Verlag, 2008, 336 p.

Weidinger Alfred (Éd.) : *Hrdlicka Schonungslos !*, Wien, Belvedere Verlag, 2010, 96 p.

Weiermaier Peter : « La grande digression du corps. Réflexions sur Alfred Hrdlicka ». In *Alfred Hrdlicka : sculptures et œuvres sur papier*, exposition à Paris, Musée-galerie de la Seita du 2 octobre au 22 novembre 1997, Paris, Musée-galerie de la Seita, 1997, pp. 2934.

Hundertwasser Friedensreich

Becker Astrid, Grunenberg Christophe (Éds.) : *Friedensreich Hundertwasser. Gegen den Strich. Werke 1949-1970*, Ostfildern, Hatje Cantz Verlag, 2012, 264 p.

Brocksted Hans : *Ao Tea Roa – Insel der verlorenen Wünsche. Hundertwasser in Neuseeland*, Hamburg, Knaus Albrecht, 1979, 76 p.

Czech Herwig : „Der lange Schatten der NS-Medizin“, „Das jüdische Graz-eine Streifung“. In *Gedenkdienst*, Ausgabe 1/02, Holocaust-Education, 26 avril 2002, <http://www.gedenkdienst.at/index.php?id=291>.

Egger Klaus, Riedinger Rudolf : *La Maison Hundertwasser – Krawina Vienne*, München, HB Medienvertrieb, 2007, 112 p.

Femfert Peter, Weber Carmen Sylvia, Zepf Tanja : *Friedensreich Hundertwasser. Die Ernte der Träume*, Künzelsau, Swiridoff Verlag, 2008, 170 p.

Fürst Andrea Christa, Harel Joram (Éds.) : *Der unbekannte Hundertwasser*, exposition au KunstHausWien du 20.11.2008 au 15.03.2009, München, Prestel Verlag, 2008, 296 p.

Fürst Andrea Christa : “On Hundertwassers idea of creating clothing”, 1983. In *hundertwasser.com*, “Hundertwasser”, <http://www.hundertwasser.com/text/view-1.2.1.0>.

Gleißer Marion, Ländle Beate (Éds.) : *Hundertwasser Architektur*, Gilching, Korsch Verlag, 2008, 48 p.

Hirsch Andreas : *Hundertwasser. Die Kunst des Grünen Weges*, Munich, Prestel, 2011, 224 p.

Husslein-Arco Agnes, Köhne Axel, Krejci Harald (Éds.) : *Hundertwasser, Japan und die Avantgarde*, Catalogue de l'exposition qui s'est tenue du 6 mars au 23 juin 2013 au Belvédère de Vienne, München, Hirmer Verlag, 2013, 256 p.

Illetschko Georgio : *Planet Hundertwasser*, München, Prestel Verlag, 2012, 127 p.

Koschatzky Walter : *Friedensreich Hundertwasser : catalogue raisonné de l'oeuvre gravé, 1951-1986*, Paris, Bibliothèque des arts, 1986, 235 p.

La Vieille Charité, Centre de : *Hundertwasser. Le rêve de la couleur*, Catalogue exposition du 27 avril au 9 septembre 2012, Marseille, Association Viens à Marseille, Paris, Jnf Productions, 2012, 250 p.

Le Fur Patrick : „Hundertwasser. L'écologiste humaniste“. In *Artension*, le magazine de l'art vivant, N° 113, mai-juin 2012, pp. 86-89.

Rand Harry : *Hundertwasser*, traduit par Marie-Anne Trémeau-Böhm, Köln, Taschen Verlag, 2012, 200 p.

Rand Harry : *Hundertwasser*, Köln, Taschen Verlag, 2011, 200 p.

Restany Pierre : *Le pouvoir de l'art. Hundertwasser : Le peintre-roi aux cinq peaux*, Cologne, Taschen Verlag, 2011, 95 p.

Restany Pierre : „Die fünf Häute“. In *Hundertwasser. Die Kunst des Grünen Weges*, Hirsch Andreas, Munich, Prestel, 2011, p. 199.

Restany Pierre : *Die Macht der Kunst. Hundertwasser, Der Maler-König mit den fünf Häuten*, Deutscher Übersetzer Philipp Mattson, Köln, Taschen Deutschland, 2001, 95 p.

Schmied Wieland : *Hundertwasser 1928-2000, Persönlichkeit, Leben, Werk*, Köln, Taschen Verlag, 2009, 400 p.

Schmitt Ulrike : „Und jetzt mein Abenteuer im Neuland... Hundertwassers Aufenthalt in der französischen Metropole 1949-1960“. In *Gegen den Strich. Hundertwasser. Werke 1949-1970*, Astrid Becker, Christophe Grunenberg (Éds.), Ostfildern, Hatje Cantz Verlag, 2012, Ibid., pp. 40-60.

Schurian Walter : „On the Pintorarium“. In *hundertwasser.com*, „Hundertwasser“, 2004, <http://www.hundertwasser.com/text/view-1.1.6.4.1>.

Schurian Walter (Éd.) : *Hundertwasser. Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1988, 300 p.

Taschen Angelika : *Pour une architecture plus proche de la nature et de l'homme. Hundertwasser. Architecture*, traduit par Eliane Kaufholz-Messmer, Köln, Taschen Verlag, 2011, 319 p.

Taschen Angelika : *Für eine natur- und menschengerechteres Bauen. Hundertwasser. Architektur*, Köln, Taschen Verlag, 2006, 319 p.

Ouvrages généraux

Ardenne Paul : « La provocation aujourd'hui ? La pudeur ». In *Le Figaro.fr*, « L'origine du monde : réactions d'écrivains », 8 février 2013, <http://www.lefigaro.fr/arts-expositions/2013/02/08/03015-20130208ARTFIG00271--l-origine-du-monde-reactions-d-ecrivains.php>.

Argand Catherine : « Pourquoi les écrivains changent-ils de nom ? ». In *lexpress.fr*, Dossier Lire, Livres, 1^{er} septembre 1995, http://www.lexpress.fr/culture/livre/pourquoi-les-ecrivains-changent-ils-de-nom_799092.html.

Arte France, Aprime Group : *Dégoût*, Philosophie, Raphaël Enthoven reçoit Julia Peker, *arte.tv./plus7*, 2010.

Augé Marc, Colleyn Jean-Paul : *L'Anthropologie*, Paris, Presses Universitaires de France, Collection encyclopédique Que sais-je ?, 2004, 127 p.

Badie Bertrand, Vidal Dominique : *Un monde d'inégalité. L'état du monde 2016*, Paris, La Découverte, 2014, 258 p.

Bourgeois Bernard : *Le vocabulaire de Hegel*, Paris, Ellipses Edition Marketing, 2011, 112 p.

Cabanne Pierre : *Entretiens avec Marcel Duchamp*, Paris, Pierre Belfond, 1967, 218 p.

Capul Jean-Yves, Garnier Olivier : « Culture, Milieux de socialisation ». In *Dictionnaire d'Economie et de sciences sociales*, Paris, Hatier, 1999, p. 116.

Château Dominique : *Qu'est-ce qu'un artiste ?*, Paris, Presses Universitaires de Rennes, Collection Aesthetica, 2008, 130 p.

Chauvire Christiane, Fontaine Olivier : *Le vocabulaire de Bourdieu*, Paris, Ellipses Edition Marketing, 2004, 79 p.

Coskun Tolga, Fahrner Joanny, Lemoine Olivier : *Les 101 mots de la biodiversité urbaine à l'usage de tous*, Paris, Archibooks + Sautereau, Collection 101 mots, 2013, 56 p.

Debourdeau Ariane : *Les grands textes fondateurs de l'écologie*, Paris, Flammarion, 2013, 379 p.

Ducasse Isidore, le Comte de Lautréamont : *Les chants de Maldoror. Poésies I et II. Correspondance*, Paris, Flammarion, 1990, 476 p.

Duchamp Marcel : *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion, Champs Arts n° 654, 2013 (1975, 1994), 209 p.

Falquet Jules : « Femmes-hommes, les écarts se creusent ». In *Un monde d'inégalité. L'état du monde 2016*, Bertrand Badie, Dominique Vidal, Paris, La Découverte, 2014, pp. 121-127.

Foucault Michel : *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, traduit par Walter Seitter, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2015 (1994), 350 p.

Foucault Michel : *Analytik der Macht*, Defert Daniel, Ewald François (Éds.), traduit par Reiner Ansén, Michael Bischoff, Hans-Dieter Gondek, Hermann Kocyba, Jürgen Schröder, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2013 (2005), 350 p.

Fressard Olivier, Larrere Catherine, Schmid Lucile : *L'écologie est politique*, Paris, Les Petits Matins, 2013, 59 p.

Halpern Catherine : « Rencontre avec Jacques Rancière : L'émancipation est l'affaire de tous ». In *Sciences Humaines*, Numéro 198, novembre 2008, http://www.scienceshumaines.com/rencontre-avec-jacques-ranciere-l-emancipation-est-l-affaire-de-tous_fr_27148.html.

Hegel Georg Wilhelm Friedrich : *Introduction à l'esthétique. Le Beau*, traduction par Samuel Jankélévitch, Paris, Flammarion, Collection Champs classiques, 2009, 379 p.

Hegel Georg Wilhelm Friedrich, Timmermans Benoît, Zaccaria Paolo : *Esthétique*, Tome 1, traduction de Charles Bénard, Paris, Le Livre de Poche, Collection Les Classiques de la Philosophie, 1997, 768 p.

Heinich Nathalie, Schaeffer Jean-Marie, Talon-Hugon Carole : *Par-delà le beau et le laid. Enquêtes sur les valeurs de l'art*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, Collection Aesthetica, 2014, 194 p.

Hume David : *Essais esthétiques*, traduction par Renée Bouveresse, Paris, Flammarion, 2000, 215 p.

Jeudy Henri-Pierre : *La Machine patrimoniale*, Belval, Les éditions Circé, Collection Circé Poche, 2008, 124 p.

Jimenez Marc : *L'esthétique contemporaine. Tendances et enjeux*, Paris, Klincksieck, Collection « 50 questions », 2007 (2004), 127 p.

Jimenez Marc : *Qu'est-ce que l'esthétique ?*, Paris, Gallimard, Collection Folio Essais, 1997, 452 p.

Kant Emmanuel : *Analytique du beau*, traduction par Jules Barni, revue par Ole Hansen-Love, Paris, Hatier, 2012, 125 p.

Kobayashi Yasuo : « Au-delà de la mort – l'œuvre illimitée de Marcel Duchamp ». In *Littérature*, « L'œuvre illimitée », N° 125, Paris, Larousse, Mars 2002, pp. 80-85, http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt_00474800_2002_num_125_1_1748.

Kristeva Julia : *L'avenir d'une révolte*, Paris, Flammarion, 2012, 116 p.

Kristeva Julia : *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Editions du Seuil, 1980, 251 p.

Loisy Jacques : *Heutiges Deutschland. Allemagne contemporaine, Mémento bilingue de civilisation*, Rosny- sous-Bois, Bréal, 2005, p. 61.

Lotstra Françoise. In *Cairn.info*, « Le cerveau émotionnel ou la neuroanatomie des émotions », Cahiers critiques de thérapie familiale et de pratiques de réseaux. N° 29, 2/2002, pp. 73-86, http://www.cairn.info/article.php?ID_ARTICLE=CTF_029_0073#s2n4.

Michaud Yves : *Critères esthétiques et jugement de goût*, Paris, Arthème Fayard/Pluriel, 2011, 121 p.

Onfray Michel : « Le scandale, nouveau marqueur des bouffons. In *Le Nouvel Observateur*, « Un entretien avec Michel Onfray », « Le Dictionnaire des scandaleux », Hors-série n° 87, Paris, octobre-novembre 2014, pp. 6-9.

Peker Julia : *Cet obscur objet du dégoût*, Lormont, Editions Le Bord de l'eau, Collection Diagnostics, 2012, 190 p.

Pin Rémi : « Capacités et aptitudes. Comment naissent nos émotions ? ». In *Les carnets Science & connaissance*, « Cerveau et intelligences », numéro spécial, N° 5, L 13011, décembre 2013, janvier-février 2014.

Renault Emmanuel : *Le vocabulaire de Marx*, Paris, Ellipses Edition Marketing, 2007, 64 p.

Revel Judith : *Le vocabulaire de Foucault*, Paris, Ellipses Edition Marketing, 2009, 105 p.

Rey Alain : *Le Robert Micro*, Paris, Dictionnaire le Robert, 2006 (1998), 1507 p.

Ripa Yannick : « Féministes. Et l'homme créa la « Pétroleuse ». In *Le Nouvel Observateur*, « Le Dictionnaire des scandaleux », Hors-série n° 87, Paris, octobre-novembre 2014, p. 39.

Rivière Claude : *Introduction à l'anthropologie*, Paris, Hachette, Collection Les Fondamentaux, 2002 (1995, 1999), 156 p.

Rubin Gabrielle : *Eloge de l'interdit. Interdit créateur et interdit castrateur*, Paris, Eyrolles, 2011, 210 p.

Saltel Philippe : *Le vocabulaire de Hume*, Paris, Ellipses Edition Marketing, 2009, 138 p.

Taddei Frédéric, Taddei Marie-Isabelle : *D'art d'art !*, Paris, Editions du Chêne, 2011, 320 p.

Talon-Hugon Carole : *L'esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, Collection encyclopédique Que sais-je ?, 2013 (2004, 2008, 2010), 127 p.

Vaysse Jean-Marie : *Le vocabulaire de Kant*, Paris, Ellipses Edition Marketing, 2010, 120 p.

Histoire de l'Autriche

antifainfoblatt.de : „Vor 20 Jahren markierte in Österreich die „Waldheim Affäre“ eine erinnerungspolitische Zäsur“, „Geschichte“, 15 juin 2006, <https://www.antifainfoblatt.de/artikel/%C2%BBwir-%C3%B6sterreicher-w%C3%A4hlen-wen-wir-wollen%C2%AB>.

Bienvenu Hélène : « En Autriche, l'électricité se passe du nucléaire », *La Croix*, 27 avril 2012, http://www.la-croix.com/Actualite/Monde/En-Autriche-l-electricite-se-passe-du-nucleaire-_EP_-2012-04-27-800116.

Botz Gerhard, Sprengnagel Gerald (Éd.) : *Kontroversen um Österreichs Zeitgeschichte : Verdrängte Vergangenheit, Österreich-Identität, Waldheim und die Historiker*, Frankfurt am Main, Campus Verlag, 1994, 685 p.

Bundeskanzleramt : *Bundesgesetzblatt für die Republik Österreich*, „Universitäts-Organisationsgesetz (l'UOG)“, „Abschnitt allgemeine Bestimmungen“, „Grundsätze von Aufgabe“, n° 258, 13 mai 1975, pp. 1091-1142, https://www.ris.bka.gv.at/Dokumente/BgblPdf/1975_258_0/1975_258_0.pdf.

Czech Herwig : „Der lange Schatten der NS-Medizin“, „Das jüdische Graz-eine Streifung“. In *Gedenkdienst*, Ausgabe 1/02, Holocaust-Education, 26 avril 2002, <http://www.gedenkdienst.at/index.php?id=291>.

Demokratiezentrum Wien : „Konfliktthema Schwangerschaftunterbrechung“. In *demokratiezentrum.org*, „Demokratiereform und Demokratisierung sämtlicher Lebensbereiche“, <http://www.demokratiezentrum.org/themen/demokratieentwicklung/1968ff/schwangerschaftsunterbrechung.html>.

Demokratiezentrum Wien : „Strafrechtsreform“. In *demokratiezentrum.org*, „Demokratiereform und Demokratisierung sämtlicher Lebensbereiche“, <http://www.demokratiezentrum.org/themen/demokratieentwicklung/1968ff/strafrechtsreform.html>.

Der Spiegel : „Denkmäler. Starke Linke“. In *Der Spiegel*, Nr. 46, 10 novembre 1980, <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-14326568.html>.

Fischer Heinz : „Im Gespräch mit Heinz Fischer“. In *Über Kreisky. Gespräche aus Distanz und Nähe*, Maimann Helene, Wien, Falter Verlag, 2011, pp. 50-71.

Forum für Politische Bildung, Schulze Heidrun (Éds.) : „Wendepunkt und Kontinuitäten. Zäsuren der demokratischen Entwicklung in der österreichischen Geschichte“, Sonderband der Informationen zur Politischen Bildung, Innsbruck/Bozen/Wien, Studien-Verlag, 1998, 173 p.

Friesenbichler Georg : *Unsere wilden Jahre. Die Siebziger in Österreich*, Wien, Köln, Weimar, Böhlau Verlag, 2008, 266 p.

Frölich-Steffen Suzanne : *Die österreichische Identität im Wandel*, Wien, Braumüller, 2003, 307 p.

Fürst Christian : „Der Herrenreiter“, <http://www.zeit.de/online/2007/25/waldheim-nachruf>. In *Zeit Online*, Politik, Ausland, Österreich, dpa, 14 juin 2007.

Garscha Winfried, Kreissler Félix : *L'Autriche : mars 1938 - mars 1988. Requiem pour un anniversaire ?* In *Austriaca*, Mars 1988, Numéro 26, Rouen, Presses Universitaires, 1988, 166 p.

Gatty Werner, Schmid Gerhard, Steiner Maria, Wiesinger Doris (Éds.) : *Die Ära Kreisky. Österreich im Wandel 1970-1983*, Innsbruck, Studien Verlag, 1997, 180 p.

Gauquelin Blaise : « Que deviennent les Juifs de Vienne ? ». In *Libération*, 23 avril 2013, http://www.liberation.fr/planete/2013/04/23/que-deviennent-les-juifs-de-vienne_898389.

Gauß Karl-Markus : « Bruno Kreisky. L'homme politique et les arts ». In *Austriaca*, « Bruno Kreisky », Etudes réunies par Oliver Rathkolb, Juin 1995, Numéro 40, Rouen, Presses Universitaires, 1995, pp. 77-80.

Hahlweg Sabine : *Das Verhältnis von Kunst und Politik in Österreich am Beispiel der Wiener Gruppe*, Magisterarbeit, Universität Wien, Fakultät für Sozialwissenschaften, Betreuerin : Johann Dvorak, 2009, Klassifikation Politologie, 113 p., http://othes.univie.ac.at/8204/1/2009-12-13_0202628.pdf.

Humbert-Knitel Geneviève : « Les intellectuels et le pouvoir en Autriche ». In *Revue d'Allemagne et des pays de langue allemande*, Tome 40/3, Société d'Etudes Allemandes, Strasbourg, 2008, pp. 335-352.

Kreisky Peter : „Im Gespräch mit Peter Kreisky“. In *Über Kreisky. Gespräche aus Distanz und Nähe*, Helene Maimann, Wien, Falter Verlag, 2011, pp. 216-233.

Kreisky Bruno : *Der Mensch im Mittelpunkt. Der Memoiren dritter Teil*, textes réunis par Johannes Kunz, Oliver Rathkolb, Margit Schmidt, Wien, Kremayr & Scheriau, 1996, 381 p.

Kreissler Félix : « Avant-propos. Nostalgie et résistance ». In *Austriaca, Les mutations de la culture politique autrichienne depuis 1945*, Numéro 51, Rouen, Presses Universitaires, 2001, pp. 5-8.

Kreissler Félix : *La culture, une résistance subversive. Essai sur la culture autrichienne*, traduit de l'allemand par Chantal Herbert et Jürgen Doll, Rouen, Presses Universitaires, 1999, 245 p.

Kreissler Félix : « Bruno Kreisky. Aperçu politico-biographique ». In *Austriaca, Bruno Kreisky*, Numéro 40, Rouen, Presses Universitaires, 1995, pp. 9-26.

Kreissler Félix : *L'Autriche, treizième des Douze ? Entre nostalgies et obsolescences – quelle identité ?*, Rouen, Presses Universitaires, 1993, 124 p.

Kreissler Félix : « Des idées et des faits », « Un clochemerle tragi-comique ». In *Austriaca, La littérature fantastique autrichienne*, Numéro 27, pp. 163-170, Rouen, Presses Universitaires, 1988, 206 p.

Kriechbaumer Robert : *Die Ära Kreisky : Österreich 1970-1983 in der historischen Analyse, im Urteil der politischen Kontrahenten und in Karikaturen von Ironimus*, Wien, Böhlau, 2004, 554 p.

Kriechbaumer Robert : *Österreichs Innenpolitik 1970-1975*, München, R. Oldenbourg, /Wien, Verlag für Geschichte und Politik, 1981, 451 p.

Lacheny Marc : « Autriche. Oublier son passé nazi ou devoir s'y confronter ? ». In *La Documentation française, Grande Europe* n° 26, novembre 2016, <http://www.ladocumentationfrancaise.fr/pages-europe/d000492-autriche.-oublier-son-passe-nazi-ou-devoir-s-y-confronter-par-marc-lacheny/article>

Le Gloannec Anne-Marie : « Vivre avec Waldheim », *L'Express*, 20 juin 1986, pp. 8-9. In *Perspective Monde*, « Dans les médias », Université de Sherbrooke, <http://perspective.usherbrooke.ca/bilan/servlet/BMEve?codeEve=959>.

Lendvai Paul, Ritschel Karl Heinz (Éds.) : *Kreisky : Porträt eines Staatsmannes*, Wien, Econ-Verlag, 1974, 208 p.

Luif Paul : « La neutralité de l'Autriche et l'Europe de 1992 ». In *Austriaca, L'Autriche et l'intégration européenne*, Numéro 38, Rouen, Presses Universitaires, 1994, pp.19-40.

Maderthaner Wolfgang, Matzl Siegfried, Musner Lutz, Penz Otto (Éds.) : *Die Ära Kreisky und ihre Folgen. Fordismus und Postfordismus in Österreich*, Wien, Löcker Verlag, 2007, 212 p.

Maimann Helene : *Über Kreisky. Gespräche aus Distanz und Nähe*, Wien, Falter Verlag, 2011, 280 p.

Mesner Maria : "Die Neugestaltung des Ehe- und Familienrechts. Re-Definitionspotentiale im Geschlechterverhältnis der Aufbauzeit". In *Zeitgeschichte*, München/Berlin, Mai/Juin 1997, pp. 186-206.

Mizuno Hiroko, Nussbaumer Martina, Wegan Katharina : „Österreichische Identität“. In *Zeitgeschichte*, 28. Jahrgang, September/Oktober 2001, Heft 5, Innsbruck-Wien-München-Bozen, Studien Verlag, pp. 241-297.

Parlament.gv.at, „Aviso : Uraufführung der Oper „Spiegelgrund“ im Parlament“, Parlament Republik Österreich, Parlamentskorrespondenz, Nr. 31, 21 janvier 2013, http://www.parlament.gv.at/PAKT/PR/JAHR_2013/PK0031/index.shtml.

Pasteur Paul : *Histoire de l'Autriche. De l'empire multinational à la nation autrichienne (XVIIIe-XXe siècles)*, Paris, Armand Colin, 2011, 318 p.

Pelinka Anton : « Bruno Kreisky. L'homme et l'intellectuel ». In *Austriaca*, *Bruno Kreisky*, Numéro 40, Presses Universitaires, Rouen, 1995, p. 81-90.

Pelinka Anton : *Zur österreichischen Identität. Zwischen deutschen Vereinigung und Mitteleuropa*, Wien, Ueberreuter, 1990, 155 p.

Pelinka Anton : « Emploi et utilisation abusive du mot « Anschluss ». In *Austriaca*, *L'Autriche : mars 1938 – mars 1988. Requiem pour un anniversaire ?*, Winfried Garscha, Félix Kreissler, Mars 1988, Numéro 26, Rouen, Presses Universitaires, 1988, pp. 17-25.

Penz Otto : “Zur ökonomischen, politischen und sozialen Regulation der Kreisky Ära”. In *Die Ära Kreisky und ihre Folgen. Fordismus und Postfordismus in Österreich*, Wolfgang Maderthaner, Siegfried Mattl, Lutz Musner, Otto Penz (Éds.), Wien, Löcker Verlag, 2007, pp. 55-119.

Pohoryles Ronald J. : *Die goldenen 70er Jahre ? Reformpolitische Optionen und gesellschaftliche Herausforderungen im Modernisierungskontext*, Wien, VWGÖ, 1990, 270 p.

Rathkolb Oliver : „Im Gespräch mit Oliver Rathkolb“. In *Über Kreisky. Gespräche aus Distanz und Nähe*, Helene Maimann, Wien, Falter Verlag, 2011, pp. 26-49.

Rathkolb Oliver : “Demokratieentwicklung in Österreich seit dem 19. Jahrhundert”. In *Forum für Politische Bildung* (Éd.), Jugend-Demokratie-Politik, Informationen zur politischen Bildung, Bd. 28, Innsbruck/Bozen/Wien, Studien-Verlag, 2008, pp. 5-17.

Rathkolb Oliver : *Internationalisierung Österreichs seit 1945*, Innsbruck, Wien, Bozen, Studien Verlag, 2005, 106 p.

Rathkolb Oliver : *Die paradoxe Republik. Österreich 1945 bis 2005*, Wien, Paul Zsolnay Verlag, 2005, 461 p.

Rathkolb Oliver : *Bruno Kreisky*. In *Austriaca*, Numéro 40, Rouen, Centre d'Etudes et de recherches autrichiennes, 1995, 172 p.

Roussie Justine : « Zwentendorf : la centrale nucléaire jamais mise en service ». In *L'énerGeek*, 19 août 2013, <http://lenergeek.com/2013/08/19/zwentendorf-la-centrale-nucleaire-jamais-mise-en-service/>.

Sabler Wolfgang : « L'Autriche 1945-2005. Essai sur l'histoire politique et culturelle ». In *Elfriede Jelinek et le devenir du drame*, Gérard Thiériot, Presses Universitaires du Mirail, 2006, pp. 13-54.

Schmid Gerhard : *Österreich im Aufbruch. Die österreichische Sozialdemokratie in der Ära Kreisky (1970-1983)*, Studienverlag, Innsbruck/Wien, 1999, 368 p.

Schumacher Alois : *Les mutations de la culture politique autrichienne depuis 1945*. In *Austriaca*, études réunies par Alois Schumacher, Numéro 51, Centre d'Etudes et de Recherches autrichiennes, Rouen, décembre 2000, 264 p.

Stiftung Bruno Kreisky Archiv und Historisches Museum der Stadt Wien (Éds.): *Bruno Kreisky. Seine Zeit und mehr*, Wien, Eigenverlag der Museen der Stadt Wien, 1998, 320 p.

Uhl Heidemarie : „Die Erosion der Opferthese in der Waldheim-Debatte“, „Das “erste Opfer“. Der österreichische Opfermythos und seine Transformationen in der Zweiten Republik“. In *Demokratiezentrum Wien*, Heft 1, 2001, pp. 93-108.

Wegan Katharina : „1. Die 1950er/1960er Jahre“, „2. Die 1970er/1980er Jahre“, „3. Die 1990er Jahre und das Jahr 2000“. In *Österreichische Identität, Zeitgeschichte*, 28. Jahrgang, September/Okttober 2001, Heft 5, Innsbruck-Wien-München-Bozen, Studien Verlag, pp. 280-297.

Weibel Peter : „Neo-Avant-Garde und Politik. Re-präsentation des Verdrängten“. In *Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft. Schwerpunkt : Politische Kunst heute*, Ursula Frohne, Jutta Held (Éds.) Band 9/2007, Göttingen, V&Runipress GmbH, 2008, pp. 61-72.

Weinmann Ute : «La politique culturelle du nouveau gouvernement autrichien ». In *Mouvements*, La Découverte, 2001/4, N° 17, http://www.cairn.info/zen.php?ID_ARTICLE=MOUV_017_0137.

Wiesinger Doris (Éd.) : *Die Ära Kreisky. Österreich im Wandel 1973-1980*, Innsbruck, Studienverlag, 1997, 184 p.

Wirth Maria : *Demokratiereform – Diskussion und Reformen in der Zeit der Alleinregierungen Klaus und Kreisky 1966-1983*, Diplomarbeit, Wien, 1997.

Art et politique

Amblard Jacques, Coëllier Sylvie : *L'art des années 2000. Quelles émergences ?*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2002, 294 p.

Amey Claude : *Art/Politique. Le devenir autre*, Besançon, Les Editions de la Maison Chauffante, 2011, 139 p.

Anderson Laurie, Goldberg RoseLee : *La performance – du futurisme à nos jours*, Paris, Thames & Hudson, Collection l'univers de l'art, 2012, 256 p.

Archer Michael : *L'art depuis 1960*, traduit de l'anglais par Anne Michel, Paris, Thames & Hudson, Collection L'Univers de l'art, 1997, 224 p.

Ardenne Paul : *L'art dans son moment politique. Ecrits de circonstance*, Bruxelles, La lettre volée, 2009, 416 p.

Ardenne Paul : *Extrême. Esthétiques de la limite dépassée*, Paris, Flammarion, 2006, 466 p.

Ardenne Paul : « L'art-vie, oui. Mais sous condition qu'il soit paléolithique », *Inter : art actuel*, n° 85, 2003, pp. 32-33. In *erudit.org*, <http://id.erudit.org/iderudit/45924ac>.

Ardenne Paul : « Quoi de neuf dans les arts ? ». In *L'art des années 2000. Quelles émergences ?*, Jacques Amblard, Sylvie Coëllier, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2002, pp. 87-96.

Ardenne Paul : *Un art contextuel*, Paris, Flammarion, 2002, 254 p.

Aristote : *Les Politiques*, traduction de Pierre Pellegrin, Paris, Flammarion, 2015, 589 p.

Badura-Triska Eva, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Éds.) : *Körper, Psyche und Tabu. Wiener Aktionismus und die frühe Wiener Moderne*, Köln, Walther König Verlag, 2016, 160 p.

Badura-Triska Eva, Klocker Hubert : *Wiener Aktionismus-Kunst und Aufbruch im Wien der 1960er-Jahre*, Köln, Walther König, 2011, 416 p.

Badura-Triska Eva, Klocker Hubert (Éds.) : *Otto Muehl. Aspekte einer Totalrevolution*, Wien, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, 2004, 124 p.

Baque Dominique : *Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au documentaire*, Paris, Flammarion, Collection Champs Arts, 2009, 317 p.

Barbaras Renaud : *La perception. Essai sur le sensible*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, Collection Moments philosophiques, 2009, 117 p.

Barbe-Gall Françoise : *Comment parler de l'art du XXe siècle aux enfants. De l'art moderne à l'art contemporain*, Paris, Le baron perché, 2011, 176 p.

Barrie Nathalie : *Ma grande encyclopédie d'art*, Toulouse, Editions Milan, Collection Art Jeunesse, 2010, 143 p.

Benjamin Walter : *Petite Histoire de la photographie*, traduit de l'allemand par Lionel Duvoy, Paris, Editions Allia, 2012, 63 p.

Benoist Luc : *Signes, symboles et mythes*, Paris, Presses Universitaires de France, Collection Que sais-je ?, N° 1605, 2009, 10^{ème} édition (1975 1^{ère} édition), 127 p.

Bentz Oliver : *Thomas Bernhard. Dichtung als Skandal*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2000, 142 p.

Berthet Dominique : « Quand l'art rejoint la vie : les interventions d'Ernest Pignon-Ernest ». In *Art et politique*, Paris, L'Harmattan, 2006, pp. 163-174.

Blanc Patrick : « L'Oasis d'Aboukir. L'esthétique verte de Patrick Blanc ». In *Arts Magazine*, octobre 2013, N° 80, Editions Fleurus Presse, Paris 2^e, Jean-Martial Lefranc, Directeur de la publication.

Böhmisch Susanne : *Le jeu de l'abjection : Etude sur Elfriede Jelinek et Elfriede Czurda*, Collection « Les Mondes Germaniques », Paris, L'Harmattan, 2010, 288 p.

Bosseur Jean-Yves : *Vocabulaire des arts plastiques du XXe siècle*, Paris, Editions Minerve, 2008, 236 p.

Boublil Alain : *Le pouvoir de l'art*, Paris, Editions Pierre Belfond, 1991, 308 p.

Bourdieu Pierre : *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Editions du Seuil, 1998, 567 p.

Bourdieu Pierre, Haacke Hans : *Libre-Echange*, Seuil/Les Presses du réel, 1993, 152 p.

Breicha Otto, Höllwarth Ines, Slatner Michaela : *Wotruba und die Folgen. Österreichische Plastik seit 1945 im Besitz der Salzburger Landessammlungen Rupertinum*, Salzburg, Galerie Welz, 1994, 311 p.

Cartier-Bresson Anne : *Dans l'atelier du photographe. La photographie mise en scène (1839-2006)*, Paris, Paris-Musées, Collection Petites Capitales, 2012, 72 p.

Cauquelin Anne : *L'art contemporain*, Paris, Presses Universitaires de France - PUF, Collection Que sais-je ?, 2011 (10^e édition), 128 p.

Cauquelin Anne : *Les théories de l'art*, Paris, Presses Universitaires de France - PUF, Collection Que sais-je ?, 2010 (4^e édition), 128 p.

Cessou Sabine : « L'énigme Marlène Dumas, la femme peinture la plus chère du monde ». In *rfi.fr*, 7 novembre 2014, <http://www.rfi.fr/hebdo/20141107-pays-bas-afrique-sud-peinture-marlene-dumas-plus-chere-monde-retrospective-stedelijk-peinture-art>.

Chabot Alexis (Éd.) : *Les essentiels de culture générale. Arts et histoire de l'art*, Paris, Ellipses Edition Marketing, Collection Optimum, 2010, 320 p.

Clastres Pierre : *La société contre l'Etat. Recherches d'anthropologie politique*, Paris, Les Editions de Minuit, 2011, 185 p.

Coëllier Sylvie, Dieayde Louis : *Arts, transversalités et questions politiques*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2011, 249 p.

Coëllier Sylvie : « La trahison du Bauhaus ». In *Arts, transversalités et questions politiques*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2011, pp. 35-58.

Cohen Jacques : *L'art et le politique interloqués*, Paris, L'Harmattan, 2003, 502 p.

Corbel Laurence : *Le discours de l'art. Ecrits d'artistes 1960-1980*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012, 312 p.

Couturier Elisabeth : *L'art contemporain. Mode d'emploi*, Paris, Flammarion, 2009, 256 p.

Cros Caroline : *Duchamp*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 2014, 96 p.

Dagen Philippe : *L'art dans le monde de 1960 à nos jours*, Vanves, Editions Hazan, Collection Histoire de l'art, 2012, 256 p.

Delpeux Sophie : *Le corps-caméra ; le performer et son image*, Paris, Editeur Textuel, 2010, 187 p.

Denizeau Gérard : *Panorama des grands courants artistiques*, Paris, Larousse, 2013, 256 p.

Denizeau Gérard : *Architecture. Les 100 premières fois*, Paris, Gründ, 2011, 206 p.

Denoual Fabienne : « Du politique à l'œuvre ou de l'œuvre apolitique ». In *Art et politique*, Jean-Marc Lachaud, Paris, L'Harmattan, 2006, pp. 175-179.

Descombes Vincent : « Louis Dumont : comment penser le politique ». In *la vie des idées.fr*, 14 février 2012, <http://www.laviedesidees.fr/Louis-Dumont-comment-penser-le.html>.

Dickins Rosie : *Le grand livre de l'art moderne*, Londres, Usborne Publishing Ltd, 2004, traduction française par Claire Lefebvre 2006, 96 p.

Didi-Huberman Georges : *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Collection « Critique », Paris, Les Editions de Minuit, 1992, 209 p.

Dizier Louis : *La culture générale par la peinture*, Paris, Ellipses Edition Marketing, 2013, 377 p.

Dork Zabundyan : *Que peut une image ?*, Paris, Editions Textuel / Centre National des Arts Plastiques, 2014, 224 p.

Eiblmayr Silvia : *Die Frau als Bild : Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Berlin, Reimer Verlag, 1993, 240 p.

Ellmeier Andrea : « Etude transversale : Politique culturelle et diversité culturelle. Rapport », Österreichische Kulturdokumentation. Internationales Archiv für Kulturanalysen, Vienne, 2000, http://www.coe.int/t/dg4/cultureheritage/culture/completed/diversity/CC-CULT%282001%292rev_F.pdf.

Eribon Didier, Gombrich Ernst : *Ce que l'image nous dit*, Paris, Editions Arléa, 2010 (1991, 2000), 233 p.

Ferry Luc : *Le sens du beau. Aux origines de la culture contemporaine*, Paris, Le Livre de Poche, Collection Biblio Essais, 2011 (2001), 349 p.

Fillipetti Sandrine : *Le goût de l'architecture*, Paris, Mercure de France, 2014, 121 p.

Fleischer Martina (Éd.) : *Lust am Schrecken. Ausdrucksformen des Grauens*, Weitra, Verlag Bibliothek der Provinz, 2014, 128 p.

Fontanel Béatrice, Nouailhat Clotilde : *Le corps comme objet d'art*, Paris, Editions Palette, 2009, 46 p.

Forest Fred : « Qui a donc entendu parler de l'art sociologique ? ». In *Art et politique*, Paris, L'Harmattan, 2006, pp 181-195.

Foucault Michel : *Le corps utopique suivi de les Hétérotopies*, Daniel Defert préfacier, Paris, Editions Lignes, 2009, 63 p.

Francblin Catherine, Leydier Richard, Sausser Damien : *L'ABCdaire de l'Art contemporain*, Paris, Flammarion, 2003, 120 p.

France Culture : « Forum européen de bioéthique » du 28 janvier au 2 février 2013 à Strasbourg, initié par le Professeur Israël Nisand et présidé par le Professeur Jean-Louis Mandel, Emission publique par Michel Alberganti, <http://www.franceculture.fr/emission-science-publique-notre-corps-nous-appartient-il-2013-02-01>.

Fricke Christiane, Honnef Klaus, Ruhrberg Karl, Schneckenburger Manfred : *L'art au XXe siècle*, Coffret Volumes I et II, Köln, Taschen Verlag, 2010, 840 p.

Frohne Ursula, Held Jutta (Éds.) : *Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft. Schwerpunkt : Politische Kunst heute*, Band 9/2007, Göttingen, V&Runipress GmbH, 2008, 215 p.

Gauthier Michel : *Art conceptuel*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 2013, 96 p.

Gauville Hervé : *L'art depuis 1945 : groupes et mouvements*, Paris, Editions Hazan, 2007, 391 p.

Goldberg RoseLee : *Performance : l'art en action*, Collection l'univers de l'art, Paris, Thames & Hudson, 1999, 240 p.

Gorsen Peter : *Das Nachleben des Wiener Aktionismus. Interpretationen und Einlassungen seit 1969*, Klagenfurt, Graz, Wien, Ritter Verlag, 2009, 240 p.

Grenier Catherine : *La fin des musées ?*, Paris, Editions du Regard, 2013, 142 p.

Gualdoni Flaminio : *Les mouvements artistiques du XXe siècle du Post-Impressionnisme aux Nouveaux Médias*, traductions Claude Sophie Mazéas, Jérôme Nicolas, Pierre de Sarazin, Paris, Skira, 2008, 559 p.

Guerin Michel : « Des fins de la politique ou bien la politique défunte (des feintes) ? ». In *Arts, transversalités et questions politiques*, Sylvie Coëllier, Louis Dieuzayde, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2011, pp. 11-34.

Habarta Gerhard : *Lexikon der phantastischen Künstler*, Norderstedt, Verlag Books on Demand, 2010 (2009), 464 p.

Hassan Fatih : « Trouver la forme naturelle ». In *Le goût de l'architecture*, Sandrine Fillipetti, Paris, Mercure de France, 2014, pp. 49-50.

Heinich Nathalie : *Le paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique*, Paris, Editions Gallimard, Collection Bibliothèques des Sciences Humaines, 2014, 373 p.

Heinich Nathalie : « Art et compulsion critique ». In *Noesis*, numéro 11, *Art et politique*, 2007, pp. 91-101, mis en ligne le 6 octobre 2008, <http://noesis.revues.org/833>.

Heinich Nathalie : *La sociologie de l'art*, Paris, Editions La Découverte, Collection Repères, 2004 (2001), 125 p.

Heinich Nathalie : *Le triple jeu de l'art contemporain. Sociologie des arts plastiques*, Paris, Les Editions de Minuit, Collection Paradoxe, 1998, 380 p.

Heinich Nathalie : *Etre artiste. Les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*, Paris, Klincksieck, 1996, 126 p.

Hoffmann Carole : « La mémoire en procès ». In *La création artistique face aux nouvelles technologies*, Paris, Klincksieck, Collection L'université des arts, 2006, pp. 64-68.

Hume David : *Essais sur l'art et le goût*, traduction par Michel Malherbe, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, Collection Bibliothèque des Textes Philosophiques, 2010, 284 p.

Ivernel Philippe : « Introduction générale ». In *Le théâtre D'agit-prop de 1917 à 1939*, Tome 01, Denis Bablet, Lausanne, La Cité - L'Age d'Homme, 1977, pp. 9-26.

Jeudy Henri Pierre : *Les usages sociaux de l'art*, Belval, Les éditions Circé, Collection Circé Poche – N° 32, 2008, 189 p.

Jeudy Henri-Pierre : *Le corps comme objet d'art*, Paris, Armand Colin, 1998, 167 p.

Jimenez Marc : « ... soulever un peu le voile..., Entretien avec Marc Jimenez réalisé par Jean-Marc Lachaud ». In *Art et politique*, Jean-Marc Lachaud, Paris, L'Harmattan, 2006, pp. 9-14.

Jimenez Marc : *La querelle de l'art contemporain*, Paris, Gallimard, Collection Folio Essais, 2005, 402 p.

Klein Jacky, Klein Suzy : *C'est quoi, l'art contemporain ?*, traduit de l'anglais par Elodie Leplat, Arles, Actes Sud Juniors, 2012, 64 p.

Klimis Sophie : *L'énigme de l'humain et l'invention de la politique. Les racines grecques de la philosophie moderne et contemporaine*, Louvain-la-Neuve, Edition De Boeck Supérieur, Collection Atelier philosophique, 2014, 383 p.

Koons Jeff : *Lobster*. In *L'Express*, Culture, Arts, « Jeff Koons à Versailles : De l'art ou du homard ? », http://www.lexpress.fr/culture/art-plastique/jeff-koons-a-versailles-de-l-art-ou-du-homard_557920.html.

Kramer Antje : *Les grands manifestes de l'histoire de l'art XIXe-XXe siècles*, Issy-Les-Moulineaux, Beaux Arts Magazine, 2011, 263 p.

Lachaud Jean-Marc : *Art et aliénation*, Paris, Presses Universitaires de France, 2012, 167 p.

Lachaud Jean-Marc, Olivier Lussac : *Changer l'art ; transformer la société ; art et politique 2*, Paris, L'Harmattan, 2009, 314 p.

Lachaud Jean-Marc, Olivier Lussac : *Arts et nouvelles technologies*, Paris, L'Harmattan, 2007, 260 p.

Lachaud Jean-Marc : *Art et politique*, Paris, L'Harmattan, 2006, 259 p.

Lachaud Jean-Marc : « Art et politique selon Mikel Dufrenne ». In *Art et politique*, Paris, L'Harmattan, 2006, pp. 153-161.

Lachaud Jean-Marc : *Art, Culture, Politique. Actes du colloque Marx International II*, Paris, Puf, 1999, 180 p.

Lacoste Jean : *La philosophie de l'art*, Paris, Presses Universitaires de France, Collection encyclopédique Que sais-je ?, 2013 (1^{ère} édition 1981, 10^{ème} édition 2010), 127 p.

Laine Pascal : *Traité de nudité et considérations diverses sur les représentations du corps humain*, Paris, Editions Pauvert, 2005, 205 p.

Larroche Caroline : *Architecture*, Paris, Palette, 2012, 96 p.

Laurent Thierry : *Otto Muehl et l'actionnisme viennois*, « Entretien avec Danièle Roussel ». In *visuelimage.com*, Verso n° 87, 16 novembre 2003, <http://www.visuelimage.com/ch/muehl/print/text.htm>.

Le Breton David : *La sociologie du corps*, Paris, Puf, 2010 (7^e Edition), 128 p.

Le Breton David : « La blessure comme création ». In *erudit.org*, ETC, n° 79, 2007, pp. 10-12, <http://id.erudit.org/iderudit/35050ac>.

Le Breton David : *Anthropologie du corps*, Paris, Puf, 2000, 336 p.

Le Breton David : *L'adieu au corps*, Paris, Editions Métailié, 1999, 240 p.

Lecomte Jean-Philippe, *L'essentiel de la sociologie politique*, Paris, Gualino Editeur, Série Les Carrés, 2010, 168 p.

Lemoine Stéphanie, Ouardi Samira : *Artivisme : Art, action politique et résistance culturelle*, Paris, Editions Alternatives, 2010, 192 p.

Locatelli Valentina : *L'art c'est quoi ? 27 questions, 27 réponses*, traduction de l'allemand Odile Demange, Ostfildern, Hatje Cantz Verlag, 2012, 216 p.

Lucie-Smith Edward : *Les mouvements artistiques depuis 1945*, traduit de l'anglais par Pierre-Richard Rouillon, Paris, Thames & Hudson, Collection l'Univers de l'art, 1999, 304 p.

Lumley Henry de : *Le Beau, l'Art et l'Homme. Emergence du sens de l'esthétique*, Paris, CNRS Editions, 2014, 221 p.

L'Université des Arts : *Corps et arts*, Paris, Editions Klincksieck, 2010, 261 p.

L'Université des Arts : *Arts et pouvoir*, Paris, Klincksieck, 2007, 260 p.

L'Université des Arts : *La création artistique face aux nouvelles technologies*, Paris, Klincksieck, 2006, 229 p.

L'Université des Arts : *Art et mutations. Les nouvelles relations esthétiques*, Paris, Klincksieck, 2004, 250 p.

L'Université des Arts : *Le risque en art*, Paris, Klincksieck, 2000, 198 p.

Lussac Oliver : *Happening & fluxus : polyexpressivité et pratique concrète des arts*, Paris, l'Harmattan, 2004, 297 p.

Maison Rouge Isabelle de : *10 clefs. Pour s'ouvrir à l'art contemporain*, Paris, Archibooks, 2007, p. 57.

Marcuse Herbert : *La Dimension esthétique. Pour une critique de l'esthétique marxiste*. In *Art et aliénation*, Marc Lachaud, Paris, Presses Universitaires de France, 2012, p. 9.

Massin Marianne : *Expérience esthétique et art contemporain*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, Collection Aesthetica, 2013, 170 p.

Meier Christian : *La naissance du politique*, traduit de l'allemand par Denis Trierweiler, Paris, Gallimard, Collection Nrf Essais, 1995, 444 p.

Meredieu Florence de : *Arts et nouvelles technologies. Art vidéo. Art numérique*, Paris, Larousse, 2003, 239 p.

Mesner Maria : "Die Neugestaltung des Ehe- und Familienrechts. Re-Definitionspotentiale im Geschlechterverhältnis der Aufbauzeit". In *Zeitgeschichte*, München/Berlin, Mai/Juin 1997, pp. 186-206.

Michel Sandra : « Klein (Yves). Peintre français (1928-1962) ». In *Les essentiels de culture générale. Arts et histoire de l'art*, Chabot Alexis (Éd.), Paris, Ellipses Edition Marketing, Collection Optimum, 2010, pp. 173-174.

Millet Catherine : *L'art contemporain. Histoire et géographie*, Paris, Flammarion, Champs Arts n° 893, 2006 (1997), 209 p.

Ministère de l'Education Nationale : « Les six grands domaines artistiques ». In *Bulletin officiel*, « Organisation de l'enseignement de l'histoire des arts, à l'Ecole primaire, au Collège et au Lycée », n° 32, p. 12, 28 août 2008, http://www.vpah.culture.fr/educatif/encart_33090.pdf.

Mireux Dorothée : « Dossier de presse Pane Gina : « Terre – Artiste – Ciel ». In *Centre Pompidou.fr*, « Propos de l'artiste. Lettre à un (e) inconnu (e) », 16 février au 16 mai 2005 », p. 14, http://www.geifco.org/actionart/actionart01/entidades_01/CENTROS_CULTURALES/CentrePompidou/ginapane/1%20DP%20Gina%20Pane.pdf.

Mollet-Vieuvill Ghislain : *Art minimal et conceptuel*, Genève, Skira, 1995, 127 p.

Morineau Camille, Rimmaudo Annalisa : *Elles@Centrepompidou. Artistes femmes dans les collections du musée national d'art moderne*, Paris, Centre Pompidou, 2009, 381 p.

Nessmann Philippe : *Art et sciences*, Paris, Palette, 2012, 88 p.

Noiriel Gérard : *Dire la vérité au pouvoir. Les intellectuels en question*, Marseille, Agone, 2010, 311 p.

Noury Larissa : *La couleur dans la ville*, Paris, Le Moniteur, 2008, 167 p.

Oliveira Nicolas de, Oxley Nicolas, Petry Michael : *Installations – l'art en situation*, traduit par Gaillard Françoise, Paris, Thames & Hudson, 1997, 208 p.

Ollier Brigitte. In *Libération*, « Le corps à l'œuvre », « Culture », 24 septembre 2003, <http://www.liberation.fr/culture/0101455229-le-corps-a-l-oeuvre>.

O'Reilly Sally : *Le corps dans l'art contemporain*, traduit de l'anglais par Lydie Echsseriaud, Paris, Editions Thames & Hudson, 2010, 223 p.

Parmesani Loredana : *L'Art du XXe Siècle. Mouvements, théories, écoles et tendances 1900-2000*, Milan, Skira editore, 2006, 110 p.

Pépin Charles : *Quand la Beauté nous sauve. Comment un paysage ou une œuvre d'art peuvent changer notre vie*, Paris, Robert Laffont Editions, 2013, 219 p.

Pieiller Evelyne : « Art et politique, que l'action redevienne sœur du rêve ». In *Le Monde Diplomatique*, juillet 2013, p. 1, <http://www.monde-diplomatique.fr/2013/07/PIEILLER/49338>.

Pignol Alexandra : *Corps perdus, corps retrouvés : brève analyse du rapport entre le corps, la société et l'art*, Strasbourg, Université de Strasbourg, 2009, 97 p.

Poli Francesco : *L'art contemporain. De l'informel aux recherches actuelles*, adaptation française de Marie-Christine Gamberini, Paris, Gründ, 2008, 399 p.

Rancière Jacques : *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique éditions, 2008, 145 p.

Rancière Jacques : *Le partage du sensible : Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique éditions, 2000, 74 p.

Rancière Jacques : *Aux bords du politique*, Paris, La Fabrique éditions, 1998, 263 p.

Rathkolb Oliver : “Demokratieentwicklung in Österreich seit dem 19. Jahrhundert”. In *Forum für Politische Bildung* (Éd.), Jugend-Demokratie-Politik, Informationen zur politischen Bildung, Bd. 28, Innsbruck/Bozen/Wien, Studien-Verlag, 2008, pp. 5-17.

Rebel Ernst : *Autoportraits*, Köln, Taschen, 2008, 96 p.

Reckitt Helena, Phelan Peggy : *Art et féminisme*, Paris, Editeur Phaidon, 2011 (2005), 204 p.

Reinhold Bernadette : “Mein mit Blut und Farbe erhöhter Körper. Oskar Kokoschka und die Wiener Aktionisten”. In *Körper, Psyche und Tabu. Wiener Aktionismus und die frühe Wiener Moderne*, Eva Badura-Triska, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Éds.), Köln, Walther König Verlag, 2016, pp. 116-135.

Riout Denys : *Qu'est-ce que l'art moderne ?*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 2000, 577 p.

Robelin Jean : « La rhétorique politique des œuvres d'art ». In *Noesis*, numéro 11, *Art et politique*, 2007, pp. 145-164, mis en ligne le 6 octobre 2008, <http://noesis.revues.org/883>.

Rochlitz Rainer : *Subversion et subvention : art contemporain et argumentation esthétique*, Paris, Gallimard, 1994, 238 p.

Roesz Germain : « Du geste à l'acte, la cohérence ». In *L'art et le politique interloqués : Colloque – disloque*, Jacques Cohen, Centre d'études et de recherches en arts plastiques, Paris, L'Harmattan, 2006, pp. 7-8.

Roger Valérie, Saey Alain : *Le corps dans les arts visuels*, Paris, Editions Retz, 2014, 192 p.

Ronte Dieter, Voggeneder Elisabeth (Éds.) : *Adolf Frohner (1934-2007). Fünf Jahrzehnte Malerei, Grafik, Objekt*, Krems, Kunstmeile Krems, 2014, 144 p.

Rush Michael : *L'art vidéo*, traduit de l'anglais par Dominique Lablanche, Paris, Thames & Hudson, Collection l'Univers de l'art, 2003, 224 p.

Rush Michael : *Les nouveaux médias dans l'art*, traduit de l'anglais par Christian-Martin Diebold, Paris, Thames & Hudson, Collection l'Univers de l'art, 2000, 224 p.

Rush Michael : “Body Image”. In *Art in America*, Brant Art Publication Inc., New York, Nr. 4, 2000, pp. 134-139, <http://www.valieexport.at/fileadmin/medienablage/BodyImage.pdf>.

Sag Jean-Pierre : « Corps et représentation dans la performance ». In *Corps et arts*, Paris, Klincksieck, Collection L’université des arts, 2010, pp. 199-209.

Schmied Wieland : *Malerei in Österreich 1945-1995. Die Sammlung Essl*, Katalog anlässlich der Ausstellung im Künstlerhaus Wien vom 1.3 bis 7.7.1996, München, New York, Prestel-Verlag, 1996, 296 p.

Schmitz-Grucker Vanessa : *Artistes à l’œuvre. L’art contemporain en pratique*, Paris, Eyrolles, 2013, 159 p.

Schmölzer Hilde : *Das böse Wien der Sechziger. Gespräche und Fotos*. Witten, Mandelbaum Verlag, 2008, 224 p.

Schurian Walter : *Österreichische Malerei nach 1945*, Wien, Picus Verlag, 1997, 3 p.

Souriau Etienne : *La Correspondance des arts. Eléments d’esthétique comparée*, Paris, Flammarion, 1969, 319 p.

Sozialdemokratische Partei Österreichs Bundesorganisation : “Eine neue Ära in der Sozialdemokratie beginnt”. In *kreisky100.at*, “Bruno Kreisky - Zur Person”, Wien, <http://kreisky100.at/person/#aera>.

Strohmeier Gerhard : “Umwelt”. Österreichische Mythen, Topoi und Erinnerungen. Die Gedächtnisorte “Zwentendorf”, “Hainburg” und “das Waldsterben”. In *Memoria Austria I, Menschen, Mythen, Zeiten*, Emil Brix, Ernst Bruckmüller, Hannes Stekl (Éds.), München, R. Oldenbourg/Wien, Verlag für Geschichte und Politik, 2004, pp. 357-391.

Talgon-Hugon Carole : « Avant-propos ». In *Noesis*, numéro 11, *Art et politique*, Nice, CRHI, 2007, pp. 9-12.

Ucciani Louis : « Art et politique ». In *Noesis*, numéro 11, *Art et politique*, Nice, CRHI, 2007, pp. 63-74.

Urfalino Philippe : *L’invention de la politique culturelle*, Paris, Fayard/Pluriel, 2011, 432 p.

Vasseur Nadine : *Les incertitudes du corps. De métamorphose en transformations*, Paris, Editions du Seuil, 2004, 200 p.

Wands Bruce : *L’art à l’ère du numérique*, traduit de l’anglais par Hélène Odou, Paris, Thames & Hudson, 2007, 223 p.

Warr Tracey : *Le corps de l’artiste*, Paris, Editions Phaidon, 2011, 200 p.

Waugh Alexander : « 53. Patriote en péril ». In *Les Wittgenstein : une famille en guerre*, traduit de l'anglais *The house of Wittgenstein : a family at war* par Marie d'Origny, Paris, Editions Perrin, 2011, 414 p.

Weibel Peter : *Interview* : „*Ich war nie gegen Regeln*“. In H.O.M.E., Wohnen, Bauen, Media, Outdoor, David Baum, 1/2015, pp. 76-81.

Wiener Montag : „Uni-Skandal : Ins Gefängnis mit dem obszönen Gesindel“, *Unparteiische Morgenzeitung*, Nr. 26, Montag, 10. Juni 1968, p. 285. In *L'actionnisme viennois et les Autrichiens*, Danièle Roussel, traduit de l'allemand par Nicole Thiers, Dijon, Les presses du Réel, 2008, 286 p.

Williams Val : *Pourquoi est-ce un chef-d'œuvre ? 80 photographies expliquées*, Paris, Groupe Eyrolles, 2014, 224 p.

Wirth Maria : “Familienrechtsreform”. In *demokratiezentrum.org*, 05/2008, „Demokratiereform und Demokratisierung sämtlicher Lebensbereiche“, <http://www.demokratiezentrum.org/themen/demokratieentwicklung/1968ff/familienrechtsreform.html>.

Zask Joëlle : *Art et Démocratie. Peuples de l'art*, Paris, PUF, 2003, 232 p.

ANNEXES

Annexe 1 : *Identität* de Friedensreich Hundertwasser

„Unsere Gesellschaft ist anonym. Sie ist unmenschlich und ein Nährboden für Diktatur und Tyrannei, weil jeder von sich aus leider dazu neigt, ein Hammel-, Herden- und Schafedasein zu führen und es der Obrigkeit leicht macht, uns viel besser zu erfassen.

Deswegen ist die Kreativität des einzelnen von größter Bedeutung. Gegen diese Kreativität des einzelnen ist jede Gewalt machtlos, sie hat vor ihr größere Furcht als vor der demonstrierenden Masse.

Die wirkliche Demokratisierung des Menschen bedeutet, sich jetzt kreativ weiterzuentwickeln.

Nur mit Kreativität kann sich das Menschengeschlecht vorwärtsentwickeln. Die individuelle Kreativität und die individuelle Verantwortung für alle Lebensformen, für die wahren Werte formen die Gesellschaft.

Identität ist der Schutz der individuellen Menschenwürde und der selbstständigen Kleinteiligkeiten als Voraussetzung für die autonomen Entfaltungen der Kunst, Natur und Architektur und entsprechend der Aspirationen des Menschen.

Identität dient der Wahrung gewachsener Werte“⁸⁸⁹.

⁸⁸⁹ Friedensreich Hundertwasser : *Identität*. In *Friedensreich Hundertwasser Regentag Dunkelbunt, 1990/1998*, Die Hundertwasser gemeinnützige Privatstiftung, <http://www.hundertwasserfoundation.org/2011/03/22/statuten-identitaet/>.

Annexe 2 : Gedichte de Valie Export

„Geboren wurde ich in der Klinik, die der Stadt Linz gehört.
Getrunken habe ich an der Brust, die meiner Mutter gehört.
Versteckt habe ich mich vor den Bomben, die dem Staat England gehörten.
Gekleidet habe ich mich mit den Kleidern, die meiner Schwester gehörten.
Geweint habe ich nach meinem Vater, dessen Tod dem Vaterland gehört.
Gespielt habe ich mit den Bällen, die dem Kindergarten gehörten.
In Büchern habe ich gelesen, die der Bücherei gehören.
In Zügen fuhr ich, die dem Staat gehören.
Auf Sesseln bin ich gesessen, die anderen gehörten.
Gelebt habe ich von dem Geld, das meinem Freund gehörte.
Die Luft habe ich geatmet, die Gott gehört.
Das ist das Leben, das mir gehört.
Geschrien habe ich mit der Stimme, die mir gehört.
Gebissen habe ich mit den Zähnen, die mir gehören.
Gekratzt habe ich mich mit den Nägeln, die mir gehören.
Geweint habe ich mit den Tränen, die mir gehören.
Gesehen habe ich mit den Augen, die mir gehören.
Gedacht habe ich mit den Gedanken, die mir gehören.
Gelacht habe ich mit dem Lachen, das mir gehört.
Geküsst habe ich mit dem Mund, der mir gehört.
Geschlafen habe ich mit den Träumen, die mir gehören.
*Das ist das Leben, das mir gehört*⁸⁹⁰.

⁸⁹⁰ Valie Export : *Gedichte*, 1966. In *Valie Export. Zeit und Gegenzeit. Time and Countertime*, Agnes Husslein-Arco, Angelika Nollert, Stella Rollig (Éds.), Catalogue de l'exposition qui s'est déroulée du 17 octobre 2010 au 30 janvier 2011 au Belvédère de Vienne et au Lentos Kunstmuseum de Linz, Walther König Verlag, 2011, p. 61.

Annexe 3 : Malerei - Selbstbemalung - Selbstverstümmelung de Günter Brus

“S E L B S T B E M A L U N G ist eine Weiterentwicklung der Malerei. Die Bildfläche hat ihre Funktion als alleiniger Ausdrucksträger verloren. Sie wurde zu ihrem Ursprung, zur Wand, zum Objekt, zum Lebewesen, zum menschlichen Körper zurückgeführt. Durch die Einbeziehung meines Körpers als Ausdrucksträger entsteht als Ergebnis ein Geschehen, dessen Ablauf die Kamera festhält und der Zuschauer miterleben kann. Der Raum, mein Körper und alle Objekte, die sich im Raume befinden, werden verwandelt. Alles wird weiß gestrichen, alles wird zur “Bildfläche” : Büro, Museum, Rumpelkammer, Kaffeehaus, Maschinenhalle, Operationszimmer, Haftzelle, Toiletteanlage, Schlachthalle, Palmenhaus, Badezimmer, amerikanische Küche, Senkgrube, Sauna, Fußballstadion, Sitzungssaal, Polizeistube, Krematorium, Zentralfriedhof, Sezierraum (auch Leichen können verwendet werden), leerer Raum, usw.

S E L B S T B E M A L U N G = bewältigte S E L B S T V E R S T Ü M M E L U N G
Sich selbst bemalen, strangulieren, zwicken und zwacken, in einem weißen Klosett sitzen und sich bis zum Blutsturz peinigen, ich habe nie genug Hackmesser, Haumesser, Schlachtmesser, Rasierklingen, Bratenmesser, Wimpernscheren, Stricknadeln, Kneipzangen, Jätekrallen, Halbmondmesser, Pickelreißer, Mitesserausquetscher, Geflügelscheren, Krebsscheren, Okuliermesser, Reisszirkel, Betäubungszangen, Stechzirkel, Graviernadeln, Schuhzwecken, Spitzstichel, Drahtstifte, Heftklammern, Stecheisen, Reißnägeln, Schraubstöcke, Rasiermesser, Klauenreißer, Drillbohrer, Hautscheren, Teigradler, Drahtschlingen, Stacheldraht, Glassplitter, Schlachtschussapparate, Knochenraspeln, Garniernadeln, Fuchsschwänze, Stecknadeln, Sicherheitsnadeln und Messerchen, Federmesser, Hummerzangen, Schrottsägen, Zieselinstrumente, Keksausstecher, Stichsägen, Spitzhacken, Fingerschnittmesser, Klammern, Klemmen, Reißhaken, Wiegemesser, Bienenstachel, Wespenstachel, Hornissenstachel, Ohrlöffel, Schlagbolzen, usw. usw.

S E L B S T B E M A L U N G = unendlich ausgekostete
S E L B S T E N T L E I B U N G”⁸⁹¹.

⁸⁹¹ Günter Brus : *Malerei – Selbstbemalung - Selbstverstümmelung*, 30. Juni 1965. In *Le Marais*, Sondernummer zur Ausstellung von Günter Brus in der Galerie Junge Generation, Wien, 1965.

Annexe 4 : Extrait de : *Die Ästhetik des automatischen Faschismus* d'Alfred Hrdlicka

„Für mich ist Faschismus (Faschistoid !) nicht einfach ein Begriff, mit dem es sich leichthin argumentieren lässt, sondern Empirie. Ich habe meine Kindheit und einige Jahre meiner Jugend unter dieser Fuchtel verlebt. Zuerst musste ich dem lieben Gott und ein paar Jahre später dem Führer und der Vorsehung danken für die stramme patriotische Erziehung, der ich nicht zuletzt meinen untrüglichen Instinkt für präfaschistische Seelenmassage und Geisteshaltung verdanke. Und so weiss ich auch, wovon ich rede, wenn ich sage, wir begegnen dem automatischen Faschismus in unseren Tagen auf Schritt und Tritt. Er stellt sich nicht so radikal dar wie der Nationalsozialismus, er wird löffelweise verabreicht“⁸⁹².

⁸⁹² Alfred Hrdlicka : *Die Ästhetik des automatischen Faschismus. Essays und neue Schriften*, Michael Lewin (Éd.), Zürich, Europa Verlag, 1989, p. 65.

Annexe 5 : Extrait de : *Women's Art* de Valie Export

„Die Geschichte der Frau ist die Geschichte des Mannes, denn der Mann hat für Mann und Frau das Bild der Frau bestimmt, die sozialen und kommunikativen Medien wie Wissenschaft und Kunst, Wort und Bild, Kleidung und Architektur, gesellschaftlicher Verkehr und Arbeitsteilung werden von Männern geschaffen und kontrolliert. Ihr Bild der Frau haben die Männer auf diese Medien abgebildet. Diesen medialen Mustern entsprechend haben sie die Frauen geformt und die Frauen sich. [...]

Die Frauen sind bisher nicht zu sich gekommen, weil sie nicht zu Wort gekommen sind, in dem Sinne, dass man ihnen jene Medien verweigert hat. [...] Wollen wir Frauen unsere Ziele durchsetzen [...], werden wir sie in allen Bereichen des Lebens ausdrücken müssen.

Und es ist an der Zeit, dass wir Frauen das Ausdrucksmittel Kunst benützen [...]. Bis jetzt wurde die Kunst zum Großteil von Männern erzeugt, haben meist nur Männer die Sujet des Lebens, die Probleme des Gefühlslebens, behandelt und dazu nur ihre Aussagen, ihre Antworten, ihre Lösungen gebracht, nun müssen wir unsere Aussagen artikulieren ! All diese Begriffe von Liebe, Treue, Familie, Mutterschaft, Gefährtin, die nicht von uns geprägt wurden, zerstören und neue erzeugen, die unserer Sensibilität, unseren Wünschen entsprechen [...]

Die Kunst kann ein Medium unserer Selbstbestimmung sein, und diese bringt der Kunst neue Werte. Diese Werte werden über den kulturellen Zeichenprozess die Wirklichkeit verändern, einer Anpassung an die weiblichen Bedürfnisse entgegen. Die Zukunft der Frau wird die Geschichte der Frau sein“⁸⁹³.

⁸⁹³ Valie Export : *Women's Art*, „Die Stellung der Kunst in der Frauenbewegung ist die Stellung der Frau in der Kunstbewegung. Manifest zur Ausstellung MAGNA“, Mars 1972. In *Performance, Politik, Gender*, Margit Niederhuber, Katharina Pewny, Birgit Sauer (Éds.), Materialband zum internationalen Künstlerinnenfestival „her position in transition“, Wien, Löcker Verlag, 2008, pp. 59-61.

Annexe 6 : Der Architektur Doktor de Friedensreich Hundertwasser

“Seit es indoktrinierte Stadtplaner und gleichgeschaltete Architekten gibt, sind unsere Häuser krank. Sie werden nicht erst krank, sie sind schon als kranke Häuser konzipiert und zur Welt gebracht worden.

Diese vielen Häuser, die wir alle tausendfach erdulden, sind gefühls- und emotionslos, diktatorisch, herzlos, aggressiv, gottlos, glatt, steril, schmucklos, kalt und unromantisch, anonym und haben gähnende Leere.

Sie sind ein Trugbild der Funktionalität. Sie deprimieren derart, dass sowohl die Bewohner als auch vorbeigehende Menschen krank werden.

Man bedenke : 100 Menschen wohnen in einem Haus, aber 10 000 Menschen gehen und fahren täglich daran vorbei, und diese leiden genauso sehr wie die Bewohner, sogar noch mehr an der deprimierenden Ausstrahlung der Fassade eines herzlosen Hauses. Die Krankenhäuser sind jedoch selber krank.

Im Konzentrationslager- und kasernenartigen nivellierenden Bauten wird das wertvollste vernichtet und gleichgeschaltet, was ein junger Mensch der Gemeinschaft mitbringt : die spontane, individuelle Kreativität.

Diese kranken und krankmachenden Häuser können Architekten nicht wieder gesund machen, denn sonst hätten Sie sie gar nicht gebaut.

Also muss ein neuer Berufszweig her : der Architekturdoktor.

Der Architekturdoktor tut nichts anderes, als Menschenwürde und Harmonie mit der Natur und mit der menschlichen Kreation wiederherzustellen, ohne erst alles abzureißen, nur mit Änderungen an strategischen Punkten, ohne viel Mühe und finanzielle Mittel. Dazu gehört das Entgradigen von begradigten Flussläufen ebenso wie das Brechen der sterilen, flachen Skyline, die Umwandlung von Böden in eine unebene, wellige Fläche. Das Wachsenlassen von Spontanvegetation in Fenstern und unregelmäßige Abrundung von Ecken und Kanten.

Der Architekturdoktor ist auch für noch entscheidendere chirurgische Operationen, wie Wegschneiden von Mauern, Setzen von Türmen und Säulen zuständig.

Man braucht nur das Fensterrecht gestatten, das Dach begrünen und bewalden, die Mauerkatze wachsen lassen und Baummieter installieren.

Wenn man die Fenster tanzen lässt, dadurch dass man sie verschiedenartig gestaltet und auch sonst so viele Unregelmäßigkeiten wie möglich an Fassaden und im Inneren unterbringt bzw. geschehen lässt, so kann das Haus genesen. Das Haus beginnt zu leben.

Jedes noch so hässliche und kranke Haus kann geheilt werden”⁸⁹⁴.

⁸⁹⁴ Friedensreich Hundertwasser : *Der Architektur Doktor*, 24. Jänner 1990. In *Hundertwasser*, Harry Rand, Köln, Taschen Verlag, 2011, p. 147.

Annexe 7 : Extrait de : *Scheißkultur - die heilige Scheiße* de Friedensreich Hundertwasser

„[...] Unsere Städte sind Krebsgeschwüre. Von oben sieht man das genau. Wir essen nicht das, was bei uns wächst, wir holen Essen von weit her, aus Afrika, Amerika, China und Neuseeland. Die Scheiße behalten wir nicht. Unser Unrat, unser Abfall wird weit weggeschwemmt. Wir vergiften damit Flüsse, Seen und Meere, oder wir transportieren sie in hochkomplizierte teure Kläranlagen, selten in zentralisierte Kompostfabriken, oder aber unser Abfall wird vernichtet. Die Scheiße kommt nie auf unsere Felder zurück, auch nie dorthin, wo das Essen herkommt. Der Kreislauf vom Essen zur Scheiße funktioniert. Der Kreislauf von der Scheiße zum Essen ist unterbrochen.

Wir machen uns einen falschen Begriff über unseren Abfall.

Jedes Mal wenn wir die Wasserspülung betätigen, im Glauben, eine hygienische Handlung zu vollziehen, verstoßen wir gegen kosmische Gesetze, denn in Wahrheit ist es eine gottlose Tat, eine frevelhafte Geste des Todes. Wenn wir auf die Toilette gehen, von innen zusperren und unsere Scheiße wegspülen, ziehen wir einen Schlusstrich. Warum schämen wir uns ? Wovor haben wir Angst ? Was mit unserer Scheiße nachher geschieht, verdrängen wir, wie den Tod. Das Klosettloch erscheint uns wie das Tor in den Tod, nur rasch weg davon, nur schnell vergessen, die Fäulnis und Verwesung. Dabei ist es gerade umgekehrt. Mit der Scheiße beginnt erst das Leben. Die Scheiße ist viel wichtiger als das Essen. Das Essen erhält nur eine Menschheit, die sich massenweise vermehrt, an Qualität sich vermindert und eine Todesgefahr für die Erde geworden ist, eine Todesgefahr für die Vegetation, die Tierwelt, das Wasser, die Luft, die Humusschicht.

Scheiße aber ist der Baustein unserer Wiederauferstehung.

Seit der Mensch denken kann, versucht er, unsterblich zu sein. Der Mensch will eine Seele haben. Die Scheiße ist unsere Seele. Durch die Scheiße werden wir unsterblich. Warum haben wir Angst vor dem Tod ? Wer eine Humustoilette benützt, hat keine Angst vor dem Tod, denn unsere Scheiße macht unsere Wiedergeburt möglich. Wenn wir unsere Scheiße nicht schätzen und in Humus umwandeln zu Ehren Gottes und der Welt, verlieren wir unsere Berechtigung, auf der Erde anwesend sein zu dürfen. Im Namen falscher Hygienegesetze verlieren wir unsere kosmische Substanz, verlieren wir unsere Wiedergeburt... [...]“⁸⁹⁵

⁸⁹⁵ Friedensreich Hundertwasser : *Scheißkultur - die heilige Scheiße*, 1979, http://www.hundertwasser.org/files/Hundertwasser_text.pdf.

FIGURES



Figure 1 : Spaziergang auf der Ginza Street, Tokyo
Friedensreich Hundertwasser, 1961⁸⁹⁶



Figure 2 : Wiener Spaziergang
Günter Brus, 1965⁸⁹⁷

⁸⁹⁶ Friedensreich Hundertwasser : *Spaziergang auf der Ginza Street, Tokyo*, 1961. In *Friedensreich Hundertwasser. Gegen den Strich. Werke 1949-1970*, Astrid Becker, Grunenberg Christophe (Éds.), Ostfildern, Hatje Cantz Verlag, 2012, p. 185.

⁸⁹⁷ Günter Brus : *Wiener Spaziergang*, 1965. In *museum-joanneum.at*, http://www.museum-joanneum.at/de/neue_galerie/ausstellungen_6/bruseum-1/bruseum-3.

Günter Brus : *Wiener Spaziergang*, 1965. In *artperformance.org*, publié le 12 janvier 2009 par Olivier Lussac, <http://www.artperformance.org/article-23718585.html>.



Figure 3 : Aus der Mappe der Hundigkeit

Valie Export, 1965⁸⁹⁸



Figure 4 : Tapp und Tastkino, München

Valie Export, Peter Weibel, 1968⁸⁹⁹

⁸⁹⁸ Valie Export : *Aus der Mappe der Hundigkeit*, 1965. In *valieexport.at*, [http://www.valieexport.at/de/werke/werke/?tx_ttnews\[pointer\]=1&tx_ttnews\[tt_news\]=4064&tx_ttnews\[backPid\]=55&cHash=64f97cea67](http://www.valieexport.at/de/werke/werke/?tx_ttnews[pointer]=1&tx_ttnews[tt_news]=4064&tx_ttnews[backPid]=55&cHash=64f97cea67).

⁸⁹⁹ Valie Export, Peter Weibel : *Tapp und Tastkino*, München, 1968. In *peter-weibel.at*, „Werke“, http://www.peter-weibel.at/index.php?option=com_content&view=article&id=30:-tapp-und-tastfilm-1968&catid=2:mixed-media&Itemid=11.

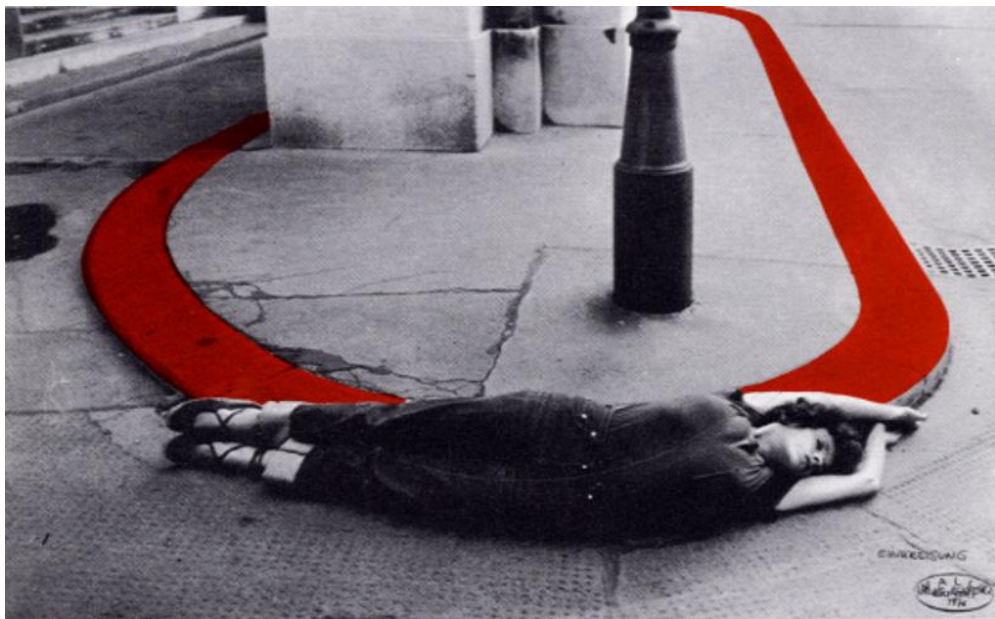


Figure 5 : Einkreisung

Valie Export, 1976⁹⁰⁰

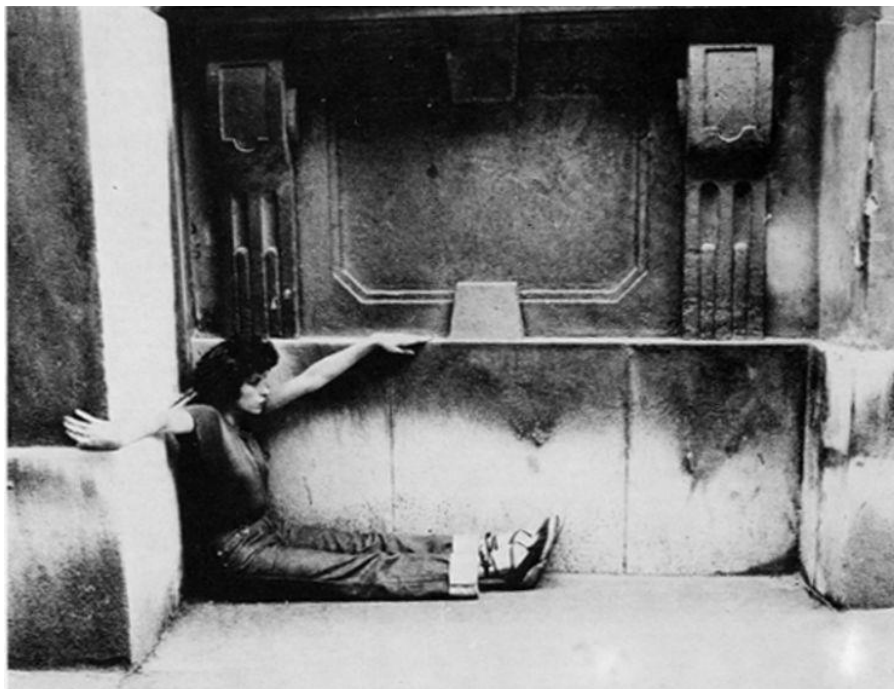


Figure 6 : Einfügung

Valie Export, 1976⁹⁰¹

⁹⁰⁰Valie Export : *Einkreisung*, 1976. In *valieexport.at*, [http://www.valieexport.at/de/werke/werke/?tx_ttnews\[tt_news\]=2170&tx_ttnews\[backPid\]=4&cHash=6d850f04da](http://www.valieexport.at/de/werke/werke/?tx_ttnews[tt_news]=2170&tx_ttnews[backPid]=4&cHash=6d850f04da).

⁹⁰¹ Valie Export : *Einfügung*, 1976. In *valieexport.at*, http://www.valieexport.at/de/werke/werke/?tx_ttnews%5Bpointer%5D=1&tx_ttnews%5Btt_news%5D=2158&tx_ttnews%5BbackPid%5D=54&cHash=7eaafd0907.



Figure 7 : Waldheimer Pferd

Alfred Hrdlicka, 1986⁹⁰²



⁹⁰² Alfred Hrdlicka : *Waldheimer Pferd*, 1986. In *derStandard.at*, „Zur Erinnerung an Alfred Hrdlicka“, Robert Newald, décembre 2009, <http://derstandard.at/1259281349398/Zur-Erinnerung-an-Alfred-Hrdlicka?seite=2>.



Figure 8 : Denkmal für Friedrich Engels

Alfred Hrdlicka, 1977-1981⁹⁰³

⁹⁰³ Alfred Hrdlicka : *Denkmal für Friedrich Engels*, 1977-1981. In *Hrdlicka : Eine Hommage*, Trautl Brandstaller, Barbara Sternthal (Éds.), St. Pölten, Residenz Verlag, 2008, p. 93.



Figure 9 : Friedrich Engels Denkmal

Alfred Hrdlicka, Wuppertal, 1981⁹⁰⁴

⁹⁰⁴ Alfred Hrdlicka : *Friedrich Engels Denkmal*, 1981. In *Alfred Hrdlicka – Beiträge zu seinem Werk*, Dietrich Schubert, Worms am Rhein, Wernersche Verlagsgesellschaft, 2008, p. 100.



Figure 10 : Mahnmal gegen Krieg und Faschismus

Alfred Hrdlicka, 1988-1991⁹⁰⁵

⁹⁰⁵ Alfred Hrdlicka : *Mahnmal gegen Krieg und Faschismus*, 1988-1991. Photographie privée, 2013.



Figure 11 : Stein der Republik

Alfred Hrdlicka, 1987-1988⁹⁰⁶

⁹⁰⁶ Alfred Hrdlicka : *Der Stein der Republik*, 1987-1988. Photographie privée, 2013.

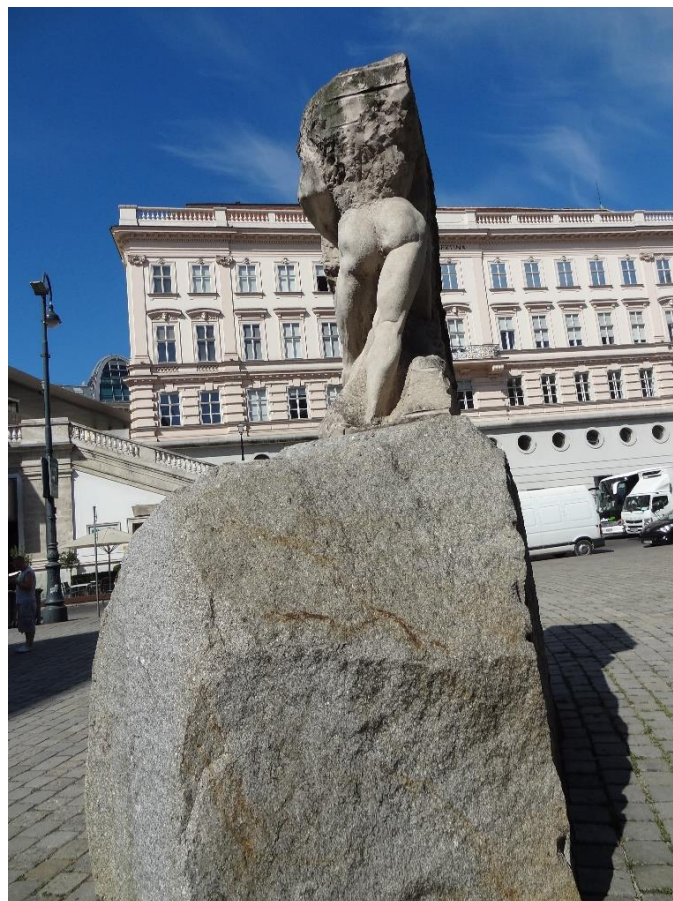


Figure 12 : Orpheus betritt den Hades
Alfred Hrdlicka, 1975-1987/88⁹⁰⁷

⁹⁰⁷ Alfred Hrdlicka : *Orpheus betritt den Hades*, 1975-1987/88, Photographie privée, 2013.



Figure 13 : Straßenwaschender Jude
Alfred Hrdlicka, 1983-1987⁹⁰⁸



Figure 14 : Das Tor der Gewalt
Alfred Hrdlicka, 1986-1991⁹⁰⁹

⁹⁰⁸ Alfred Hrdlicka : *Straßenwaschender Jude*, 1983-1987. Photographie privée, 2013.

⁹⁰⁹ Alfred Hrdlicka : *Das Tor der Gewalt*, 1986-1991. Photographie privée, 2013.



Figure 15 : Heldentod

Alfred Hrdlicka, 1988-1991⁹¹⁰



Figure 16 : Hinterlandsfront

Alfred Hrdlicka, 1986-1988⁹¹¹

⁹¹⁰ Alfred Hrdlicka : *Heldentod*, 1988-1991. Photographie privée, 2013

⁹¹¹ Alfred Hrdlicka : *Hinterlandsfront*, 1986-1988. Photographie privée, 2013



Figure 17 : Autokennzeichen-Bus
Friedensreich Hundertwasser, 1988⁹¹²

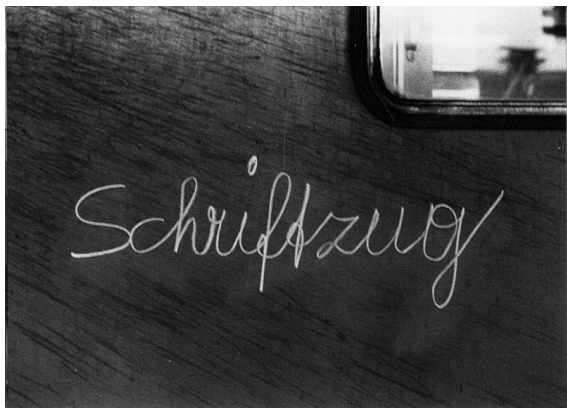


Figure 18 : Schriftzug Wien-Venedig

Valie Export, 1973⁹¹³

⁹¹² Friedensreich Hundertwasser : *Autokennzeichen-Bus*, 1988. In *hundertwasser.at*, „Biographie – Eine Auswahl“ (Biographie – Une sélection), <http://www.hundertwasser.at/deutsch/hundertwasser/biographie.php>.

⁹¹³ Valie Export : *Schriftzug Wien-Venedig*, 1973. In *valieexport.at*, http://www.valieexport.at/de/werke/werke/?tx_ttnews%5Bpointer%5D=20&tx_ttnews%5Btt_news%5D=1987&tx_ttnews%5BbackPid%5D=190&cHash=eacc35e091.



Figure 19 : Die Doppelgängerin
Valie Export, 2010⁹¹⁴

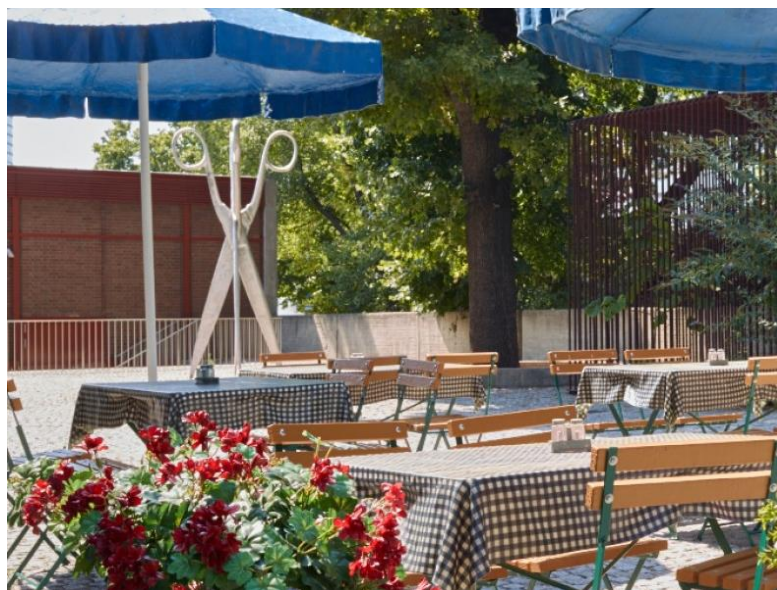


Figure 20 : Die Doppelgängerin, Skulpturengarten
Valie Export, 2015⁹¹⁵

⁹¹⁴ Valie Export : *Die Doppelgängerin*, 2010. In [valieexport.at](http://www.valieexport.at), http://www.valieexport.at/de/werke/werke/?tx_ttnews%5Bpointer%5D=4&tx_ttnews%5Btt_news%5D=4766&tx_ttnews%5BbackPid%5D=190&cHash=71dcc39472.

⁹¹⁵ Valie Export : *Die Doppelgängerin*, 2010. In *21er Haus*, Skulpturengarten, <http://www.21erhaus.at/>.



Figure 21 : Erste Selbstaufnahme

Valie Export, 1955⁹¹⁶

⁹¹⁶ Valie Export : *Erste Selbstaufnahme*, 1955. In *Valie Export*, Catalogue d'exposition (Moscou, au Centre national d'Art contemporain et à la Fondation Ekaterina, du 4 mars au 3 avril 2007), Saxenhuber Hedwig, Wien, Bozen, Folio Verlag, 2007, p. 366.

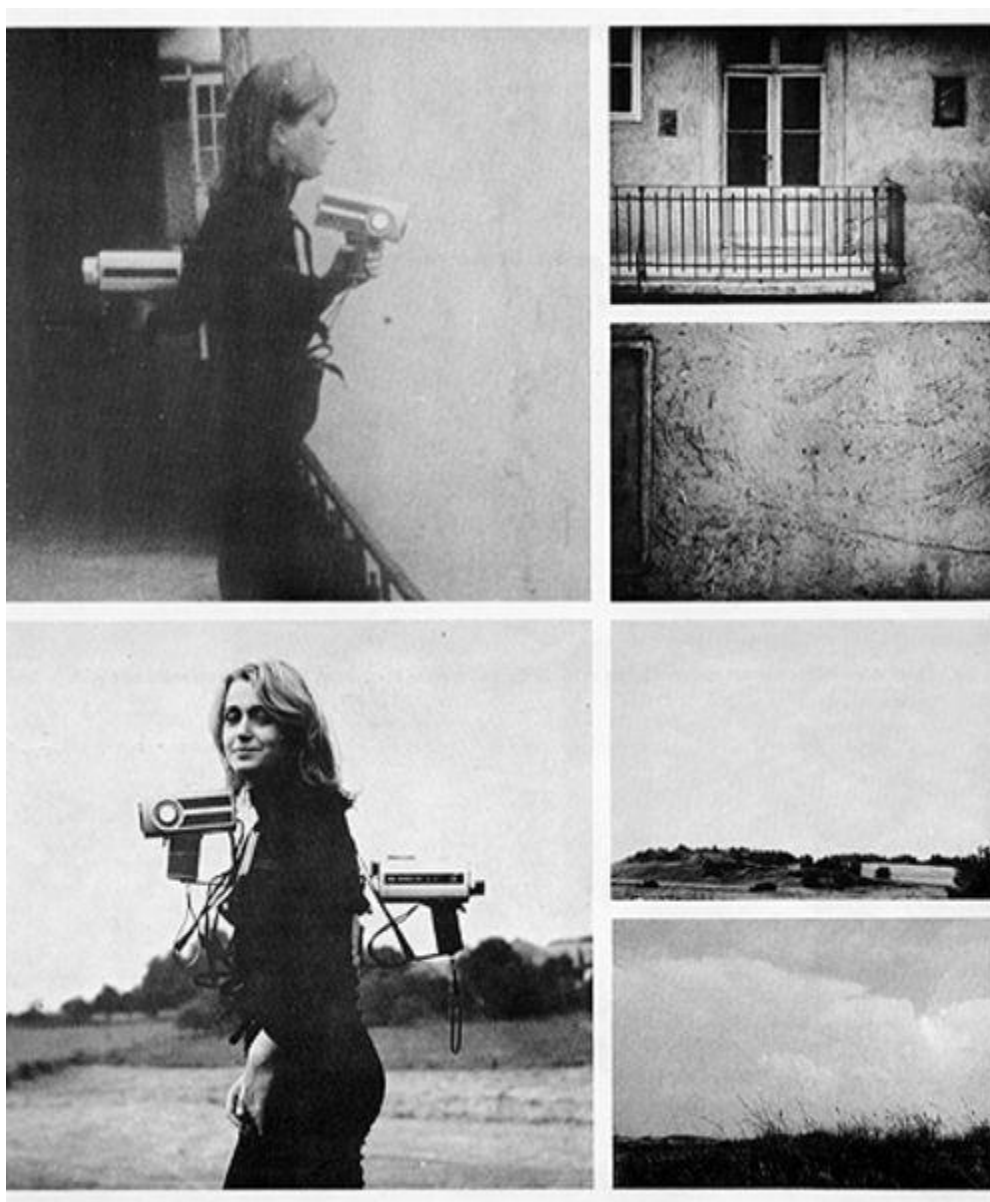


Figure 22 : Adjungierte Dislokationen, Filmstill

Valie Export, 1973⁹¹⁷

⁹¹⁷ Valie Export : *Adjungierte Dislokationen*, Filmstill, 1973. In *valieexport.at*, http://www.valieexport.at/de/werke/werke/?tx_ttnews%5Btt_news%5D=1995&tx_ttnews%5BbackPid%5D=190&cHash=d3530f7a91.



Figure 23 : Nacktrede für das Anrecht auf die dritte Haut

Friedensreich Hundertwasser
Galerie Richard P. Hartmann, München, 1967⁹¹⁸

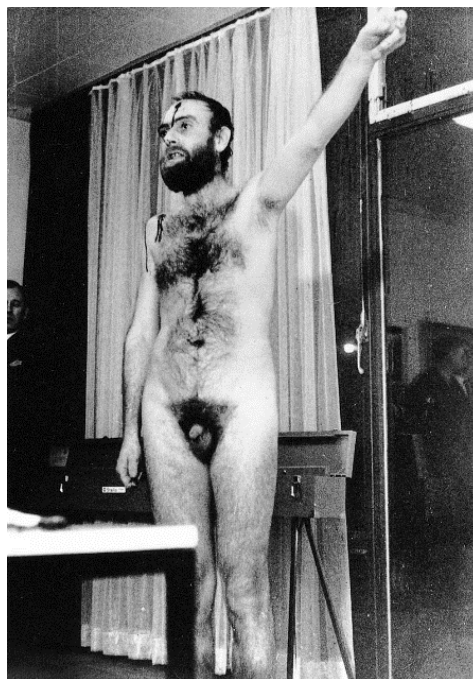


Figure 24 : Nacktrede gegen den Rationalismus in der Architektur

Friedensreich Hundertwasser, Foyer International des Etudiants,
Vienne, 1968⁹¹⁹

⁹¹⁸ Friedensreich Hundertwasser : *Nacktrede für das Anrecht an die dritte Haut*, 1967. In *hundertwasser.at*, „Biographie – Eine Auswahl“, <http://www.hundertwasser.at/showpic.php>.

⁹¹⁹ Friedensreich Hundertwasser : *Nacktrede gegen den Rationalismus in der Architektur*, 1968. In *hundertwasser.at*, „Hundertwasser Architektur“, <http://www.hundertwasser.at/deutsch/werk/arch/architektur.php>.



Figure 25 : Aktionshose : Genitalpanik

Valie Export, 1968⁹²⁰



Figure 26 : Genitalpanik / Hose

Vitrine 53. Exposition *Valie Export Archive*

Kunsthau Bregenz

Photo : Markus Tretter⁹²¹

⁹²⁰ Valie Export : *Aktionshose : Genitalpanik*, 1968. In *valieexport.at*, [http://www.valieexport.at/de/werke/werke/?tx_ttnews\[tt_news\]=1963&tx_ttnews\[backPid\]=55&cHash=d01c43420a](http://www.valieexport.at/de/werke/werke/?tx_ttnews[tt_news]=1963&tx_ttnews[backPid]=55&cHash=d01c43420a).

⁹²¹ Vitrine 53. Exposition *Valie Export Archive* au musée d'art de Bregenz, du 29 octobre 2011 au 22 janvier 2012. In *valieexport.at*, http://www.valieexport.at/de/werke/werke/?tx_ttnews%5Bpointer%5D=9&tx_ttnews%5Btt_news%5D=5570&tx_ttnews%5BbackPid%5D=190&cHash=01601dc60b.



Figure 27 : Body Sign Action

Valie Export, 1970⁹²²

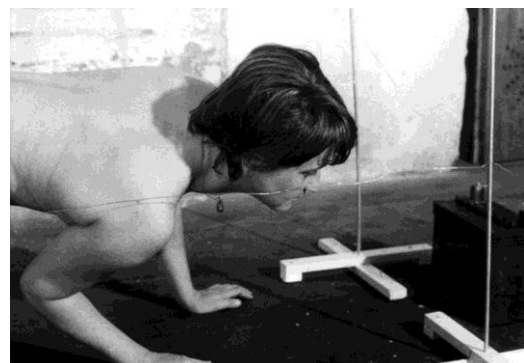
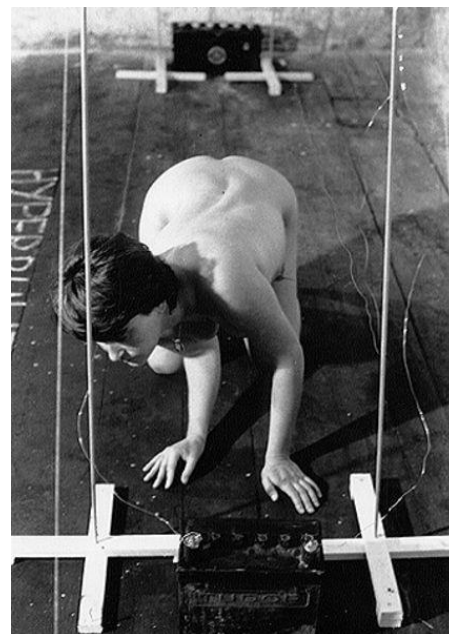


Figure 28 : Hyperbulie

Valie Export, 1973⁹²³

⁹²² Valie Export : *Body Sign Action*, 1970. In [valieexport.at](http://www.valieexport.at), [http://www.valieexport.at/werke/werke/?tx_ttnews\[cat\]=146&tx_ttnews\[tt_news\]=4888&tx_ttnews\[backPid\]=190&cHash=a78be3ad78](http://www.valieexport.at/werke/werke/?tx_ttnews[cat]=146&tx_ttnews[tt_news]=4888&tx_ttnews[backPid]=190&cHash=a78be3ad78).

⁹²³ Valie Export : *Hyperbulie*, 1973. In [valieexport.at](http://www.valieexport.at), http://www.valieexport.at/en/werke/werke/?tx_ttnews%5Btt_news%5D=2083&tx_ttnews%5BbackPid%5D=4&cHash=6430d29c2b.



Figure 29 : Identitätstransfer B

Valie Export, 1970⁹²⁴



Figure 30 : Etant donnés : 1°) la chute d'eau, 2°) le gaz d'éclairage

Marcel Duchamp, 1966⁹²⁵

⁹²⁴ Valie Export : *Identitätstransfer B*, 1970. In [valieexport.at](http://www.valieexport.at), http://www.valieexport.at/de/werke/werke/?tx_ttnews%5Bpointer%5D=12&tx_ttnews%5Btt_news%5D=4060&tx_ttnews%5BbackPid%5D=190&cHash=dffa76bb33.

⁹²⁵ Marcel Duchamp : *Etant donnés : 1°) la chute d'eau, 2°) le gaz d'éclairage*, 1966. In <http://www.philophil.com/philosophie/representation/Analyse/ready-made.htm>.



Figure 31 : Cutting

Valie Export, Peter Weibel 1967/1968⁹²⁶



⁹²⁶ Valie Export, Peter Weibel : *Cutting*, 1967/1968. In *weibel/export. Wien Bild Kompendium Wiener Aktionismus und Film*, Peter Weibel VE Bildkompendium 0033_WIEN.pdf.
Valie Export : *Cutting*, 1967/1968. In *valieexport.at*, http://www.valieexport.at/en/werke/werke/?tx_ttnews%5Bt_news%5D=2070&tx_ttnews%5BbackPid%5D=4&cHash=e7f7d7e9ff.

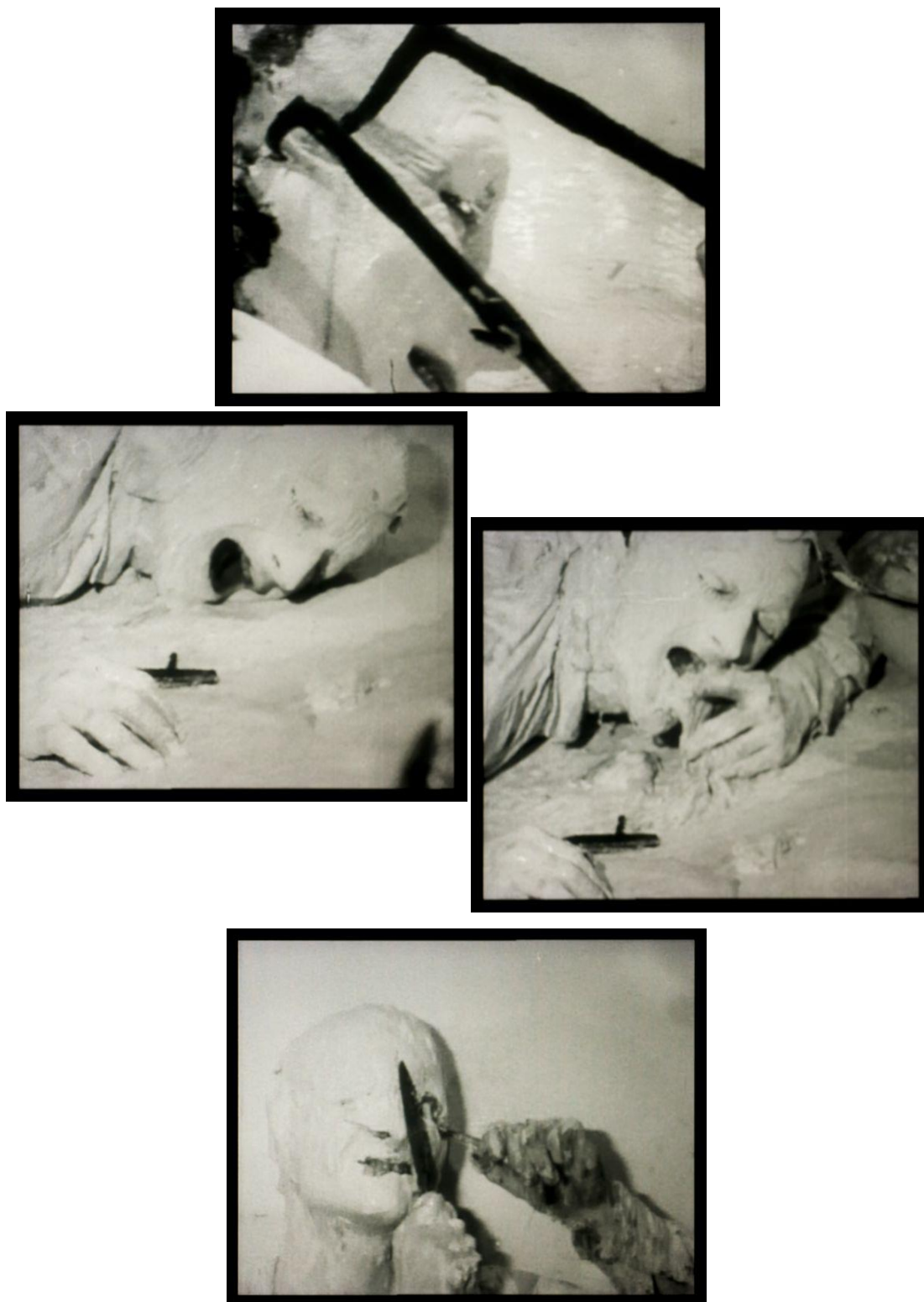


Figure 32 : Selbstverstümmelung
Günter Brus, 1967⁹²⁷

⁹²⁷ Günter Brus : *Selbstverstümmelung*, 1967, Film Kurt Kren. In *Mumok*, <https://www.mumok.at/de/selbstverstuemmelung-0>.

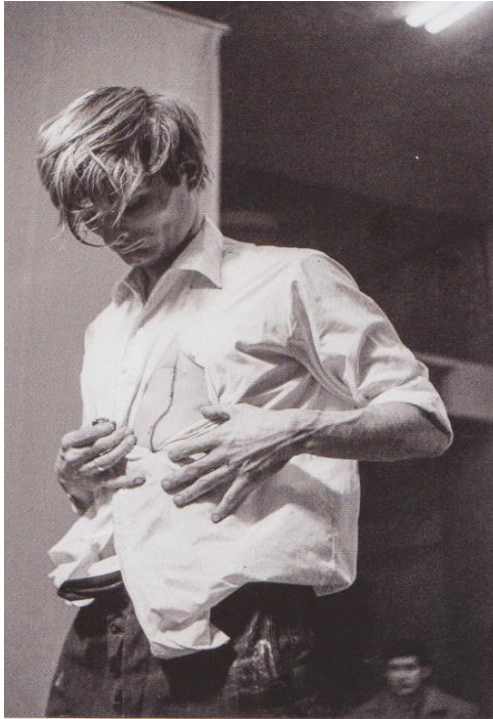


Figure 33 : Der helle Wahnsinn
Günter Brus, 1968⁹²⁸

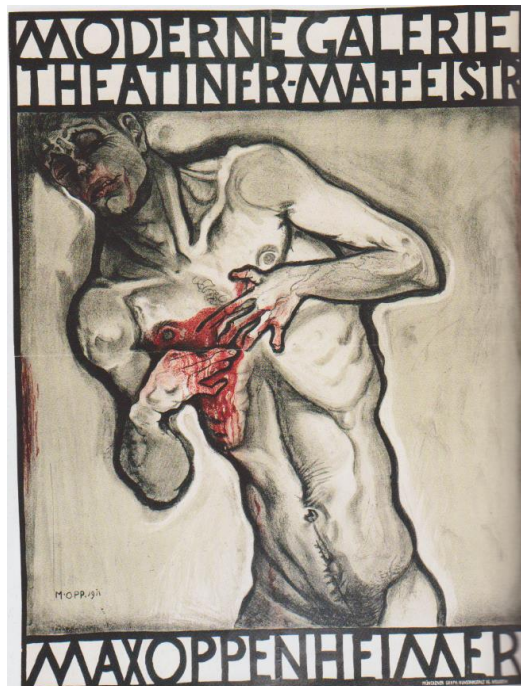


Figure 34 : Plakat zur Ausstellung in der Modernen Galerie, München

Max Oppenheim, 1911⁹²⁹

⁹²⁸ Günter Brus : *Der helle Wahnsinn*, 1968. In *Körper, Psyche und Tabu. Wiener Aktionismus und die frühe Wiener Moderne*, Eva Badura-Triska, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Éds), Köln, Walther König Verlag, p. 49.

⁹²⁹ Max Oppenheimer : *Plakat zur Ausstellung in der Modernen Galerie*, München, 1911. In *Körper, Psyche und Tabu. Wiener Aktionismus und die frühe Wiener Moderne*, Eva Badura-Triska, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Éds). Ibid., p. 48.

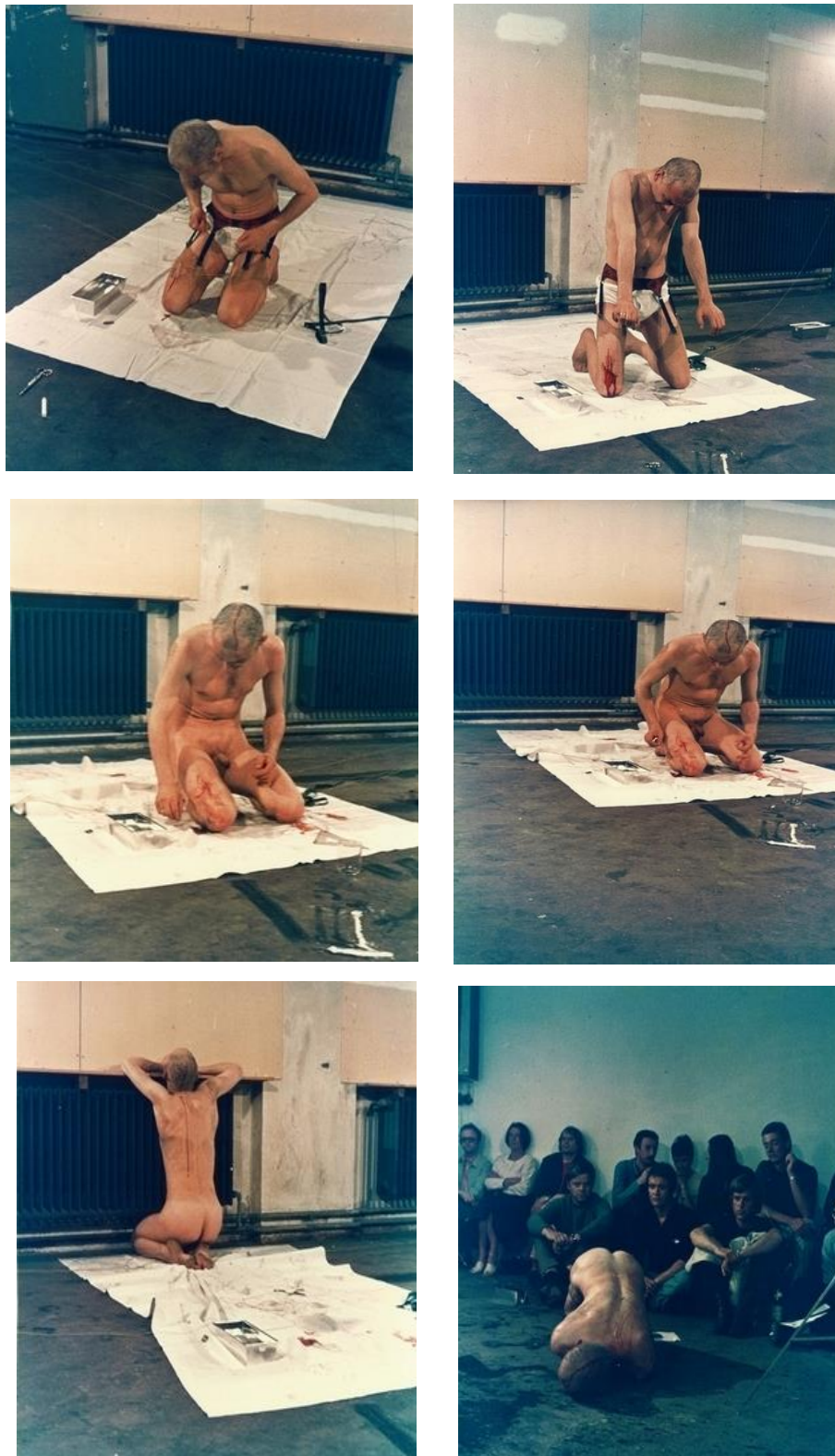


Figure 35 : Zerreißprobe

Günter Brus, 1970⁹³⁰

⁹³⁰ Günter Brus : *Zerreißprobe*, 1970. In *Neue Galerie Graz, Universalmuseum Joanneum*, http://www.museum-joanneum.at/de/neue_galerie/bruseum/werke-in-der-sammlung/zerreissprobe.



Figure 36 : Remote... Remote

Valie Export, 1973⁹³¹

⁹³¹ Valie Export : *Remote... Remote*, 1973. In *Media Art Net*, <http://www.medienkunstnetz.de/works/remote-remote/>.

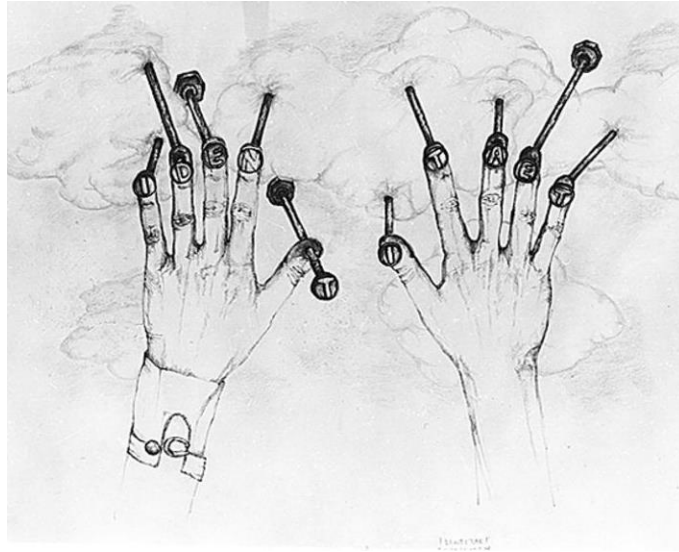


Figure 37 : Identität

Valie Export, 1973⁹³²

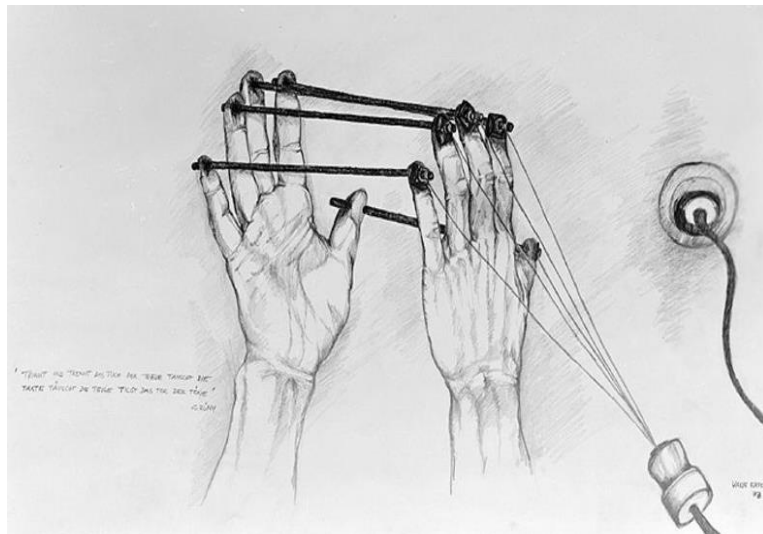


Figure 38 : Stromhände/Verbindung

Valie Export, 1973⁹³³

⁹³² Valie Export : *Identität*, 1973. In *valieexport.at*, http://www.valieexport.at/de/werke/werke/?tx_ttnews%5Bpointer%5D=7&tx_ttnews%5Btt_news%5D=2172&tx_ttnews%5BbackPid%5D=54&cHash=2e9d57cf53.

⁹³³ Valie Export : *Stromhände/Verbindung*, 1973. In *valieexport.at*, http://www.valieexport.at/de/werke/werke/?tx_ttnews%5Bpointer%5D=5&tx_ttnews%5Btt_news%5D=2126&tx_ttnews%5BbackPid%5D=54&cHash=b3ad85c6af.

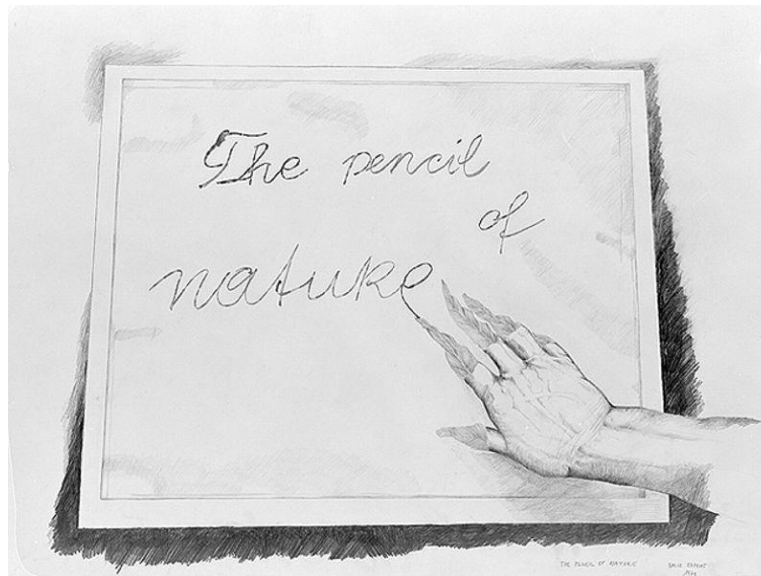


Figure 39 : The pencil of nature

Valie Export, 1974⁹³⁴

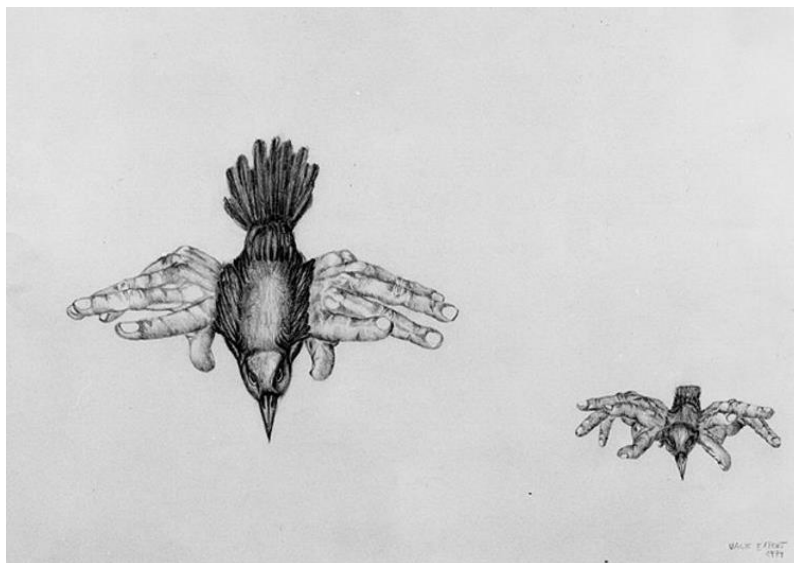


Figure 40 : Handvogel

Valie Export, 1974⁹³⁵

⁹³⁴ Valie Export : *The pencil of nature*, 1974. In *valieexport.at*, http://www.valieexport.at/de/werke/werke/?tx_ttnews%5Bcat%5D=47&tx_ttnews%5Btt_news%5D=2130&tx_ttnews%5BbackPid%5D=54&cHash=e093f8a26f.

⁹³⁵ Valie Export : *Handvogel*, 1974. In *valieexport.at*, http://www.valieexport.at/de/werke/werke/?tx_ttnews%5Bpointer%5D=4&tx_ttnews%5Btt_news%5D=2169&tx_ttnews%5BbackPid%5D=54&cHash=84844dc5c4

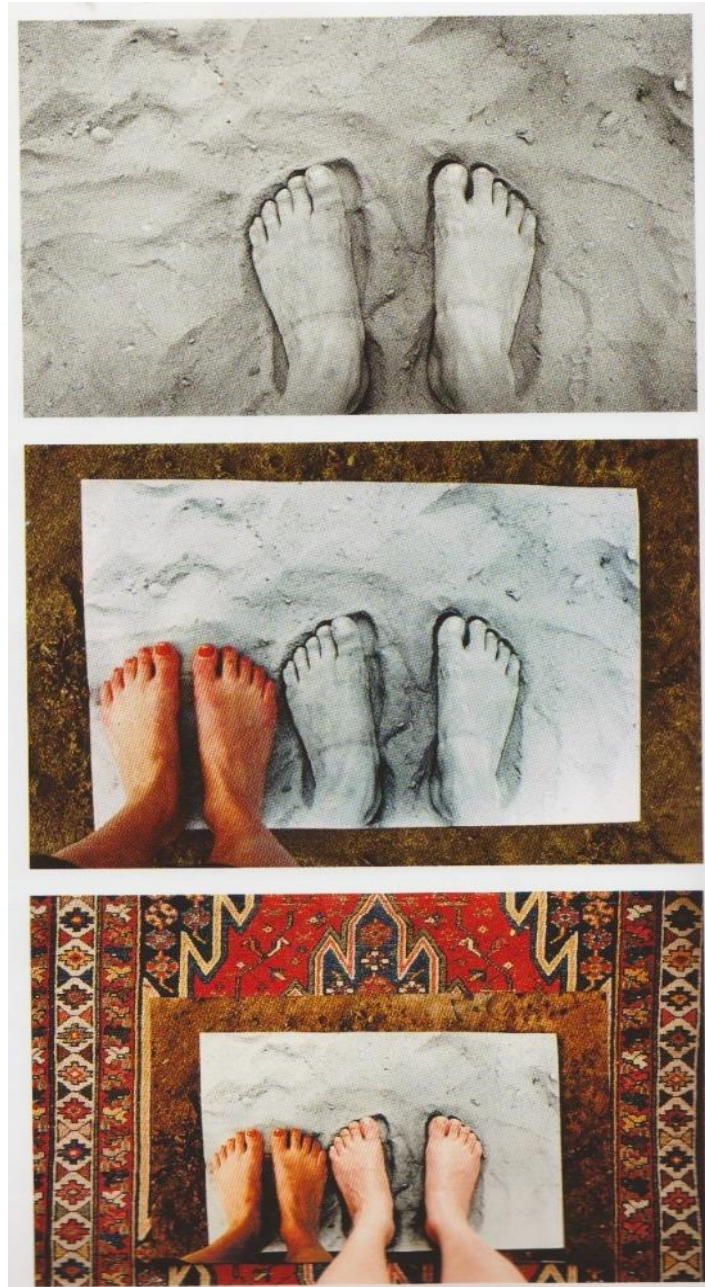


Figure 41 : Ontologischer Sprung I, II, III

Valie Export, 1974⁹³⁶

⁹³⁶ Valie Export : *Ontologischer Sprung I, II, III*, 1974. In *Valie Export. Mediale Anagramme*, Sigrid Eiblmayr, Gertrud Koch, Marlene Streeruwitz, Berlin, NGBK (Neue Gesellschaft für Bildende Kunst), 2003, p. 90.



Figure 42 : Ontologischer Sprung / Arm
Valie Export, 1974⁹³⁷



Figure 43 : Ontologischer Sprung / Kopf
Valie Export, 1974⁹³⁸

⁹³⁷ Valie Export : *Ontologischer Sprung / Arm*, 1974. In *valieexport.at*, „Werke“, http://www.valieexport.at/de/werke/werke/?tx_ttnews%5Btt_news%5D=2099&tx_ttnews%5BbackPid%5D=4&cHash=0fd538b52d.

⁹³⁸ Valie Export : *Ontologischer Sprung / Kopf*, 1974. In *valieexport.at*, „Werke“, http://www.valieexport.at/de/werke/werke/?tx_ttnews%5Btt_news%5D=4082&tx_ttnews%5BbackPid%5D=4&cHash=ec4dad2beb.



Figure 44 : Selbstportrait mit Stiege und Hochhaus (Skizze)
Valie Export, 1989⁹³⁹

⁹³⁹ Valie Export: *Selbstportrait mit Stiege und Hochhaus (Skizze)*, 1989. In *valieexport.at*, “Werke”, http://www.valieexport.at/de/werke/werke/?tx_ttnews%5Btt_news%5D=2134&tx_ttnews%5BbackPid%5D=4&cHash=5c22308297.

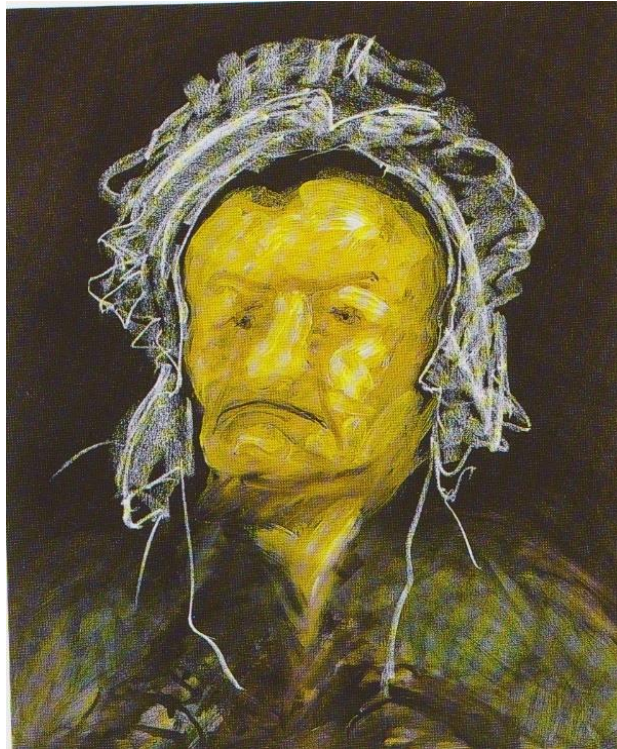


Figure 45 : Irrsinnige Neiderin - Zyklus : Hommage à Géricault

Alfred Hrdlicka, 1991⁹⁴⁰



Figure 46 : Doppelter Kopf, LSD-Zeichnung

Alfred Hrdlicka, Wuppertal, 1968⁹⁴¹

⁹⁴⁰ Alfred Hrdlicka : *Irrsinnige Neiderin – Zyklus : Hommage à Géricault*, 1991. In *Hrdlicka : Bildhauer, Maler, Zeichner*. Weber Carmen Sylvia (Éd.), Künzelsau, Swiridoff Verlag, 2008, p. 277.

⁹⁴¹ Alfred Hrdlicka : *Doppelter Kopf, LSD-Zeichnung*, 1968. In *Alfred Hrdlicka – Beiträge zu seinem Werk*, Dietrich Schubert, Worms am Rhein, Wernersche Verlagsgesellschaft, 2008, p. 87.



Figure 47 : Menstruation
Valie Export, 1973⁹⁴²



Figure 48 : Erwartung
Valie Export, 1976⁹⁴³

⁹⁴² Valérie Export : *Menstruation*, 1973. In *valieexport.at*, “Werke”, http://www.valieexport.at/de/werke/werke/?tx_ttnews%5Btt_news%5D=2196&tx_ttnews%5BbackPid%5D=4&cHash=d07c448983.

⁹⁴³ Valérie Export : *Erwartung*, 1976. In *valieexport.at*, “Werke”, http://www.valieexport.at/de/werke/werke/?tx_ttnews%5Bcat%5D=85&tx_ttnews%5Bpointer%5D=4&tx_ttnews%5Btt_news%5D=2166&tx_ttnews%5BbackPid%5D=23&cHash=34f1c98021

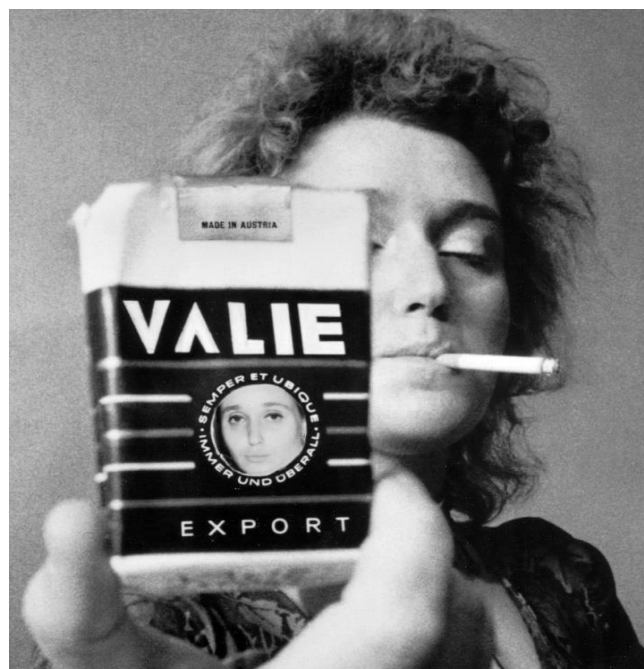


Figure 49 : Valie Export - Smart Export
Valie Export, 1970⁹⁴⁴



Figure 50 : Paquet de cigarettes Smart Export
Images.google.fr⁹⁴⁵

⁹⁴⁴ Valérie Export : Valie Export – Smart Export, 1970. In *valieexport.at*, http://www.valieexport.at/de/werke/werke/?tx_ttnews%5Btt_news%5D=2133&tx_ttnews%5BbackPid%5D=4&cHash=6430d29c2b.

⁹⁴⁵ Smart Export (Paquet de cigarettes de marque autrichienne). In *images.google.fr*, http://images.google.fr/imgres?imgurl=http://www.vip-cigarette.com/images/products/Discount-Smart-Cigarettes/Smart_Export_black_and_white_soft_box_2014_CP11360.jpg&imgrefurl=http://www.vip-cigarette.com/smart-export-cigarettes-black-and-white-soft-box-2014-news-price-1-cartons-p-9329.html&h=383&w=266&tbnid=h2VdydVqa21lqM:&tbnh=91&tbnw=63&docid=2QQL3mpHAYK4HM&client=firefox-b&usg=__TpRdIDeWiNoplMzFfJEiYiuoV_A=&sa=X&ved=0ahUKEwjPxrA8ZXOAhVQahokKHdx3BhoQ9QEIJDAC.

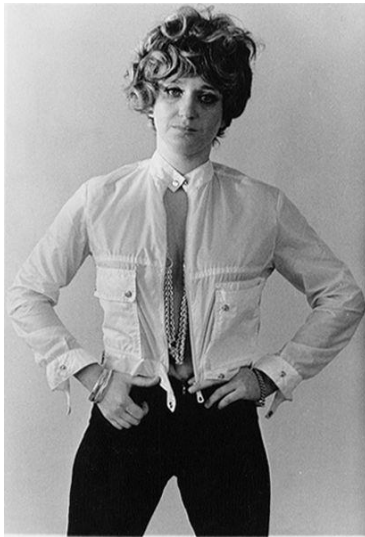


Figure 51 : Identitätstransfer 1, 2, 3

Valie Export, 1968⁹⁴⁶

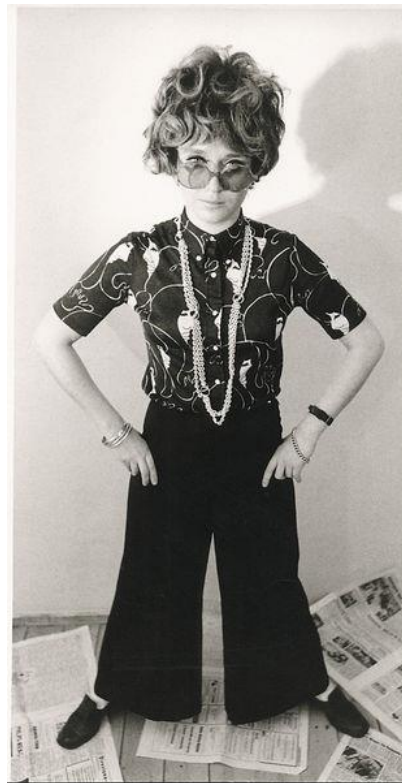


Figure 52 : Pop

Valie Export, 1968⁹⁴⁷

⁹⁴⁶ Valie Export : *Identitätstransfer 1, 2, 3*, 1968. In *valieexport.at*, http://www.valieexport.at/de/werke/werke/?tx_ttnews%5Bpointer%5D=11&tx_ttnews%5Btt_news%5D=4077&tx_ttnews%5BbackPid%5D=190&cHash=654c7b25b4.

⁹⁴⁷ Valie Export : *Pop*, 1968. In *valieexport.at*, http://www.valieexport.at/de/werke/werke/?tx_ttnews%5Bpointer%5D=17&tx_ttnews%5Btt_news%5D=4059&tx_ttnews%5BbackPid%5D=190&cHash=f231438e98.



Figure 53 : Entwurf eines Anzugs für Vogue
Friedensreich Hundertwasser, 1982⁹⁴⁸



Figure 54 : Der Berg und die Sonne - Erstes Spiraloid
Friedensreich Hundertwasser, 1953⁹⁴⁹

⁹⁴⁸ Friedensreich Hundertwasser : *Entwurf eines Anzugs für Vogue*, 1982. In *Der unbekannte Hundertwasser*, Fürst Andrea Christa, Harel Joram (Éds.), exposition au KunstHausWien du 20.11.2008 au 15.03.2009, München, Prestel Verlag, 2008, p. 205.

⁹⁴⁹ Friedensreich Hundertwasser : *Der Berg und die Sonne – Erstes Spiraloid*, 1953. In *hundertwasser.at*, <http://www.hw-archive.com/paint/view-163>.



Figure 55 : Relief peint, calcaire et béton
Friedensreich Hundertwasser, août 1955⁹⁵⁰

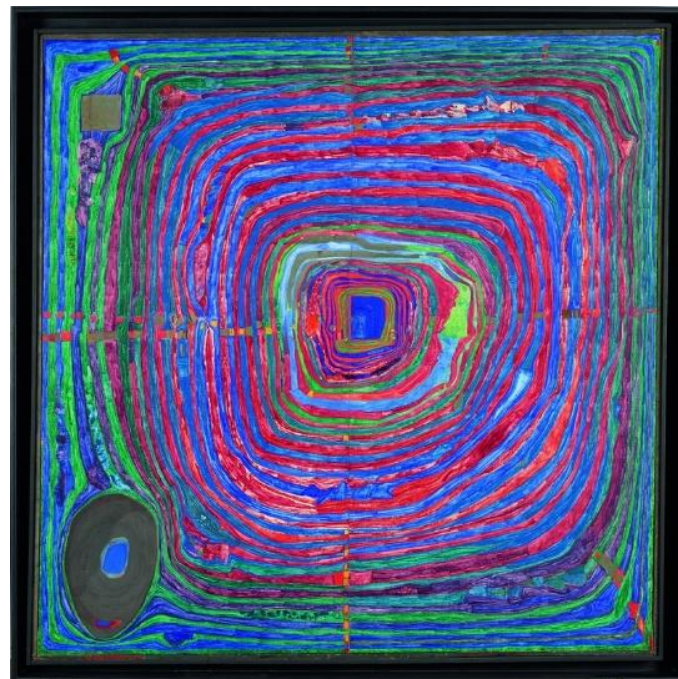


Figure 56 : Der große Weg
Friedensreich Hundertwasser, juin 1955⁹⁵¹

⁹⁵⁰ Friedensreich Hundertwasser : *Relief peint, calcaire et béton*, 1955. In *Pour une architecture plus proche de la nature et de l'homme*. Hundertwasser. Architecture, Angelika Taschen, traduit par Eliane Kaufholz-Messmer, Köln, Taschen Verlag, 2011, p. 31.

⁹⁵¹ Friedensreich Hundertwasser : *Der große Weg*, 1955. In *hundertwasser.com*, „paint“, <http://www.hundertwasser.com/paint/view-224>.



Figure 57 : Die Linie von Hamburg - Wie das steigende rote Meer, Kunsthochschule Lerchenfeld, Hamburg

Friedensreich Hundertwasser, 1959⁹⁵²

⁹⁵² Friedensreich Hundertwasser : *Die Linie von Hamburg – Wie das steigende rote Meer*, Kunsthochschule, Lerchenfeld, 1959. In *hundertwasser.at*, <http://www.hundertwasser.at/showpic.php>.

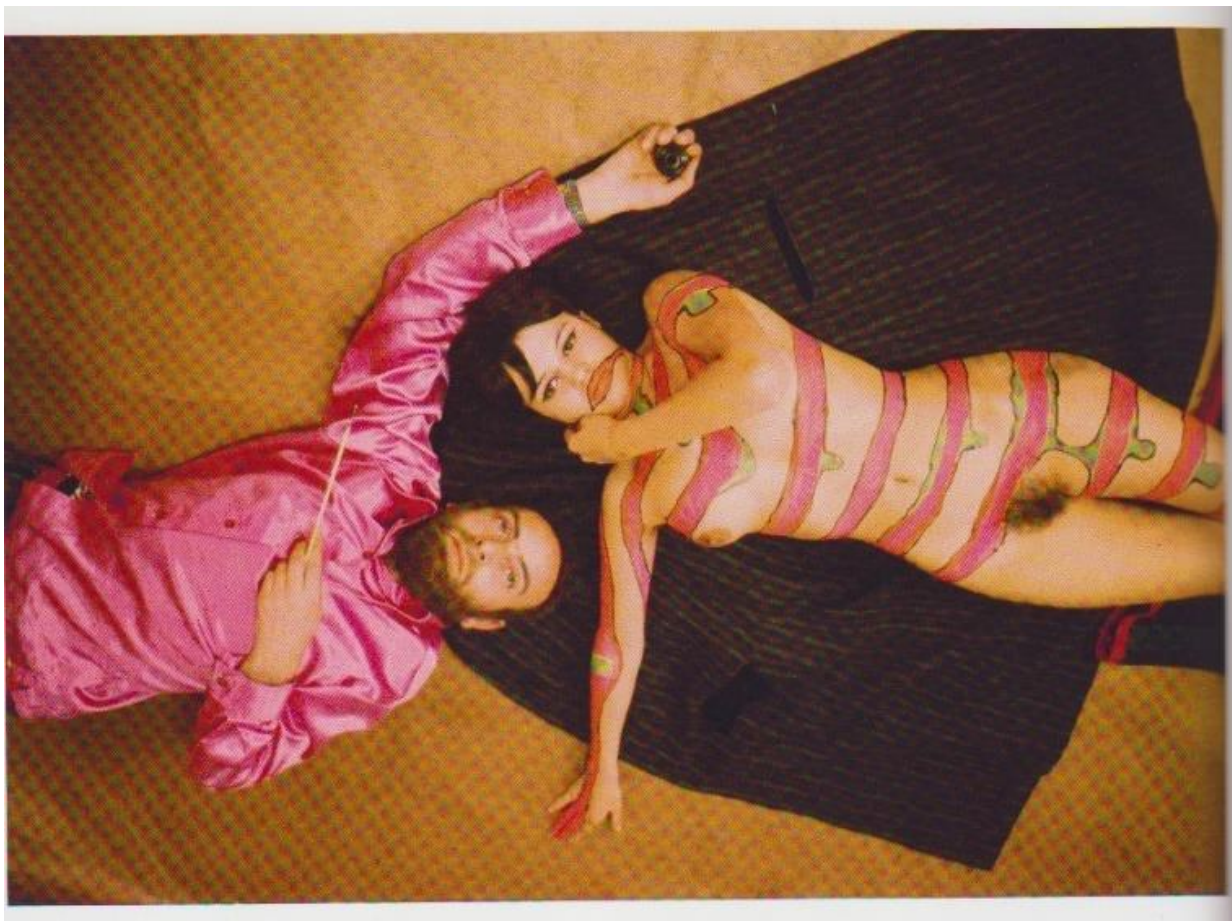


Figure 58 : Mädchenbemalung, München

Friedensreich Hundertwasser, 1967⁹⁵³

⁹⁵³ Friedensreich Hundertwasser : *Mädchenbemalung*, München, 1967. In *Der unbekannte Hundertwasser*, Andrea Christa Fürst, Joram Harel (Éds.), exposition au KunstHausWien du 20.11.2008 au 15.03.2009, München, Prestel Verlag, 2008, p. 119.



Figure 59 : Hundertwasser Haus
Friedensreich Hundertwasser, 1983-1985⁹⁵⁴

⁹⁵⁴ Friedensreich Hundertwasser : *Hundertwasser Haus*, 1983-1985. In *hundertwasser.com*, „architecture“, <http://www.hundertwasser.com/arch/view-44>.



Figure 60 : Maison Ronald McDonald
Friedensreich Hundertwasser, 2004-2005⁹⁵⁵



Figure 61 : Forêt en spirale de Darmstadt
Friedensreich Hundertwasser, 1998-2000⁹⁵⁶

⁹⁵⁵ Friedensreich Hundertwasser : *Maison Ronald McDonald*, 2004-2005. In *hundertwasser.de*, http://www.hundertwasser.de/francais/werk/arch/arch_ronald-mcdonald.php.

⁹⁵⁶ Friedensreich Hundertwasser : *Forêt en spirale de Darmstadt*, 1998-2000. In *hundertwasser.de*, http://www.hundertwasser.de/francais/werk/arch/arch_waldspirale.php.



Figure 62 : Eglise Sainte-Barbara, Bärnbach
Friedensreich Hundertwasser, 1987-1988⁹⁵⁷



Figure 63 : Christ à l'auréole, Eglise Sainte-Barbara
Friedensreich Hundertwasser, 1987-1988⁹⁵⁸

⁹⁵⁷ Friedensreich Hundertwasser : *Eglise Sainte-Barbara, Bärnbach*, 1987-1988. In *hundertwasser.de*, <http://www.hundertwasser.de/showpic.php>.

⁹⁵⁸ Friedensreich Hundertwasser : *Christ à l'auréole, Eglise Sainte-Barbara*, 1987-1988. In *hundertwasser.de*, <http://www.hundertwasser.de/showpic.php>.

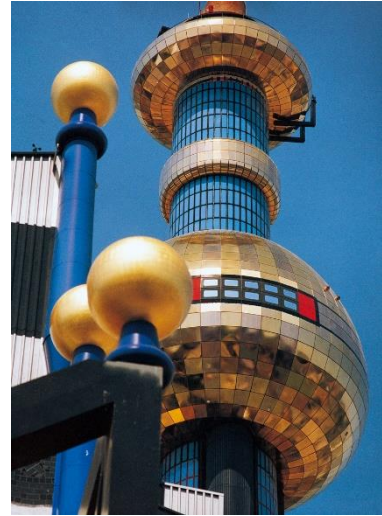


Figure 64 : Centrale thermique Spittelau, Vienne
Friedensreich Hundertwasser, 1988-1992⁹⁵⁹



Figure 65 : Toilettes publiques de Kawakawa
Friedensreich Hundertwasser, 1999⁹⁶⁰

⁹⁵⁹ Friedensreich Hundertwasser : *Centrale thermique Spittelau, Vienne*, 1988-1992. In *hundertwasser.de*, http://www.hundertwasser.de/francais/werk/arch/arch_fernwaerme.php.

⁹⁶⁰ Friedensreich Hundertwasser : *Toilettes publiques de Kawakawa*, 1999. In *hundertwasser.de*, http://www.hundertwasser.de/francais/werk/arch/arch_kawakawa.php.

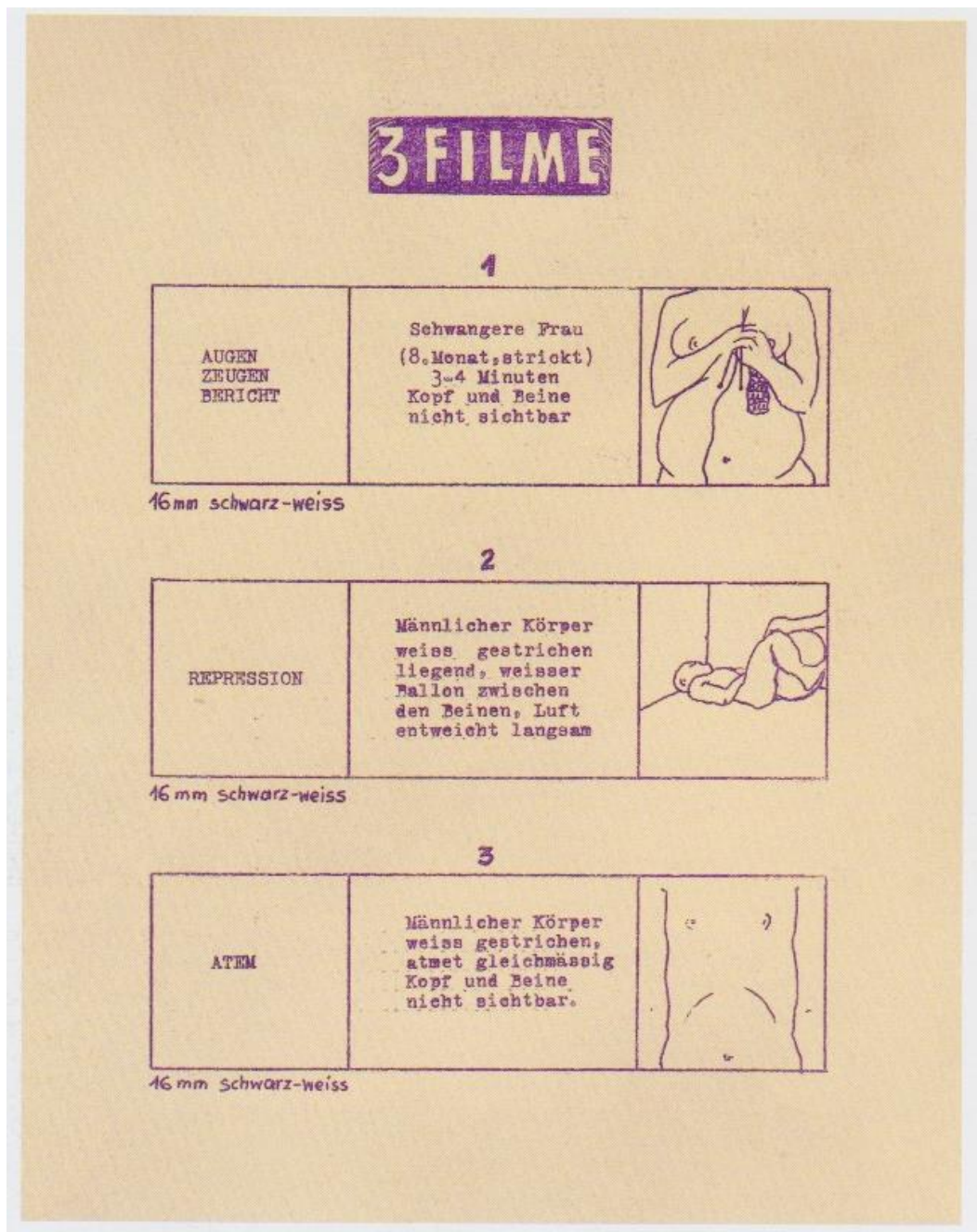


Figure 66 : Flugblatt 3 Filme
Günter Brus, 1967⁹⁶¹

⁹⁶¹ Günter Brus : *Flugblatt 3 Filme*, 1967. In *Körper, Psyche und Tabu. Wiener Aktionismus und die frühe Wiener Moderne*, Eva Badura-Triska, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Éds.). Ibid., p. 68.

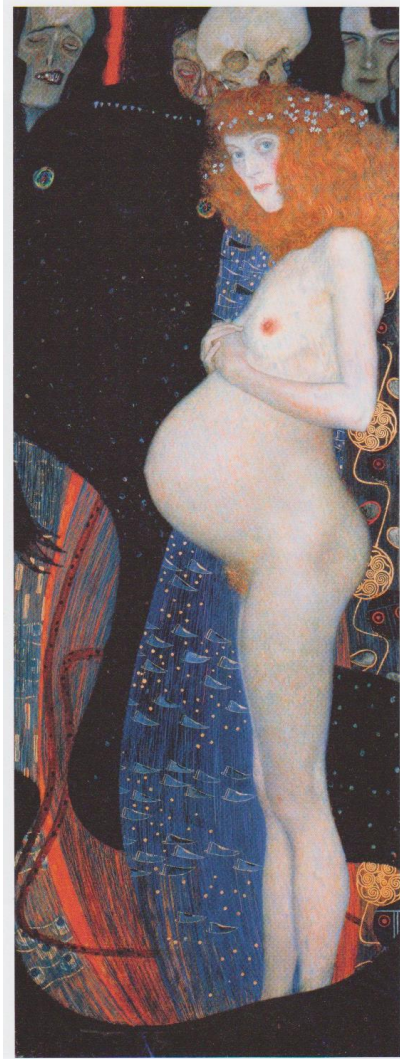


Figure 67 : Die Hoffnung
Gustav Klimt, 1903⁹⁶²



Figure 68 : Pullover, Osmose, Einatmen und Ausatmen

Günter Brus, 1967⁹⁶³

⁹⁶² Gustav Klimt : *Die Hoffnung*, 1903. In *Körper, Psyche und Tabu. Wiener Aktionismus und die frühe Wiener Moderne*, Eva Badura-Triska, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Éds.). Ibid., p. 62.

⁹⁶³ Günter Brus : *Pullover, Osmose, Einatmen und Ausatmen*, 1967, 16-mn-Filme von Helmut Kronberger. In *Körper, Psyche und Tabu. Wiener Aktionismus und die frühe Wiener Moderne*, Eva Badura-Triska, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Éds.). Ibid., p. 68.

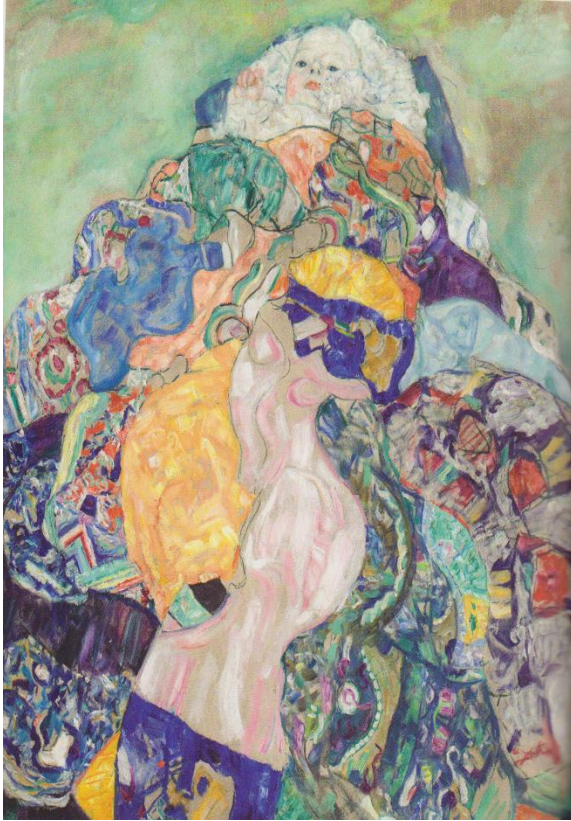


Figure 69 : Baby

Gustav Klimt, 1917-1918⁹⁶⁴

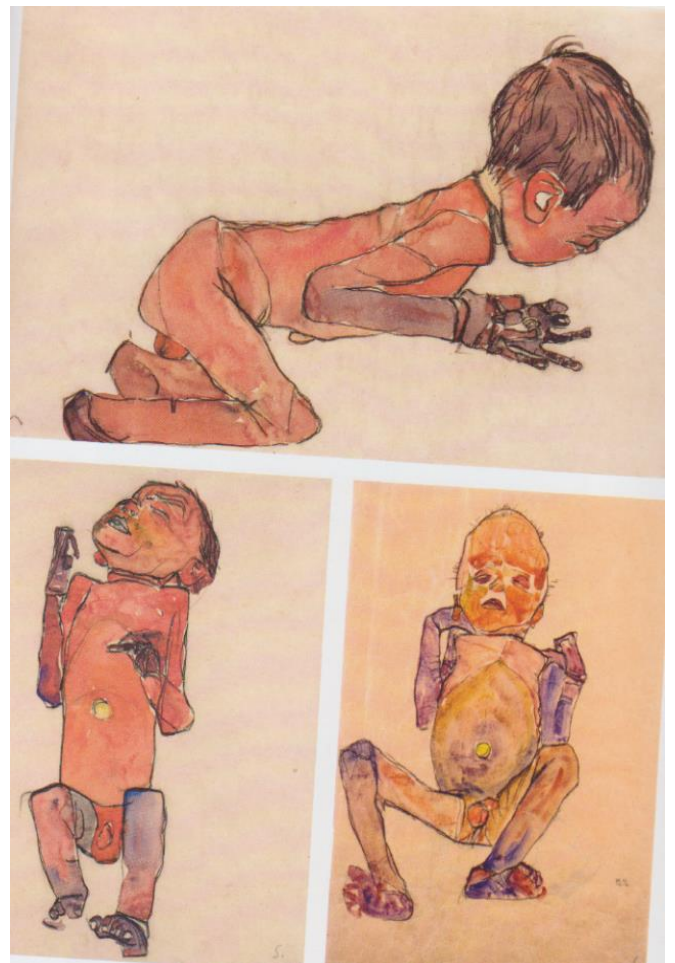


Figure 70 : Neugeborenes mit angezogenen Beinen, Liegendes Neugeborenes, Neugeborenes Baby

Egon Schiele, 1910⁹⁶⁵

⁹⁶⁴ Gustav Klimt : *Baby*, 1917-1918. In *Körper, Psyche und Tabu. Wiener Aktionismus und die frühe Wiener Moderne*, Eva Badura-Triska, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Éds.), Köln, Walther König Verlag, 2016, p. 70.

⁹⁶⁵ Egon Schiele : *Neugeborenes mit angezogenen Beinen, Liegendes Neugeborenes, Neugeborenes Baby*, 1910. In *Körper, Psyche und Tabu. Wiener Aktionismus und die frühe Wiener Moderne*, Eva Badura-Triska, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Éds.). Ibid., p. 71.

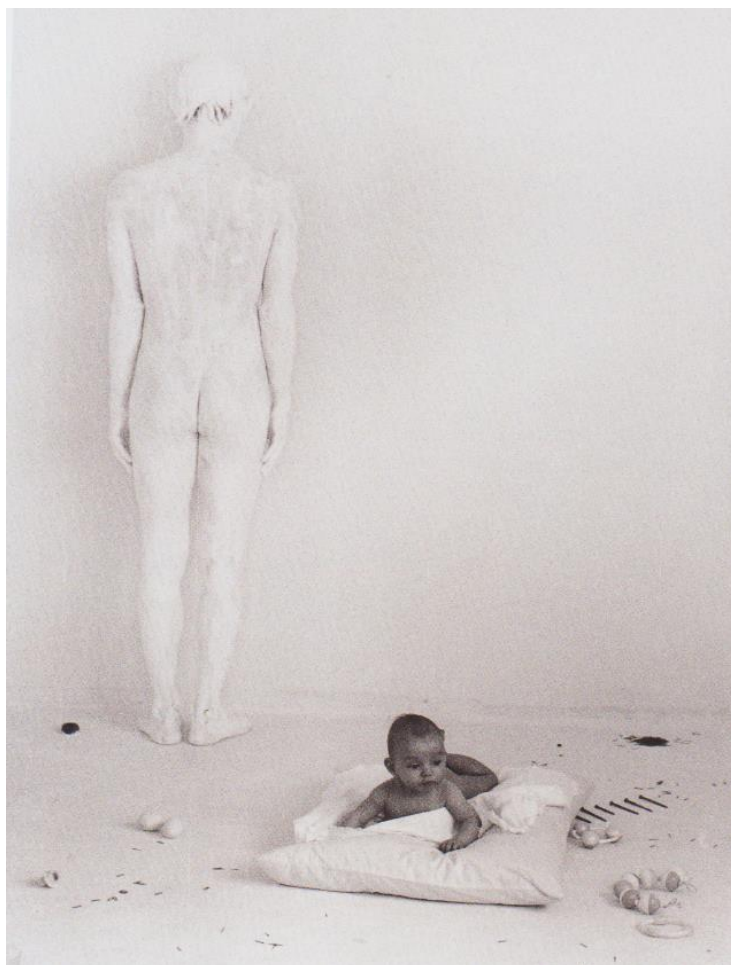


Figure 71 : Aktion mit Diana

Günter Brus, 1967⁹⁶⁶

⁹⁶⁶ Günter Brus : *Aktion mit Diana*, 1967. In *Körper, Psyche und Tabu. Wiener Aktionismus und die frühe Wiener Moderne*, Eva Badura-Triska, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Éds.). Ibid., p. 72.

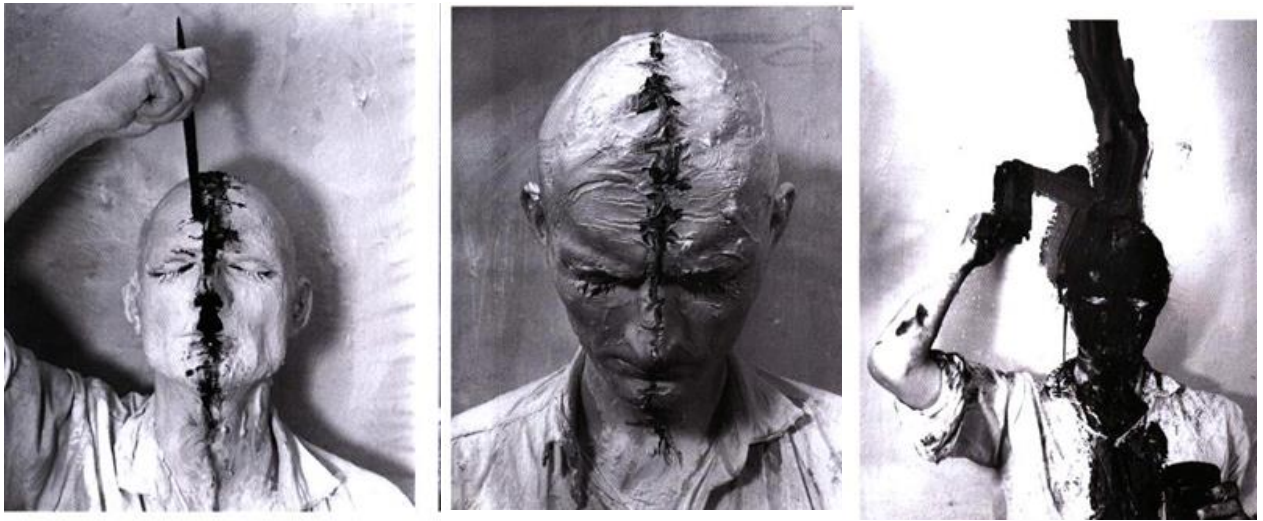


Figure 72 : Selbstbemalung
Günter Brus, 1964⁹⁶⁷

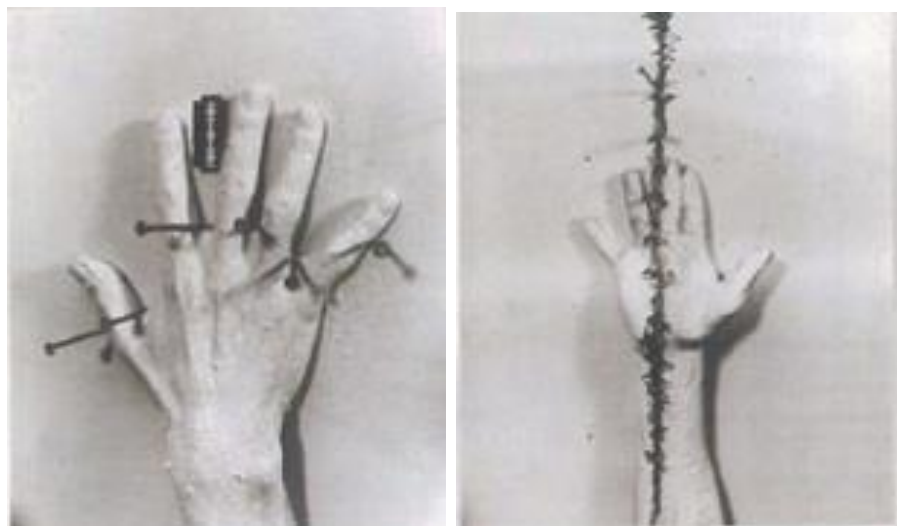


Figure 73 : Selbstbemalung
Günter Brus, 1964⁹⁶⁸

⁹⁶⁷ Günther Brus : *Selbstbemalung*, 1964. In *BRUSEUM. Ein Museum für Günther Brus*, Graz, Hatje Cantz Verlag, 2009, p. 151.

⁹⁶⁸ Günther Brus : *Selbstbemalung*, 1964. In *BRUSEUM. Ein Museum für Günther Brus*. Ibid., pp. 139, 141.

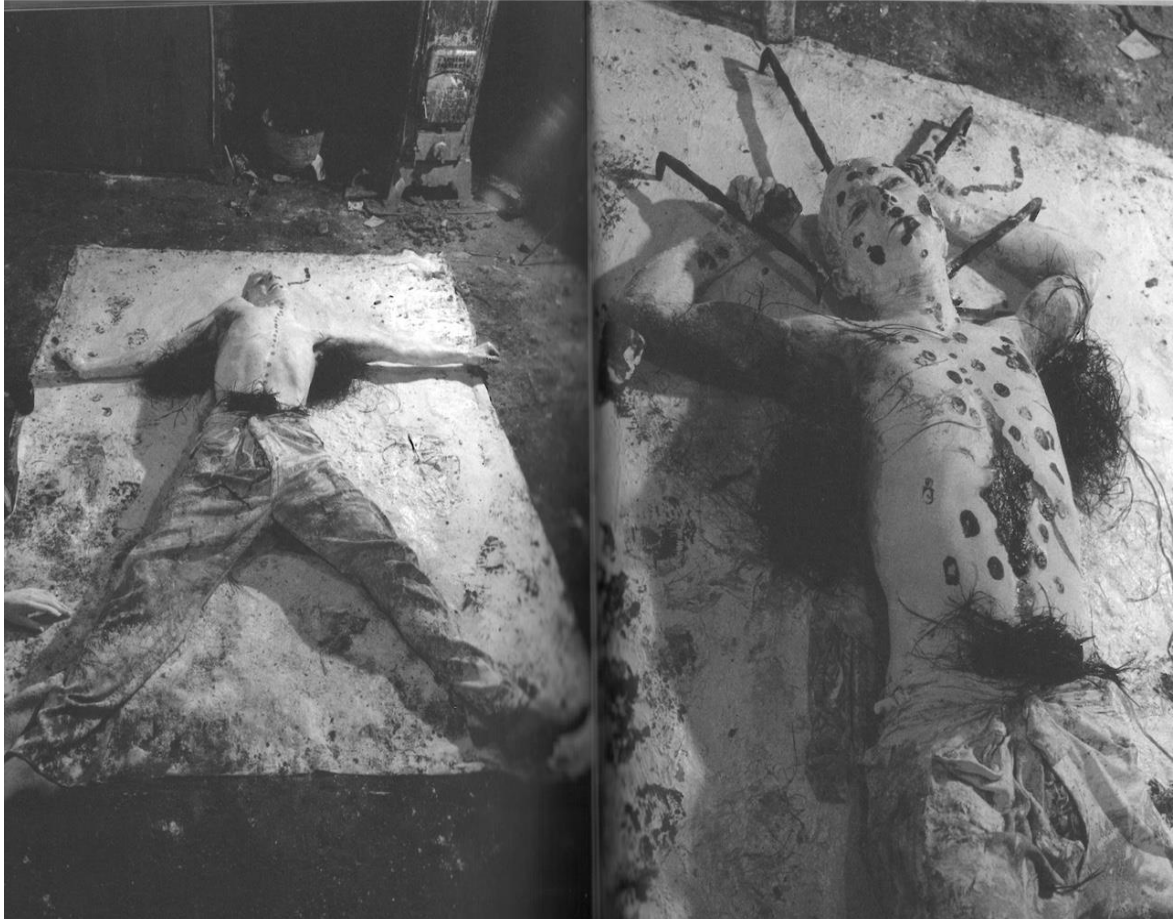


Figure 74 : Selbstverstümmelung

Günter Brus, 1965⁹⁶⁹

⁹⁶⁹ Günter Brus : *Selbstverstümmelung*, 1965. In *BRUSEUM. Ein Museum für Günter Brus*. Ibid., p. 165.



Figure 75 : Informel

Günter Brus, 1960⁹⁷⁰



Figure 76 : Ich treibe nur in Störungen

Günter Brus, 1985⁹⁷¹



⁹⁷⁰ Günter Brus : *Informel*, 1960. In [museum-joanneum.at](https://www.museum-joanneum.at/neue-galerie-graz/ueber-uns/sammlung/bruseum/informel), „Sammlung“, „BRUSEUM“, <https://www.museum-joanneum.at/neue-galerie-graz/ueber-uns/sammlung/bruseum/informel>.

⁹⁷¹ Günter Brus : *Ich treibe nur in Störungen*, 1985, Sammlung Helmut Zambo, Badenweiler/Wien, Fotograf : Samir Novotny. In [berlinerfestspiele.de](http://www.berlinerfestspiele.de/en/aktuell/festivals/gropiusbau/presse_mgb/pressefotos_mgb/mgb16_brus_pressebilder/pressefotos_brus.php), http://www.berlinerfestspiele.de/en/aktuell/festivals/gropiusbau/presse_mgb/pressefotos_mgb/mgb16_brus_pressebilder/pressefotos_brus.php.

Index nominum

A

Abramovic, Marina : 14, 46, 114, 159, 202
Acconci, Vito : 14, 47, 50
Achleitner, Friedrich : 26
Adams, Ansel : 47
Aichinger, Ilse : 26
Alberganti, Michel : 162
Aliaga, Juan Vicente : 49, 109, 116, 137
Alliez, Eric : 60, 99, 100, 110, 177
Amblard, Jacques : 249, 250
Androsch, Peter : 165
Anouilh, Jean : 83
Arago, Louis-François : 47
Ardenne, Paul : 12, 125-127, 137, 158,
160, 161, 242, 249
Aristote : 15
Artmann, Hans Carl : 26
Askey, Ruth : 112
Auclert, Hubertine : 13
Augé, Claude : 173
Aziz, Antony : 223

B

Bablet, Denis : 40
Badie, Bertrand : 200
Badura-Triska, Eva : 28, 217, 218
Bajac, Quentin : 72
Baldessari, John : 50
Barbe-Gall, Françoise : 222
Barrié, Nathalie : 126, 142, 221

Barry, Robert : 50
Bauer, Ottmar : 159, 164, 214
Baumgarten, Alexander Gottlieb : 16
Baumgarten, Lothar : 50
Bayer, Konrad : 26
Beaton, Cecil : 47
Beauvoir, Simone de : 167
Beck, Martha : 86
Becker, Astrid : 66, 104, 129, 132, 135,
136, 152, 155, 156, 190, 221
Berlioz, Hector : 83
Bernardelli, Francesco : 28
Bernhard, Thomas : 26, 29, 209
Berthet, Dominique : 69
Beuys, Joseph : 63, 190
Binder, Jeannine : 214, 215
Binkley, Timothy : 163
Black, John Reddie : 72
Blanc, Patrick : 223, 224
Blanchard, Adeline : 116
Blanchard, Rémi : 224
Bochner, Mel : 50
Boéri, Stefano : 190
Böhmisch, Susanne : 158, 166
Boisrond, François : 224
Bonhoeffer, Dietrich : 187
Bonne, Jean-Claude : 60, 110
Borodajkewycz, Taras : 32, 35
Botticelli, Sandro : 199
Bourdieu, Pierre : 12, 66, 173
Bourgeois, Caroline : 49, 109, 116, 137,
138

Bourgeois, Louise : 222
 Brahms, Johannes : 215
 Brandt, Willy : 215
 Branstaller, Trautl : 39, 54, 55, 79, 86, 140, 141, 185, 186
 Brauer, Arik : 130
 Brauer, Erich : 93, 94, 130
 Brault, René (dit Brô) : 56, 95, 136, 152-154
 Braunstein, Florence : 124
 Breker, Arno : 143
 Breuil, Micheline : 56
 Brock, Bazon : 155-157
 Broda, Christian : 205
 Brucher, Rosemarie : 58, 70, 159, 165, 166, 171, 172, 174-176
 Brus, Anni : 177
 Brus, Günter : 14, 18, 26-28, 39, 45-47, 57-70, 73, 75, 78, 85, 98-104, 124-128, 131, 134, 137, 139, 158-166, 168, 170-181, 191-194, 196, 212-218, 220, 224, 230, 235, 236, 264, 270, 290-292, 311, 312, 314-317
 Bürckel, Josef : 35
 Burden, Chris : 14, 46, 47
 Burer-Uzer, Brigitta : 106, 107, 117

C

Cage, John : 63
 Calder, Alexander : 221
 Cameron, David : 43
 Cameron, Julia Margaret : 72
 Capul, Jean-Yves : 65

Caravaggio, Michelangelo Merisi da : 16, 17
 Carbajal, Enrique (dit Sebastian) : 221
 Cauquelin, Anne : 44, 52, 84
 Chabot, Alexis : 76
 Chauviré, Christiane : 124, 174
 Claesz, Pieter : 18
 Cocteau, Jean : 83
 Cohen, Jacques : 12, 19
 Colleyn, Jean-Paul : 174
 Couturier, Elisabeth : 223
 Cros, Caroline : 110
 Cucher, Sammy : 223
 Curtze, Heike : 214
 Czech, Herwig : 165
 Czerny, Hellmut : 215
 Czurda, Elfriede : 158

D

Dagen, Philippe : 114
 Daguerre, Louis Jacques Mandé : 47, 72
 Darboven, Hanne : 50
 Debord, Guy : 21
 Defert, Daniel : 125
 Deinhammer, Daniela : 114
 Deix, Manfred : 39
 De Kooning, Willem : 44
 Delors, Jacques : 43
 Delpeux, Sophie : 71
 Delphy, Christine : 167
 Denizeau, Gérard : 108, 224
 Denoual, Fabienne : 176
 Dickins, Rosie : 41, 84

Dine, Jim : 168

Dohnal, Johanna : 201, 205

Doll, Jürgen : 32, 82

Dreher, Thomas : 192

Dubuffet, Jean : 44

Duchamp, Marcel : 20, 68, 69, 108, 110,
132

Dufrenne, Mikel : 174

Dumas, Marlène : 225

Dumas, Roland : 42

Dürer, Albrecht : 15, 76

Dziewior, Yilmaz : 49, 52, 107, 182, 194

E

Echsseriaud, Lydie : 125, 230

Eiblmayr, Sigrid : 48, 109, 116, 117, 119

Eluard, Paul : 122

Engels, Friedrich : 7, 19, 21, 67, 140-142,
187, 212

Engerth, Eduard von : 18

Enthoven, Raphaël : 63

Ernst, Wolfgang : 196

Euwe, Max : 87

Evans, Walker : 47

Export, Valie : 27, 28, 39, 46-49, 51,
52, 63-66, 71, 72, 75, 85, 89, 105-122,
124, 134, 137-139, 158, 166-168,
171, 181-183, 193-202, 212, 218-223,
225

Eyck, Jan van : 76

Eypeltauer, Beatrix : 205

Eyskens, Mark : 43

F

Facerias, Catherine : 72, 121, 167, 198

Falquet, Jules : 200

Fast, Franziska : 201, 205

Fautrier, Jean (Léon) : 44

Fernandez, Raymond : 86

Figl, Leopold : 33, 34

Fillion, Robert : 63

Fischer, Ernst : 140, 187

Fischer, Heinz : 35, 36, 207, 245

Flavin, Dan : 52

Fleischer, Martina : 16, 18

Fleischmann, Ronald : 126

Fontaine, Olivier : 124, 174

Forest, Fred : 19

Foucault, Michel : 99, 125, 171, 173, 176,
193

Fouque, Antoinette : 167

Francblin, Catherine : 14, 20, 50, 69

Freud, Martin : 77

Freud, Sigmund : 77, 158, 191, 192

Friedan, Betty : 167

Friedrich, Peter : 32, 33, 98

Friesenbichler, Georg : 37, 40, 204, 205

Frischmuth, Barbara : 197

Frisnghelli, Christine : 118

Frohne, Ursula : 112, 187

Frohner, Adolf : 57, 66

Frölich-Steffen, Susanne : 42

Frühbauer, Erwin : 36

Fuchs, Ernst : 103, 128-130

Fulchignioni, Enrico : 152

Fürst, Christa Andrea : 89, 94, 95, 96, 136,
170

G

Gamberini, Marie-Christine : 28, 44, 222
Gampert, Christian : 201
Garnier, Olivier : 65
Garscha, Winfried : 26, 34
Gaudi, Antoni : 57
Gauß, Karl-Markus : 207, 209
Gavard-Perret, Jean-Paul : 138
Geay, Ian : 99
Gehry, Frank : 222
Gentileschi, Artemisia : 17
Géricault, Théodore : 87
Gerz, Jochen : 85
Giacometti, Alberto : 84
Gluck, Christoph Willibald : 83
Godet, Robert : 45
Gorsen, Peter : 28, 67, 179
Gotovac, Tomislav : 129
Graham, Dan : 48, 50
Grans, Hans : 85
Gratz, Leopold : 208
Gropius, Walter : 145
Grosenick, Uta : 28
Groß, Heinrich : 164, 165
Grosse, Catharina : 225
Grunenberg, Christophe : 66, 103, 104,
129, 135, 136, 152, 155, 156, 190
Gualdoni, Flaminio : 51
Gurland, Gottfried : 140

Gütersloh, Albert Paris : 130

Gysi, Gregor : 78

H

Haacke, Hans : 12
Haarmann, Fritz : 85
Habarta, Gerhard : 131
Häfele, Wolf : 37
Haider, Jörg : 29, 37
Hajek, Peter : 194
Halpern, Catherine : 21, 22
Harcourt, Cosette : 47
Harel, Joram : 89, 94-96, 135, 136
Hausner, Rudolf : 130
Hawkinson, Tim : 125
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich : 15
Heizer, Michael : 53
Held, Jutta : 112, 187
Henry, Catherine : 126
Henry, Pierre : 46
Herbert, Chantal : 32, 81
Hermet, Marie : 138
Hernandez, Aileen : 167
Heseman, Pieter Jansz : 18
Higgins, Dick : 63
Hippocrate : 146
Hirsch, Andreas : 27, 70, 91, 93, 128,
129, 131, 135, 150, 152, 154-155, 188
Hitler, Adolf : 34, 36, 82, 126, 152
Hoerschelmann, Antonia : 180
Hoffenreich, Ludwig : 126
Hoffmann, Carole : 120

Hoffmann, Josef : 215
 Hoffmann, Justin : 58
 Hokusai, Katsushka : 89
 Horn, Rebecca : 46
 Hrdlicka, Alfred : 28, 32, 39, 53-55,
 66, 75-88, 124, 139-143, 151, 186-188,
 212, 221, 224
 Humbert-Knitel, Geneviève : 25, 100, 207
 Hume, David : 15
 Hundertwasser, Friedensreich : 27, 28,
 32, 55-57, 64-66, 70, 75, 85, 89,
 90-98, 103, 104, 124, 128-137, 139,
 143-157, 168-170, 188-190, 207, 208,
 212, 213, 221-224, 232, 233, 240, 241,
 262, 267, 268, 270, 281, 285, 303-310
 Husslein-Arco, Agnes : 49, 51, 105, 106,
 109, 110, 121, 122, 135, 137, 154, 155,
 156
 Hutter, Wolfgang : 130

I

Illetschko, Georgio : 131, 134, 156, 169,
 190
 Ingres, Jean-Auguste-Dominique : 72
 Innitzer, Theodor : 35
 Ivernel, Philippe : 40

J

Jahraus, Oliver : 160, 174, 177
 Jansson, Sune : 47
 Jean-Paul II : 42

Jelinek, Elfriede : 26, 29, 41, 65, 67, 158,
 197
 Jenni, Ulrike : 140
 Jimenez, Marc : 50, 62, 68
 Jouffroy, Alain : 191
 Journiac, Michel : 14, 47
 Judd, Donald Clarence : 52, 68

K

Kahlo, Frida : 76
 Kaltenbeck, Franz : 160
 Kamer, Henri : 65
 Kampmann, Walter : 56, 135
 Kannonier, Reinhard : 220
 Kant, Emmanuel : 15
 Kapoor, Anish : 221-222
 Kaprow, Allan : 168
 Kaufholz-Messmer, Eliane : 151
 Kayser, Lucien : 54
 Keller, Paul Anton : 186
 Kirchschräger, Rudolf : 35
 Kirchweyer, Ernst : 35
 Klee, Paul : 56, 131
 Klein, Yves : 45, 46, 70, 131
 Klemp, Klaus : 78, 81, 84, 86, 88, 186,
 187
 Klestil, Thomas : 41
 Klimt, Gustav : 25, 55, 56, 69, 70, 217,
 218
 Kline, Franz : 44
 Klocker, Hubert : 28, 101, 102, 172
 Kobayashi, Yasuo : 110

Koch, Gertrud : 48, 109, 116, 117, 119
 Kocina, Erich : 179, 215, 216
 Kohl, Helmut : 42
 Köhne, Axel : 154-156
 Kokoschka, Oskar : 25, 59, 69, 140, 187,
 215, 217
 Kosuth, Joseph : 50
 Kramer, Antje : 28, 151
 Krawina, Josef : 189
 Kreisky, Bruno : 30, 36-38, 154, 193, 201,
 203-209, 216, 226
 Kreissler, Félix : 26, 32, 34, 38, 40, 81, 82
 Krejci, Harald : 154-156
 Kren, Kurt : 57, 60, 219
 Kristeva, Julia : 23, 60, 158
 Kronberger, Helmut : 217
 Kruger, Barbara : 202
 Krystufek, Elke : 222
 Kubin, Alfred : 214, 221
 Kubrick, Stanley : 219
 Kuchling, Heimo : 191, 192
 Kümmel, Günther : 35
 Kunz, Johannes : 36, 207

L

Lablanche, Dominique : 138
 Lachaud, Jean-Marc : 12, 19, 24, 68, 69,
 174, 176
 Lacheny, Marc : 34
 Lacina, Ferdinand : 35
 Lackner, Herbert : 106, 107, 195, 201, 220
 Lacroix, Jacques : 47

Lacroix, Jean : 47
 Lafontaine, Oskar : 78
 Lajarrige, Jacques : 100, 127, 128
 Lammer, Christina : 181
 La Mounte Young : 63
 Lang, Jack : 213
 Lang, Kathrin : 27
 La Pietra, Ugo : 117
 Lassnig, Maria : 197
 Lautréamont, Comte de : 15, 20
 Laysiepen, Franck Uwe : 14
 Lebel, Jean-Jacques : 190
 Lebovici, Elisabeth : 49, 72, 109, 116, 121,
 137, 167, 198
 Le Breton, David : 124, 164, 175, 178, 183
 Lecomte, Jean-Philippe : 24
 Le Corbusier : 145
 Lefebvre, Claire : 41
 Lefranc, Jean-Martial : 223
 Le Fur, Patrick : 90
 Le Gloannec, Anne-Marie : 39
 Le Gray, Gustave : 72
 Lehmden, Anton : 130
 Lehner Höllinger, Waltraud : 106
 Leloup, Hélène : 65
 Lénine : 86
 Leplat, Elodie : 261
 Lewin, Michael : 32, 77, 79, 81, 82
 LeWitt, Sol : 221
 Leydier Richard : 20, 50, 69
 Liberia, Zbigniew : 234
 Liessmann, Konrad Paul : 162, 175, 176
 Linklater, Richard : 219
 Liszt, Franz : 83

Löhr, Alexander (le Général) : 39
 Loisy, Jacques : 204
 Loos, Adolf : 145
 Luif, Paul : 43
 Lundquist, K. Dr. : 81
 Lussac, Olivier : 71, 190

M

Maak, Niklas : 212
 Maciunas, George : 63
 Maimann, Helene : 36, 37, 207
 Maison Rouge, Isabelle de : 174
 Malcolm, Anthony George : 170
 Mandel, Jean-Louis : 162
 Manzoni, Piero : 103
 Marcuse, Herbert : 19, 24
 Marshall, George Catlett : 33
 Marx, Karl : 19, 21, 140
 Massin, Marianne : 16, 24
 Matisse, Henri : 153
 Mattei, Jean- François : 162
 Mattl, Siegfried : 204, 206
 Mazéas, Claude Sophie : 51
 Mc Luan, Herbert Marshall : 196
 Mell, Max : 186
 Menasse, Robert : 26
 Mesner, Maria : 203
 Michel-Ange : 142
 Michel, Régis : 49, 109, 116, 137,
 175-177, 193
 Michel, Sandra : 46, 75
 Mies, Erika : 137

Mies van der Rohe, Ludwig : 52, 146
 Millet, Catherine : 50
 Milunic, Vlado : 222
 Mireux, Dorothée : 46
 Mizu, Hyaku : 95
 Mock, Alois : 42
 Mollet, Guy : 190
 Montessori, Maria : 56
 Monteverdi, Claudio : 83
 Morris, Robert : 52
 Moser, Josef : 36
 Moser, Koloman : 69, 217
 Muehl, Otto : 14, 26, 57, 58, 67, 99,
 101, 102, 125, 126, 127, 159, 160, 194,
 215
 Munch, Edvard : 59-62, 76
 Murray, Pauli : 167
 Musner, Lutz : 204, 206
 Mutt, Richard : 69

N

Nadar, Félix : 72
 Nauman, Bruce : 47, 48, 50
 Naumann, Bringfried : 187
 Nessmann, Philippe : 72
 Newman, Barnett : 45
 Nicodemus, Katja : 107
 Nicolai, Olfa : 187
 Nicolas, Jérôme : 51
 Niederhuber, Margit : 197, 198, 200
 Niemeyer, Oscar : 145
 Niepce, Nicéphore : 47

Nisand, Israël : 162
 Nitsch, Hermann : 14, 26, 28, 57, 58, 67,
 101, 102, 194, 213, 214, 216
 Noiriel, Gérard : 25
 Nollert, Angelika : 49, 51, 105-106,
 109-110, 120-122, 137, 181
 Noury, Larissa : 28

O

Oberhuber, Oswald : 83
 Oldenburg, Claes : 51
 Ollier, Brigitte : 105, 115-117
 Öllinger, Johann : 36
 Onfray, Michel : 24, 26, 27
 Ono, Yoko : 46
 Oppenheim, Dennis : 14, 53
 Oppenheimer, Max : 218
 O'Reilly, Sally : 125
 Origny, Marie d' : 80
 Orlan : 46

P

Paik, Nam June : 48, 63
 Pane, Gina : 14, 27, 46, 47, 202
 Parler, Peter : 76
 Pasolini, Pier Paolo : 86
 Pasteur, Paul : 40, 41, 77, 79, 204, 205
 Paul, Barbara : 112
 Peker, Julia: 63
 Pelinka, Anton : 26, 34, 36
 Penz, Otto : 204, 206

Pépin, Jean-François : 124
 Pertini, Sandro : 97
 Peter, Friedrich : 32, 33, 35, 36, 98
 Petzold, Friederike : 46, 197
 Pewny, Katharina : 197-200
 Phelan, Peggy : 138
 Picabia, Francis : 108
 Pieiller, Evelyne : 15, 20
 Pignon-Ernest, Ernest : 69
 Piper, Adrian : 46

Platon :16
 Poli, Francesco : 28, 44, 46, 61, 128
 Polke, Sigmar : 224
 Pollock, Jackson : 44
 Poppe, Siegfried : 155
 Poussin, Nicolas : 83
 Prévert, Jacques : 191
 Prévert, Pierre : 191
 Prousch, Gilbert : 14

Q

Quatember, Wolfgang : 164, 165

R

Ragaglia, Letizia : 121
 Rainer, Arnulf : 60, 103, 104, 128-130
 Rancière, Jacques : 21, 22
 Rand, Harry : 56, 65, 66, 70, 90, 92, 94,
 96, 97, 144-146, 148, 153, 154, 168,
 189
 Rathkolb, Oliver : 12, 36, 43, 203, 204,

Rauschenberg, Robert : 168
 Ray, Man : 108
 Reckitt, Helena : 138
 Reinhardt, Ad : 45
 Rembrandt : 76
 Restany, Pierre : 32, 33, 65, 92, 97, 132,
 133, 136, 145, 149, 152, 155-157,
 168-170, 191, 223
 Reutner Brigitte : 105, 106
 Revel, Judith : 99, 171, 173, 193
 Rey, Alain : 124
 Richter, Gerhard : 221
 Rigaud, Henri : 108
 Rilke, Rainer Maria : 83, 92
 Ringel, Erwin : 38
 Riout, Denys : 128, 163
 Rivière, Claude : 174
 Rochlitz, Rainer : 29, 50, 64, 66-69, 71, 73,
 74
 Rodin, Auguste : 59, 135, 143
 Roesz, Germain : 19
 Rollig, Stella : 49, 51, 105, 106, 109, 110,
 120-122, 137, 181
 Rösch, Otto : 36
 Rosenberg, Harold : 16, 44
 Rosler, Martha : 108
 Roth, Gerhard : 26
 Rothko, Mark : 33, 45
 Rousseau, Bernard : 56
 Roussel, Danièle : 45, 65, 66, 68, 78, 79,
 104, 127, 160, 161, 163, 168, 179,
 191-194, 196, 200-202, 206, 214
 Rubens, Peter Paul : 16

Rubin, Gabrielle : 24
 Rückriem, Ulrich : 143
 Rühm, Gerhard : 26, 67, 216
 Rush, Michael : 138, 193

S

Sabler, Wolfgang : 41, 65, 67
 Sag, Jean-Pierre : 22, 160
 Saint-Phalle, Niki de : 114, 202
 Sarazin, Pierre de : 51
 Sauer, Birgit : 197-200
 Sausser, Damien : 20, 50
 Saxenhuber, Hedwig : 27, 48, 71, 107,
 115-117, 120, 138, 195, 196, 199
 Schedlmayer, Nina : 58, 59, 178, 213, 214
 Scheidl, Hans Werner : 192, 206
 Scheufele, Theodor : 54, 185
 Schiele, Egon : 25, 56, 59, 69, 70, 76,
 217, 218
 Schilling, Alfons : 45
 Schmid, Alfred : 208
 Schmid, Gerhard : 253
 Schmied, Wieland : 91, 92, 94-96, 98, 134,
 148, 153, 156, 208
 Schmieden, Heino : 214
 Schmidt, Hans-Werner : 176
 Schmidt, Margit : 36, 207
 Schmitt, Ulrike : 66
 Schmölzer, Hilde : 78, 113, 139, 195
 Schneemann, Carolee : 46, 197
 Schönherr, Dietmar : 147
 Schubert, Dietrich : 88, 141, 143

Schuldt, Herbert : 155
 Schurian, Andrea : 107, 219
 Schurian, Walter : 27, 93, 132
 Schuschnigg, Kurt von : 34
 Schütt, Hans-Dieter : 55, 77-79, 82, 87,
 140, 141
 Schwanberg, Johanna : 101, 161, 164,
 180, 193
 Schwarzkogler, Rudolf : 26, 28, 47, 57, 58,
 67, 101, 102, 126
 Schwinghammer-Kogler, Suzanne : 116
 Seabrook, Martha Jule : 86
 Segal, George : 128
 Seidel, Wolfgang : 92
 Senghor, Léopold Sédar : 92
 Shalev-Gerz, Esther : 85
 Sichel, Berta : 122
 Siegert, Michael : 191
 Siegmeth-Hrdlicka, Angelina : 87, 140
 Sinatra, Franck : 49
 Sinowatz, Fred : 36
 Smith, David : 221
 Smithson, Robert : 53
 Sottriffer, Kristian : 179
 Soulages, Pierre : 221
 Spiegler, Almuth : 108, 112-113, 182, 195,
 201
 Staline, Josef : 86
 Steger, Norbert : 36
 Steinle, Christa : 27, 45, 60-62, 65, 99,
 102-104, 126, 128, 160, 163, 166, 172,
 173, 175, 176, 214
 Stella, Frank Philip : 52
 Sternthal, Barbara : 39, 54, 55, 80, 86, 87,

140, 141, 187, 188
 Stoclet, Adolphe : 56
 Stowasser, Elsa : 152
 Stowasser, Friedrich : 90
 Streeruwitz, Marlene : 48, 109, 116, 117,
 119
 Strumpfl, Herbert : 160
 Szely, Sylvia : 48, 106, 107, 109, 112, 117,
 120, 166, 194, 221

T

Talon-Hugon, Carole : 19
 Tapié, Michel : 44
 Tàpies, Antoni : 70
 Taschen, Angelika : 130, 133, 134, 144-
 147, 149, 150-152, 154, 168, 208, 213
 Thaler, Jürgen : 49, 52, 107, 182, 194
 Theweleit, Klaus : 171
 Thiérard, Hélène : 126
 Thiériot, Gérard : 41, 65, 67
 Toroni, Niele : 52
 Trémeau-Böhm, Marie-Anne : 56
 Truppe, Doris : 94, 96, 170
 Tsé-Toung, Mao : 86
 Turrini, Peter : 39, 192, 193, 206

U

Ubo, Julien : 207
 Uhl, Heidemarie : 38

V

Valentien, Freerk : 87
Van Bruggen, Coosje : 51
Van Gogh, Vincent : 15, 33, 76
Van Hemessen, Catharina : 76
Viallat, Claude : 221
Vidal, Dominique : 200
Vinci, Leonard de : 15, 141
Vogel, Carol : 108
Von Auer, Ati : 65
Vranitzky, Franz : 38, 41, 43, 81

W

Wagner, Richard : 140
Waldheim, Kurt : 33, 38, 41, 79
Waugh, Alexander : 80
Weber, Carmen Sylvia : 27, 80, 81, 83,
85-87, 212
Wege, Astrid : 49, 52, 107, 182, 194
Weibel, Peter : 27, 45, 57, 60-62, 65, 67,
99, 100, 102-104, 113, 125, 126, 128,
138, 139, 160, 163-166, 172-178,
192-196, 214
Weiermaier, Peter : 54
Weinzierl, Erika : 79, 80
Weirotter, Franz Edmund : 18
Weiss, Stefan : 165, 179, 180
Whiteread, Rachel : 41
Wiener, Oswald : 26, 58, 67, 160, 216
Wiesenthal, Simon : 35, 36
Wiesinger, Doris : 253, 256

Williams, Val : 47
Winkler, Josef : 29
Wittig, Monique : 167
Wondrack, Gertrude : 205
Wotruba, Fritz : 53, 54
Wulff, Wilhelm Theodor : 155
Wutky, Michael : 18

Z

Zadkine, Ossip : 83
Zarader, Jean-Pierre : 124
Zask, Joëlle : 12, 24
Zayernik, Stefan : 165, 178
Zilk, Helmut : 149
Znaymer, E. : 100, 127

Index rerum

A

abject : 29, 158, 159, 161, 164, 166, 225

action (s) : 14, 15, 17, 19, 20-22, 24, 25,
28, 40, 47, 48, 57, 58, 60-62, 65, 68-71,
73, 93, 96, 97, 98-104, 111-115, 117,
120, 121, 126, 127, 130, 131, 134, 137,
139, 154-156, 159-161, 163, 164, 171,
172, 174-180, 182, 190-194, 196, 200,
202, 206, 214-216, 218, 222, 224

Aktion mit Diana : 214, 218

Aktionshose : *Genitalpanik* (Action
pantalons : panique génitale) : 111, 112,
114, 115, 196

Ana : 65, 99, 100, 101, 172

Brennessel-Aktion (Action des orties) :
190

*Der helle Wahnsinn – Die Architektur
des hellen Wahnsinns* (La folie pure –
L'architecture de la folie pure) : 172,
174

Kunst und Revolution (Art et
Révolution) : 67, 73, 160, 161, 163,
175, 196, 216

Mädchenbemalung (Peinture sur jeune
fille) : 131

*Pullover, Osmose, Einatmen und
Ausatmen* (Pull, Osmose, Inspirer et
Expirer) : 217

*Wie das steigende Rote Meer – Die
Linie von Hamburg* (La mer rouge qui
monte - La ligne d'Hambourg) : 153,

156

Wiener Spaziergang (Promenade dans
Vienne) : 103, 125, 128, 172

Action Painting (peinture gestuelle) : 44,
57, 70

actionnisme : 28, 45, 53, 57, 63, 65, 66, 68,
73, 79, 80, 104, 114, 127, 131, 160,
161, 163, 168, 179, 191-194, 196, 200
202, 206, 214-216, 222

des médias : 200

féministe : 200

viennois (*Wiener Aktionismus*) : 28, 45,
57, 63, 65, 66, 68, 73, 79, 80, 101, 102,
104, 127, 132, 160, 161, 163, 168, 179,
191-195, 196, 200-202, 206, 214-218,
222

Adebar : 129

affaire Friedrich Peter : 35

agit-prop : 40

Aktionsmalerei (peinture d'action) : 215

Aktionszeichnungen (actions-dessins) : 61

Albertinaplatz : 80, 81, 84

Am Spiegelgrund : 165

anarchie : 151, 196

Anschluss (annexion) : 26, 34, 35, 77, 81,
126, 152, 209

anthropologie

écologique : 27

politique : 27, 29, 174

antifainfoblatt.de : 40

antisémitisme : 12, 75, 77, 79, 186, 224

- arbres-locataires : 149, 150, 168, 188, 190, 224
- architecture : 27, 28, 30, 33, 57, 66, 70, 75, 89, 92-94, 117, 119, 130, 132-134, 143, 152, 154, 156, 168, 172, 188, 190, 198, 208, 212, 213, 222, 223
- écologique : 188
- humaine : 146
- malade : 146
- végétative : 134
- art : 12-16, 18-20, 22, 24-29, 32, 33, 39, 41, 44-46, 48, 50-62, 64-73, 75, 76, 78, 84, 89, 90, 92, 93, 97-99, 103, 104, 108, 110-114, 116, 118, 124-129, 131-134, 136-139, 142-144, 148, 149, 151-153, 155, 156, 158-161, 163, 164, 168-170, 172, 174-180, 182, 185-189, 191-201, 206, 207, 209, 212, 213, 215-217, 220-226
- conceptuel : 20, 29, 44, 50, 51
- corporel (*Body Art*) : 14, 22, 26, 27, 29, 44, 48, 49, 53, 59, 70, 163, 174, 197, 198, 219, 225
- du scandale : 225
- environnemental : 53
- expérimental : 69
- féministe : 44, 53, 222
- informel : 29, 44, 45, 57
- institutionnalisé : 73
- minimal : 29, 44, 52
- Schriftzug Wien-Venedig* (Inscription du mot train effectuant la liaison Vienne-Venise) : 52
- politique : 16, 19, 24, 67, 186, 187, 198
- processionnel : 125
- spiraloïde : 129
- subversif : 13, 64, 73, 224
- Ästhetische Schockstrategie (stratégie de choc à but esthétique) : 176
- Atomsperrgesetz* (Loi contre l'utilisation de l'énergie nucléaire) : 38
- automutilation : 28, 30, 59, 62, 101, 102, 134, 172, 174, 176, 181, 215
- Remote... Remote* (Oublié... Refoulé) : 121, 171, 182, 218, 219
- Selbstverstümmelung* (Automutilation) : 60, 172, 215
- Zerreißprobe* (Tentative de déchirement) : 69, 171, 175, 177-180
- autoportrait (s) : 48, 49, 61, 75, 76, 86, 87, 88, 107-110, 140, 218
- Adjungierte Dislokationen* (Autoportrait avec caméra) : 109, 110
- Autoportrait Pop 3* : 109
- Erste Selbstaufnahme* (Premier autoportrait) : 48
- Identitätskrise eines Roten* (Crise identitaire d'un homme de gauche) : 86
- Identitätstransfer 1, 2, 3* : 109
- Identitätstransfer B* : 109, 219
- Irrsinnige Neiderin - Zyklus* : *Hommage à Géricault* (La Hyène de la Salpêtrière - Cyle : *Hommage à Géricault*) : 86
- LSD-Zeichnungen – Versuche* (Dessins sous l'emprise du LSD – Essais) : 87
- avant-gardiste (s) : 14, 65, 69, 70, 178, 189, 192, 221

B

bateau *Regentag* : 93, 94, 168
 Bauhaus : 145
 Berlin-Ouest : 216
 Bottle House : 168
 Bräunerstraße-Stallburggasse : 127
*Bundesverfassungsgesetz für ein
 atomfreies Österreich* (Loi
 constitutionnelle fédérale pour une
 Autriche sans nucléaire) : 38

C

catharsis : 23
 centrale nucléaire : 32, 37, 223
 cinéma : 71, 112, 114, 137
 réduit : 138
 tactile : 138
Colour Field Painting (peinture du champ
 coloré) : 44, 45
 corps : 14, 18, 22, 23, 26-29, 44-46, 49,
 54-56, 58-65, 70, 71, 84-86, 97-111,
 113-121, 123-126, 128, 129, 131, 134,
 137-139, 141-144, 158-162, 164, 165,
 167, 169-183, 186, 188, 192-194,
 198-200, 212-217, 219, 220, 222, 223,
 225, 226
 colossal : 142
 -filmant : 111
 -objet : 109
 sans organe : 177
 sculpté : 30

Creative Clothing Movement (Mouvement
 de la création de ses propres vêtements) :

136

D

défécation : 27, 28
 démocratisation : 22, 30, 203, 204, 208
 désesthétisation : 24
 dessin (s) : 13, 25, 27, 39, 48, 50, 56, 61,
 62, 67, 71, 75, 88, 90-92, 111, 120, 129,
 131, 141, 155, 168, 179, 180, 188,
 212-215, 221
Doppelter Kopf, LSD-Zeichnung
(Double tête. Dessin sous l'emprise du
LSD) : 88
Dorfweg mit Holzhaus und Tannen
(Chemin du village avec maisons en
bois et sapin) : 91
Handvogel (l'oiseau-main) : 120
Husarentempel bei Mödling, gesehen
von dem Dreistundenweg (Le temple
 des Hussards à Mödling, vu du Chemin
 des trois heures) : 90
Stromhände/Verbindung (Mains liées au
 courant) : 120
The pencil of nature (Le crayon de la
 nature) : 120
Überfuhr zwischen Augarten- und
Brigittabrücke (Bac entre le pont
 Augarten et le pont Brigitte) : 91
Destruction in Art Symposium
 (Symposium de la destruction en art) : 57,
 159

Deuxième République d'Autriche : 25, 41,
83, 209

Die gerade Linie führt zum Untergang (La
ligne droite conduit à la perte) : 151

Die Linke : 78

discours : 21, 23, 32, 33, 39, 71, 93, 103,
126, 128, 130, 132, 134, 139, 144, 151,
191, 196, 207

« dans le nu » ; 93, 103, 130, 132

*Die Nacktrede für das Anrecht auf die
dritte Haut* (Discours « dans le nu »
pour le droit à la troisième peau) : 93,
130

*Nacktrede gegen den Rationalismus in
der Architektur* (Discours « dans le nu »
contre le rationalisme en architecture) :
93, 132

d'Letzebuenger Land : 54

Döbling : 93, 132, 207

E

école Montessori : 56

écologie : 29, 53, 57, 70, 98, 136, 145, 149,
169, 188, 189, 208, 224

Église Sainte-Babara, Bärnbach : 152, 189

Ekelausreizung (toutes les possibilités pour
susciter le dégoût) : 175

Ekelgrenzen (limites du dégoût) : 166

Ekelkonfrontation (confrontation à
l'écœurement) : 166

émancipation : 20-22, 63, 69, 142, 195,
212, 219, 222

émotion (s) : 15, 18, 22, 23, 54, 59, 62, 68,

69, 105, 119, 121, 124, 133, 141, 143,
172, 181, 192, 227

esthétique : 15-19, 22, 24, 29, 50, 61, 62,
64, 66-69, 71, 73, 74, 84, 88, 131, 155,
163, 171, 176, 177, 178, 200, 214, 223,
226

esthétisme : 15

Expanded cinema (cinéma élargi) : 71, 139

Abstract Film Nr. 1 : 139

Cutting : 139, 196

Tapp und Tastkino (Cinéma tactile) :
71, 114, 137-139, 194, 195, 218, 220

F

fascisme : 12, 28, 66, 75-77, 80, 82, 85,
186

féminisme : 13, 28, 138, 158, 166, 167,
198, 200-202, 220

Fernwärmewerk Spittelau (centrale
thermique à Spittelau) : 149, 189

film (s) : 13, 27, 48, 61, 65, 75, 83, 108,
111, 112, 121, 137-139, 152, 168, 215,
218-221

fluides corporels : 159, 166, 174, 175

excréments : 14, 63, 64, 70, 158, 160,
162, 164, 168-170, 172, 173, 196, 226
sang : 14, 16, 28, 46, 57, 58, 60, 63, 64,
91, 121, 131, 133, 152, 158, 159, 160,
162, 164, 166, 167, 171, 172, 174, 176,
182, 218, 219

sang menstruel : 28, 158, 166, 167, 182,
219

sperme : 45, 162, 164, 172

urine : 45, 58, 63, 64, 160, 162, 164,
166, 167, 172, 174, 175
vomi (vomissement) : 162, 166, 173
Fluxus : 29, 57, 63, 190
Fristenlösung (libéralisation de l'IVG) :
205

G

galerie (s) : 39, 53, 66, 68, 72, 73, 137,
197, 207, 214, 219
*Galerie internationale d'Art
contemporain* : 45
Junge Generation : 45, 73
Nächst St. Stephan : 73, 197
Neue Galerie : 215
Parnass : 144
Paul Facchetti : 44, 70
Renate Boukes : 144
Richard P. Hartmann : 93, 103, 130
Tokyo Gallery : 103, 104
Van de Loo : 144
généalogie : 28
Ginza Street : 134
Graben (le) : 39, 40
Graz : 28, 45, 154, 165, 215
Großer Österreichischer Staatspreis (Grand
Prix de l'Etat autrichien) : 212, 215

H

Happening : 20, 29
Heldenplatz (Place des Héros) : 126

Herabwürdigung österreichischer Symbole
(Dénigrerment grave des symboles
autrichiens) : 164
Hundertwasser Haus (Maison
Hundertwasser) : 28, 154, 189, 208
Hundsgruppe (Groupe du chien) : 128

I

identité : 15, 21, 29, 33, 38, 41, 44, 49, 62,
71, 75, 78, 84, 86, 87, 89, 90, 95-99,
102, 105, 106, 108-111, 113-115, 117,
119-122, 133, 138, 192, 195, 199, 219
artistique : 113
collective : 29, 44, 75
féminine : 105, 106, 111, 113, 115, 199,
223
individuelle : 29, 44, 75, 89
politique : 41
identités multiples : 89
imagerie médicale : 49, 75, 219, 223
Die Glottis (La glotte) : 49
installation : 14, 20, 21, 27, 48, 50, 72, 81,
110, 117, 121, 149, 181, 197, 219, 221
installation-vidéo : 48
Split reality (Réalité scindée) : 48
interaction : 12, 13, 23, 109, 121, 139, 186
interactivité tactile : 139

J

Jeans : 111, 112, 115
Judenplatz (Place des Juifs) : 41, 187

K

Kalachnikov : 113
 Kärntner Straße : 137
 Kassel : 190, 218, 219
 Kaurinui Valley : 96
 Kegelgasse : 154
 Körperanalyse (analyse corporelle) : 158,
 159, 164, 214

L

Land Art (art dans et avec la nature) : 44,
 50, 53, 138
 La Picaudière : 168, 190
Le Marais : 101
Le Nouvel Observateur : 13, 24, 27
Libération : 79, 105, 115-117, 217
 ligne
 droite : 146, 151, 152, 153
 médiane : 181
 noire : 61, 103, 127, 175, 180
 Linz : 49, 107, 109, 218-220, 269
 Löwenstraße : 154

M

Maison *Ronald McDonald, Essen* : 144
Malaktion (action picturale) : 102
 manifeste (s) : 18, 28, 30, 35, 41, 57, 62,
 70, 72, 75, 77, 79, 86, 93, 100, 101,
 102, 120, 129, 136, 143, 144, 147, 150,
 151, 154, 166, 169, 172, 197, 198, 200
Blutorgel (Orgue de sang) : 57

Das Fensterrecht, Deine Baumpflicht
 (Le droit à la fenêtre, Ton devoir
 d'arbre) : 148, 150
Der Architektur Doktor (Médecin de
 l'architecture) : 144
Die Ästhetik des automatischen
Faschismus (L'Esthétique du fascisme
 automatique) : 28, 32, 77, 79, 81, 82,
Malerei-Selbstbemalung-
Selbstverstümmelung
 (Peinture-autopeinture-automutilation) :
 28, 101, 102, 172
Pintorarium : 28, 129, 130-132, 136,
 154
Scheißkultur – Die heilige Scheiße
 (Culture de la merde – La Sainte-
 Merde) : 169
Verschimmelungsmanifest gegen
Rationalismus in der Architektur
 (Manifeste de la moisissure contre le
 rationalisme dans l'architecture) : 28,
 143, 144
Women's Art (Art des femmes) : 28,
 197, 198, 199, 200
 Materialaktionen (actions matérielles) : 58
 Max-Planck-Institut : 87
 Mitverantwortungsthese (Thèse de la
 coresponsabilité) : 41
 modernisation : 30, 185, 203, 207, 208,
 224
 Moskauer Deklaration (Déclaration de
 Moscou) : 26
 Mouvement de Libération des femmes
 (MLF) : 167

musée (s) : 29, 32, 33, 39, 51, 53, 66, 68,
69, 72, 73, 137, 154, 187, 197, 207, 213,
215, 216, 218-220, 223

Albertina : 56

BRUSEUM : 27, 45, 60-62, 65, 99, 100,
102-104, 126, 128, 160, 163-166, 172,
173, 175, 176, 214, 215

21er Haus : 51

Fridericianum : 219

Guggenheim : 114

KunstHausWien : 89, 130, 154, 170,
213

Lentos Kunstmuseum : 49, 218

Leopold Museum : 214

MoMA : 108, 215, 218

Mumok : 216, 218

*Musée d'Art moderne de la Fondation
Ludwig* : 216-218

Musée Universel Joanneum : 215

Museion : 218

*Museum für zeitgenössische Kunst
Reiff-Museum* : 172

N

National Organization of Women (NOW)
(Organisation nationale des femmes) : 167

national-socialisme : 82, 186

nazisme : 39, 41, 53, 81, 82, 90, 225

nicht-affirmative Kunst (art non-
affirmatif) : 173

nouveaux médias : 12, 27, 29, 64, 71, 198,
200-202, 219, 225

Nouvelle Zélande : 93, 96, 168, 170, 189,

190

nudité : 28, 93, 113, 115, 134, 143, 159,
164, 175, 212, 214

O

Opferthese (Thèse de la victime) : 41, 100

Orphée : 83

Oslo : 33, 59

Outils coupants

cutter : 121, 156, 171, 182

lame (s) de rasoir : 46, 61, 102, 156,
172, 175-177, 181, 192, 218

P

Palais du Belvédère : 33

Paris : 12-14, 19-24, 28, 29, 40, 44-47, 50,
51, 54, 60, 62, 64, 65, 68, 70-72, 76, 80,
87, 95, 108, 109, 110, 120, 124, 125,
128, 130, 132, 138, 145, 152, 158, 167,
174, 190, 200, 218, 222-224

passé nazi : 34, 36, 39-41, 53, 75, 78, 98,
194

*Patent Urinoir. Zur Erinnerung an den 7.
Juni 1968* (Brevet urinoir. En souvenir du
7 juin 1968) : 98, 99

pathos : 23

patriarcal (e) : 21, 48, 71, 111, 193, 195,
198, 222

peinture : 62, 86, 102, 131

Handbemalung (Main peinte) : 102, 172

Kopfbemalung (Tête peinte) : 102, 103,
172

Kopfzumalung (Peinture recouvrant la tête) : 102, 104, 172
Übermalungen (Surpeintures) : 61, 104
 performance : 14, 20, 22, 40, 44, 46, 48, 49, 52, 53, 57, 58, 68, 71, 103, 108, 111, 113-115, 125, 127, 128, 133, 139, 155, 159, 160, 166, 167, 172, 181, 182, 194-197, 201, 219, 225
Aus der Mappe der Hundigkeit (De l'archive canine) : 194, 196, 218, 219
Body Sign Action : 71, 218
Hyperbulie : 181
Menstruation : 166
 Perinetgasse : 57
 Philipphof : 83
 photographie (s) : 13, 20, 27, 29, 47, 48, 50, 53, 58, 61, 71, 72, 107, 108, 111, 115, 117, 118, 119, 168, 195, 197, 198, 200 201, 215, 218, 228, 219, 222, 225
Körperkonfigurationen (Configurations corporelles) : 115, 119, 218, 219
 photomontage (s) : 108, 118, 199
Erwartung (Attente) : 199
Ontologischer Sprung, Arm (Saut ontologique, bras) : 117, 118
Ontologischer Sprung, Kopf (Saut ontologique, tête) : 117, 118
Ontologischer Sprung I, II, III (Saut ontologique I, II, III) : 117, 118
 photos numériques : 119
Selbstporträt mit Stiege und Hochhaus (Autoportrait avec escalier et immeuble) : 119
 plan Marshall : 33

plaques d'immatriculation : 96
 politique (la) : 23, 69, 165, 174, 202, 205, 209
 politique (le) : 12, 19, 22-24, 28, 39, 63, 66, 176, 186, 209, 213
 pornographie : 113, 175, 195, 214, 215, 226
 porte-jarretelles : 71, 175, 177
 pseudonyme : 69, 89, 107, 128, 221
 psyché : 217
 psychose : 86-88
 pulsions : 19, 23, 29, 64, 73, 158, 173, 175, 217

R

ready-made : 20, 68, 108, 108, 132
 VALIE EXPORT –SMART EXPORT (paquet de cigarettes) : 107
 Réception des œuvres
80 Kulturzeitung : 178
Der Standard : 219
Die Neue Zeitung : 163
Die Presse : 79, 179, 192, 195, 201, 206, 215, 216,
Express (l') : 39, 163
Kronenzeitung : 79, 81
Profil : 51, 58, 59, 106, 107, 178, 183, 195, 201, 213-215, 220
Salzburger Nachrichten : 79
Wiener Montag : 163
Wiener Zeitung : 165, 178-180
Regierungserklärung der Provisorischen Staatsregierung (La déclaration

d'indépendance du gouvernement provisoire) : 83
Republikanischer Club - Neues Österreich
 (Club républicain – Nouvelle Autriche) : 33

S

scandale (s) : 19, 24-27, 29, 67, 98, 128, 155, 163, 164, 167, 209, 212- 214, 217, 225
 sculpture (s) : 20, 27, 39, 44, 51, 53-55, 57, 59, 72, 75, 77-79, 80-86, 88, 116, 126, 128, 129, 135, 140-143, 179, 186, 187, 226
 monumentale : 53, 55, 212
 vivante : 116, 126
Das Tor der Gewalt : 80
Denkmal für Friedrich Engels
 (Monument pour Friedrich Engels) : 140, 141, 187, 212
Der Stein der Republik (La stèle de la République) : 81, 83
Die Doppelgängerin (Die Schere) (Les ciseaux doubles ou sosies) : 51
Ein Pferd für Kurt Waldheim (Cheval pour Kurt Waldheim) : 39
Gegendenkmal (Mémorial du Souvenir) : 187, 212
Haarmann-Relief II : 85
Heldentod (Le mort en héros) : 80
Hinterlandsfront (Le front dans l'arrière-pays) : 80

Hommage à Pasolini – Pasolini als Schmerzensmann (Hommage à Pasolini - Pasolini comme homme de douleur) : 86
Karl-Renner-Kopf : 140, 187
Kopf-Aphärese (Têtes sans visage) : 121, 122
Mahnmal gegen Krieg und Faschismus
 (Mémorial contre la guerre et le fascisme) : 79, 80, 81, 84, 187
Martha Beck : 85, 86
Straßenwaschender Jude (Le juif nettoyant une rue) : 80, 81
 Seconde Guerre mondiale : 25, 33, 35, 38, 55, 79, 91, 100, 161, 162, 178, 186, 194, 204
Selbstentleibung (Autodestruction) : 176
 Sénégal : 92
 sociologie : 24, 27, 29, 124
 de l'art : 27, 29
 des nouveaux médias : 27, 29
 du corps : 124
 spectateur (s) : 14, 16, 19, 20-23, 27, 44, 49, 50, 52, 60, 62-64, 77, 86, 100, 107, 109, 110, 112, 113, 115, 122, 137-139, 159, 161-164, 166, 170, 171, 173, 175, 176, 178, 183, 191, 194, 196, 202, 225
 spirale (s) : 53, 56, 70, 135, 148, 152, 153, 155, 156, 189, 221
Der Berg und die Sonne. Erstes Spiraloid (La montagne et le soleil. Première spirale) : 152, 153
Der Große Weg (Le grand chemin) : 153

Staatsvertrag (Traité d'Etat) : 26, 32-34, 43
 Stephansplatz (Place St-Etienne) : 126
 subvention : 29, 50, 64, 66-69, 71, 73, 74
 subversion : 29, 50, 64, 66-69, 71, 73, 74

T

tabou (s) : 19, 24, 26-28, 63, 64, 78, 98, 102, 104, 111, 115, 139, 140, 158, 166, 167, 169, 170, 173, 175, 177, 192, 193, 202, 212, 216, 217, 219, 222, 225, 226
 taille directe : 54, 55, 221
 tatouage (s) : 27, 71
 Tchernobyl : 32, 38, 223
Thermendorf, Blumau (Village thermal de Blumau) : 149, 189
 timbre (s) : 75, 92, 93, 97, 98, 213
 toilettes-humus : 168, 213, 226
 Tokyo : 103, 104, 134, 135, 145, 212, 222
 Triennale di Milano (Triennale de Milan) : 190

U

Uniferkelei (Cochonneries à l'Université) : 164
 Union Européenne : 32, 33, 42, 43, 98, 224

V

VALIE EXPORT Center.
 Forschungszentrum für Medien- und Performancekunst (Centre VALIE

EXPORT. Centre de recherches de l'art des médias et des performances) : 220

Venise : 49, 52, 96, 191, 218, 219

Vergangenheitsverdrängung (dénier du passé) : 174

Verletzung der Sittlichkeit und Schamhaftigkeit (Offense à la morale publique) : 164

Vidéo : 20, 27, 29, 44, 48, 50, 53, 72, 75, 138, 193, 197, 200, 201, 218, 219, 221, 222, 225

Vienne : 25, 26, 33, 35, 41, 45, 49, 52-54, 56, 57, 64, 67, 72, 77, 79, 80, 86, 90, 93, 95, 97, 100, 109, 112, 115, 125-130, 132-135, 137, 147, 149, 151, 152, 154, 163, 165, 175, 187, 189, 194, 196-198, 202, 208, 215-218, 222

violence paroxystique : 176

W

Waldheim-Affäre (Affaire Waldheim) : 32, 40, 53

Waldspirale Darmstadt (Résidence Forêt en spirale à Darmstadt) : 189

Washington : 32, 33, 188

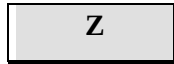
Wiener Gruppe (Groupe de Vienne) : 26, 69, 194

Wiener Institut für Direkte Kunst (Institut viennois pour l'art direct) : 57, 194

Wiener Moderne (Modernité viennoise) : 69, 216-218

Wuppertal : 67, 140, 141, 144, 212

Würdigungspreis des Landes Steiermark
für bildende Kunst (Prix de reconnaissance
styrien des Arts Plastiques) : 215



Zwentendorf : 32, 37, 203

