

Publication du projet de recherche  
« OwnReality. À chacun son réel. La notion  
de réel dans les arts plastiques en France,  
RFA, RDA et Pologne, 1960-1989 »



DEUTSCHES FORUM  
FÜR KUNSTGESCHICHTE  
CENTRE ALLEMAND  
D'HISTOIRE DE L'ART  
PARIS



**European Research Council**

Established by the European Commission

## Annette Urban

« Les projections d'aujourd'hui sont les situations de demain » – Les espaces de projection et leurs frontières perméables en Allemagne de l'Ouest et en Pologne, de 1959 à 1970-1971

Traduit de l'allemand par Virginie de Bermond

Directrice de la publication : Mathilde Arnoux

Rédacteur en chef : Clément Layet

Assistante éditoriale : Sira Luthardt

Mise en pages : Jacques-Antoine Bresch

Pour citer cet article :

Annette Urban, « “Les projections d'aujourd'hui sont les situations de demain” – Les espaces de projection et leurs frontières perméables en Allemagne de l'Ouest et en Pologne, de 1959 à 1970-1971 »,

*OwnReality (26)*, 2016, en ligne, URL :

<http://www.perspectivia.net/publikationen/ownreality/26/urban-fr>

Éditeur :

<http://www.own-reality.org/>

Le texte est publié sous la licence CC-BY-NC-ND 4.0,

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>.

Les images en sont exclues (voir le copyright sous chaque illustration).

## « Les projections d’aujourd’hui sont les situations de demain »

Les espaces de projection et leurs frontières perméables  
en Allemagne de l’Ouest et en Pologne,  
de 1959 à 1970-1971

*Annette Urban*

En juin 1968, à Varsovie, la galerie Foksal, centre d’art contemporain dont la renommée ne s’est pas éteinte jusqu’à aujourd’hui<sup>1</sup>, proposa un « environnement dynamique<sup>2</sup> » avec un matériel de projection mis au point spécialement par le jeune artiste Grzegorz Kowalski, qui en livra un croquis dans le livret accompagnant l’exposition (ill. 1). La configuration choisie s’écarte nettement de la disposition habituelle avec écran et projecteur, la projection se faisant ici sur les deux faces d’un écran suspendu au centre de la pièce. Le projecteur de gauche éclaire les visiteurs situés de ce côté, dont l’ombre entoure l’image projetée de l’autre côté. Kowalski distingue par conséquent entre une « sphere of passive beholding » [sphère de contemplation passive] et une « sphere of action<sup>3</sup> » [sphère d’action], qui propose une découpe ou un contour anthropomorphique de l’image projetée. Le matériel de projection est décisif pour l’environnement *Kieszka/Pocket* [Poche], puisque Kowalski soumet des images connues – et il le précise – à un processus de « framing, enlarging, coloring<sup>4</sup> » [encadrement, agrandissement, coloration]. Le projecteur superpose directement l’image des visiteurs à celle projetée à l’écran, qui n’apparaît qu’à l’intérieur de leur silhouette. Ce n’est pas un hasard si l’artiste a choisi entre autres des photos de foules, qui s’amalgament avec les silhouettes en pied des spectateurs, à tel point que leurs corps semblent à première vue n’être remplis que d’une structure animée pour, dans un deuxième temps, se muer en une masse de membres étirés et uniformes.

Ici, ce n’est pas le corps de l’État qui engloutit ses sujets comme le Léviathan de Hobbes<sup>5</sup>, mais les visiteurs de la galerie qui éprouvent, les



uns par rapport aux autres, leur propre corps, mobilisé de l'intérieur par la foule protestaire qui, en 1968, dans toute l'Europe et même ailleurs, remettait en question l'ordre sociétal existant. Dans la « sphere of action », où les visiteurs se font acteurs, ils peuvent superposer les images des corps et les corps réels et les faire voir au spectateur passif en face, qui en est isolé, et qui bien sûr – les pas sur le croquis de Kowalski le signifient – peut à son tour jouer ce rôle.

Outre les silhouettes des visiteurs, Kowalski choisit tout aussi résolument différents dispositifs visuels d'encadrement tels que les cercles concentriques d'une sorte de lunette de visée ou une structure en huit assimilable à des jumelles (ill. 2). Ils résultent apparemment du masquage des diapositives projetées et d'un écran transparent imprimé et incarnent l'autre point de vue, celui de l'autorité, sur les événements ou leur observation. La répétition d'une même photographie de la foule en train de s'éparpiller, sous des masquages variés, rend visible l'intensification du message, qui gagne ainsi en efficacité.

Première exposition personnelle de Kowalski, *Pocket* marque déjà un tournant par rapport à ses sculptures modernistes et abstraites, les grands formats des années 1960 où l'on décèle l'influence de la théorie de l'*open form* chère à Oskar Hansen, son professeur, et annonce les photographies scénographiées et les performances des années 1970. Ce qui manifestait une appréhension nouvelle du rapport entre l'art et la réalité (sociale) : Karol Sienkiewicz y voit, dans le contexte des soulèvements étudiants et ouvriers de 1968, l'abandon définitif, par Kowalski, de projets parfois de grande échelle, quasi architecturaux, dans lesquels il intégrait certes les spectateurs par l'interaction, mais devait lui-même coopérer avec des festivals et un urbanisme officiels. Il suit le développement ultérieur de l'artiste dans les années 1970, du questionnement de l'immunité de l'art (de la galerie d'art) jusqu'à l'intimité communautaire de la galerie Repassage<sup>6</sup>. *Pocket* m'a portée à me demander dans quelle mesure les moyens de la projection, plus spécifiquement, rendent poreuses les limites d'une sphère artistique confortée par les institutions. Le clivage spatial et conceptuel, cimenté dans le modernisme, entre un art auto-référentiel et les intérêts de la société ou du monde vécu, se solda dans les années 1960 par l'infiltration résolue de thèmes politiques dans les musées et les galeries, et devint lui-même un objet de la critique artistique de l'institution. Avec une fréquence frappante, en parallèle et au préalable, les artistes évoquèrent avec ostentation une réalité de plus en plus supposée au-delà de l'espace artistique auratique et apuré des contingences mondaines –, en

particulier ceux qui cherchaient à renouveler les genres traditionnels et n'avaient en aucun cas rompu totalement avec le musée et la galerie. Dans ces cas, le rapport à l'extérieur ne découle pas en premier lieu du contenu, comme dans *Pocket* par le biais des diapositives projetées. Alors que chez Kowalski le motif de la foule politisée, qu'il empruntait à des revues contemporaines<sup>7</sup>, était décisif, nous nous intéresserons plutôt dans la suite de cet article à des exemples qui ont exploité les seules possibilités naturelles de la projection indépendamment de modèles photographiques et même sans images, notamment celles de la lumière et de la perforation de l'espace. Pour la projection, qui se situe dans la tradition de la *camera obscura*, de la *laterna magica* et du cinéma entre savoir et spectacle<sup>8</sup>, se profile une nouvelle alliance de la lumière et de la vérité, au sens du réel.

Je me propose de choisir deux exemples dans le vaste domaine des projections artistiques dont l'apogée se situe dans les années 1960. Ils furent présentés également vers 1968 dans un lieu expérimental, la galerie art intermedia d'Helmut Rywelski à Cologne, qui constituait elle aussi, dans des conditions tout autres, une sorte d'enclave, mais ils insistent sur des points tout à fait différents à première vue : *The Proliferation of the Sun*, pièce multimédia d'Otto Piene réimportée en Europe, semble apparentée dans un premier temps aux nombreuses multi-projections qui ont vu le jour aux États-Unis, où Piene avait émigré peu de temps auparavant, et qui ont développé une qualité immersive similaire à celle des light-shows contemporains, dans les premiers événements festifs des discothèques<sup>9</sup>. En revanche, trois ans plus tard, une liste prosaïque de *Projektionsbildgrößen* [formats de projections] était jugée suffisante pour annoncer l'exposition d'Imi Knoebel dans la galerie de Rywelski, qui passait à la fois pour un lieu d'action<sup>10</sup> et pour une « centrale d'information pour événements audiovisuels<sup>11</sup> ». Or, si l'on considère la genèse de ces œuvres – abstraction faite de l'*expanded cinema* et des impulsions phénoménologiques venues de la sculpture du *minimal art*<sup>12</sup> –, la peinture abstraite dans sa confrontation avec la lumière et le support pictural limité semble bien être le terreau dont s'est nourri l'art de la projection lumineuse. De plus, les exemples cités illustrent comment les artistes ouest-allemands, en particulier en Rhénanie et surtout à Düsseldorf, sont passés du format de l'exposition à celui de la performance à la fin des années 1950 – non seulement avec Fluxus et le happening, mais aussi en rapport étroit avec la peinture. Pour ces expositions de plus en plus performatives, souvent le fruit d'échanges suivis avec les collègues français<sup>13</sup>, dans le cas de

Piène et du groupe Zero dont il était l'un des fondateurs, les ateliers aussi bien que le domaine public devenaient des lieux alternatifs à investir, ce qui se répercutait sur l'espace de la galerie et semble annoncer, de ce fait, différents aspects de la critique institutionnelle ultérieure, ce qu'a relevé Brian O'Doherty<sup>14</sup>. Comme, dans ce contexte, l'accent était mis de plusieurs manières sur une réalité au-delà de l'espace de l'art, la frontière entre les deux sphères apparaissait finalement en tant que telle, et du même coup une tentative pour s'en affranchir. Je reviendrai à la galerie Foksal des années 1970 à 1990 et à la projection photographique avec un dernier exemple, les travaux de jeunesse de Krzysztof Wodiczko.

Parce qu'elle transmet directement sa tendance immanente vers l'immatérialisation à l'architecture, donc aussi aux murs des salles d'exposition, la projection semble pertinente dans le contexte de cette suppression des limites. On peut alors se demander dans quelle mesure les limites des espaces institutionnels commencent à se liquéfier, et cela dans les conditions spécifiques de la sphère artistique ouest-allemande des années 1950 à 1970. La projection lumineuse agit en fait directement comme un mode d'expansion pour reprendre l'expression de Piène<sup>15</sup>, c'est-à-dire de conquête et même de pénétration de l'espace, à quoi s'ajoute une véritable perforation, deuxième figure – complémentaire – qui dématérialise les limites. En troisième lieu, on trouve ici un pendant au changement d'échelle qui, comme chez Kowalski, peut faire bouger de façon fructueuse la relation entre sculpture et architecture ou entre galerie et espace urbain. En effet, pour les projections, *micro* et *large scale* ne sont pas une question d'alternative. Au contraire, ces échelles autorisent des transitions fluides qui imposent une alternance entre espaces intérieurs et extérieurs, entre maquette et dimension réelle. Le rapport des projections à la réalité, ce qu'annonce déjà la phrase d'Uecker citée dans notre titre, réside en fin de compte dans leur caractère projectif, dans la mesure où elles signalent des changements par anticipation.

### *Jeux de lumière petits et grands : Otto Piène et Zero*

Les artistes de Zero, Otto Piène, Heinz Mack et un peu plus tard Günther Uecker, se réfèrent par conséquent à la notion de réel tout d'abord en liaison avec la lumière<sup>16</sup> : prenant l'histoire de la peinture pour toile de fond<sup>17</sup>, ils veulent dépasser la simple représentation de la lumière. En revanche, ils adoptent une position ambiguë vis-à-vis du Nouveau

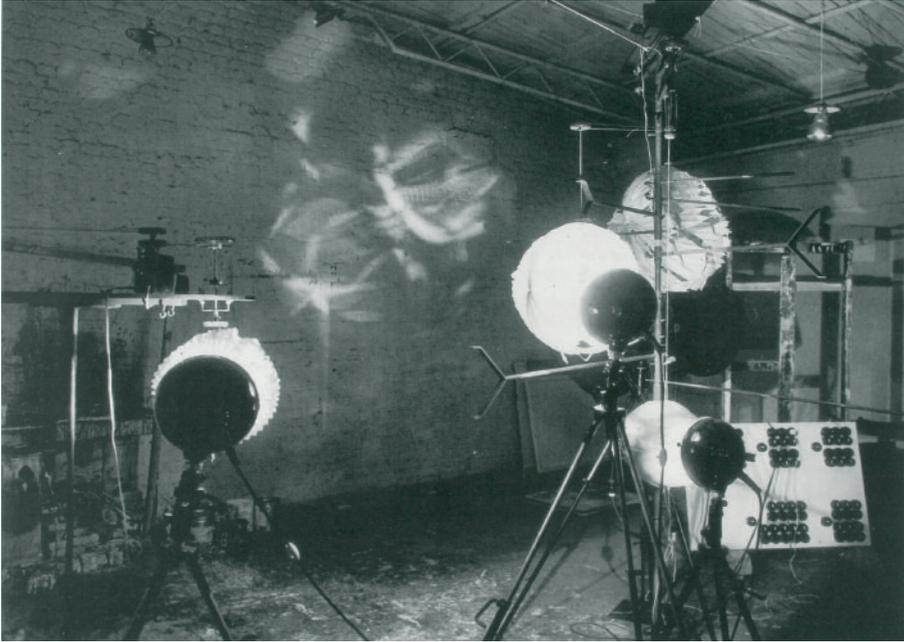
Réalisme orienté objets [dinglichen Realismus], qui s'écarte aussi bien de l'abstraction lyrique et du tachisme que de l'art informel<sup>18</sup>. Dans leur manifeste de 1963, ils lui opposent un idéalisme qui sera bientôt la source de controverses internes<sup>19</sup>. Ils se sentent plus proches du « réalisme immatériel<sup>20</sup> », selon la formule d'Yves Klein avec qui les artistes de Düsseldorf ont des contacts étroits tout comme avec Jean Tinguely, mais, en dépit des nombreux points communs de leurs activités<sup>21</sup>, ils gardent leurs distances vis-à-vis du Nouveau Réalisme fondé parallèlement à Paris<sup>22</sup>.

La lumière réelle, plutôt que sa simple représentation, inaugure une relation entre les textures picturales à relief – tôles d'aluminium striées chez Mack ou tableaux garnis de clous chez Uecker, elles multiplient et dynamisent cette lumière dont elles sont des émanations – et les projections artistiques où l'implication de la lumière et de l'espace est encore plus forte. Chez Piene, cette relation se manifeste de façon tout à fait concrète dans une origine commune à laquelle renvoient ses peintures et ses premiers ballets lumineux. Les plaques perforées, dont les orifices lui servaient à enfoncer la couleur de ses images tramées d'ordinaire claires, jaunes ou blanches, qui formaient des pointillés en relief et généraient une dynamique lumineuse procurant au tableau, au plan optique, une dimension spatiale<sup>23</sup>, lui servaient aussi à obtenir la vibration voulue de la lumière par la projection dans toute la pièce. Piene s'y essaya à partir de 1959 dans la série du ballet lumineux d'abord archaïque et chromatique, puis mécanique et enfin automatique ou classique<sup>24</sup>. Il se présenta au public avec la version archaïque en 1959, à sa première exposition dans une galerie, chez Alfred Schmela à Düsseldorf. Après ces premières projections manuelles, réalisées avec des passoires et des lampes torches, l'artiste mécanisa ses ballets pour aboutir à une « métamorphose continue de la lumière<sup>25</sup> ». Le mouvement, qui au début émanait d'acteurs, se transposa finalement à l'intérieur de ses sculptures de lumière cinétiques et motorisées<sup>26</sup>. C'est pourquoi aujourd'hui Piene est rattaché au *light art*, qui est devenu entretemps un genre à part entière, plutôt qu'à l'art de la projection transmédiatique, très remarqué récemment<sup>27</sup>. Dans ses premiers textes, pourtant, il établit expressément un rapport entre ses ballets lumineux et la situation du cinéma. Il veut briser la corrélation qui dans les salles obscures s'instaure entre les spectateurs et l'écran, pour arriver à une autre position de sujet, où les observateurs se retrouvent au cœur de l'action de la lumière se déployant de toutes parts, « sans être arrachés, mais en revenant à eux-mêmes<sup>28</sup> ». Au ballet lumineux archaïque présenté par l'artiste seul succéda ainsi un ballet chromatique proposé par un ensemble qui put

investir tous les pans de l'espace et en finir avec la rigidité du face à face avec le public.

On peut se demander en quel lieu Piene voulait produire son ballet lumineux, puisqu'il s'opposait à la salle de cinéma, au théâtre et à leurs « arts du spectacle<sup>29</sup> ». En fait, les expériences sur l'art en tant que spectacle allaient déjà de pair, à l'époque, avec des formats et des lieux alternatifs d'exposition<sup>30</sup>. Piene et Mack durent eux aussi se contenter de niches et d'espaces privés dans les débuts, ce qui procédait d'une part du caractère novateur de leur art, mais aussi de l'absence, à cette époque pionnière – du milieu à la fin des années 1950 –, d'infrastructures pour l'art contemporain, même dans un haut lieu de la tradition artistique tel que Düsseldorf. Dans ce contexte, on comprend que les artistes se soient organisés et regroupés en formations assez instables et circonstancielles comme le Gruppe 53, inspiré par le tachisme français et auquel se rallièrent Mack et Piene<sup>31</sup>. Grâce à leur initiative – les neuf « Expositions du soir » qui eurent lieu entre 1957 et 1960 dans leur atelier du bâtiment sur cour de la Gladbacher Straße 69 –, ils créent un forum non seulement pour leur travail, mais aussi pour des expositions de groupe, tant pour les artistes proches du Gruppe 53 que pour les contacts qu'ils allaient bientôt nouer à l'étranger. La quatrième Exposition du soir en 1957, qui réunit Heinz Mack, Otto Piene, Hans Salentin et Peter Brüning, fut suivie d'une septième, *Das rote Bild* [L'Image rouge, avril 1958] – d'envergure internationale –, et d'une huitième, *Vibration* (octobre 1958), qui jouèrent un vrai rôle de catalyseurs pour Zero. Les deux premiers numéros de la revue *Zero* les accompagnèrent. Mack et Piene, en organisant la première Exposition du soir en avril 1957, prenaient les devants sur les galeristes qui allaient bientôt reprendre ce type d'activités, comme par exemple Alfred Schmela dans la galerie-boutique de la Hunsrückstraße 16-18, qui ouvrit ses portes peu de temps après et allait devenir l'un des principaux moteurs de Zero.

Il est certain que ces Expositions du soir perpétuaient le concept de l'exposition d'atelier<sup>32</sup>, qui avait remporté un vif succès au XIX<sup>e</sup> siècle, mais outre l'attrait pour le public de découvrir directement le lieu auratique de la création artistique, Piene et Mack misaient sur la réduction de la durée de l'événement, ce qui peut également s'interpréter comme une tactique pour attirer l'attention. Le vernissage se confondit avec l'exposition<sup>33</sup>, ce qui allait dans le sens de la transition vers l'action, même s'il s'agissait dans la majorité des présentations de peintures et de reliefs, dont la durée dépassait l'unique soirée annoncée.<sup>34</sup> La neuvième Exposition du soir, qui néanmoins n'eut lieu qu'à la suite de l'exposition personnelle de Piene à la



3 Otto Piene, *Ballet lumineux mécanique*, exécuté dans l'atelier de Piene, Gladbacher Straße 69, Düsseldorf, d'après *Ein Fest für das Licht [Une Fête pour la lumière]* à la galerie Schmela, à Düsseldorf, 1960. © Otto Piene/VG Bild-Kunst, Bonn 2016. Photo © The Estate of Manfred Tischer, [www.tischer.org](http://www.tischer.org)

galerie Schmela en 1959 et de la première du ballet lumineux archaïque, avait bien le caractère d'un spectacle. En octobre 1960, parallèlement à son exposition personnelle suivante chez Schmela, Piene proposa l'exposition *Ein Fest für das Licht [Une Fête pour la lumière]* qui eut lieu trois soirs de suite dans son atelier : *Licht und Jazz, ensemble [Lumière et jazz, ensemble]*, *Chromatisches Lichtballett [Ballet lumineux chromatique]* et *Vollelektrisches Lichtballett [Ballet lumineux tout électrique]*<sup>35</sup>. Le projecteur installé dans l'entrée, présenté strictement de face sur le carton d'invitation et plus tard dans *ZERO 3*, assure la synthèse de la lumière et de la perforation. Dans la revue, la page trouée au début de l'article de Piene y fait écho.

L'atelier au premier du bâtiment de deux étages sur cour offrait assez de place pour la mise au point du ballet lumineux mécanique, déjà bien avancé et qui faisait appel à des machines munies de bras articulés et de rotors, mais aussi à des lampions en papier perforés et placés devant des projecteurs (ill. 3). L'espace blanc de l'atelier aux murs chaulés rappelait à Piene l'expérience marquante d'une lumière aveuglante sur l'eau à la fin



4 Première du ballet lumineux archaïque de Otto Piene à la galerie Schmela, à Düsseldorf, 11 mai 1959. © Otto Piene/VG Bild-Kunst, Bonn 2016  
Photo © The Estate of Manfred Tischer, [www.tischer.org](http://www.tischer.org)

de la Seconde Guerre mondiale<sup>36</sup>. Dans le même temps, l'immeuble délabré faisait penser à un atelier devenu salle des machines, où des appareils, certes d'un noir discret<sup>37</sup> mais d'aspect mécanique, montraient ce qu'ils devaient aux motorisations de Tinguely<sup>38</sup>. Ils constituaient une partie non négligeable du ballet lumineux qui, par ailleurs, remplissait l'espace de sa présence immatérielle, apparenté en cela au *Licht-Raum-Modulator* [*Modulateur-Lumière-Espace*, 1922-1930] de László Moholy-Nagy.

La présentation du ballet lumineux archaïque chez Schmela, par contre, offrait une relation plus étroite avec les images. Dans un article assez grandiloquent, Karl Ruhrberg la décrit sur un mode résolument narratif comme transition entre lumière diurne et lumière nocturne :

« Alors la lumière s'éteignit, les images tramées jaune pâle [...] se perdirent dans la nuit. Alors Piene alluma les lampes torches et leurs rayons effleurèrent les trames qui lui servent à imprimer ses motifs de boutons sur ses tableaux. Sur la danse des lumières frémissantes retentirent des accords de piano, en accéléré, du *Stammbaum* de Stockhausen... Tel était le ballet lumineux<sup>39</sup>. »

Les documents photographiques révèlent assez peu de choses sur le contexte, en raison de la pénombre, certes, mais aussi de leur focalisation sur Piene, sur l'acteur face à son public (ill. 4). De l'espace de la galerie, seule est visible la fenêtre fermée sur l'extérieur, tandis que les perforations des trames diffusent au contraire la lumière vers l'intérieur, vers le fond de la pièce, en éblouissant quelque peu les spectateurs qui regardent devant eux. De toute évidence, cette petite galerie de la vieille ville n'était pas un prototype de White Cube coupé du monde. Bien au contraire, les rideaux de la fenêtre lui confèrent la qualité d'habitation et la chambre privée devient l'autre racine de l'espace moderne de la galerie, à côté de l'atelier<sup>40</sup>. Néanmoins, on trouve plusieurs exemples, parmi les expositions de la scène internationale de Zero, qui intégraient l'espace de la galerie en l'accompagnant également dans ses interfaces névralgiques avec l'extérieur. Il n'est pas rare que les passages et les entrées soient transformés par un grand geste scénographié qui d'ailleurs ne renie pas l'aspect décoratif, ce qui pousse O'Doherty à voir dans l'espace de la galerie un « art en puissance<sup>41</sup> » et un signe annonciateur de la critique institutionnelle. L'illustration en est fournie par la célèbre exposition d'Yves Klein chez Iris Clert, *Le Vide*, qui se déroula d'avril à mai 1958 et pour laquelle il peignit en blanc les vitres inférieures des fenêtres à l'intérieur et habilla l'entrée d'une magnifique tenture, et déjà, un an plus tôt, d'une manière relativement retenue, dans sa première exposition en Allemagne *Propositions monochromes* lors de l'inauguration de la galerie Schmela, où les tableaux avaient été tendus devant les murs d'une façon ostentatoire. L'une des toiles se tenait littéralement en suspension devant la fenêtre côté rue, qui de ce fait ne servait plus seulement de vitrine mais s'était transformée en support immatériel d'un tableau en apesanteur.

En occupant et en transformant la même galerie, cette fois-ci avec Günther Uecker, les membres de Zero choisirent une démarche diamétralement opposée en 1961. Ils barricadèrent la vitrine ouverte sur la rue de façon ostentatoire, pour en faire un mur impénétrable. Cette fenêtre dysfonctionnelle et les mots *Zero Edition Exposition Demonstration* auraient pu pousser les curieux à s'éloigner pour aller voir ailleurs, sans la présence de deux éléments importants : une flèche surdimensionnée, dont la pointe orientée vers le bas indiquait un judas pratiqué dans le mur. La frontière ostentatoire avait donc été percée en un point et permettait d'assouvir le désir, attisé par l'obstacle dressé, de couler un regard – ce que conseillaient vivement les articles de presse – dans le trou pour contempler l'intérieur dissimulé (ill. 5). Là, à part quelques œuvres d'art, régnait



5 *Zero Edition, Exposition, Demonstration*, galerie Schmela, Düsseldorf, 5 juillet 1961, photographies tirées d'un article du journal *Düsseldorfer Stadtpost* du 7 juillet 1961  
Source : Renate Wiehager, *Zero aus Deutschland. 1957-1966 und heute*, cat. exp. Esslingen, Galerie der Stadt Esslingen et Villa Merkel, Ostfildern, Hatje Cantz, 2000, p. 27

une ambiance des plus fantaisistes, avec un juke-box, une machine à sous trafiquée<sup>42</sup> et des couvertures de revue transformées en petits drapeaux publicitaires, qui accompagnaient la parution de la troisième et dernière édition déclarée de *Zero*. Ceci était le point de départ de l'événement où le poids du format classique d'exposition serait à nouveau déplacé : la caisse enregistreuse et la mise en scène ironique transformaient la galerie en point de vente d'une revue. Par le titre, l'édition est placée sur le même plan que la démonstration et l'exposition mais, par contraste avec le soin apporté à la conception de la revue, la presse contemporaine – ce qui était à prévoir – dénigra et qualifia de kermesse avide de publicité la soirée qui n'a éveillé l'attention des historiens de l'art que récemment<sup>43</sup>. Il me semble tout à fait intéressant que cette action, qui avait renoncé à des projections au sens strict, ait consisté à projeter sur les murs et dans l'espace le médium qu'est le journal, et cela avec des pages collées aux murs de la galerie, qui portèrent le commentateur de la télévision de l'époque à croire dans un premier temps à une exposition de

photographies<sup>44</sup>. La chorégraphie précise de la succession des pages<sup>45</sup> se fonde en un *all over* et le médium devient poreux sur l'architecture qui dans ce cas, de plus, ne subit pas la perforation immatérielle de la lumière, mais celle, littérale, du judas.

La relation avec l'extérieur avait été d'autant plus soulignée que l'événement s'était principalement déroulé devant la galerie, dans la rue. L'invitation libellée «*Geheim, kommen Sie persönlich*» [Secret, venez en personne] avait réussi son effet, c'est-à-dire obtenu exactement le contraire de ces mots, puisqu'une foule d'autres artistes de la ville, comme Joseph Beuys, se mêlèrent aux visiteurs, aux curieux, ou encore à la presse et à la télévision. S'emparant du motif de la foule transmis par les médias, des demoiselles «*Zero*», vêtues d'un uniforme tubulaire noir, se firent passer pour les adeptes d'un mouvement encore secret, bientôt appelé à gagner les masses, mais aussi pour des supports publicitaires humains arborant sur leur poitrine le symbole numéral 0, renforcé par l'inscription performative du nom de *Zero* sur le mur de l'immeuble. De nombreuses analogies formelles établissaient des correspondances avec ce nombre, comme les bulles de savon des demoiselles «*Zero*» ou, devant elles, le cercle d'un diamètre de cinq mètres peint en blanc – couleur emblématique de *Zero* – par Günther Uecker sur la *Hunsrückstraße*. Là aussi on reconnaît un parallèle avec les flots de lumière qui, au contact de l'espace environnant, créent des accents lumineux. La peinture avec du blanc, couleur lumineuse, investit sans façons l'espace extérieur. La rue, revendiquée comme lieu public de la *Démonstration Zero*, a tout autant valeur de fond pictural, comme si la *Zone Zero*, espace intellectuel primaire «*en tant que zone du silence et des possibilités*<sup>46</sup>», était devenue localisable. D'autres signes tels que la flèche ou les lettres semblent indiquer, d'un geste sans aucune équivoque, un lieu ou, mieux, un événement éphémère. En effet, le lieu marqué se dérobe tout de suite, à l'instar de la grande sculpture d'air ou des colonnes de bulles de savon qui signalaient par là une extension supplémentaire de l'espace, importante pour *Zero* : «*Mon rêve le plus élevé est une projection de lumière dans l'immensité du ciel nocturne – l'air est le seul espace qui offre à l'homme une liberté à peu près illimitée*<sup>47</sup>.» Otto Piene révéla ce programme dans *ZERO 3*. Pourtant, l'espace de liberté qui est expressément attribué à l'homme lui est simultanément retiré et réservé à la lumière immatérielle des projections. Cette programmation remonte à Yves Klein et à son impossible saut dans le vide ou encore à sa *Sculpture aérostatique* composée de ballons bleus qui orna la galerie Iris Clert en 1957

et semble apparentée au tube en plastique chez Schmela, ainsi qu'à de nombreuses actions de Piene.

Ici se reflètent les aspirations de Zero visant des espaces vides et infinis, ce qu'illustrent par exemple le lancement de la fusée à la fin de *ZERO 3* ou le projet de Heinz Mack sur le Sahara, présenté en détail dans la revue, qui englobent, outre toute l'ambition technologique, la transcendance de la lumière. En 1960 déjà, Otto Piene, sans taire par ailleurs l'analogie ambiguë avec ses expériences de guerre et les projecteurs de la DCA, avait esquissé la situation idéale pour le ballet lumineux, une projection – pacifiée pour ainsi dire – « sur le ciel nocturne selon un mode adapté aux grandes distances<sup>48</sup> ». De toute évidence, Piene cherche là à dépasser l'échelle limitée des espaces d'art dont il se rapprochera à partir de 1968 avec son *Sky Art* au Center for Advanced Visual Studies du Massachusetts Institute of Technology. Cela dit, quelques projets de Zero s'entendent déjà comme des tentatives de réalisations à grande échelle, notamment *Zero op Zee* sur la jetée de Scheveningen (1965-1966), qui revisite la tradition des Lunaparks et, dès 1962, une fête associée à *Zero Edition Exposition Demonstration* sur la prairie qui borde le Rhin à Düsseldorf. Là, une plantation lumineuse de drapeaux argentés, signée Heinz Mack, et des voiles de Günther Uecker rejoignirent le rond peint dans la rue par Uecker et les demoiselles « Zero ». Des projecteurs illuminèrent en continu les ballons argentés lâchés dans les airs par Piene et amplifièrent leurs reflets<sup>49</sup>. De cette façon, le spectacle surtout visuel faisait agir avant tout des phénomènes naturels tels le vent et l'air. Le paysage urbain quotidien était occulté afin de renforcer artificiellement les effets optiques dans l'espace noir du ciel la nuit, dans la grande tradition des fêtes de jardin ou en plein air<sup>50</sup>. Par conséquent, la foule, dont la présence répondait à la démesure recherchée, n'était pas vraiment vue sous un angle politique, contrairement à chez Kowalski, en dépit de cette définition générale de la Démonstration de Zero par Mack : « pertinence pour la société, provocation, grande attention<sup>51</sup> ». Avant tout, ce devait être une rencontre festive, conforme à l'esprit joyeux et idéaliste de Zero. Bien sûr, c'était en fin de compte une stratégie à deux voies. La fête servait en fait de prétexte à une production télévisée<sup>52</sup>. Ici aussi la forme de l'action de la démonstration est donc indissociablement mêlée, tout comme l'*Edition* précédente, à un appareil médiatique, ce qui pour autant ne doit diminuer en rien son importance artistique, mais peut passer pour être l'un des moteurs de l'actionnisme artistique depuis les avant-gardes historiques – avec des accentuations différentes. Par contre, le film télévisé,  $o \times o = Kunst$  reste ancré dans le modèle traditionnel de la visite

d'atelier. Malgré quelques idées perturbatrices, il se compose de portraits plutôt conventionnels des artistes internationaux de Zero et ne se sert de leur fête que pour donner le ton.

De manière complémentaire à cette première situation idéale, dehors et en pleine nuit, sur une grande échelle, Piene en imagine une autre dans son texte de 1960. Et il décrit le rapport entre ces deux situations comme le passage possible des petits aux grands spectacles, explicitement permis par le changement fluide d'échelle et de dimensions propre à la projection. Plus précisément, l'artiste estime qu'un ballet lumineux d'échelle réduite devrait se dérouler de préférence dans un espace intérieur hémisphérique, le plus vaste possible, où les visiteurs pourraient s'allonger afin de sentir « l'harmonie avec l'espace libre et non obstrué » et de se fondre dans le « continuum » de la « permanence de [leur] propre dynamique<sup>53</sup> ». Piene voit un réel potentiel libérateur dans la lumière qui se répand de tous côtés et selon lui aide à dépasser la « situation tri-dimensionnelle à lignes de fuite<sup>54</sup> ».

*The Proliferation of the Sun* [*La Prolifération du soleil*], la plus célèbre des performances multimédia de Piene, révèle particulièrement bien les possibilités de changements d'échelle des spectacles lumineux. Elle fut créée à New York au Black Gate Theatre, aménagé avec Aldo Tambellini, et présentée ensuite plusieurs fois en Allemagne en 1967, sous le titre de *Die Sonne kommt näher* [*Le Soleil se rapproche*]. L'influence américaine<sup>55</sup> ne fut pas la seule à jouer sur ces pièces multimédia. Entre 1962 et 1969, Piene développa – de pair avec l'automatisation complète du *Light Ballet*, comme dans les sculptures lumineuses programmées exposées à la Howard Wise Gallery en 1965<sup>56</sup> – plusieurs de ces pièces et compléta leurs projections lumineuses entre autres par des projections de diapositives en partie figuratives<sup>57</sup> : sur ce point, certains auteurs estiment que la confrontation avec les villes américaines illuminées dans un but commercial conférait une note plus réaliste aux projections lumineuses transcendantes et « pures » de Zero<sup>58</sup>, même si dans d'autres pièces de cette époque Piene intégrait par exemple le passé récent de l'Allemagne<sup>59</sup>.

Par contre, *The Proliferation of the Sun* se rapproche du deuxième scénario idéal pour ballet lumineux dans un espace intérieur et même encore davantage, si l'on en juge d'après les vues de l'installation, dans la version allemande qui fut produite à la galerie art intermedia, à Cologne, en 1967<sup>60</sup>. Piene ne trouva certes pas dans la cave humide au badigeon blanc provisoire un espace hémisphérique similaire au *Movie-Drome* (vers 1965) construit spécialement par Stan VanDerBeek à partir d'un silo. Mais,



6 *The Proliferation of the Sun (Die Sonne kommt näher) [La Prolifération du soleil (Le Soleil se rapproche)]*, 1966-1967, performance multimédia avec diapositives peintes, son, 5 projecteurs Carousel, galerie art intermedia, Cologne, 12 septembre 1967. © Otto Piene/VG Bild-Kunst, Bonn 2016

contrairement à la présentation au Black Gate Theatre, où la délimitation quadratique des diapositives reste bien reconnaissable, les images projetées dans la cave exigüe se superposent nettement plus et semblent même s'être dématérialisées dans l'air (ill. 6). Pendant cette performance d'une demi-heure environ, les visiteurs étaient allongés, selon les vœux de Piene, dans la pièce qui par ailleurs était garnie de boules transparentes gonflables et de l'une de ses sculptures lumineuses. Cinq projectionnistes, équipés de projecteurs Carousel dernier cri, projetaient les images multiples sur les murs. La performance se conformait à une dramaturgie de l'intensification, tant visuelle que rythmique, au cours de laquelle les couleurs du spectre des diapositives peintes culminaient avec le blanc, puis elle prenait fin dans l'obscurité. Simultanément, on entendait la voix enregistrée de Piene dicter la cadence des changements d'images<sup>61</sup>, sur un rythme régulier au début, puis qui s'accélérait : « the sun, the sun, the sun », ensuite juste « whiteout, whiteout » ou « blackout, blackout ». En raison de leur structure circulaire, les diapositives peintes à la main rappellent formellement les « tableaux-feu » dont Piene brûlait le centre avec des dissolvants pour obtenir un rond noir. Dans le contexte thématique

de la performance, ce cercle évoquait une planète ou un soleil. De ce fait, même à ce niveau, l'échelle immense du cosmos était contenue dans la petite dimension (le spectacle lumineux). Simultanément, les images de diapositives, souvent dominées en leur milieu par un noyau sombre ou un trou, donnaient une impression de perforation immatérielle, de déstabilisation des limites solides des murs pendant la projection multiple qui accaparait l'espace. En plus de cet « écran » englobant et évanescent, des ballons d'un diamètre de trois mètres et peints de couleurs fluorescentes offraient une surface de projection sphérique et multidirectionnelle.

Tant en Amérique qu'en Allemagne, *The Proliferation of the Sun* fut présenté dès le début dans des musées et non pas seulement dans des lieux de performance choisis par les artistes eux-mêmes ou dans des galeries expérimentales. Cependant, le passage à la galerie art intermedia – qui ne vécut que quelques années – d'Helmut Rywelski<sup>62</sup>, à Cologne, semble revêtir une certaine signification, d'autant plus qu'il eut lieu le 12 septembre 1967, la veille du premier Kölner Kunstmarkt. À cause de la politique d'exclusion de ce Marché de l'art de Cologne, Rywelski allait bientôt se lancer dans une lutte acharnée contre l'organisateur, le Verein progressiver deutscher Kunsthändler (Association des marchands d'art allemands progressistes), ce qui annonce la division de la scène des galeries vers 1970. D'une part, un marché de l'art s'établissait dans des dimensions nouvelles, mais en misant sur le monopole et donc l'exclusion, d'autre part les galeristes se sentaient tenus de respecter l'ouverture et la démocratisation de l'art. Chez Rywelski, qui fut journaliste avant et après son expérience de galeriste, cet état de fait se manifesta par ses éditions, mais aussi par ses interventions de publiciste, ses lettres ouvertes et ses invitations assorties de communiqués ou de revendications.

### Projektionen – Projekte : *Imi Knoebel*

La même galerie accueillit de la fin 1970 au début de l'année 1971 un artiste qui allait marquer la scène artistique de Düsseldorf quinze ans après Mack et Uecker, lesquels avaient quitté l'Académie en 1953. Wolfgang Knoebel, qui y étudia de 1964 à 1971, faisait partie de l'éminente classe de Beuys. Surnommés Imi & Imi avec son ami et collègue Rainer Giese, ils y occupaient une place particulière<sup>63</sup>. Helmut Rywelski, du temps où il dirigeait sa galerie, entre 1967 et 1972, travailla beaucoup avec Joseph Beuys. Il fut le premier à montrer ses œuvres à Cologne. Ensemble, ils

Beachten Sie bitte, dass art intermedia am 24. XII. 1970 geschlossen bleibt. Die Galerie öffnet am 7. I. 1971 um 18.00 Uhr.  
 712099  
**art intermedia**  
 HELMUT RYWELSKI  
 geöffnet: dienstags bis freitags 10.00 Uhr bis 18.00 Uhr, samstags 10.00 Uhr bis 16.00 Uhr und nach Vereinbarung - Telefon: 728040.

Zur Ausstellung W. Knoebel erscheint die Edition 'W. Knoebel, art intermedia DIA 1'. 51 Bläs in einer Kodak-Frommel, Format 24 cm x 36 cm, Auflage 5 Exemplare, signiert und nummeriert, DM 250,--.

**Curriculum vitae:** W. Knoebel wurde 1946 in Dessau/Anhalt geboren. Von 1964 - 1971 Studium an der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf bei Professor Joseph Beuys (Meisterschüler)

21. Text

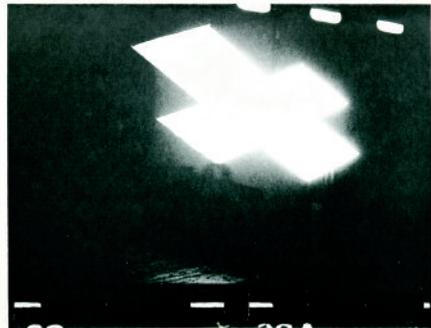
Projektionsblenden in Meter mit Projor 60, 80, 100, 150, 200 und 250mm Objektiv.

Blende mm	80mm										100mm										150mm										200mm										250mm									
	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10
0,5	0,02	0,07	0,14	0,21	0,28	0,35	0,42	0,49	0,56	0,63	0,02	0,07	0,14	0,21	0,28	0,35	0,42	0,49	0,56	0,63	0,02	0,07	0,14	0,21	0,28	0,35	0,42	0,49	0,56	0,63	0,02	0,07	0,14	0,21	0,28	0,35	0,42	0,49	0,56	0,63	0,02	0,07	0,14	0,21	0,28	0,35	0,42	0,49	0,56	0,63

art intermedia  
 HELMUT RYWELSKI  
 5 K ö l n 1  
 Domstrasse 61  
 Telefon: 728040

K  
 Knoebel  
 7  
 A370/74  
 W. KNOEBEL  
 Projektionen-Projekte

Zur Vernissage am 18. Dezember 1970 um 20.00 Uhr sind Sie und Ihre Freunde herzlich eingeladen. Die Ausstellung endet am 27. Januar 1971.



W. Knoebel stellte aus 1968; Kopenhagen, IMI + IMI (E); Berlin, Galerie Block, IMI Art etc.; Hamburg, Kunsthaus  
 1969; Trier, Städtisches Museum Heidelberg, Intermedia 69; Luxemburg, Kunstmuseum, Düsseldorf, Szenegaleriedblock, (E); Bremerhaven, Kabinett für aktuelle Kunst (E); Amsterdam, art & projekt (E)  
 1970; Antwerpen, Galerie X-One, Informations; Edinburgh, STRATEGY GET ARTS; Bremerhaven, Kabinett für aktuelle Kunst (E); Utrecht, DE UTRECHTSE KRING (E); Köln, art intermedia (E).

7 Invitation à l'exposition *Projektionen – Projekte* [Projections – Projets] de Wolfgang (Imi) Knoebel à la galerie art intermedia, Cologne, 18 décembre 1970-27 janvier 1971  
 © Imi Knoebel/VG Bild-Kunst, Bonn 2016  
 Source : Kunst- und Museumsbibliothek Köln

transformèrent la vitrine en authentique forme d'exposition<sup>64</sup>. Premier témoignage de la présentation de Knoebel chez art intermedia, le carton d'invitation plié intitulé *Projektionen – Projekte* révèle les ambitions implicites de changement. À l'intérieur, on découvre une *Innenprojektion* [Projection intérieure] peu aisée à localiser, où une croix lumineuse flotte en biais dans l'espace obscur, ce qui rappelle fortement les œuvres composées de panneaux carrés de la même époque. Au verso figure un tableau des «largeurs des images projetées» (ill. 7). Sur les vues de l'installation conservées dans les archives de l'artiste<sup>65</sup>, on observe qu'en effet des travaux tels que la *Schwarze Kreuz* [Croix noire, 1968] étaient exposés avec les *Innenprojektionen* photographiques correspondantes (ill. 8), ce qui annonce une liaison entre des objets picturaux et d'insaisissables projections lumineuses sphériques. Malgré ce point commun particulier avec Zero, c'est généralement d'une façon hâtive qu'un rapport est établi entre les deux positions<sup>66</sup>. Les intérêts communs pour la monochromie et le blanc, couleur lumineuse tendant vers l'immatériel, sont tout aussi manifestes que les



8 Vues des installations pour l'exposition *Projektionen – Projekte* de Wolfgang Knoebel à la galerie art intermedia, Cologne, 1970-1971, avec l'édition *Dia I'* [*Diapo I*], 1970  
© Imi Knoebel/VG Bild-Kunst, Bonn 2016  
Source : Archives d'Imi Knoebel



© Imi Knoebel/VG Bild-Kunst, Bonn 2016  
Source : Archives d'Imi Knoebel

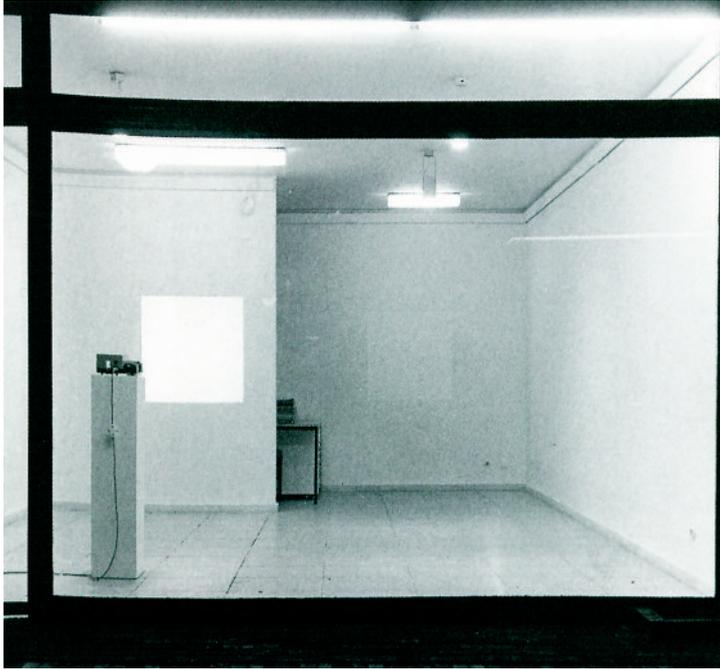


© Imi Knoebel/VG Bild-Kunst, Bonn 2016  
Source : Archives d'Imi Knoebel

divergences sur la genèse de l'approche et sur l'objectif de l'artiste. Dans une conversation de 1982, Knoebel qualifia la comparaison avec les « gens de Zero » d'« offense mortelle<sup>67</sup> », reprenant la formule assez méprisante utilisée par Beuys, présent à leurs fêtes, dans l'une de ses corrections, ce qui bien sûr avait aussi trait à la distanciation obligée des artistes par rapport à la génération précédente.

Ici, l'œuvre de jeunesse de Knoebel semble d'autant plus pertinente que son chemin vers les espaces de projection passe également par la peinture, qui chez lui présente un rapport particulier avec le réel et l'objet. Comme Otto Piene avec sa trame, qui admet les irrégularités des tamis perforés à la main, Imi Knoebel garnit de structures rigoureuses la surface de ses toiles marouflées sur des panneaux de fibre dure, tout d'abord sous forme de *Linienbilder*<sup>68</sup> [*Tableaux linéaires*], noirs sur fond blanc ou l'inverse. Leur principe sériel porte tant sur l'organisation interne du tableau où la largeur de l'écart entre les lignes verticales varie systématiquement, que sur l'accrochage qui suit par exemple le modèle de la progression avec une distance toujours un peu plus importante entre les panneaux<sup>69</sup>. À l'intérieur de l'œuvre, les écarts entre les lignes verticales peuvent s'étendre au point que l'intervalle se poursuit sur le tableau voisin. Dans ce cas, aucun trait n'apparaît sur certains d'entre eux. Il en résulte d'une part des tableaux blancs, vides, d'autre part l'activation du mur, devenu partie de la suite picturale implantée dans l'espace, au gré des accrochages. S'il ne nous est pas loisible d'étudier davantage l'intense réception de Malevitch par Knoebel, la genèse des tableaux vides a son importance. En effet, vers 1968, elles conduiront l'artiste aux projections lumineuses.

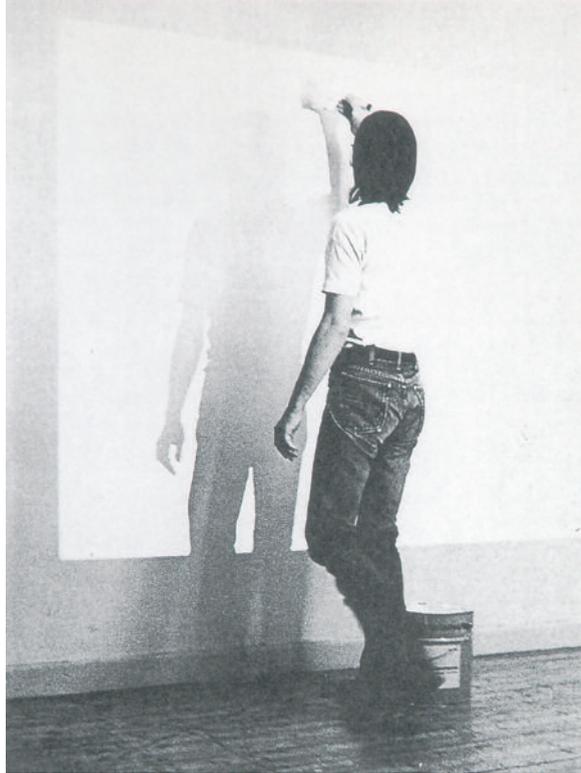
Les expériences qui suivent bientôt sur les *Projektionsbildgrößen* (1970) (ill. 9) se fondent pour l'essentiel sur la possibilité de modification de l'échelle inhérente à la projection. Les variantes, qui dans un premier temps se cantonnent au système de la verticalité et de l'horizontalité et aux proportions données du champ pictural, résultent désormais de la distance du projecteur au mur ou d'objectifs et de formats différents des diapositives. Ce système strict se suffit parfois à lui-même, que Knoebel trace les dimensions des tableaux sur les murs<sup>70</sup> ou qu'il se limite sur le prospectus d'art intermedia à un tableau de toutes les possibilités (d'après les 4 formats de diapositives, les 6 distances focales et les 21 distances au mur de 0,4 à 24 mètres, qui dépassaient de loin les dimensions réelles de la galerie). La cave ne fut pas utilisée comme pour Piene et l'on ne vit à Cologne aucune des *Projektionsbildgrößen* qui, de toutes façons, n'étaient pas destinées à un espace noir<sup>71</sup>.



9 Imi Knoebel, *Projektionsbildgrößen* [*Formats de projection*], 1970, Kabinett für aktuelle Kunst, Bremerhaven, 1970. © Imi Knoebel/VG Bild-Kunst, Bonn 2016. Source : *Imi Knoebel Bilder 1987/1988*, cat. exp. Maastricht, Bonnefantenmuseum, 1989, s.p.

Par ailleurs, Knoebel étudia ce qui se manifeste comme champ lumineux immatériel ou comme simple indication de dimensions dans sa forme réelle-objectale [dinglich-objekthaften Form], par exemple les baguettes qui se prêtent à la fabrication d'un châssis à clés et représentent alors la structure fondamentale d'un support pictural. Pour Johannes Stüttgen, ce châssis à clés est précisément l'exemple paradigmatique d'un objet « vraiment réel », transformé en œuvre d'art par Knoebel par le jeu de « forces tout à fait réelles<sup>72</sup> ». Knoebel travailla avec des objets semblables sur des installations spatiales dans son *Hartfaserraum* [*Espace en fibre dure*], réalisé pendant ses études et rebaptisé *Raum 19* [*Espace 19*] d'après l'une des deux salles du cours de Beuys à l'Académie, qu'Imi & Imi avaient déclaré « Imi-Feld » [Champ d'Imi] et revendiqué comme leur « terrain<sup>73</sup> ». Stüttgen, lui-même un étudiant de Beuys à l'époque, voit très bien Imi Knoebel et Imi Giese participer aux discussions lancées par Beuys sur une notion de l'art étendu à la réalité sociale, même si c'est avant tout par intérêt pour une « stimulation-seuil » qui ne veut pas franchir la limite,

10 Imi Knoebel,  
*Projektionsbildgröße [Format de  
 projection]*, 1969 (Greifweg 6)  
 © Imi Knoebel/VG Bild-  
 Kunst, Bonn 2016  
 Source : Martin Schulz,  
*Imi Knoebel. Die Tradition  
 des gegenstandslosen Bildes*,  
 Munich, Schreiber,  
 1997, p. 159



mais continuer à « la pousser vers le néant<sup>74</sup> ». *Hartfaserraum* est l'appropriation d'une salle de cours par Knoebel, qui fait d'un atelier de groupe à l'Académie sa pièce et son œuvre. Cette œuvre d'art spatiale élève au rang de principe l'accrochage, l'empilement et le stockage des matériaux nécessaires à la production picturale elle-même, plutôt que le processus de production que le sujet-artiste agissant aurait pu faire valoir contre le cadre fortement institutionnalisé. Ce système permet à l'œuvre d'art dans l'espace de rester variable, c'est-à-dire transférable dans d'autres contextes, tels que des musées, institutions qui participent elles-mêmes à une logique de stockage, d'empilement et de présentation. Knoebel procéda à une autre forme de (re-)matérialisation dans son atelier privé du Greifweg 6 et en transposa de nouveau en peinture les projections lumineuses rigoureusement orthogonales, en recouvrant l'espace de projection de peinture blanche sur un mur blanc (ill. 10). Ici aussi le mur devient support pictural, et cela d'une peinture murale non fugace, mais à peine visible, diaphane, qui rend transparents le mur et l'œuvre l'un sur l'autre.

11 Imi Knoebel,  
*Innenprojektion* [*Projection  
 intérieure*], 1973, photo-  
 graphie, 23,8 × 30,5 cm  
 © Imi Knoebel/VG Bild-  
 Kunst, Bonn 2016. Source :  
*Imi Knoebel. Ich nicht, neue  
 Werke*, cat. exp. Berlin,  
 Deutsche Guggenheim  
 et al., Ostfildern, Hatje  
 Cantz, 2009, p. 57

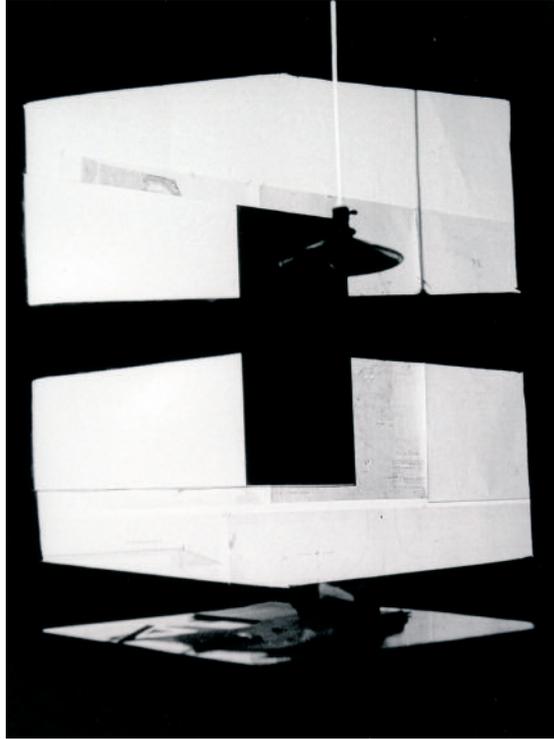


Jusqu'ici, la frontalité stricte, qui conserve un caractère fortement pictural et n'autorise qu'une faible fusion avec l'espace environnant, est frappante. Ce qui changea de manière latente dès lors que Knoebel positionna plus librement le projecteur de la série *Innenprojektionen*. En effet, toute modification de l'angle d'incidence transforme en trapèze une forme orthogonale au départ. En général, Knoebel voyait dans ces travaux non pas des événements, des projections à durée limitée, mais des photographies. Ces images fixent les oppositions entre les traces lumineuses, les formes immatérielles en suspension et les lieux vaguement décelables dans l'obscurité. Désormais, la tridimensionalité du lieu – ses angles, les bords du plafond et du sol – entre en jeu, de même que la pluralité des apparences de l'architecture et de l'inventaire. Même s'il existe des variantes où la surface miniature des petites diapositives vides est couverte de peinture, selon un vocabulaire formel abstracto-géométrique semblable à celui des panneaux peints, selon une touche presque informelle ou par de fines fentes de lumière<sup>75</sup>, Johannes Stüttgen souligne que

ces projections lumineuses sont caractérisées avant tout par le fait que les métamorphoses de la forme qui reste la même sont ajoutées, « comme un cadeau de l'extérieur<sup>76</sup> ». Même si la forme lumineuse occupe l'espace sans trop se déformer (ill. II), Knoebel ne cherche pas du tout son pendant dans le White Cube vide. Au contraire, dans ces images d'une abstraction si sévère du fait de leur genèse, il fait entrer la réalité sous forme de pièces de travail ou même de pièces à vivre non vides, mais en général peuplées d'objets. Finalement, un grand nombre des *Innenprojektionen* furent réalisées dans les pièces qu'il occupait dans l'atelier communautaire du Greifweg <sup>67</sup>. En 1984, Knoebel fit d'un tel lieu privé l'objet d'un travail ultérieur sur l'espace, comme auparavant l'atelier de l'Académie, et montra au Lehmbruck Museum de Duisburg son atelier de l'époque, situé Heerstraße 16, par une sorte de projection inversée. L'intérieur se mua en un cube hermétique, tandis que les limites des murs se fractionnaient et étaient « projetées » vers l'extérieur pour se superposer en



12 Imi Knoebel, *Heerstraße 16*, 1984, fibre, bois, 350 × 550 × 450 cm et *Heerstraße 16*, 1982, 2 parties, bois, verre, dalles, porte, 291 × 22 × 12 cm, radiateurs en fonte de 125 × 23 × 23 cm, installation au Wilhelm Lehmbruck-Museum Duisburg, 1984. © Imi Knoebel/VG Bild-Kunst, Bonn 2016. Source : *Imi Knoebel Bilder 1987/1988*, cat. exp. Maastricht, Bonnefontenmuseum, 1989, s.p.



13 Imi Knoebel, *Ohne Titel*  
[*Sans titre*], 1968/72, photo-  
graphie, 23,8 × 30,5 cm  
© Imi Knoebel/VG Bild-Kunst,  
Bonn 2016. Source : *Imi Knoebel.*  
*Ich nicht, neue Werke*, cat. exp.  
Berlin, Deutsche Guggenheim  
et al., Ostfildern, Hatje  
Cantz, 2009, p. 52

partie sur la façade vitrée du musée (ill. 12)<sup>78</sup>. De la sorte, les limites de l'atelier se fondent dans le cube plus vaste du musée, sans que la transparence de ce dernier, en fin de compte, rende plus intelligible le lieu de travail : lequel, *pars pro toto*, reste impénétrable pour l'œuvre d'art.

Dans certaines *Innenprojektionen*, la table de l'atelier signale un intérieur, alors que le champ lumineux blanc de la projection, son contraire spatial, suggère une vue similaire à celle d'une fenêtre, où extérieur et intérieur se croisent de façon paradoxale (ill. 13). De la même manière Knoebel agit en dehors de l'atelier privé dans la galerie et fit valoir la fenêtre en tant qu'interface : chez art intermedia, le carrousel de diapositives de l'édition *Dia I'* [*Diapo I*, 1970] était posé sur le rebord de la fenêtre. Déformé par l'angle aigu, le champ lumineux sur le mur se dédoublait extérieurement par la réflexion (ill. 8 en bas), ce qui conférait à la *Projection intérieure* grâce à la *Projection extérieure* simultanée le caractère d'un événement. En conséquence, Knoebel réalisa l'étape suivante à l'extérieur. Ses *Außenprojektionen* affrontent définitivement la pluralité des formes de l'architecture et de l'environnement – qui sont tout sauf planes –, mais les poussent dans le champ



14 Imi Knoebel, *Außenprojektion* [*Projection extérieure*], 1971, photographie, 30 × 24 cm  
 © Imi Knoebel/VG Bild-Kunst, Bonn 2016  
 Source : *Imi Knoebel, Retrospektive 1968-1996*,  
 cat. exp. Munich, Haus der Kunst et al.,  
 éd. par Marja Bloem, Ostfildern-Ruit, Cantz,  
 1996, essai illustré p. 17

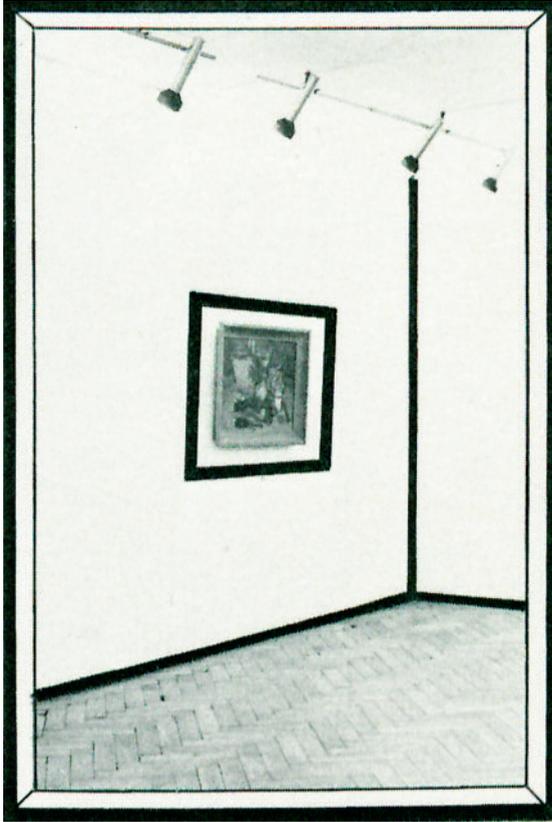
lumineux qui s'esquisse assez souvent de façon plate (ill. 14) dans un statut singulièrement iconique, entre abstraction et figuration. Ailleurs, ces rectangles de lumière, les traits simples comme les traits dupliqués et les croix de biais, révèlent les fortes déformations, fragmentations et sauts de plan subis par des formes en fait constantes, par le seul jeu de l'éclairage direct et de plein fouet sur la réalité nocturne.

Finalement, la mutabilité de la surface de projection déjà polymorphe est accentuée par le mouvement quand Knoebel fixe les projections extérieures non seulement par la photographie, mais aussi dans l'une des plus anciennes vidéos allemandes, pour la Videogalerie de Gerry Schum. L'instabilité paradoxale de la forme inchangée est amplifiée ici par l'écran non seulement plastique, mais qui bouge – à la place des images. Dans ses projections intérieures et extérieures, Knoebel avait déjà exploré, après les changements d'échelle, un autre paramètre essentiel des projections, le fond « sur lequel elles se heurtent, dont la résistance leur est nécessaire », qui leur permet d'établir une tension, « car, sans vis-à-vis, la projection se perd dans

l'infini, dans le néant<sup>79</sup>». Knoebel, avec sa vidéo *Projektion X* (1972), parvint à une étonnante tout autant que contraignante « combinaison de certitude et de contingence [...] dans cette opposition simple de la forme qui s'enfuit sans répit dans le cosmos, se perd et se renouvelle constamment, [...] n'est jamais saisissable d'elle-même dans son aspect extérieur, mais qui, soustraite à la certitude, reste toujours la même<sup>80</sup> ». Cette dimension cosmique peut rappeler Zero et possède pourtant un esprit très différent. En témoignent les images d'étoiles de Knoebel réalisées à l'époque, des re-photographies fragmentaires de vues de la voûte céleste, mais complétées par une fausse étoile, un petit point lumineux<sup>81</sup>, le résultat d'une projection totalement arbitraire, et non plus optique et géométrique. Par contre, dans l'espace urbain terrestre, Knoebel, se démarquant de la fête de Zero sur les rives du Rhin, exagéra les interférences avec d'autres lumières, réverbères et autres, au cours de ses virées nocturnes avec une caméra vidéo et un projecteur sur le toit de sa voiture, dans Darmstadt où il avait étudié à la *Werkkunstschule* [l'école des Arts appliqués] avec Giese, avant l'Académie. « L'effet de traînée spécifique de la vidéo par faible luminosité<sup>82</sup> » fait de la bande un authentique travail sur la vidéo. Après la cible concentrique de Kowalski, les ronds blancs peints par Uecker sur le trottoir et le « o » récurrent de Zero, le X de Knoebel peut aussi s'interpréter comme un signe tant de marquage que de rature, qui touche ici la ville de ses premiers pas d'artiste.

### Room with a View : *Krzysztof Wodiczko*

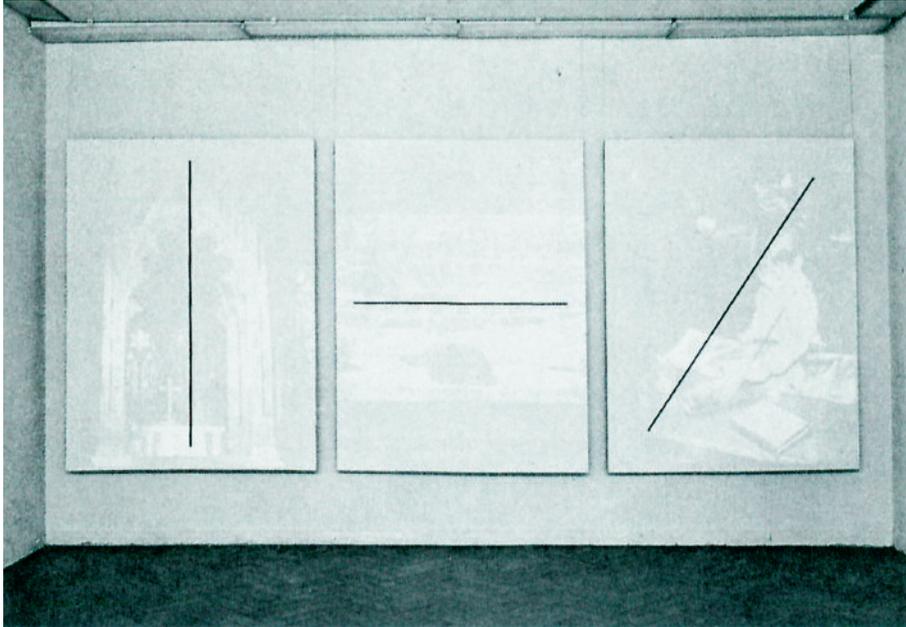
Un dernier exemple fermera entre autres la boucle nous ramenant à la galerie Foksal. Il invoque en plus un autre rapport entre projections photographiques et abstraites et l'idée de transparence. La galerie Foksal résulte d'une initiative d'artistes et de critiques d'art qui voulaient en faire une *place* particulière, vouée à la réflexion sur soi et à la critique des institutions<sup>83</sup>. Vitrine de l'avant-garde entre 1966 et 1988, elle accueillit de nombreux artistes occidentaux notoires<sup>84</sup>. Dans les années 1970, elle présenta à plusieurs reprises l'artiste polonais *Krzysztof Wodiczko*. Diplômé en design industriel de l'Académie des beaux-arts de Varsovie en 1968, il émigra au Canada dix ans plus tard. Dans sa première phase, il réalisa divers *Vehicles* destinés à « mobiliser » des usagers individuels, des groupes entiers ou des micro-architectures (entre autres des abris pour les SDF). Dans notre contexte, les *Public Projections* de Wodiczko, à partir de la fin



15 Krzysztof Wodiczko, *Demonstrative Drawing/Rysunek Pogladowy* [Dessin démonstratif], 1974, galerie Foksal, Varsovie. © Krzysztof Wodiczko  
Avec l'aimable autorisation de l'artiste  
Source : *Krzysztof Wodiczko*, cat. exp. Champaign-Urbana, Krannert Center for the Performing Arts, 1975, s.p.

des années 1970, nous intéressent particulièrement. Il leur conféra un caractère spécial en projetant des diapositives photographiques, souvent de corps humains, qui épousaient les formes de bâtiments représentatifs et, par cette anthropomorphisation, dévoila la « gestuelle » assez souvent répressive des ordres architecturaux.

En effet, le chemin conduisant à ces projections en public commença une fois de plus dans des salles de galeries, et c'est pourquoi, en définitive, on met l'accent sur leur ouverture à des rapports extérieurs. Un travail de ses débuts, où aucune projection n'intervient, est révélateur à cet égard. Là, au contraire, juste en redoublant le cadre, il parvient à activer la surface murale à l'instar de Knoebel et, de ce fait, le contexte externe à l'image. *Demonstrative Drawing/Rysunek Pogladowy* [Dessin démonstratif] (ill. 15), réalisé à la galerie Foksal en 1974, part d'une image existante, probablement une photographie, dont l'artiste reproduit le cadre de bois en le dessinant, en commençant par une sorte de bloc carré qui rassemble la photo, le



16 Krzysztof Wodiczko, *References/Odniesienia*, 1977, installation avec diapositives, galerie Foksal, Varsovie. © Krzysztof Wodiczko. Avec l'aimable autorisation de l'artiste  
Source : *Krzysztof Wodiczko. On line 1976-1977*, cat. exp. Guelph (Ontario, Canada), Campus Gallery, University of Guelph, 1977, s.p.

cadre en bois et la surface murale environnante en une unité plastique, faisant du mur blanc un passe-partout. Un autre contour noir, qui ne forme plus un carré, mais, étant peu éloigné du premier cadre et assez large, présente un rapport optique, fait figure de cadre suivant. Il suit exactement les lisières orthogonales du plafond et du sol, longe un angle et se confond avec l'architecture de la galerie. Le cadre habituellement tourné vers l'intérieur, qui entoure l'œuvre d'art comme une totalité fermée pour reprendre l'expression de Georg Simmel<sup>85</sup>, est devenu ici au contraire centrifuge, par le seul jeu de la répétition et de l'échelle croissante, un peu selon le principe des cercles concentriques. Il fonctionne de cette manière comme une projection, médium du transitoire, qui pose la question des rapports à la galerie en tant que cadre institutionnel et, au-delà, à la société.

*References/Odniesienia*, une projection de Wodiczko réalisée à la galerie Foksal en 1977, se sert aussi d'une démonstration graphique abstraite et, à première vue, sa structure (ill. 16) peut rappeler les projections linéaires de Knoebel. Ici – comme pour *Pocket* de Kowalski –, toutefois,

Wodiczko projette simultanément trois photographies trouvées entre autres dans les médias polonais officiels sur des événements et des dirigeants politiques, mais aussi sur l'art et l'architecture, sur les trois panneaux blancs et vides qui comportent chacun un trait fin et noir, tantôt vertical, tantôt horizontal ou encore diagonal. Cet agencement permet à Wodiczko d'explorer « les relations entre le trait et l'image », ou encore entre « l'art et la société<sup>86</sup> », comme l'écrit Peter Boswell. Chaque trait, d'une manière ou d'une autre, se révèle en accord avec les clichés. Cette méthode simple souligne d'une part les principes fondamentaux de la composition, dont l'application dépasse les limites de l'art. D'autre part, toujours d'après Boswell, l'art acquiert une valeur inhérente de propagande dans la mesure où le langage formel de l'image – ici, le trait – se confond totalement avec sa rhétorique<sup>87</sup>. Comme dans les projections extérieures plus tardives, où des images extrêmement appellatives sont aussi amalgamées avec les « lignes de composition » de l'architecture, on décèle ici le stade préalable des projections publiques. Tout d'abord, cependant, la projection de diapositives accorde la même valeur aux reproductions de photos de presse ou d'art, et les soumet dans la galerie à une lecture apparemment purement abstraite sur les plans de l'esthétique de la forme et de l'histoire de l'art, ce qui crée une interaction entre cet espace et la réalité sociale ou son image transmise par les médias.

Finalement, cette interaction semble encore plus directe dans une projection intérieure dont Krzysztof Wodiczko réalisa des versions similaires à New York et à Paris<sup>88</sup> en 1987 et en 1992, et qu'il adapta aux locaux de la galerie Foksal (ill. 17) en 1995, sous le titre de *Room with a View* [*Chambre avec vue*]. Étroitement liée aux paramètres architecturaux, elle fait intervenir sa capacité inhérente à rendre les murs transparents tout en se référant au contexte spécifique de cette salle dédiée aux expositions d'art contemporain dans une aile du palais historique Zamoyski, petite mais d'un grand rayonnement. Car le décalage spatial que Wodiczko fait sentir dans son travail ne fonctionne que dans le contraste avec ce lieu. Il se présente, ce qui est en soi inhabituel pour une salle d'exposition, sous l'aspect d'une *Room with a View* plongée dans la pénombre et dont les volets sont en partie grand ouverts. Tous les détails architecturaux typiques des fenêtres aux petits carreaux ont été préservés, mais il s'agit d'une illusion imagée et non de la vue réelle d'une fenêtre. Wodiczko, en effet, projeta ici des diapositives des fenêtres d'origine sur les murs, dont les ouvertures avaient été soigneusement fermées. Or cette double peau et l'ouverture illusionniste, à travers le cadre prétendument authentique, dégagent la vue sur



17 Krzysztof Wodiczko, *Room with a View* [*Chambre avec vue*], 1995, installation avec diapositives, galerie Foksal, Varsovie. © Krzysztof Wodiczko. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. Source : *Krzysztof Wodiczko, Guests/Goście*, cat. exp. Venise, pavillon polonais de la 53<sup>e</sup> Biennale de Venise, Varsovie, 2009, p. 103

une réalité tout autre. Elle révèle non pas la cour du château, mais les rives de la Vistule aux abords de la ville, où des Sintis et des Roms ayant quitté la Roumanie après la chute du Rideau de fer ont installé des campements provisoires.

Par le biais de la projection et du photo-montage, Wodiczko rapproche de l'espace voué à l'art cette tranche de la réalité sociale qui en est d'ordinaire tenue à l'écart. Alors que chez Otto Piene la lumière expansive et perforatrice des ballets lumineux dans l'atelier et la galerie promettait de sonder une réalité intensifiée jusque dans des extérieurs festifs et cosmiques, les carrés lumineux ambivalents de Knoebel ancrèrent l'abstrait de la peinture dans le réel concret de l'atelier et de la ville, et le dégrossirent au contact de la membrane de la fenêtre de la galerie avec l'extérieur. Ici, désormais, l'espace d'exposition affiche ses fenêtres, à l'inverse du White Cube moderne et de sa clôture. Si chez Piene et Knoebel l'incursion dans le réel se nourrit des paramètres immanents à l'art que sont la lumière et la projection, Wodiczko utilise les projections photographiques

comme une référence à un extérieur. Le modèle anachronique de l'image comme fenêtre sur le monde se remplit dans *Room with a View* d'un réalisme longtemps abrogé, qui fait se rapprocher directement la sphère sociale et l'espace de l'art. Ce réalisme conserve le faux-semblant traditionnellement inhérent à la projection. Pourtant, à travers son ancrage architectural et local dans l'ici et le maintenant, la fenêtre rétablit le contact entre les visiteurs de la galerie d'art et l'extérieur.

Traduit de l'allemand  
par Virginie DE BERMONT

- 1 Voir *Galeria Foksal 1966-1988*, Varsovie, galerie Foksal, 1989, et le résumé de l'histoire de la galerie sur son site : <http://www.galeriafoksal.pl> [vérifié le 14 février 2016]. La citation sur laquelle se fonde le titre de notre article est empruntée à Günther Uecker, «Projektionen von heute», dans *ZERO 3*, 1961, s.p., reproduit in Dirk Pörschmann et Mattijs Visser (dir.), *Zero 4 3 2 1*, Düsseldorf, 2012. Nous appliquerons ici les propos généraux d'Uecker sur les projections au cas particulier des projections lumineuses, un médium important chez les artistes du groupe Zero.
- 2 Qualificatif employé sur le site de l'artiste : <http://www.kowalski.art.pl> [vérifié le 14 février 2016], l'une des rares sources accessibles en anglais. Je dois l'idée d'étudier cet environnement à l'atelier «Les espaces de l'art et la réalité sociale», qui s'est tenu le 20 juin 2012 dans le cadre du projet «OwnReality. À chacun son réel», financé par un ERC-Starting Grant, ainsi qu'à la contribution de Karol Sienkiewicz à cet atelier.
- 3 D'après le texte en anglais et en polonais de Grzegorz Kowalski sur l'esquisse dans la brochure sur l'exposition.
- 4 Ibid.
- 5 Voir Horst Bredekamp, *Thomas Hobbes visuelle Strategien. Der Leviathan. Urbild des modernen Staates*, Berlin, Akademie-Verlag, 1999.
- 6 Voir Karol Sienkiewicz, «La nécessité de l'existence. Grzegorz Kowalski et le milieu intellectuel de la galerie Repassage à Varsovie», *OwnReality (4)*, 2013, en ligne, URL : <http://www.perspectivia.net/publikationen/ownreality/4> [vérifié le 14 février 2016].
- 7 Voir *ibid.*, p. 9, notamment *Paris Match*, ce qui ne relève pas du hasard.
- 8 Voir Jens Ruchatz, *Licht und Wahrheit. Eine Mediumgeschichte der fotografischen Projektion*, Munich, Fink, 2003, ainsi que Lilian Haberer et Annette Urban, «Bildprojektionen. Filmisch-fotografische Dispositive in Kunst und Architektur», dans *id.* (dir.), *Bildprojektionen. Filmisch-fotografische Dispositive in Kunst und Architektur*, Bielefeld, transcription, 2016 (à paraître), p. 7-33.
- 9 Voir Tina Rivers, «*The Proliferation of the Sun: Group Zero and the Medium of Light in 1960s America*», dans Andrea von Hülsen-Esch et Dirk Pörschmann (dir.), *The Medium of Light in the Context of the Neo-Avantgarde of the 1950s and 1960s*, Düsseldorf, Düsseldorf University Press, 2013 (materialisierungen, 1), p. 75-109.
- 10 Voir Gerhard Theewen, «Über Helmut Rywelski und ‚art intermedia‘», dans Helmut Rywelski, *Da mache ich jetzt eine Kiste drum. Die ersten Vitrinen von Joseph Beuys*, éd. par Gerhard Theewen, Cologne, Salon Verlag, 2006 (Édition questions, 3), p. 7-8, ici p. 7.
- 11 En-tête de Rywelski datant des années 1970-1971.
- 12 Voir *X-Screen. Filmische Installationen und Aktionen der Sechziger- und Siebzigerjahre*, éd. par Matthias Michalka, cat. exp. Vienne, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Cologne, König, 2004, et *Into the light. The projected image in American art 1964-1977*, éd. par Chrissie Iles, cat. exp. New York, Whitney Museum of American Art, New York, Whitney Museum of American Art et Abrams, 2001.
- 13 Voir Antje Kramer, «Le réseau franco-allemand du Nouveau Réalisme ou l'éternelle originalité des avant-gardes», dans Olivier Bonfait (dir.), *Interactions et transferts artistiques*, Paris, Somogy Éditions, 2009, p. 125-136; *id.*, *L'Aventure allemande du Nouveau Réalisme – Réalités et fantasmes d'une néo-avant-garde européenne (1957-1963)*, Dijon, Presses du Réel, 2012, et *Zero und Paris. 1960 und heute*, éd. par Renate Damsch-Wiehager, cat. exp. Esslingen, Galerie der Stadt Esslingen et Villa Merkel, Ostfildern, Cantz, 1997.
- 14 Voir Brian O'Doherty, *In der weißen Zelle*, éd. par Wolfgang Kemp, Berlin, Merve-Verlag, 1996, p. 99-103. D'ordinaire, le début de la critique institutionnelle est situé en 1968, avec Daniel Buren et Marcel Broodthaers en Europe.
- 15 Voir Otto Piene, «Light Ballet», dans *Otto Piene. Light Ballet*, cat. exp. New York, Howard Wise Gallery, 1965, s.p., reproduit dans Ante Glibota, *Otto Piene*, Paris, Delight Editions, 2011, p. 533-535, ici p. 535.
- 16 Voir Otto Piene, «Licht», s.a., Zero-Foundation, mkp.ZERO.2.IV.12, reproduit dans *Zero. Mack Piene Uecker*, cat. exp. Hanovre, Kestner-Gesellschaft, 1964, p. 123, avec pour date 1961 : «Alle meine Arbeiten bemühen sich, das Licht zu artikulieren, so daß es spürbar, d. h. wirklich wird» [Tous mes travaux s'efforcent d'exprimer la lumière, afin de la rendre perceptible et donc réelle].
- 17 Voir entre autres Howard Wise, «Kinetic

- Light Art», dans *American Home*, octobre 1969, cité par Rivers, 2013 (note 9), p. 84.
- 18 Voir Ulrike Schmitt, «Zero ist gut für Dich», dans *Sediment. Mitteilungen zur Geschichte des Kunsthandels*, n° 10, 2006, p. 8-38, ici p. 23-24. Piene lui-même distingue entre une direction idéaliste et une direction réaliste. Voir Otto Piene, «Die Entstehung der Gruppe Zero», dans *The Times Literary Supplement*, Londres, 3 septembre 1964, reproduit in Glibota, 2011 (note 15), p. 276-278, ici p. 277.
- 19 Voir Anette Kuhn, *Zero. Eine Avantgarde der sechziger Jahre*, Francfort-sur-le-Main et Berlin, Propyläen Verlag, 1991, p. 49.
- 20 Texte d'Yves Klein, s.t., Paris, septembre 1959, Zero Foundation, mkp.Zero.2.VI.14. Je remercie la Zero Foundation et en particulier Dirk Pörschmann pour le soutien qui m'a été apporté lors de ma visite en qualité de chercheuse. Voir aussi Yves le Monochrome [Yves Klein], «Le vrai devient réalité [1960]», dans *ZERO 3*, 1961, s.p., reproduit dans Dirk Pörschmann et Mattijs Visser (dir.), *Zero 4 3 2 1*, Düsseldorf, Richter|fey Verlag, 2012.
- 21 Yves Klein, Jean Tinguely, Daniel Spoerri et Arman participent aussi, par exemple, au troisième numéro de *Zero* en 1961. François Dufrière apparaît dans le film  $0 \times 0 = Kunst$  de 1962. Le mouvement des Nouveaux Réalistes fut fondé en octobre 1960 en présence d'Yves Klein, Raymond Hains, François Dufrière, Jacques Villeglé, Arman, Jean Tinguely, Martial Raysse, Spoerri et Pierre Restany.
- 22 Voir Otto Piene, *Heute und morgen. Erweiterte Niederschrift der Einführungsrede zur Eröffnung der Fontana-Ausstellung im Städtischen Museum Leverkusen*, Schloß Morsbroich, 12 janvier 1962, cité par Kuhn, 1991 (note 19), p. 186. Voir aussi Zero Foundation, mkp.zero.2.IV.11-1-5.
- 23 Voir également Martina Dobbe, «The Medium is the Medium. Von den Rasterbildern zum Lichtballett», dans *Die Sonne kommt näher. Otto Piene, Frühwerk*, éd. par Barbara Engelbach, cat. exp. Siegen, Museum für Gegenwartskunst, 2003, p. 6-13, ici p. 7-8.
- 24 Voir Chris Gerbing, «Mit  $12 \times 12$  Scheinwerfern zum Mond. Die Universalität des Raumes in den Lichtballetten und Sky Events von Otto Piene», dans Klaus G. Beuckers (dir.), *Zero-Studien. Aufsätze zur Düsseldorfer Gruppe Zero und ihrem Umfeld*, Münster, Lit Verlag, 1997, p. 89-111, ici p. 84-86. Voir là aussi le concept d'extension de l'espace chez Piene et sa notion de l'espace, acquise auprès de Rudolf Carnap (voir *ibid.*, p. 87-97).
- 25 Piene, s.a. [1961] (note 16).
- 26 On peut citer à titre d'exemple la première exposition personnelle de Piene en Amérique, *Light Ballet* – des sculptures programmées – à la Howard Wise Gallery de New York, en 1965.
- 27 Voir sur ce point Stan Douglas et Christopher Eamon (dir.), *The Art of Projection*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2009; *Jenseits des Kinos. Die Kunst der Projektion. Filme, Videos und Installationen von 1963 bis 2005*, éd. par Joachim Jäger, cat. exp. Berlin, Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwart Berlin, Ostfildern, Hatje Cantz, 2006, et les résultats du projet de recherche du DFG, «Reflexionsräume kinematographischer Ästhetik», dirigé par Ursula Frohne, avec la collaboration de Lilian Haberer et d'Annette Urban, à l'université de Cologne.
- 28 Piene, s.a. [1961] (note 15). Voir aussi Otto Piene, «Lichtballett», dans *Otto Piene, Ölbilder, Rauchzeichnungen, Lichtmodelle und Lichtballett*, cat. exp. Berlin, Galerie Diogenes, 1960, reproduit dans Renate Wiehager, *Zero aus Deutschland. 1957-1966 und heute*, cat. exp. Esslingen, Galerie der Stadt Esslingen et Villa Merkel, Ostfildern, Hatje Cantz, 2000, p. 250.
- 29 Piene, 1960, reproduit dans Wiehager, 2000 (note 28), p. 250.
- 30 Voir Barbara Engelbach, «Licht und Feuer, Feste und Spektakel: Auf der Suche nach einer neuen Öffentlichkeit für die Kunst», dans *Die Sonne kommt näher. Otto Piene, Frühwerk*, éd. par Barbara Engelbach, cat. exp. Siegen, Museum für Gegenwartskunst, 2003, p. 25-31.
- 31 Voir Schmitt, 2006 (note 18), p. 10-12. Mack et Piene furent membres du Groupe 53 de 1956 à 1959.
- 32 Voir Michael Diers, «atelier/réalité. Von der Atelierausstellung zum ausgestellten Atelier», dans *id. et Monika Wagner (dir.), Topos Atelier. Werkstatt und Wissensform*, Berlin, Akademie Verlag, 2010 (Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte, 7), p. 1-20, ici p. 3.
- 33 Voir entre autres Otto Piene, «Düsseldorf 1957», dans *Düsseldorfer Avantgarden. Persönlichkeiten, Bewegungen, Orte*, cat. exp. Düsseldorf, plusieurs galeries, Düsseldorf, Richter Verlag, 1995, p. 99-100, ici p. 100.
- 34 Voir Tiziana Caianiello, «Ein ‚Klamauk‘ mit

- weitreichenden Folgen. Die feierliche Präsentation von ZERO 3 », dans Pörschmann et Visser (éd.), 2012 (note 20), p. 511-526, ici p. 511-512.
- 35 Projet de carton d'invitation, Zero-Foundation, ZERO.2.IV.19.
- 36 Voir Piene, 1995 (note 33), p. 99.
- 37 Voir « Otto Piene in Conversation with João Ribas », dans *Otto Piene. Lichtballett*, Cambridge, Mass., MIT Visual Arts Center, 2011, p. 41-55, ici p. 46.
- 38 Voir Schmitt, 2006 (note 18), p. 17.
- 39 Karl Ruhrberg, « Die Revolution der Zeichenlehrer », dans *Düsseldorfer Nachrichten*, 13 mai 1959, cité par Heiner Stachelhaus, *Zero. Heinz Mack, Otto Piene, Günther Uecker*, Düsseldorf et al., Econ Verlag, 1993, p. 148.
- 40 Voir O'Doherty, 1996 (note 14), p. 84.
- 41 Ibid., p. 99.
- 42 Voir sur ce point Caianiello, 2012 (note 34), p. 514-515, qui identifie les œuvres de Soto, Bury et Uecker.
- 43 Voir *ibid.*, p. 512-516.
- 44 Voir le reportage télévisé dans *Hier und Heute*, WDR, Cologne, première diffusion le 11 juillet 1961.
- 45 Voir à ce propos Dirk Pörschmann, « ZERO bis unendlich. Genese und Geschichte einer Künstlerzeitschrift », dans *id.* et Visser, 2012 (note 20), p. 424-441.
- 46 Piene, 1965, reproduit dans Glibota, 2011 (note 15), p. 276.
- 47 Otto Piene, « Wege zum Paradies », dans *ZERO 3*, 1961, s.p., reproduit dans Pörschmann et Visser, 2012 (note 20).
- 48 Piene, 1960, reproduit dans Wiehager, 2000 (note 28), p. 250. Pour la référence aux souvenirs de guerre de Piene, voir entre autres Piene, 1965, reproduit dans Glibota, 2011 (note 15), p. 533.
- 49 Voir Kuhn, 1991 (note 19), p. 88.
- 50 Voir par exemple Iris Lauterbach, « "... des parties ombrées, des demi-jours favorables, ... des ténèbres visibles ..." – Nächtliche Gärten und Gartenilluminationen im 17. und 18. Jahrhundert », dans *Wege zum Garten*, Direction générale de la Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Leipzig, Koehler & Amelang, 2004, p. 266-271.
- 51 Voir le schéma de 1966, reproduit dans Wiehager, 2000 (note 28), p. 226.
- 52 Gerd Winkler, *0 x 0 = Kunst. Maler ohne Farbe und Pinsel*, Hessischer Rundfunk (radio hessoise), 1962, première diffusion le 27 juin 1962.
- 53 Piene, 1960, reproduit dans Wiehager, 2000 (note 28).
- 54 Piene, s.a. [1961] (note 16).
- 55 Voir Rivers, 2013 (note 9), qui étudie la relation avec la culture américanisée du show multimédia dans l'art et le spectacle, l'aménagement des discothèques et la décoration intérieure. Par ailleurs, elle préfère parler d'intermédia que de multimédia dans le cas de Piene.
- 56 Voir *Otto Piene. Light Ballet*, cat. exp. New York, Howard Wise Gallery, 1965.
- 57 Rivers en voit un exemple dans l'installation *New York New York* réalisée à Dortmund en 1967 (voir Rivers, 2013 [note 9], p. 90), Susanne Rennert dans la pièce *Die Feuerblume*, montée dès 1964 par le Berliner Theater Diogenes. Voir Susanne Rennert, « Biographie Otto Piene », dans *Otto Piene, Retrospektive 1952-1996*, cat. exp. Düsseldorf, Kunstmuseum, Cologne, Wienand Verlag, 1996, p. 185-186, ici p. 185. On peut également considérer *Die Lichtauktion oder New York ist dunkel*, présentée en 1966 à l'Experimenta I à Francfort, ainsi que *Der Regenbogen ist los* et *Die rotglühende Venus*, qui eurent lieu par contre dans l'atelier de Piene à Düsseldorf et ont jusqu'ici été peu étudiés. Voir également Engelbach, 2003 (note 30).
- 58 Voir Rivers, 2013 (note 9), p. 85-90, qui prend l'exemple de l'installation avec diapositives de Piene *New York New York*, et Kuhn, 1991 (note 19), p. 56, qui décèle un rapport à la ville acquis dans l'environnement new-yorkais dans *Big City Life*.
- 59 Voir *deutschlanddeutschland*, 1967, Museum am Ostwall, ill. dans *Otto Piene. Spectrum*, éd. par Kurt Wettengl et Nicole Grothe, cat. exp. Dortmund, Museum am Ostwall, 2008, p. 11, 30, 86, 96.
- 60 Les autres lieux de présentation en Allemagne pour l'année 1967 furent le Museum Ostwall (voir ill. dans *ibid.*, p. 4, 10 et titre) et la Kunsthalle Nürnberg. Voir *ibid.*, p. 99-100.
- 61 Selon ses instructions, les projectionnistes augmentèrent peu à peu la cadence des projecteurs Carousel, qui était par exemple de 15 secondes au début et de 5 secondes à la fin.
- 62 En général, les sources sur la galerie de Rywelski sont peu publiées. Voir par exemple *Die sechziger Jahre. Kölns Weg zur Kunstmetropole: Vom Happening zum Kunstmarkt*,

- éd. par Wulf Herzogenrath et Gabriele Lueg, cat. exp. Cologne, Kölnischer Kunstverein, 1986, p. 326-341.
- 63 Voir Johannes Stüttgen, *Der Keilrahmen des Imi Knoebel 1968-89*, cat. exp. Bonn, Galerie Erhard Klein, Bonn et Cologne, Erhard Klein et Walther König, 1991, p. 19-27.
- 64 Cet aspect est l'un des rares à avoir été étudiés, voir «Über die Entstehung der Vitrinen von Joseph Beuys [Gespräch zwischen Gerhard Theewen und Helmut Rywelski]», dans Rywelski, 2006 (note 10), p. 13-28.
- 65 Je remercie Carmen et Imi Knoebel de m'avoir permis de consulter ces images.
- 66 Voir entre autres Martin Schulz, *Imi Knoebel. Die Tradition des gegenstandslosen Bildes*, Munich, Schreiber, 1997, p. 39, et Sabine Kimpel-Fehleemann, «Das retouchierte Licht», dans *Imi Knoebel*, cat. exp. Mönchengladbach, Museum Abteiberg, 1984, s.p.
- 67 Johannes Stüttgen, «Der ganze Riemen – Imi & Imi 1964-1969. Gespräch mit W. Knoebel am 6. Januar 1982», reproduit sous une forme légèrement rédigée dans Schulz, 1997 (note 66), p. 146-154, ici p. 148. Beuys parla de «surensions blanches [...], de carres dans lesquels [Knoebel] avait découpé quelque chose puis l'avait recouvert de toile.»
- 68 Voir *Imi Knoebel. Linienbilder 1966-1968*, cat. exp. Sankt Gallen, Kunstverein, Cologne, Oktagon Verlag, 1999.
- 69 Voir par exemple *Weißer Bilder, 1969/71*, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden.
- 70 Par exemple la contribution de Knoebel pour *Blockade '69* à la galerie René Block, à Berlin, voir Schulz, 1997 (note 66), p. 52.
- 71 Dans sa conversation avec l'auteure le 15 avril 2014, Imi Knoebel se souvient d'une cave qui n'avait pas été utilisée pour son exposition.
- 72 Stüttgen, 1991 (note 63), p. 16.
- 73 Ibid., p. 20, 21.
- 74 Ibid., p. 22.
- 75 Voir sur la touche picturale libre cat. exp. Mönchengladbach, 1984 (note 66) et pour les traits *W. Knoebel, Projektion 4/1 – 11, 5/1 – 11*, cat. exp. Amsterdam, Stedelijk Museum, 1972.
- 76 Johannes Stüttgen, «Knoebels frühe fotografischen Arbeiten», dans *Imi Knoebel. Ich nicht, neue Werke*, cat. exp. Berlin, Deutsche Guggenheim et al., Ostfildern, Hatje Cantz, 2009, p. 47-49, ici p. 49.
- 77 Voir Katharina Schmidt, «Der Greifweg», dans *Imi Knoebel*, cat. exp. Baden-Baden, Staatliche Kunsthalle, 1986, s.p. Imi Giese travailla également dans cet atelier, entre autres.
- 78 Voir Karl-Egon Vester, «1984' – Zu Imi Knoebels *Heerstraße 16*», dans *Imi Knoebel. Heerstraße 16*, cat. exp. Duisburg, Lehmruck Museum, 1984, s.p.; *Imi Knoebel, Bilder 1987/1988*, cat. exp. Maastricht, Bonnefontenmuseum, 1989, s.p.
- 79 Kimpel-Fehleemann, 1984 (note 66), s.p. L'auteure évoque ici les projections de diapositives de 1969, librement peintes, qui furent projetées sur le mur et photographiées en 1971 et firent l'objet d'un livre en 1984. Sur chaque page figure une projection avec un cadre de fenêtre, puis suivent des épreuves par contact et une projection extérieure.
- 80 Stüttgen, 2009 (note 76), p. 49.
- 81 Voir *W. Knoebel*, cat. exp. Düsseldorf, Städtische Kunsthalle, 1975. Ce catalogue se veut un livre d'artiste ne présentant que des images d'étoiles.
- 82 Description de l'œuvre sur <http://www.medienkunstnetz.de/werke/projektion-x> [vérifié le 14 février 2016].
- 83 Voir Wiesław Borowski, Hanna Ptaszkowska et Mariusz Tchorek, «An Introduction to the General Theory of Place (1966)», dans Alexander Alberro et Blake Stimson (dir.), *Institutional Critique. An Anthology of Artists' Writings*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2009, p. 44-49.
- 84 Voir Wiesław Borowski, «Gallery – Archive – Collection», dans *Galeria Foksal*, 1989 (note 1), s.p.
- 85 Voir Georg Simmel, «Der Bildrahmen. Ein ästhetischer Versuch [1902]», dans id., *Soziologische Ästhetik*, Darmstadt, Bodenheim. Philo, 1998, p. 111-117. Id., *Le Cadre et autres essais*, trad. de l'allemand par Karine Winkelfoss, Paris, Gallimard, 2003.
- 86 Peter Boswell, «Krzysztof Wodiczko: Art and the Public Domain», dans *Krzysztof Wodiczko. Public Address*, éd. par Phil Freshman, cat. exp. Minneapolis, Walker Art Center et al., 1992, p. 10-25, ici p. 12 [traduction de l'auteure].
- 87 Voir ibid.
- 88 *The Real Estate Projection*, New York, Hal Bromm Gallery, 1987; *La Vue-La Courneuve*, Paris, Galerie Gabrielle Maubrie, 1992.