

Avons-nous encore besoin de héros nordiques ?

Une analyse des généalogies artistiques et des filiations masculines entre Dieter Roth et Ragnar Kjartansson

Do We Still Need Nordic Heroes? Dissecting Art Historical Geneologies and Masculine Filiations from Dieter Roth to Ragnar Kjartansson

Braucht man noch nordische Helden? Eine Analyse künstlerischer Genealogien und männlicher Folgschaften von Dieter Roth bis Ragnar Kjartansson

Abbiamo ancora bisogno di eroi nordici? Un'analisi delle genealogie artistiche e delle filiazioni maschili da Dieter Roth e Ragnar Kjartansson

¿Necesitamos todavía héroes nórdicos? Un análisis de las genealogías artísticas y de las filiaciones masculinas de Dieter Roth en Ragnar Kjartansson

Æsa Sigurjónsdóttir

Traducteur : Hugo Paradis-Barrère



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/13554>

DOI : [10.4000/perspective.13554](https://doi.org/10.4000/perspective.13554)

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 2019

Pagination : 227-238

ISBN : 978-2-917902-49-3

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Æsa Sigurjónsdóttir, « Avons-nous encore besoin de héros nordiques ? », *Perspective* [En ligne], 1 | 2019, mis en ligne le 30 décembre 2019, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/13554> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.13554>

Avons-nous encore besoin de héros nordiques ?

Une analyse des généalogies artistiques et des filiations masculines entre Dieter Roth et Ragnar Kjartansson

Æsa Sigurjónsdóttir

« Mais qu'est-ce qui rend donc l'art islandais d'aujourd'hui si différent, si séduisant ? Que ce soit d'un point de vue conceptuel, expérimental ou poétique, l'art islandais actuel constitue ce que les artistes des autres pays s'efforcent d'atteindre : il est direct et authentique. Il dépasse de manière ludique les frontières des autres formes d'art. Les collaborations prolifiques entre artistes, musiciens, acteurs, designers ou auteurs sont la norme¹. » Parodiant le titre du collage satirique² réalisé par Richard Hamilton en 1956 à l'occasion de la première étude portant sur l'art contemporain islandais, l'historien de l'art allemand Christian Schoen introduit ainsi son livre, publié en anglais et diffusé dans le monde entier par un éditeur spécialisé dans l'art, Hantje Canz.

Schoen, alors directeur du Center for Icelandic Art, énonce ainsi la spécificité de cette scène artistique : « aucun gouffre ne sépare l'art de la vie ; tous deux sont bien plutôt liés par une relation fructueuse. La créativité pénètre la société. Ceci révèle en soi l'une des principales caractéristiques de l'art islandais et explique comment un pays aussi petit a pu engendrer une telle quantité d'artistes de qualité³. » La description enthousiaste de Schoen, avec son calembour spirituel reprenant le collage d'Hamilton, fait écho aux analyses de la scène artistique contemporaine islandaise exposées par le critique d'art américain Gregory Volk quelques années auparavant⁴. Toutes deux font un usage indirect des théories romantiques du climat et de la géographie pour expliquer les dispositions créatives des artistes islandais, liant créativité et rapport à la nature conformément à la philosophie romantique. L'appréciation de Schoen rappelle également une perception plus ancienne des Islandais comme des « Hyperboréens⁵ » et de nobles sauvages, dont la « nature primitive » et la simplicité étaient considérées comme l'expression d'une noblesse sincère⁶.

Halldór B. Runólfsson, alors directeur de la National Gallery of Iceland et co-rédacteur en chef, avec Schoen, de *Icelandic Art Today*, fait preuve de plus de recul, expliquant ce « degré inhabituellement élevé de variété et de vitalité » de la scène artistique contemporaine islandaise comme résultant d'une succession de transferts culturels, et notamment de l'influence historique majeure de Dieter Roth (1930-1998) au travers de sa présence en Islande et des réseaux internationaux qu'il y établit et entretint via son enseignement et ses collaborations avec de jeunes artistes islandais⁷.

L'influence aux dimensions multiples de Roth sur les artistes islandais était déjà admise au début des années 1960 par les artistes Jón Gunnar Árnason (1931-1989) et Magnús Pálsson (1929-), qui considéraient tous deux Roth comme un mentor important⁸. Le rôle patriarcal de Roth en tant que grand-père de l'art contemporain islandais était reconnu à la fin des années 1970 et s'inscrit toujours dans une généalogie entretenue et nourrie par les artistes, les galeristes et les historiens de l'art tout à la fois⁹. Le sculpteur et céramiste Ragnar Kjartansson (1923-1989) fit don au Living Art Museum, à Reykjavik, d'une importante collection des œuvres de Roth lors de sa création en 1978. La présence du travail de Roth renforça également le statut institutionnel des formes d'art émergentes représentées par des structures gérées par des artistes, à l'image du Living Art Museum et de la galerie Suðurgata 7. Cette énergie nouvelle de la scène artistique fut entretenue par le département de New Art du College of Arts and Crafts, où Roth et plusieurs de ses amis, comme Dick Higgins (1938-1998), Robert Filliou (1926-1987) et Hermann Nitsch (1938-), intervenaient comme enseignants. Enfin et surtout, la présence de Roth en Islande a permis de consolider le cadre pédagogique de l'Académie des arts d'Islande fondée en 1998, et originellement structurée par plusieurs des anciens étudiants de Roth, les artistes Kristján Steingrímur Jónsson (1957-), Ingólfur Arnarsson (1956-) et Guðmundur Oddur Magnússon (1955-).

Roth s'installe en Islande en 1957, avec sa future épouse, l'art-thérapeute Sigríður Björnsdóttir (1929-). Récompensé, en 1960, par le prestigieux prix de la William and Noma Copley Foundation pour ses projets de livres, Roth acquit la réputation d'un designer, poète et graphiste doté d'un réseau international¹⁰. Il devint une figure d'une importance singulière dans l'environnement politiquement et culturellement restreint de l'Islande de la Guerre froide, non seulement du fait de sa production hétérogène et aux multiples facettes, mais également à la faveur de sa mobilité géographique et de l'importance de ses réseaux européens, développés grâce à son amitié avec des artistes comme Arthur (Addi) Köpcke (1928-1977), Daniel Spoerri (1930-), Emmett Williams (1925-2007), Jean Tinguely (1925-1991), Richard Hamilton (1922-2011) et Robert Filliou¹¹. Cependant, bien que Roth ait été à l'origine de collaborations multiples et interdisciplinaires, nourrissant et enrichissant les cultures locales, il est resté un étranger en Islande, travaillant à la marge, même s'il a toutefois été beaucoup plus impliqué qu'un simple passant¹². Il établit des relations et des réseaux et, en tant qu'intermédiaire, favorisa une dynamique d'échanges internationaux en lien avec les communautés locales, et ce pendant une longue période. Les exemples nombreux de ses croisements et de ses collaborations révèlent que cette trajectoire entre différentes pratiques s'est trouvée prolongée par ses interactions avec des artistes établis localement, de même que par ses propres initiatives commerciales¹³. Son héritage perdure encore en Islande à travers l'Académie Dieter Roth et le Centre d'art visuel Skaftfell de Seyðisfjörður (Islande), Roth ayant vécu et travaillé à Seyðisfjörður à plusieurs reprises durant la dernière décennie de sa vie.

Cet article ne vise en aucun cas à proposer un panorama de la scène artistique islandaise historique ou contemporaine. Je souhaite plutôt souligner l'importance historique de la présence de Roth en Islande, tout en montrant comment sa forte personnalité a contribué au récit mythologique de l'art contemporain tel qu'il a récemment été célébré et déconstruit tout à la fois dans le travail de Ragnar Kjartansson (1976-), bien que les généalogies romantiques et les filiations littéraires et artistiques constituent souvent les thèmes principaux des performances et installations vidéo de ce dernier artiste.

Les mythologies individuelles et « l'islandéité » sont en effet des motifs récurrents dans les travaux des artistes islandais. Leurs interprétations font écho aux analyses de Volk mentionnées plus tôt :

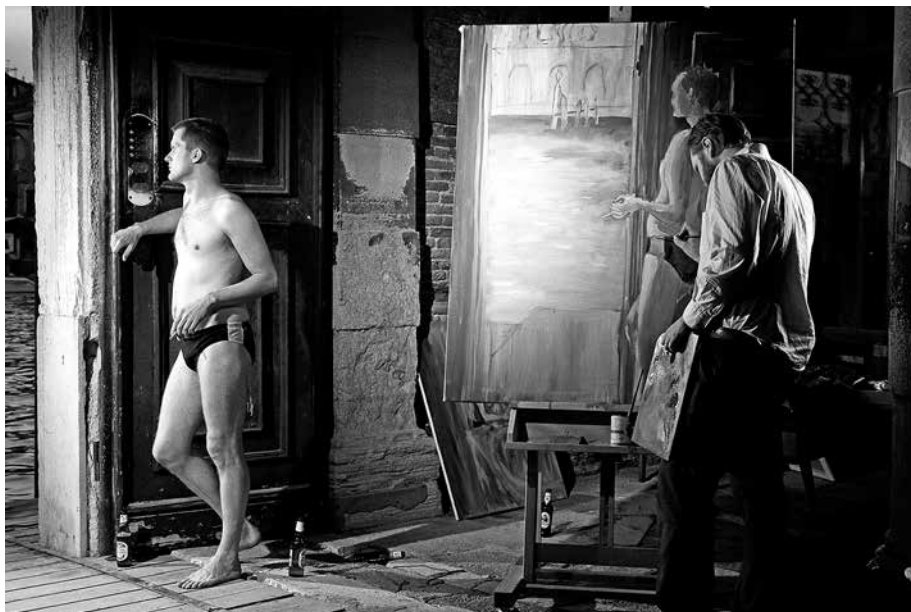


On remarque une chose [...], c'est que peu importe à quel point les artistes islandais sont ouverts à une dimension internationale [...], c'est au final le pays lui-même qui apparaît dans leurs œuvres : comme un lieu physique, une mine d'images et de documents ou – de manière plus mystérieuse pour les non-initiés – comme une force globale avec laquelle s'établit un dialogue constant. Il ne s'agit pas d'affirmer que le fascinant travail produit aujourd'hui prend littéralement l'Islande pour *sujet*. Bien au contraire. Mais l'Islande y est néanmoins présente, dans la matière même des interrogations, une présence constante qui peut être considérée avec un sentiment d'émerveillement, d'humour ou d'ironie, à travers une approche poétique ou une critique rigoureuse¹⁴.

L'écrivain et artiste visuel Hallgrímur Helgason (1959-), qui dans ses peintures, ses dessins et sa prose interroge sa masculinité et sa conscience propres, et son autoreprésentation, d'abord à travers le personnage de dessin de Grim, son alter-ego créé au milieu des années 1990¹⁵, puis dans ses romans *101 Reykjavík* (1996) et *Seasick in München* (2015), a décrit le processus de ses métamorphoses artistiques et cosmopolites : « Lorsque les gens me demandent "Quel langage parlez-vous en Islande ?" Je réponds parfois "Nous parlons anglais avec un accent islandais."¹⁶ » Pour lui, l'islandais est « comme une drôle d'épice exotique qui ne se mange pas seule mais qui accompagne bien les plats¹⁷ ». Helgason fait ici directement référence à l'artiste conceptuel Sigurður Guðmundsson (1942-) qui, dans son livre *Tabúlarasa*, publié pour la première fois en 1993, débat avec la langue islandaise personnifiée par une créature femelle hybride. Il y défend l'idée que « la tragédie de l'artiste islandais contemporain est que l'Islande est trop petite pour qu'il y vive [*sic*], mais trop grande pour qu'il la promène à travers le monde dans son estomac¹⁸ ».

On pourrait soutenir que l'art islandais contemporain s'est donné une forme globale spécifique au fil de ce genre de ruminations discursives, mais l'entrée d'artistes islandais sur la scène de l'art mondial avec la reconstruction du bar alternatif du centre-ville de Reykjavik, le *Sirkus*, à l'occasion de la Frieze Art Fair de Londres au printemps 2008, est sans doute un

1a-b. Ragnar Kjartansson, *The End – Venezia*, 144 peintures, huile sur toile, dimensions variables, performance jouée 6 heures par jour, tous les jours, dans l'Icelandic Pavilion, lors de la 53^e Biennale de Venise (14 juin – 22 novembre 2009), Turin, Fondazione Sandretto Re Rebaudengo.





exemple plus probant. Produit par la Frieze Foundation for Frieze Projects, un programme de concerts et de performances organisés par Kling & Bang (un collectif d'artistes fondé à Reykjavik en 2003) s'est tenu dans le bar durant la foire, transplantant l'atmosphère locale du célèbre bar artistique de Reykjavik dans la foire d'art de Londres.

Cette installation participative construite sur l'emplacement de la foire rappelle un projet similaire d'abord conçu par Dieter Roth au début des années 1980. Roth considérait que sa propre version du « bar » mobile était l'exemple parfait d'une installation participative nomade pouvant être déplacée d'un lieu d'exposition à un autre. Rétrospectivement, le « bar » pourrait être interprété comme une métaphore de sa pratique intergénérationnelle et interdisciplinaire. En outre, ce projet est cohérent avec la négation des frontières que Roth opérait entre sa pratique artistique et la vie réelle, le « bar » étant également un espace essentiel – et même un outil – de ses méthodes d'enseignement particulières, à l'image des sessions souvent organisées autour d'un verre avec ses étudiants à l'intérieur et à l'extérieur de la salle de classe¹⁹. En 1997, Roth annonça qu'un bar ferait également partie de son *one-man show* à la Hauser & Wirth Gallery de Zurich où « chaque bière consommée deviendrait partie intégrante de l'installation du bar et où les conversations du public seraient enregistrées et archivées²⁰ ». Avec son fils Björn, il installa le « bar 2 » (1983-1997) à deux pas de la galerie. Depuis, le Roth Bar a été repris par son fils et son petit-fils sous la forme d'une marque présente dans plusieurs lieux, notamment à la Hauser & Wirth 22nd Street, à New York.

Kjartansson reconnaît souvent ces liens de parenté entre les pratiques caractéristiques de Roth et celles des générations plus jeunes d'artistes islandais diplômés de l'Académie des arts d'Islande peu après l'an 2000. Celui-ci mentionne Roth comme une influence considérable et un exemple de l'introspection romantique qui caractérise sa propre pratique, dans laquelle chaque mouvement devient important. « Chacun des événements les plus simples [de Roth] constituait une œuvre d'art », d'après Kjartansson²¹ :

Il [Dieter Roth] représente une figure extrêmement influente dans l'histoire de l'art islandais. C'était un ami de mon grand-père et j'ai eu l'habitude d'entendre des histoires à son sujet dès mon enfance. Je crois que mon approche de l'art est liée à la sienne.

L'idée de l'«Überkünstler» qu'il était, et simplement l'idée que tout est permis, tant que cela est fait avec honnêteté et dans un souci de vérité. Son obsession de la vérité a inspiré mon obsession du mensonge et de l'affectation. Il dégageait tout simplement l'aura d'un artiste fantastique²².

Il est probable que Kjartansson pense ici en particulier aux performances et aux processus créatifs fondés sur le temps de Roth, lors desquels celui-ci incarnait différents rôles et les jouait avec virtuosité, par exemple ceux du « chef d'orchestre » ou du « poète dans sa mansarde », comme dans ses célèbres journaux vidéo à la mise en scène soignée²³.

Jouant avec le mythe nordique de l'artiste ivre, Kjartansson a fait de sa forte consommation de bière, de son endurance, du principe de la répétition et d'une représentation complaisante de lui-même une performance « mythique » dans son installation *The End*, créée pour la Biennale de Venise en 2009 (**fig. 1a-b**). Dans cette performance étalée sur neuf mois, Kjartansson a travaillé chaque jour dans un studio aménagé comme une scène de théâtre au rez-de-chaussée d'un ancien palais du Grand Canal, peignant une peinture par jour pendant toute la durée de la Biennale. Il avait pour sujet son ami, l'artiste Páll Haukur Björnsson (1981-), qu'il peignait nu, uniquement vêtu d'un Speedo noir et jaune. L'exposition était organisée comme un tableau vivant, déployant le concept de mise en abyme d'une peinture dans une peinture, tandis que l'artiste peignait compulsivement et quotidiennement son modèle vêtu du même Speedo et situé dans le même décor. L'exposition incluait également une œuvre vidéo à cinq canaux intitulée *The End – Rocky Mountains*, où apparaissaient Kjartansson et le musicien Davíð Þór Jónsson (1978-). Tous deux vêtus à la Davy Crockett, ils chantaient et jouaient de la musique *country* et du *bluegrass* à l'aide de divers instruments, notamment un piano situé en extérieur, dans le paysage enneigé de Banff, Alberta (Canada), lieu du Rocky Mountain Festival²⁴. Il utilise ce décor comme une scène sur laquelle jouer le rôle historiquement romancé de l'artiste en communion avec la nature. Ainsi, Kjartansson évoque les croisements entre les récits historiques des colonies et les modalités de l'amitié masculine et homo-sociale que l'on peut observer dans la construction des colonies comme des genres, et retrouver dans la littérature islandaise ainsi que dans les discours officiels des États-nations nés de colonies, comme l'Islande et le Canada. De façon similaire, il se moque de l'image culturelle des « masculinités vikings » telles qu'elles sont représentées et renforcées à travers le concept d'exotisme nordique, souvent en lien direct avec les mythologies de la chasse se déroulant dans une nature sauvage – une image culturelle que Kjartansson tourne en dérision dans son œuvre vidéo *The Guilt Trip* (2007 ; **fig. 2**). L'acteur comique islandais Laddi y est filmé dans une partie de chasse absurde, seul dans un paysage enneigé, équipé uniquement d'un fusil et d'un sac plastique jaune de la chaîne de supermarché islandaise Bónus.

La manière dont Kjartansson mythifie les mythes rappelle de manière évidente la célèbre définition de Roland Barthes : « À vrai dire, la meilleure arme contre le mythe, c'est peut-être de le mythifier à son tour, c'est de produire un *mythe artificiel* : et ce mythe reconstitué sera une véritable mythologie²⁵. » Cependant, *The End* reflète également le désir propre de Kjartansson pour un modèle conforme à certains préceptes romantiques de l'identité artistique masculine. Son désir de création d'une œuvre « totale » et organique – une *Gesamtkunstwerk*²⁶ – qu'il recherchait dans la littérature et la musique, prenant Goethe, Novalis et Robert Schuman comme des modèles idéaux, s'exprime dans l'œuvre *The Schuman Machine* (2008) réalisée pour Manifesta 7, dans laquelle l'artiste passe plusieurs heures par jour, pendant deux semaines, à chanter le cycle romantique *Dichterliebe*, composé par Schumann, accompagné de Davíð Þór Jónsson au piano. Cette méthode théâtrale consistant à faire semblant devint l'approche de Kjartansson à l'égard de



différentes pratiques artistiques, comme le chant lyrique et la peinture dans *The Blossoming Trees Performance* (2008 ; **fig. 3a, b et c**). Dans cette performance, il se mit en scène lui-même en « artiste-peintre », jouant le rôle d'un peintre paysagiste en résidence, durant deux semaines, dans un domaine historique, la maison Rokeby, près de la Hudson River Valley, au nord de l'État de New York. Son engagement direct dans la notion de masculinité romantique n'est cependant pas seulement influencé par les performances musicales et les installations à grande échelle de Roth, mais également par les œuvres filmiques de l'artiste américain Matthew Barney (1967-), qui contribua à la scène artistique islandaise via sa collaboration avec la chanteuse et compositrice Björk (Björk Guðmundsdóttir, 1965-)²⁷.

2. Ragnar Kjartansson, *Guilt Trip*, 2007, capture de la video, 10:24 minutes.

Comme l'ont déjà signalé les critiques, l'implication physique de Kjartansson dans le concept de masculinité romantique pourrait également être liée au concept de réalisation de soi et de maturation individuelle inhérente à la notion masculine allemande / scandinave de *Bildung*²⁸. Il n'existe, inutile de le préciser, aucun équivalent féminin de la *Bildung* dans cet idéal culturel et les artistes islandaises ne se sont pas saisies de cette question²⁹.

Kjartansson a grandi dans l'univers du théâtre, sa mère, Guðrún Ásmundsdóttir (1935-), étant une actrice renommée et son père un dramaturge, comédien et metteur en scène. Par conséquent, Kjartansson met toujours soigneusement en scène ses œuvres et incarne ses différents rôles dans des mises en scènes visuelles et culturelles adéquates.



3a-b-c. Ragnar Kjartansson, *Blossoming Trees Performance*, 2008. Sept peintures, huile sur toile, photographies et texte (91,5 × 61 cm ; 40,5 × 51 cm ; 46 × 61 cm), joué à la Rokeby Farm, New York, tous les jours, du 20 au 22 juin 2008.

Sa série de vidéos *Me and My Mother*, qui consiste en quatre vidéos tournées en 2000, 2005, 2010 et 2015, peut être interprétée comme une description symbolique du processus de la *Bildung*, dans lequel l'artiste passe du rôle du jeune fils à celui de l'artiste adulte. L'œuvre est généralement mise en scène suivant une approche caractéristique de l'artiste, où se mêlent sincérité franche et distanciation cruelle³⁰. Tous les cinq ans, il crée un nouveau chapitre de la série, avec sa mère, les montrant tous deux face caméra, tandis que sa mère lui crache dessus sans relâche. La scène se déroule toujours dans le salon de sa mère avec, à l'arrière-plan, ses étagères remplies de livres de littérature islandaise, et notamment les premières éditions des romans du prix Nobel Halldór Laxness (1902-1998) qui inspira tant de ses œuvres.

De même, le public peut suivre « l'éducation » de Kjartansson à travers ses rôles d'adolescent avec le troubadour et farceur Rassi Prump (« The Farting Ass ») et le chevalier anti-héroïque posant dans une armure de papier scintillante (*The Knight*, 2002). Quelques années plus tard, à l'occasion du Reykjavík Arts Festival en 2005, il incarne un rôle plus étrange encore, celui d'un troubadour solitaire, pour la longue performance *The Great Unrest*, durant laquelle il joue dans un petit centre communautaire abandonné en pleine campagne, sur un fond découpé de montagnes, de glaciers et de flammes peints avec amateurisme. Vêtu d'un costume théâtral de chevalier, Kjartansson chante du blues six heures par jour. De manière similaire mais bien plus sophistiquée, il se met en scène,

dans une installation vidéo élaborée, en *crooner* mélancolique répétant inlassablement la même phrase : « La tristesse conquiert la joie », jouée en une boucle sans fin aux côtés d'un *big band* traditionnel. L'œuvre, intitulée *God*, a été montrée pour la première fois au Living Art Museum, à Reykjavik, en 2007 ; les murs de l'espace d'exposition avaient été revêtus de satin rose pour l'occasion.

Bien que Kjartansson évite ce genre de références historiques directes et ne recherche jamais l'authenticité dans ses performances, ses œuvres sont marquées par quantité de tropes culturels et littéraires. L'un de ses personnages préférés, Ólafur Kárason, est un personnage littéraire créé par Halldór Laxness : un poète orphelin précoce et brillant qui vécut et mourut dans une pauvreté extrême, figure inspirée par la vie réelle du poète pauvre Magnús Hj. Magnússon (1875-1916) telle qu'elle est relatée dans ses propres journaux et ego-documents³¹. Kárason est le personnage principal du roman d'apprentissage romantique de Laxness, *World Light*, publié en quatre volumes entre 1937 et 1940. Cette œuvre littéraire est encore considérée de nos jours par les Islandais comme un « texte religieux », et Kjartansson la décrit comme « le canevas de l'ADN artistique de l'Islande³² ». Les adaptations théâtrales du roman par Kjartansson, que ce soit sous la forme d'un opéra avec *Der Klang der Offenbarung des Göttlichen* (*The Explosive Sonics of Divinity*, 2014)³³,

ou celles d'une installation multimédia et d'une exposition post-performance (*The Palace of the Summerland*, 2014/2015)³⁴, forment une œuvre complexe qui donne à voir le processus créatif entrepris par l'artiste avec ses amis, et permet d'explorer principalement les dynamiques de la troupe ainsi que la pratique liée à la production d'une œuvre théâtrale collaborative. Il y répond cependant avec espièglerie à la vénération du héros romantique dans la culture islandaise, symbolisée dans la foi tragique de Ólafur Kárason, qui dans le roman affronte la mort en disparaissant dans la nature sauvage, où « la beauté doit régner seule³⁵ ».

Certains considèrent que l'ironie, en tant qu'outil littéraire et en tant que manière de percevoir le monde individuellement, consiste à « jouer sur le fil du rasoir³⁶ ». Ce jeu rhétorique est déjà poussé à son extrême dans l'installation aux néons roses de Kjartansson, *Scandinavian Pain* (2006)³⁷, dans laquelle l'artiste raille les identités mélancoliques de August Strindberg (1849-1912), Edward Munch (1863-1944), Henrik Ibsen (1828-1906) et Ingmar Bergman (1918-2007), et fait de leur « douleur scandinave » une image au style rétro, en imitant le langage publicitaire de l'enseigne désuète bien connue de la *skyline* de Reykjavik qui émet une lumière rose. Nous pourrions donc soutenir que les multiples interprétations et références au héros masculin mobilisées par Kjartansson (qu'il s'agisse de l'artiste, du poète, du *crooner*, du chevalier) sont fondamentalement ironiques, bien que les frontières restent ambiguës et fragiles entre l'ironie et la sincérité, entre l'indulgence et la cruauté, comme dans *Me and My Mother*. De même, il est difficile de distinguer la frontière ténue entre l'ironie et la théâtralité franche, voire même l'investissement le plus intense, dans son approche qui reste ouverte à l'interprétation.

Dans son œuvre vidéo la plus récente, *Figures in Landscape* (2018 ; **fig. 4**) Kjartansson revient à la forme théâtrale des pièces du réalisme socialiste de son enfance, dans une réflexion sur son admiration pour l'utopie moderniste représentée dans les espaces publics, les décorations murales des hôpitaux, des écoles et autres bâtiments publics durant les années 1920 et 1930³⁸. De nouveau, Kjartansson y évoque de fameux tropes romantiques islandais comme ses influences historiques, des « trésors nationaux », à l'image des célèbres décors peints par Sigurður Guðmundsson (1833-1874) dans les années 1860, et du collage *Seventh Day in Paradise* (1920) réalisé par Guðmundur Thoroddsen (1891-1924), qui comptent parmi les références visuelles de ce palimpseste. Comme auparavant, Kjartansson utilise des représentations stéréotypées artisanales de paysages (forêts, montagnes couvertes de neige, prairies, déserts, plages) comme décors de scène fixes dans lesquels des « scientifiques » vêtus de blouses blanches de laboratoire errent comme des « silhouettes » dans un paysage de désolation apocalyptique. Kjartansson





4. Ragnar Kjartansson, *Figures in Landscape*, 2018, capture de la vidéo, 168 heures. Commandée par la Danish Building and Property Agency for the Faculty of Health and Medical Sciences, et l'université de Copenhague.

semble être ici à la recherche d'un moyen d'échapper aux références complaisantes qui ont caractérisé son œuvre, par le recours à des acteurs de la scène internationale pour incarner ces silhouettes.

La sobriété de l'arrière-plan de chaque scène contraste fortement avec la complexité technique de l'œuvre, montée en temps réel avec la précision d'un horloger, en sept chapitres, chacun représentant un jour de la semaine. Visionner l'ensemble de l'œuvre simultanément sur sept écrans prendrait ainsi une semaine complète. Calembour à l'attention de l'utopie sociale nordique, ou de l'État-providence scandinave aujourd'hui confronté à la crise du climat, ou simple parodie de la communauté scientifique qui a commandé l'œuvre ? « Lorsqu'une personne enfle une blouse blanche de laboratoire, elle représente instantanément la noblesse de l'homme », commente l'artiste avec cynisme³⁹.

La répétition des histoires renforce les présupposés culturels et idéologiques communs et les transforme en slogans, comme l'a déjà prouvé Kjartansson avec *Scenes from Western Culture*, en 2015. Dans *Figures in Landscape*, le spectateur peut s'abandonner à l'élégante beauté de l'écran et à la temporalité hypnotique de l'œuvre. De nouveau, Kjartansson reconnaît le potentiel de l'ironie lorsqu'il s'agit d'ébranler le récit dominant et dans *Figures in Landscape*, les « bons scientifiques » errent comme des anges déchus au sein d'une nature idyllique artificielle et « gelée ».

Cette contribution a été traduite de l'anglais par Hugo Paradis-Barrère.

Æsa Sigurjónsdóttir

Æsa Sigurjónsdóttir est professeure associée d'histoire de l'art et de théorie de l'art. Elle est directrice du Curatorial Program et Chairman de l'Art Museum de l'université d'Islande. En tant que commissaire indépendante, elle a organisé de nombreuses expositions dans des musées et galeries islandaises et européennes. Elle est membre de l'AICA (Association internationale des critiques d'art).

NOTES

1. « Just what is it that makes Iceland's art of today so different, so appealing? Be it from a conceptual, experimental, or poetic angle, today's art in Iceland is what artists in other nations struggle to achieve: it is direct and genuine. It playfully oversteps the boundaries of other art forms. Interesting collaborations between artists, musicians, actors, designers, or authors are the norm. » Christian Schoen, « Preface », dans Christian Schoen et Halldór B. Runólfsson (dir.), *Icelandic Art Today*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2009, p. 7.
2. *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?* (1965) de Richard Hamilton est un collage souvent cité comme la première œuvre du pop art. Il est conservé à la Kunsthalle Tübingen (Zundel Collection), en Allemagne.
3. « There is no gulf separating art and life but instead a thriving relationship. Creativity penetrates society. This in itself reveals one essential characteristics of Icelandic art and explains how such a small country can produce such a large number of interesting artists. » Schoen, 2009, cité n. 1, p. 7.
4. Gregory Volk, « Report from Reykjavik: Art on Ice », dans *Art in America*, septembre 2000, p. 40-45.
5. « The ancient Greeks told stories of a northern paradise, the nation of Hyperborea, which supposedly was located in the far North. The people of Hyperborea [...] lived in balance with nature, unmarred by the corruption and evils of the world [...]. What is fascinating about the idea of Hyperborea is that the Hyperboreans are supposed to live at the edge of the world, yet they enjoy all the benefits of the "centre" and were even considered to be superior to the Greeks. » « Les Grecs anciens racontaient des histoires de paradis nordique, le pays de l'Hyperborée, qu'ils supposaient se situer loin au Nord. Le peuple de l'Hyperborée [...] vivait en harmonie avec la nature, exempt de la corruption et des maux de ce monde [...]. Ce qui est fascinant dans l'idée de l'Hyperborée, c'est que les Hyperboréens étaient supposés vivre à l'extrémité du monde, mais jouissaient de tous les avantages du centre du monde, et étaient même considérés comme supérieurs aux Grecs. » Voir Sumarliði Ísleifsson, « Imaginations of National Identity and the North », dans Sumarliði Ísleifsson (dir.), *Iceland and Images of the North*, Québec, Presses de l'Université du Québec / Reykjavik, Reykjavik Academy, 2011, p. 3-22, ici à la p. 10.
6. Ísleifsson, 2011, cité n. 5, p. 12. Sujet également discuté dans la contribution de W. Zacharasiewicz, « The Theory of Climate and the North in Anglophone Literatures », dans Sverrir Jakobsson (dir.), *Images of the North. Histories – Identities – Ideas*, Amsterdam, Rodopi, 2009, p. 25-50. Ici p. 39-41.
7. Halldór B. Runólfsson, « Times of Continuous Transition », dans Schoen et Runólfsson, 2009, cité n. 1, p. 10-26, ici p. 26.
8. « Og margir taka þetta hátiðlega », dans *Tíminn*, 6 janvier 1963, p. 9 et 13.
9. Steingrímur Eyfjörð Kristmundsson et Kristinn B. Harðarson, « Viðtal við Magnús Pálsson », dans *Svart á Hvítu*, n° 1:2, 1978, p. 3-13 ; Caroline Corbetta, « Everyone is Decadent These Days », dans *Mousse Magazine*, n°15, octobre-novembre 2008, p. 32-35.
10. Il est présenté comme un designer, fabricant de meubles, poète et réalisateur dans le catalogue K. G. Pontus Hultén (dir.), *Bewogen Bewegung. Rörelse i konsten*, cat. exp. (Amsterdam, Stedelijk Museum / Stockholm, Moderna Museet, 1961), s.l.n.d., p. 29.
11. J'ai déjà abordé la question des réseaux de Roth, de son influence pédagogique et de son influence directe sur les artistes islandais. Æsa Sigurjónsdóttir, « New Maps for Networks: Reykjavik FLUXUS – A Case of Connections », dans Martha Langford (dir.), *Narratives Unfolding: National Art Histories in an Unfinished World*, Montreal, McGill-Queens University Press, 2017, p. 189-208.
12. Sigurjónsdóttir, 2017, cité n. 11, p. 195.
13. Roth fut à l'initiative de plusieurs collaborations commerciales et artistiques à Reykjavik, où il lança en 1957 sa production éditoriale (éd [Einar/Dieter]) avec le poète islandais Einar Bragi (1921-2005), fondateur et éditeur du magazine littéraire *Birtingur*. Ensemble, ils imprimèrent les livres d'artiste transformables et cinétiques de Roth, dans lesquels la poésie et des jeux visuels représentés via des perforations et des trous jouent un rôle participatif et visuel central. Il exposa ses anneaux de joaillerie avec le groupe de designers islandais à l'occasion de *Formes scandinaves* à Paris (du 7 novembre 1958 au 31 janvier 1959). Il fut l'invité d'artistes et d'étudiants en arts islandais à Ásmundarsalur, Reykjavik en septembre 1961. En avril 1962, Roth lança une boutique-galerie d'art nommée Kúlan au 10 Skólavörðustígur à Reykjavik. La nature interdisciplinaire de la boutique constituait une première en Islande. Celle-ci proposait des meubles et des jouets conçus par Roth et sa femme, Sigríður Björnsdóttir. On y trouvait également des cendriers réalisés par Roth et le sculpteur Jón Gunnar Árnason, des photographies de Rafn Hafnfjörð, Guðmundur Vilhjálmsson et Andrés Kolbeinsson, ou encore des œuvres d'art de Hörður Águstsson, Rolf Weher et Jón Gunnar Árnason. Roth fabriqua aussi des céramiques aux côtés de Ragnar Kjartansson et vendit ses bijoux dans différents magasins de Reykjavik. Voir « Norræna listiðnaðarsýningin í París », dans *Þjóðviljinn*, 27 février 1959, p. 3 ; « 500 handunnir keramikmunir á sýningu », dans *Morgunblaðið*, 17 juin 1960, p. 11 ; « Kúlan – ný húsgagnaverzlun fyrir vandláta og félitla », dans *Friðlys Þjóð*, 14 avril 1962, p. 8. Voir aussi : Áke H. Huldt, *Formes scandinaves* :

Danemark, Finlande, Islande, Norvège, Suède, cat. exp. (Paris, Musée des arts décoratifs, 1958- 1959), Paris, Les Presses artistiques, 1958.

14. « One thing you do notice [...] is that no matter how internationally minded Icelandic artists are [...] eventually the country itself comes to figure in their work: as a physical locus, as a trove of images and materials or – more mysteriously for outsiders – as a comprehensive force with which one is perpetually in dialogue. It's not that the compelling work now being produced is about Iceland in any literal sense. Far from it. But Iceland is nevertheless there, in the deep grain of the inquiry, a constant presence that can be approached with a sense of wonder, humor or irony, via poetic engagement or tough-minded criticism. » Volk, 2000, cité n. 4, p. 41.

15. Hallgrímur Helgason, *Tales of Grim. Paris 1995 – 1996*, Reykjavik, Mál og menning, 2004.

16. Hallgrímur Helgason, « This Island », dans *Siksi*, n° 3, 1994, p. 3.

17. Helgason, 1994, cité n. 16, p. 3.

18. Sigurður Guðmundsson, *Tabúlarasa*, Reykjavik, Mál og menning, 1993, p. 127.

19. Æsa Sigurjónsdóttir, « Magnús Pálsson et le département New Art à Reykjavik 1975-1984. "Teaching: the Maddest Artform" », dans Christophe Kihm et Valérie Mavridorakis (dir.), *Transmettre l'art – Figures et méthodes – Quelle histoire*, Dijon, Les presses du réel, 2014, p. 129-151.

20. « Every beer bottle consumed became a part of the bar installation and visitors' conversations were recorded and archived. » « *Roth Bar & Studio: Dieter Roth, Björn Roth, Oddur Roth*, Zurich, Hauser & Wirth, 2015 », dans *Mousse Magazine* [en ligne, URL : <http://moussomagazine.it/roth-bar-studio-hauser-zurich/>].

21. Einar Falur Ingólfsson, « Út úr íróníunni kemur oft hrein og tær einlægni », dans *Lesbók Morgunblaðsins*, 30 mai 2009, p. 6-7.

22. Corbetta, 2008, cité n. 9.

23. Voir Dieter Roth, *Solo Scenes*, une installation vidéo monumentale qui montre la vie quotidienne de Roth, enregistrée du 3 mars 1997 au 28 avril 1998 en Islande et à différents endroits de Bâle (voir : <https://www.moma.org/collection/works/88744>).

24. *The End – Rocky Mountains* est une installation vidéo à cinq canaux synchronisés ensemble sous la forme d'un arrangement de musique *country* en sol. Réalisée avec le soutien du Banff Centre for Arts and Creativity pour le pavillon islandais à l'occasion de la 53^e Biennale de Venise, l'œuvre a été conçue par Kjartansson en collaboration avec Davíð Þór Jónsson au Centre, en février 2009.

25. Roland Barthes, « Le Mythe, aujourd'hui », dans *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil (*Pierres vives*), 1957, p. 243.

26. « Œuvre d'art totale », *NdT*.

27. Marie-Laure Delaporte, « Matthew Barney, artiste / auteur : pour une hybridation des genres », dans *Entrelacs*, n° 9, 2012 [en ligne, URL : <http://entrelacs.revues.org/343> ; DOI : 10.4000/entrelacs.343 (consulté le 30 septembre 2018)].

28. Sujet exploré par Timotheus Vermeulen et Robin Van den Akker, « Notes on Metamodernism », dans *Journal of Aesthetics & Culture*, n° 2-1, 2010 [en ligne, DOI : 10.3402/jac.v2i0.5677]. W. H. Bruford, *The German Tradition of Self-Cultivation: Bildung from Humboldt to Thomas Mann*, Londres, Cambridge University Press, 1975.

29. Ian Biddle, *Music, Masculinity and the Claims of History: The Austro-German Tradition from Hegel to Freud*, Londres, Ashgate, 2011, 2016, p. 86.

30. Timotheus Vermeulen et Robin Van den Akker, « Utopia, Sort of: A Case Study in Metamodernism », dans *Studia Neophilologica*, n° 87, suppl. 1., 2015, p. 55-67 [en ligne, DOI : 10.1080/00393274.2014.981964].

31. Sigurður Gylfi Magnússon et Davíð Ólafsson, *Minor Knowledge and Microhistory. Manuscript Culture in the 19th Century*, New York / Londres, Routledge, 2017, p. 123-125.

32. Voir : <https://www.luhringaugustine.com/news/ragnar-kjartansson-and-friends-the-palace-of-the-summerland>.

33. Le titre correspond au premier volume de *World Light*, par Halldór Laxness, publié en 1937.

34. Le titre correspond au second volume de *World Light*, par Halldór Laxness, publié en 1938.

35. Il s'agit de la dernière phrase du roman *World Light*, une phrase connue de tous les islandais, et reprise dans l'adaptation de Kjartansson.

36. Linda Hutcheon, *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony* (1994), Londres / New York, Routledge, 2005.

37. Kjartansson a installé l'enseigne rose *Scandinavian Pain* sur le toit d'une grange de la ville norvégienne de Moss tout d'abord, là où l'expressionniste norvégien Edvard Munch (1863-1944), réalisa plusieurs de ses célèbres peintures mélancoliques. L'installation a été reproduite dans différents lieux depuis.

38. Ragnar Kjartansson, *Figures in Landscape*, 2018, vidéo à canal unique, 168 heures. Commandée par la Danish Building and Property Agency pour la Faculté des sciences médicales et de la santé. Exposée à Reykjavik, i8 Gallery, du 31 janvier au 16 mars 2019.

39. Ragnar Kjartansson cité dans *The Reykjavik Grapevine*, 31 janvier 2019 [en ligne, URL : <https://grapevine.is/culture/art/2019/01/31/cliches-from-civilization-ragnar-kjartansson-on-epic-screensavers-theatre-nobility/>].