



Rebondir

La Jugoslovenska Dokumenta et l'espace culturel commun

Ewa Anna Kumelowski, historienne

2026

« La Dokumenta n'est pas née d'une politique publique ambitieuse, mais de l'initiative d'artistes décidés à construire les structures qui leur faisaient défaut. »

Je remercie les organisateurs de cette rencontre de m'avoir invitée et de m'offrir l'occasion d'exprimer ma solidarité avec le Pôle arts visuels Pays de la Loire ainsi qu'avec l'ensemble des professionnels de la culture touchés par les récentes réductions budgétaires. En tant que *fellow* à l'Institut des études avancées de Nantes, j'ai eu l'occasion de profiter du riche paysage culturel de la région. Historienne de l'art, je ne prétends pas formuler de prédictions sur notre avenir collectif. Je souhaiterais plutôt revenir sur un épisode historique qui éclaire les capacités d'initiative du monde artistique lorsque l'engagement public s'affaiblit : la Jugoslovenska Dokumenta, grande exposition ouverte à Sarajevo en 1989, aujourd'hui souvent désignée comme « la dernière exposition yougoslave ».

Une initiative née de l'absence d'institutions adaptées

À première vue, la Jugoslovenska Dokumenta semble très éloignée — tant dans le temps que dans l'espace — de nos préoccupations actuelles. Pourtant, le fait qu'un petit groupe d'acteurs culturels ait réussi à organiser une biennale régionale malgré le désintérêt de l'État peut constituer une source d'inspiration dans un contexte de précarité croissante. Inaugurée à Sarajevo en 1989, deux ans avant la disparition de la Yougoslavie dans une série de conflits, la Jugoslovenska Dokumenta est l'une des expositions les plus importantes jamais consacrée à l'art yougoslave. Pourtant, cette manifestation n'est pas un projet officiel : au contraire, elle est le résultat de plusieurs années de travail rigoureux d'un petit groupe d'artistes bosniens.



À partir de 1984, Jusuf Hadžifejzović, Radoslav Tadić et Saša Bukvić organisent une série d'expositions individuelles dans une salle annexe de la galerie municipale du Collegium Artisticum (Vlačić, 1987). Ces premières manifestations n'ont rien d'une grande biennale. Sans soutien public significatif, les organisateurs travaillent de façon informelle et dans une logique d'échange (Duraković, 2024). Les artistes invités appartiennent principalement aux réseaux personnels d'Hadžifejzović, constitués pendant ses études à Belgrade, et représentent ce que le critique Ješa Denegri a appelé la « seconde ligne » de l'avant-garde yougoslave : une constellation d'artistes réunis moins par une esthétique commune que par leur participation à des espaces autogérés fortement interconnectés (Denegri, 2017; Duraković, 2024).

Le projet trouve son origine dans une situation particulière. Contrairement à des centres artistiques plus dynamiques comme Belgrade, Zagreb, Ljubljana ou Novi Sad, Sarajevo dispose alors d'institutions relativement conservatrices et peu investies dans le soutien à l'art contemporain. Les artistes bosniens participent néanmoins activement à ce que la commissaire et historienne de l'art Zdenka Badovinac a qualifié d'« infrastructure culturelle parallèle » : un réseau d'espaces, de collectifs et d'initiatives largement autonomes, tolérés par l'État mais fonctionnant en marge de son contrôle direct (Badovinac, 2016). Se déplaçant fréquemment pour leurs études et leurs expositions dans les autres républiques fédérées, les artistes de Sarajevo sont activement intégrés à cette sphère culturelle commune.

La série d'événements proposés par Jusuf Hadžifejzović, Radoslav Tadić et Saša Bukvić — expositions, performances, conférences, projections et échanges entre artistes de l'avant-garde yougoslave — a pour objectif de mieux intégrer les artistes de Sarajevo dans les réseaux régionaux, mais elle revêt également un intérêt pédagogique. Dans un entretien publié en 1987, Hadžifejzović explique vouloir montrer aux jeunes artistes et au public de Sarajevo les développements de l'art contemporain yougoslave, restés largement méconnus dans leur ville (Hadžifejzović & Zildžo, 1987). Il s'agit de rompre un isolement culturel relatif et de renforcer l'intégration de Sarajevo dans un espace artistique régional, tout en offrant aux artistes locaux la possibilité d'accéder à de nouveaux réseaux et à de nouvelles pratiques.

Construire une institution culturelle autonome

Cette initiative voit le jour dans un contexte paradoxal pour la sphère culturelle yougoslave. Les années 1980 en Yougoslavie sont en effet marquées par une crise économique importante, la montée des nationalismes et l'affaiblissement progressif des institutions fédérales. Mais elles correspondent également, en Bosnie- Herzégovine, à une période d'intense vitalité culturelle. Les investissements réalisés à l'occasion des Jeux olympiques d'hiver de 1984,



la transformation urbaine de Sarajevo et l'affaiblissement du contrôle idéologique dans le domaine culturel favorisent l'émergence d'une scène artistique particulièrement dynamique. Dans ce climat, les acteurs culturels bénéficient d'une liberté relative que des observateurs ont décrite comme résultant d'un État qui fonctionne de plus en plus par inertie (Pusić, 2021: 494).

Cette ouverture a permis au projet mené par les artistes sarajéviens de prendre de l'ampleur. Après trois années d'expositions individuelles, le directeur du Collegium Artisticum, Enver Hadžiomerspahić, propose de transformer le projet en une biennale yougoslave d'envergure. En 1987, naît ainsi la première « véritable » Jugoslovenska Dokumenta. Réunissant plus d'une centaine d'artistes et près de 500 œuvres dans les vastes halles du complexe Skenderija, cette exposition témoigne d'une mobilisation de grande ampleur. C'est à cette étape aussi que les organisateurs reçoivent un soutien institutionnel, mais sans financements concrets de l'État. Leur ambition évolue également : il ne s'agit plus seulement d'intégrer Sarajevo aux réseaux artistiques yougoslaves, mais de faire de la ville un centre culturel à part entière. Comme l'écrit alors Hadžifejzović, Belgrade, Zagreb et Ljubljana ne sont plus les seuls pôles artistiques du pays ; Sarajevo aspire désormais à rejoindre ce cercle (Piškur, 2017).

Aujourd'hui, le nom du projet est associé à l'influente exposition organisée tous les cinq ans à Kassel, mais son origine reflète une évolution complexe de l'initiative. Selon Ješa Denegri, les premières expositions personnelles présentées au Collegium Artisticum sont décrites comme des « expositions documentaires », conçues pour documenter une pratique artistique éphémère et indépendante (Denegri, 1998: 166). À mesure que le projet prend de l'ampleur, la Jugoslovenska Dokumenta acquiert un nouveau statut. En s'appropriant une renommée nationale, les organisateurs ont positionné leur biennale comme un événement d'envergure, pouvant susciter l'intérêt de l'État. Mais alors que la Dokumenta allemande dispose de 17 millions de deutschemarks, le ministère de la Culture yougoslave ne soutient pas l'exposition (Piškur, 2017). Cette comparaison souligne le manque d'aides publiques aux acteurs culturels Sarajéviens. Les financements allemands sont considérables ; la Dokumenta yougoslave, elle, repose encore largement sur l'inventivité organisationnelle de ses initiateurs et sur des partenariats privés, avec très peu de soutien public (Piškur, 2017).

1989 : l'affirmation d'un espace culturel commun

La première édition de la biennale rencontre un franc succès et impose rapidement ce rendez-vous comme un événement majeur de l'art contemporain yougoslave. Sa seconde édition, ouverte en juillet 1989, en est le point culminant. Près de 600 œuvres réalisées par 189 artistes y sont présentées. Parmi eux, les principales figures de l'avant-garde yougoslave : Marina Abramović, Sanja Iveković, Braco Dimitrijević, Raša Todosijević, Tomislav Gotovac ou encore le collectif IRWIN



(Piškur, 2017). En l'absence de soutien de l'État, ce succès démontre que la nouvelle biennale, née de réseaux informels, a pu progressivement acquérir une reconnaissance institutionnelle, sans pour autant renoncer à son autonomie initiale.

Le concept curatorial de la Jugoslovenska Dokumenta reste fidèle à l'espace culturel yougoslave. Les catalogues d'exposition évoquent un « espace culturel commun » et une « tradition yougoslave » prenant en compte les spécificités locales (Karamehmedović, 1989 ; Denegri, 1989), alors même que les tensions nationales deviennent omniprésentes dans la vie politique. Les controverses suscitées par la manifestation témoignent de cette évolution : les critiques adressées à l'édition de 1987 concernent surtout son organisation ou ses critères de sélection, celles de 1989 remettent en cause l'idée même d'un espace culturel yougoslave (Kipke 1989; Maračić, 1989). Les débats autour de l'inclusion ou de l'exclusion de certains artistes sont désormais interprétés à travers un prisme nationaliste (Žarić, 1989). Parallèlement, l'exposition acquiert une dimension internationale. Les organisateurs commencent à la considérer comme une vitrine pour l'art yougoslave, permettant ainsi aux artistes de toutes les républiques d'accéder au marché mondial de l'art, dont ils étaient jusqu'alors relativement isolés (Piškur, 2017).

Cette politisation croissante de l'événement révèle l'impossibilité pour les acteurs culturels d'échapper totalement à un contexte politique en mutation. Pourtant, la Jugoslovenska Dokumenta continue d'affirmer l'existence d'une communauté artistique transnationale, au moment même où les institutions fédérales s'effondrent. Dans un moment où la politique nie l'importance de la culture — ou l'ignore tout simplement —, des artistes ont gardé leur capacité d'auto-détermination et leur autonomie, et ont continué leur travail. Grâce à ses réseaux professionnels et à sa capacité d'adaptation, la dernière Dokumenta yougoslave est aujourd'hui perçue par les historiens de l'art comme une exposition typiquement yougoslave, à une époque où l'unité politique du pays était déjà profondément fragilisée (Piškur, 2017).

Construire au milieu de l'effondrement

Aujourd'hui, la Jugoslovenska Dokumenta est souvent interprétée de manière ambiguë : soit comme le dernier témoignage de l'unité culturelle yougoslave, soit comme l'expression d'une illusion entretenue par des élites incapables d'empêcher l'effondrement du pays. En y regardant de plus près, on constate que le concept curatorial des organisateurs reposait avant tout sur une approche pragmatique, visant à construire et à entretenir un espace culturel dont ils faisaient partie. Ayant réussi à atteindre une reconnaissance institutionnelle, hors des logiques politiques, cette initiative locale a pu se développer vers une biennale internationale visant à mettre Sarajevo sur la carte de l'art contemporain. En ce sens, la Dokumenta fait figure d'exemple comme pratique d'autogestion artistique en l'absence de soutien de l'État.



L'intérêt principal de cette biennale réside donc pour nous moins dans sa dimension symbolique que dans ses modalités concrètes d'organisation. Sans idéaliser cette expérience ni nier la responsabilité du gouvernement dans le soutien de la culture, il est possible d'y voir une source d'inspiration. La Dokumenta n'est pas née d'une politique publique ambitieuse mais de l'initiative d'artistes décidés à construire les structures qui leur faisaient défaut. En mobilisant des réseaux de coopération, en créant des espaces d'échange et en développant progressivement une institution culturelle autonome, ils ont contribué à maintenir vivant un espace commun que les acteurs politiques étaient en train de défaire. La Jugoslovenska Dokumenta rappelle donc que les espaces culturels ne dépendent pas exclusivement des institutions étatiques, mais qu'ils peuvent aussi être produits par des communautés professionnelles capables de s'organiser, de coopérer et de construire collectivement des formes nouvelles de solidarité.

Bibliographie

- _Badovinac, Zdenka (2016). Art as a parallel cultural infrastructure. The legacy of post war Avantgardes from former Yugoslavia [L'art comme infrastructure culturelle parallèle. L'héritage des avant-gardes d'après-guerre de l'ex-Yougoslavie]. Conférence, Haus der Kunst, Munich, 14 janvier. En ligne : [youtube.com/watch?v=K2Gr8Rr7swA](https://www.youtube.com/watch?v=K2Gr8Rr7swA) (consulté le 4 mars 2024).
- _Denegri, Ješa (2017). « Jugoslovenski umetnički prostor [L'espace artistique yougoslave] ». Sarajevske sveske, n° 51. En ligne : sveske.ba/en/content/jugoslovenski-umetnički-prostor
- _Duraković, Jasmin, dir. (2024). Poslednja Jugoslovenska Dokumenta [La dernière Dokumenta yougoslave]. 1:19, Sarajevo : Depo.
- _Vlačić, Zorica (1987a). Sans titre. Dans Jugoslovenska Dokumenta 1987. Sarajevo : Olimpijski centar Skenderija, Collegium Artisticum.
- _Kipke, Željko (1989). « Klimaks sajmišne politike [Le point culminant de la politique de fête foraine] ». OKO, n° 454, 10 août, p. 16. Archives de presse du JU Collegium Artisticum.
- _Maračić, Antun (1989). « Druga linija [La seconde ligne] ». Vjesnik, 29 juillet. Archives de presse du JU Collegium Artisticum.
- _Pusić, Vesna (2021). « Društvene promjene: zavidna dinamičnost i kreativnost [Changements sociaux : un dynamisme et une créativité enviables] ». Dans Sonja Biserko (éd.), Jugoslavija: poglavlje 1980-1991. Belgrade : Helsinški odbor za ljudska prava u Srbiji, p. 487-525.
- _Žildžo, Nermina (1987). Entretien avec Jusuf Hadžifejzović « Jugoslovenska (interventna) Dokumenta [La Dokumenta yougoslave (interventionnelle)] ». Dans Jugoslovenska Dokumenta 1987. Sarajevo : Olimpijski centar Skenderija, Collegium Artisticum.

L'autrice

Ewa Anna Kumelowski est historienne, spécialisée dans l'histoire sociale et culturelle de la Yougoslavie du XX^e siècle. Elle a soutenu sa thèse en 2022 dans le cadre d'une co-tutelle entre l'université Humboldt de Berlin et l'EHESS à Paris, dans laquelle elle étudiait la production narrative chez les artistes visuels de Sarajevo assiégée. Elle a été fellow à l'Institut des études avancées de Nantes en 2024/2025, et est actuellement rattachée à l'Institut d'histoire contemporaine de Ljubljana.