



HAL
open science

“ Les promesses du passé ” : présupposés historiographiques et réception critique d’une exposition

Érika Wicky

► To cite this version:

Érika Wicky. “ Les promesses du passé ” : présupposés historiographiques et réception critique d’une exposition. Revue du CEES : Centre européen d’études slaves, 2013, 2. <hal-01630305>

HAL Id: hal-01630305

<https://univ-rennes2.hal.science/hal-01630305v1>

Submitted on 29 Nov 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Copyright - All rights reserved

« Les promesses du passé » : présupposés historiographiques et réception critique d'une exposition

Par Érika Wicky

Publication en ligne le 06 juin 2013

Résumé

Présentée en 2010 par le Musée d'art moderne du Centre Georges Pompidou, l'exposition « Les promesses du passé : pour une histoire discontinue de l'art dans l'ex-Europe de l'Est » plaçait en regard des œuvres issues de la décennie 1960-1970 et des œuvres d'art actuel. Fruit d'une réflexion historiographique, cette exposition, de même que sa réception, renseigne sur l'imaginaire suscité par l'art de l'ancienne Europe de l'Est.

Mots-Clés

[Art contemporain](#), [Centre Georges Pompidou](#), [critique d'art](#), [historiographie de l'art](#).

Table des matières

[Introduction](#)

[1. L'ex-Europe de l'Est](#)

Texte intégral

Introduction

En 2010, le Musée d'art moderne du Centre Georges Pompidou a proposé au public une exposition intitulée *Les promesses du passé : pour une histoire discontinue de l'art dans l'ex-Europe de l'Est*. On pouvait y voir plus de 160 œuvres produites par une cinquantaine d'artistes. La scénographie plaçait en regard des œuvres issues de la décennie 1960-1970 et des œuvres d'art actuel. La présentation de cette exposition et sa réception critique s'inscrivent dans cette réflexion collective sur l'imaginaire slave d'une part parce que l'exposition constitue une contribution à la création d'un imaginaire et, d'autre part, parce que sa réception critique témoigne des attentes suscitées par la formule « Europe de l'Est » et donc d'un imaginaire préexistant.

Une sélection fondée sur la géographie ayant manifestement présidé au choix des œuvres présentées dans le cadre de cette exposition, on pourrait être tenté de l'inscrire dans la lignée d'autres grands panoramas proposés par la même institution au cours des dernières années comme « Alors la Chine ? » en 2003 ou tout récemment « Paris – Delhi – Bombay ». Cette exposition se distingue cependant par l'affirmation d'un rapport singulier à l'histoire qui s'impose dès le titre par la formule « ex-Europe de l'Est ». Par le choix même de son titre, les deux commissaires Christine Macel et Joanna Mytkowska ont présenté cette exposition comme le fruit d'une réflexion historiographique menée sur l'appréhension des productions artistiques issues des anciens pays satellites du bloc soviétique et sur les relations qui peuvent être établies avec le récit déjà constitué de l'histoire de l'art de l'Ouest. La perspective choisie s'exprimait aussi, notamment, par l'organisation d'une série de conférences, de projections et de discussions autour de l'événement, mais surtout par l'aménagement, au sein même de l'exposition, d'un espace dédié aux archives documentant les conditions de réalisation et de diffusion des œuvres présentées.

1. L'ex-Europe de l'Est

C'est sur le choix de la dénomination du groupe auquel appartiennent les artistes envisagés que semble s'être cristallisée l'attention des commissaires dans l'introduction du catalogue. Il y apparaît alors clairement que l'imaginaire dont il s'agit n'est pas un imaginaire slave (on trouve notamment dans l'exposition des artistes roumains ou albanais), mais plutôt un imaginaire politique. Le choix de la formule « ex-Europe de l'Est » trahit la substitution d'un espace politique historique à un espace géographique. En effet, cette formulation réfère à un art qui se serait épanoui dans un espace révolu, celui d'une Europe de l'Est idéologiquement opposée à l'Europe de l'Ouest. Le clivage est-ouest de l'Europe s'étant effondré en même temps que le mur de Berlin, la dénomination « Europe de l'Est » appartiendrait donc à l'histoire et non à la géographie (qui, d'ailleurs, aurait nuancé le propos en alléguant l'existence d'une Europe centrale).

Bien qu'elles le reprennent à leur compte à certains égards, les commissaires constatent que l'imaginaire politique qu'ils évoquent dans l'ex-Ouest pèse sur les jeunes artistes qui se sentent souvent stigmatisés. Dès le texte liminaire du catalogue d'exposition, elles déplorent : « Les jeunes artistes sont généralement rattachés à leurs histoires individuelles et à leurs localités : en conséquence, s'ils sont nés là-bas, ils perçoivent l'ensemble politico-culturel dénommé Europe de l'Est comme un fardeau [1] ». Dans sa contribution au catalogue, Igor Zabel, un important acteur culturel slovène, constate à son tour que certains « en ont assez de jouer le rôle qu'on veut leur confier, celui de représentants d'une culture 'exotique', obligés d'aborder des sujets 'typiques' de l'Europe de l'Est et d'évoquer leurs souvenirs de l'époque communiste ou les contradictions du postcommunisme d'aujourd'hui [2] ». Dans cette perspective, l'exposition semble viser à remettre en cause la pertinence du découpage, de la classification qui a présidé à sa propre élaboration. Il semblerait, en effet, que l'on ait choisi d'envisager une zone qui correspond à des conceptions préexistantes afin d'en faire apparaître les limites.

C'est justement à la conception d'un art uniformément caractéristique de l'ex-Europe de l'Est, à l'imaginaire d'un « bloc de l'Est » esthétique, que s'en prend cette exposition. Elle tente de montrer la complexité masquée par l'uniformisation de ce découpage sans pour autant substituer des cultures nationales à l'imaginaire politique. Outre la remise en cause de l'homogénéité que l'on suppose au « bloc soviétique », un des moyens que se sont donnés les commissaires de l'exposition pour dépasser ce clivage est-ouest est de rappeler que des échanges entre ce que l'on présente aujourd'hui comme deux espaces hermétiques l'un à l'autre avaient bien lieu, même s'ils n'étaient pas fréquents. Il s'agirait là de points de rencontre entre les deux espaces, dont la mise en valeur contribuerait à dépasser l'élaboration d'une histoire de l'art des pays d'ex-Europe de l'Est distincte et indépendante des pratiques que l'on pouvait rencontrer dans l'ancienne Europe de l'Ouest. Cela procède aussi, toujours selon les commissaires, d'une volonté générale, dans

l'historiographie actuelle de l'art, en particulier dans les études postcoloniales, d'éliminer la notion d'Occident en contestant sa pertinence.

Pour défaire les conceptions attachées à cette ex-Europe de l'Est, les commissaires proposent aussi d'aborder les pratiques artistiques à travers des concepts plus larges et englobants, comme celui d'art engagé, qui permettraient d'inclure ces pratiques dans une histoire de l'art internationale. Il s'agit d'alterner un point de vue général sur l'histoire de l'art des pays d'Europe de l'Est avec un point de vue plus attentif aux déterminismes locaux afin de compenser les inconvénients du choix exclusif de l'une ou l'autre des perspectives.

2. Options historiographiques

Afin de venir à bout, dans l'historiographie de l'art, de la conception d'un « bloc de l'Est » homogène et de mettre en évidence le fait que les rapports entretenus par les artistes avec le pouvoir aient été très différents selon les pays, les périodes et les circonstances, les commissaires ont eu recours au concept d'histoire discontinue emprunté au dernier texte de Walter Benjamin rédigé en 1940. Dans ses *Thèses sur le concept d'histoire*, Walter Benjamin oppose deux types de temporalité : celle des horloges et celles de l'histoire (ou du calendrier). S'appuyant sur l'anecdote selon laquelle les protagonistes de la révolution de juillet avaient tiré sur les horloges pour les arrêter à un moment qu'ils percevaient comme crucial, il aborde dans ce court texte l'idée que les révolutions ont la vocation d'interrompre le cours de l'histoire, de briser sa continuité en faisant intervenir un moment d'une qualité différente [3]. Il développe cette idée en insistant sur le fait que le regard de l'historien permet de saisir ces qualités singulières des moments historiques [4] – qu'il métaphorise en termes de fruits nourriciers – et de les envisager au regard du présent dans lequel ils se sont réalisés. C'est sur cette conception de l'histoire que se fondent les commissaires de l'exposition pour justifier le choix de présenter l'histoire de l'art de ce qu'elles appellent l'ex-Europe de l'Est comme discontinue et pour mettre en relation la création des années 1960-1970 avec la création actuelle comme si les premières contenaient potentiellement les secondes.

La discontinuité, présente dès le titre, est l'élément sur lequel s'est manifestement attardée la scénographe de l'exposition qui propose aux spectateurs d'effectuer un parcours sinueux dans un espace plein d'enclaves et de recoins destinés à lui faire vivre physiquement l'expérience d'une temporalité éclatée, d'un parcours non linéaire fait d'une succession de moments de différentes densités. Cette discontinuité de l'espace d'exposition doit rendre compte de celle d'une histoire de l'art regroupant des œuvres dont la réalisation ne s'est pas d'emblée inscrite dans un large récit. Cela s'explique tout d'abord par les conditions

politiques défavorables, en général, aux échanges entre les artistes des différents pays de l'ex-bloc soviétique. De plus, les activités artistiques étant souvent perçues comme subversives, l'art s'épanouissait dans la sphère privée plus que dans l'espace public, ce qui, encore une fois, nuisait à la constitution d'une histoire de l'art collective qui ne soit pas, bien entendu, celle de l'art officiel.

La perspective choisie par les commissaires devait, selon elles, mettre en lumière les différents contextes de création et de réception à travers la présentation des œuvres d'art. Aussi, les cartels de l'exposition signalaient, outre l'identité de chacun des artistes, la nature de sa pratique artistique envisagée individuellement et par rapport au milieu artistique local, mais aussi les relations que l'artiste entretenait avec le pouvoir et l'ampleur de l'interdiction qu'il devait surmonter.

Cette exposition ne mène pas seulement à l'élaboration d'une histoire de l'art complexe, elle permet aussi de présenter le travail actuel d'artistes qui apparaît alors, par juxtaposition, comme le fruit d'une histoire de l'art antérieure qui se réaliserait dans le présent. En effet, les démarches d'artistes actuels semblent souvent – comme celles de certains artistes de la génération précédente –, relever d'une nostalgie du projet moderniste ainsi que d'une nostalgie de la dissidence à partir de laquelle ils mesurent l'ampleur de la distance entre l'utopie et sa réalisation ainsi que celle des changements survenus depuis 1989. Les commissaires remarquent ainsi que la transposition du projet moderniste au monde actuel constitue un véritable *topos* de la création artistique des pays évoqués en termes d'ex-Europe de l'Est.

La nature historique de l'exposition invite le spectateur à effectuer des liens entre les œuvres d'artistes issus de différentes générations, de manière à ce que soit créé un récit de l'histoire de l'art qui inclue les jeunes artistes dans une tradition antérieure et, en cela, reprend un schéma historiographique traditionnel. On peut être tenté de voir dans cette façon de donner des racines historiques aux pratiques artistiques actuelles une démarche de légitimation fondée sur l'appartenance à un art dont on peut alors supposer qu'il aurait – si les conditions politiques avaient été favorables – trouvé sa place parmi les canons de l'histoire de l'art moderne.

3. Réception critique

Cette absence d'artistes canoniques dans l'histoire de l'art des pays de l'ancien bloc soviétique semble justement conférer à l'exposition *Les promesses du passé* une vocation qu'elle ne semble pas revendiquer : celle de désigner les « grands artistes » significatifs de

l'art de l'ex-Europe de l'Est (n'oublions pas que cette exposition s'inscrit aussi dans une démarche d'acquisition du Centre Georges Pompidou). C'est précisément sur ce point que porte la critique la plus acerbe adressée à l'exposition par Nena Dimitrijevic dans un article publié par Art Press [5]. Cette artiste de la scène culturelle de l'ex-Yougoslavie déplore le fait que la plupart des expositions destinées à faire connaître l'art des pays de l'ancienne Europe de l'Est soient toujours organisées par des commissaires dont l'activité a commencé après la chute du mur de Berlin. Confirmant ainsi le fait que l'expertise, en art contemporain, relève de la connaissance des réseaux [6], elle affirme qu'il est encore possible pour les artistes de ces pays de rédiger leur propre histoire de manière à éviter ce qu'elle considère relever du révisionnisme historique. Afin de dessiner une rapide esquisse du milieu artistique yougoslave des années 1960, elle rappelle notamment qu'une importante biennale organisée à Zagreb en 1961 avait permis aux jeunes artistes locaux de découvrir le travail d'artistes importants sur la scène internationale. Or, cette découverte avait contribué à la formation des premiers artistes conceptuels yougoslaves dont elle a elle-même fait partie. Ayant décrit plusieurs pratiques, elle évoque ensuite Gorgona, un groupe d'artistes dont elle a elle-même organisé la première exposition en 1977. Elle formule ainsi ses doutes sur la dimension novatrice du mouvement dont les activités débutent, selon le catalogue de l'exposition *Les promesses du passé*, en 1959 :

«Aujourd'hui, affirmer sa dissidence passée, et le fait d'avoir été censuré par le régime, constitue un alibi très pratique pour n'avoir en sa possession aucune œuvre d'art conceptuel documentée durant toute la période précoce du mouvement. À la différence des pays de l'ancien bloc soviétique, l'art avant-gardiste n'était pas proscrit dans l'ex-Yougoslavie, mais pouvait être exposé dans des galeries et des musées financés par l'État ou apparaître dans des publications. Je veux ainsi souligner que ce n'est pas en raison de la supposée « censure » communiste que l'on a perdu la trace de certaines œuvres d'art censées avoir été réalisées au début de 1970, mais simplement parce qu'elles n'avaient pas été créées durant ces années. La notion de « rideau de fer » ne sert ici que de prétexte commode pour tromper la confiance des critiques d'art, des commissaires et des collectionneurs de l'Ouest [7].»

Dans la suite de l'article, elle expose plusieurs exemples dans lesquels la méconnaissance de l'art des pays d'ex-Europe de l'Est avait été utilisée pour introduire au cœur d'une histoire en train de se faire des noms dont la présence était tout à fait discutable et souhaite, par ailleurs, la réhabilitation de plusieurs artistes encore méconnus. Ce n'est donc pas seulement l'exposition qui nous occupe que critique l'artiste, mais bien l'ensemble des manifestations de cette volonté d'inclure – pour reprendre sa propre formulation – « la production artistique des pays d'Europe de l'Est dans l'ensemble de l'histoire culturelle européenne ».

Cela amène à souligner un élément important quant au contenu de l'exposition : alors que de nombreuses questions ont été soulevées afin de justifier les principes historiographiques sur lesquels l'exposition devait s'appuyer, un point n'a pas été abordé, celui qui concerne le choix des artistes présentés. On ne sera pas surpris que les commissaires se défendent d'avoir eu l'intention de faire émerger les grandes figures tutélaires de l'art de ce qu'elles appellent l'ex-Europe de l'Est, car cela aurait correspondu à une conception dépassée, vasarienne, de l'histoire de l'art. Dans la mesure où l'historiographie ainsi que le marché de l'art des pays de l'ex-Europe de l'Ouest ont longtemps reposé sur la légitimation de grandes figures et restent habités par cette conception, l'absence de figures de « grands artistes » laisse perdurer une forme d'inégalité dans l'histoire de l'art entre l'art de l'ex-Est et l'art de l'ex-Ouest. Cependant, il a bien fallu choisir, sélectionner les artistes qui allaient être présentés lors de l'exposition suivant des critères qui restent obscurs pour le lecteur du catalogue.

La critique adressée par Nena Dimitrijevic à l'historiographie actuelle de l'art de l'ex-Europe de l'Est est aussi de ne pas être clairvoyante sur la dimension dissidente attribuée aux artistes. Il s'agirait selon elle d'une image que l'on se fait volontiers des artistes d'ex-Europe de l'Est et qui n'est pas toujours juste. C'est aussi ce que constatent les commissaires de l'exposition *Les promesses du passé* selon qui la création actuelle témoigne d'une nostalgie de la culture dissidente et d'un art se donnant la vocation de changer le monde.

La réception dans la presse de l'exposition *Les promesses du passé* laisse paraître la même fascination que celle dont font preuve les artistes actuels pour cette dimension dissidente de l'art d'Europe de l'Est. C'est ce dont rend compte par exemple le titre donné par la revue *Connaissance des arts* à son compte-rendu d'exposition : « À l'Est du nouveau et du radical ». Vincent Noce, le critique du journal *Libération*, insiste sur la pression à laquelle étaient soumis les artistes. Il écrit : « Bon, on ne rigole pas à chaque allée. Mais les créateurs bloqués derrière le rideau de fer ne s'amusaient pas beaucoup non plus. [...] La contestation politique était écrasée sans pitié [8] ». Cette dimension contestataire et l'inventivité d'un art pourtant soumis à la censure semblent forcer le respect de la critique, qui ne manque pas de rappeler pédagogiquement ce fait, comme Stéphane Renault qui explique aux lecteurs de *L'Express* : « Dans le système communiste, chaque exposition devait passer sous les fourches Caudines de la censure du Parti [9] ». On peut être tenté de mettre en relation l'enthousiasme des artistes pour le projet moderniste et celui des critiques pour l'art dissident avec la « crise de l'art contemporain » qui a éclaté lors d'une série de débats menés en 1991, justement peu après la chute du mur de Berlin. Bien qu'il n'ait pas été partagé par tous, un sentiment de vacuité était né chez certains critiques des innovations de l'art contemporain et avait généré par articles interposés une réflexion collective sur le sens de l'art contemporain et sa place dans la société. Or, selon la

réception de l'exposition, il semblerait que l'on ait attendu de pays ayant été victimes de la censure une floraison artistique susceptible de conférer plus de sens et, si on peut dire, de fraîcheur à la scène artistique internationale. Au regard du succès remporté par des artistes d'ex-Europe de l'Est, tel Artur Zmijewski, par exemple, il semblerait que ces promesses du passé aient été au moins en partie tenues et que les artistes d'ex-Europe de l'Est constituent la relève attendue.

La plupart des critiques rédigées suite à l'exposition lui sont très favorables et témoignent d'une adhésion à la proposition des commissaires. Mis à part le terme d'« ex-Europe de l'Est » qui n'a été repris par personne – ce qui laisse supposer que la période d'opposition n'est peut-être pas complètement révolue, la plupart des critiques approuvent la tentative de dissiper les clichés sur cette ancienne Europe de l'Est. Ils témoignent d'un désir de connaître cet art dont certains critiques semblent considérer qu'ils ont été privés, floués par les circonstances historiques. C'est le cas, par exemple, de Véronique Bouruet-Aubertot qui s'interroge ainsi dans les colonnes de *Connaissance des arts* :

«Comment justifier que notre vision reste aussi floue, embarrassée de préjugés et d'images caricaturales entre art officiel de propagande d'un côté et artistes dissidents créant dans la misère de l'autre ? Méconnaissance, refoulement, cécité, oubli... Les liens qui existaient à l'époque, malgré tout, entre artistes de l'Est et de l'Ouest ou entre artistes de certains pays du Bloc sont systématiquement tus. Des noms pourtant figurent aux catalogues des biennales de Paris [10].»

Les critiques d'art perçoivent donc la nécessité de refaire cette histoire, de l'écrire adéquatement. Beaucoup d'entre eux recentrent ainsi leur intérêt sur les artistes dont les pratiques se sont épanouies entre 1960 et 1980 au détriment de la génération suivante. Sensibles à la dimension historique de l'événement, ils semblent envisager la démarche des commissaires comme un travail de recherche archéologique, point de vue qui rejoint l'impression conférée par l'espace de l'exposition dédié aux archives sur lequel se termine la visite. Stéphane Renault de l'*Express* évoque ainsi « une histoire enfouie », ce qui évoque l'idée d'une histoire déjà existante qu'il faudrait excaver plutôt que construire. Cette tendance de la critique d'art s'exprime pleinement dans la séduction de l'intimité de ces artistes. Ainsi, quasiment tous les critiques mentionnent le fait que les artistes trouvaient plus de liberté pour créer dans leur espace privé. Cette séduction de l'intimité avec un artiste ayant vécu dans une réalité différente s'exprime par exemple ainsi dans l'article publié par *Beaux-Arts Magazine* :

«C'est ainsi un petit deux-pièces qui abritait le salon le plus brillant de la scène artistique des années 1980. Artiste constructiviste officiel, fondateur de la galerie Foksal, Henryk Stazewski s'était vu octroyer cet appartement par la ville de Varsovie. Jusqu'à sa mort en

1988, il y reçoit l'intelligentsia. Puis son colocataire, l'artiste Edward Krasinski, prend le relais. Il meurt en 2004. Mais quand on pénètre dans ce haut lieu à l'allure un peu minable, on croirait qu'il vient de le quitter [11].»

Ainsi, par-delà de la logique oppositionnelle, des liens permettront de constituer un autre récit, qui insistera davantage sur les réseaux et les influences, sur les échos et les reprises qui ont peut-être davantage façonné le travail singulier des artistes des deux zones auparavant trop radicalement opposées. Ce nouveau récit historique épousera ainsi moins les formes trop réductrices d'une histoire politique fabriquée par l'ex-Europe de l'Ouest, mais s'intéressera davantage aux expériences personnelles des artistes, aux particularités de leurs démarches, aux conditions de leur pratique : en somme, une histoire de l'art à l'échelle des œuvres et des artistes qui les ont produites.

Bibliographie

Bibliographie

Benjamin, Walter, « Sur le concept d'histoire », in *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991 [1940].

Bouruet-Aubertot, Véronique, « À l'Est du nouveau et du radical », *Connaissance des arts*, n° 681, avril 2010.

Dimitrijevic, Nena, « Cachés derrière un rideau de fer », *Art Press*, n° 367, mai 2010.

Macel, Christine, *Les Promesses du passé : une histoire discontinue de l'art dans l'ex-Europe de l'Est*, cat. exp., Paris, Centre George Pompidou, 2010.

Noce, Vincent, « Beaubourg franchit le rideau de fer », *Libération*, 2 juillet 2010.

Quemin, Alain, *L'art contemporain entre les institutions et le marché*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2002.

Renault, Stéphane, « L'art de l'Europe de l'Est s'expose à Beaubourg », *Express*, 14 avril 2010.

Notes

- [1] *Les Promesses du passé : une histoire discontinuée de l'art dans l'ex-Europe de l'Est*, Paris, Centre Pompidou, 2010, p. 18.
- [2] *Ibidem*, p. 210.
- [3] Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991 [1940], p. 345.
- [4] *Ibidem*, p. 346.
- [5] Nena Dimitrijevic, « Cachés derrière un rideau de fer », *Art Press*, n° 367, mai 2010.
- [6] C'est ce que développe Alain Quemin dans son rapport sur l'art contemporain : « Alors que l'expertise dans le domaine de l'art ancien repose sur un savoir érudit, dans le domaine de l'art contemporain, l'expertise repose fondamentalement sur l'accès à l'information concernant les mondes de l'art » (Alain Quemin, *L'art contemporain entre les institutions et le marché*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2002, p. 136).
- [7] *Ibidem*, p. 136.
- [8] Vincent Noce, « Beaubourg franchit le rideau de fer », *Libération*, 2 juillet 2010.
- [9] Stéphane Renault, « L'art de l'Europe de l'Est s'expose à Beaubourg », *Express*, 14 avril 2010.
- [10] Véronique Bouruet-Aubertot, « À l'Est du nouveau et du radical », *Connaissance des arts*, n° 681, avril 2010, p. 92.
- [11] Emmanuelle Lequeux, « La Pologne se met à nu », *Beaux-arts magazine*, n°312, juin 2010.

Pour citer ce document

Par Érika Wicky, « Les promesses du passé » : présupposés historiographiques et réception critique d'une exposition», *Revue du Centre Européen d'Etudes Slaves* [En ligne], Imaginaire collectif slave et construction identitaire, La revue, Numéro 2, mis à jour le : 06/06/2013, URL : <https://etudesslaves.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=404>.

Quelques mots à propos de : [Érika Wicky](#)

Érika Wicky est historienne de l'art, elle effectue un stage postdoctoral et enseigne à l'Université du Québec à Montréal. Ses recherches portent notamment sur la critique d'art et l'historiographie de l'art.

Propriété intellectuelle

La reproduction et la représentation sont formellement interdites sauf autorisation expresse du titulaire des droits.