

Histoire de l'art et géopolitique dans une Europe (non-) divisée

Alexandra Alisauskas

Traducteur : Isabelle Fabre



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/15330>

DOI : 10.4000/critiquedart.15330

ISBN : 2265-9404

ISSN : 2265-9404

Éditeur

Groupement d'intérêt scientifique (GIS) Archives de la critique d'art

Édition imprimée

Date de publication : 15 novembre 2014

ISBN : 1246-8258

ISSN : 1246-8258

Référence électronique

Alexandra Alisauskas, « *Histoire de l'art et géopolitique dans une Europe (non-)divisée* », *Critique d'art* [En ligne], 43 | Automne 2014, mis en ligne le 15 novembre 2015, consulté le 21 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/15330> ; DOI : 10.4000/critiquedart.15330

Ce document a été généré automatiquement le 21 avril 2019.

EN

Histoire de l'art et géopolitique dans une Europe (non-)divisée

Alexandra Alisauskas

Traduction : Isabelle Fabre

RÉFÉRENCE

Géo-esthétique, Paris : B42 ; Pougues-les-eaux : Parc Saint-Léger ; Clermont-Ferrand : Ecole supérieure d'art de Clermont Métropole, 2014. Sous la dir. de Kantuta Quirós et Aliocha Imhoff

Klara Kemp-Welch, *Antipolitics in Central European Art: Reticence as Dissidence under Post-Totalitarian Rule 1956-1989*, Londres : I.B. Tauris, 2014

Pavlina Morganová, *Czech Action Art: Happenings, Actions, Events, Land Art, Body Art, and Performance Art Behind the Iron Curtain*, Prague : Charles University in Prague, 2014

The Desire for Freedom: Art in Europe since 1945 = Verführung Freiheit: Kunst in Europa seit 1945, Berlin: German Historical Museum, 2013. Sous la dir. de Monika Flacke et Henry Meyric Hughes

Potrzeba wolności : sztuka europejska po 1945 roku = The Desire for Freedom: Art in Europe since 1945, Cracovie : MOCAK, 2013. Sous la dir. de Delfina Jalowik, Monika Koziol

The Desire for Freedom: Art in Europe since 1945. Beyond Boundaries, Thessalonique : Macedonian Museum of Contemporary Art, 2014. Sous la dir. d'Alexios Papazacharias, Denys Zacharopoulos

The Desire for Freedom. Dossier: Bosnia and Herzegovina, Sarajevo : Umjetnička galerija Bosne i Hercegovine, 2014

- 1 *The Desire for Freedom: Art in Europe Since 1945*, projet ambitieux organisé dans le cadre de la trentième édition d'une série d'expositions proposée par le Conseil de l'Europe, développe le parti-pris original de contrer l'intégration européenne opérée à travers le néolibéralisme en proposant comme principe de liberté celui de l'époque des Lumières – tout aussi intégrationniste, et présenté comme « critique ». Le projet principal, initié en

2012 au Musée historique allemand à Berlin, incluait cent quatre-vingts œuvres réalisées entre l'après-guerre et la période contemporaine, en provenance de quarante pays membres du Conseil européen. Depuis lors, il a été présenté –et réinventé– dans cinq villes, à travers cette Europe élargie.

- 2 L'objectif revendiqué par ce projet d'expositions, dans sa globalité, (inspiré par la thèse de l'historien Reinhart Koselleck au sujet du double processus historique d'analyse critique et de crise engendré par les Lumières) est de relier les deux blocs de l'Europe, divisés par la Guerre froide. Dans ce but, le projet rassemble des modèles d'avant-garde artistique, radicalement différents les uns des autres, que ce soit sur le plan géographique ou politique. Ce qui structure le déploiement vertigineux de toutes ces œuvres est leur intérêt commun pour la transmission « de leur propre attachement particulier aux valeurs de démocratie et de liberté artistique ».¹ En raison du plan de l'exposition, agencé autour de divers sous-thèmes liés à la liberté et à sa répression, la « liberté artistique » (la capacité de l'art à préserver sa liberté *formelle*) est souvent coupée du contexte spécifique auquel elle doit son apparition et fait ainsi office de valeur universelle pour construire une critique abstraite. L'Europe centrale et l'Europe de l'Est, anciennement situées à la périphérie, se trouvent dorénavant incluses dans une cartographie indifférenciée et non-hiérarchisée. Malgré les problèmes soulevés par les théories de Reinhart Koselleck, le postulat de cette non-hiérarchie dans une Europe unifiée masque les tensions actuelles au sein du territoire. Ce cadre géopolitique, venant en complément du *telos* (du but ultime) de la liberté du Siècle des Lumières que sous-tend l'exposition, sert tout simplement à repousser les frontières du centre en direction de ce qui, normalement, en constitue la périphérie.
- 3 Les étapes suivantes de *The Desire for Freedom* ont permis de nuancer de manière fructueuse les relations entre liberté, pratique artistique et identité géopolitique. Seules des œuvres vidéo ont été présentées au Musée d'art contemporain de Cracovie, en Pologne. L'attention y était dirigée principalement sur les artistes hors d'Europe occidentale. Cette mise en avant, à la fois limitée sur le plan des moyens d'expression mais étendue sur le plan géographique, était compensée par une définition plus cohérente du concept de « liberté » en tant que lutte (cachée) contre l'asservissement (due sans doute aux expériences vécues sous le totalitarisme dans ce pays, mais qui pourrait être étendue aux tensions des périodes dites de post-transition). Se servant de la thématique générale de *The Desire for Freedom*, la Galerie nationale de Bosnie-Herzégovine à Sarajevo présentait une partie distincte de l'exposition centrée sur six artistes du pays pour étudier l'affirmation (ou la négation) de la liberté à travers la question de l'art et des idéologies ethno-nationales. Le Musée d'art contemporain de Macédoine, à Thessalonique, choisit également de conserver l'axe principal de l'exposition, à la fois sur le plan temporel, régional et thématique, mais décida de limiter son interprétation du projet aux œuvres paneuropéennes figurant dans les collections grecques. Cette limitation concrète offre une trame complexe à travers laquelle il est possible d'analyser les réseaux entre le monde artistique grec et les centres cosmopolites européens. Grâce à des textes de fond, des entretiens avec les protagonistes de la scène artistique grecque ou des articles plus courts tout au long du catalogue, se dessine une image complexe de l'imbrication des dynamiques géopolitiques et esthétiques qui entrent en jeu, et qui, tout aussi bien, encouragent et entravent les échanges artistiques et la liberté. Le projet central de *The Desire for Freedom* n'est donc pas sans ignorer les spécificités et inégalités entre les régions européennes, ou plus exactement entre l'ancienne Europe de l'Est et

l'ancienne Europe de l'Ouest. Il cherche simplement à transcender ces schémas géopolitiques binaires.

- 4 Cela diffère du schéma caractéristique du centre et de la périphérie, tel qu'il a prévalu dans l'histoire de l'art en Europe centrale et en Europe de l'Est. L'art qui était conçu de l'autre côté du rideau de fer a joué un rôle clef dans les mouvements en faveur de la décentralisation et de la mondialisation qui ont caractérisé la pratique de l'histoire de l'art depuis vingt ans. L'historien d'art Piotr Piotrowski a constaté les défis historiographiques exceptionnels posés par l'art d'Europe centrale et de l'Est en qualifiant sa région d'origine comme un sujet d'histoire de l'art étant à la fois « l'Autre partiel ou l'Autre proche » : « à la marge de la culture européenne, hors du centre, disons en province, mais toujours dans le même cadre culturel de civilisation. »² Ce point de vue ambigu, selon lequel l'art d'Europe centrale et de l'Est est déchiffrable sur le plan formel à l'Ouest, tandis qu'il ne l'est pas sur le plan politique, a donné lieu à des récits mettant essentiellement en avant l'influence esthétique (tardive) de l'Ouest sur l'Est. Ceci a étayé les représentations intellectuelles qui reléguent la culture de l'Est aux marges de l'esthétique, pour correspondre à la vision occidentale de la politique soviétique à l'époque de la Guerre froide. Allant à l'encontre d'une telle interprétation, Piotr Piotrowski propose le modèle très suivi « d'une histoire de l'art horizontale », qui réoriente le processus d'analyse de l'universel vers le particulier et, par conséquent, de l'Ouest vers l'Est, en considérant la pluralité des points de vue en histoire de l'art et, plus encore, la géopolitique, qui sous-tendent les multiples scènes artistiques. Au lieu d'essayer d'éviter les divisions politiques et géographiques de la Guerre froide, une histoire de l'art horizontale encourage une position critique et tient compte de leurs inflexions mutuelles, « transformant une telle position en un avantage sur le plan de l'analyse, un outil qui nous permettra de révéler le sens profond et la dynamique d'une zone géographique, à travers l'intégralité et la complexité de son identité. »³ D'après cette théorie, il faudrait étudier aussi bien le centre que la périphérie et l'ancien bloc de l'Est et de l'Ouest en fonction de leurs particularités géopolitiques, plutôt que de leur attribuer un centre non-défini.
- 5 Le statut de la géopolitique, à la fois objet et cadre des études d'histoire de l'art, induit un problème méthodologique avec lequel l'histoire récente de l'art d'Europe centrale et de l'Est, ainsi que des publications traitant plus généralement des questions de régionalisme sur le plan artistique, continuent de débattre. Ce fut le cas en 1999 pour les lecteurs tchèques avec la parution originale de l'essai de Pavlina Morganová. *Czech Action Art: Actions, Events, Land Art, Body Art and Performance Art from behind the Iron Curtain* procure aujourd'hui à un lectorat anglophone la première étude globale d'envergure sur les pratiques artistiques tchèques non-officielles et non-conformistes des années 1960 jusqu'à 1989. L'étude rigoureuse entreprise par l'auteure (à partir d'entretiens avec des artistes, de recherches dans des archives personnelles et d'une analyse en profondeur des études artistiques tchèques non encore traduites), l'introduction de sources photographiques rares ainsi qu'une chronologie des événements et des personnages clefs, constituent des sources documentaires extrêmement précieuses. En outre, *Czech Action Art* met clairement en avant les contextes socio-politique et culturel officiel de ce matériau-source, pour réussir à définir l'action artistique tchèque comme une constellation de pratiques artistiques se distinguant de leurs équivalents occidentaux, tels que Body art, les happenings, les *events* ou le Land art, à force de se trouver en situation « d'otages de la politique ». ⁴ Dans son premier chapitre, Pavlina Morganová entend

une comparaison brève, mais très instructive, entre les « Happenings » d'Allan Kaprow et les actions de Milan Knižak qui renvoient aux enjeux méthodologiques sous-tendant son approche géopolitique -et entre autres régionale- de l'art produit derrière le rideau de fer. Dans l'histoire de Fluxus et des happenings, Knižak est qualifié de « chef de file de Fluxus Est » et Kaprow lui-même a inclus l'artiste tchèque dans son anthologie *Assemblages, Environments and Happenings* (1966). Une telle insertion, basée sur des analogies typologiques a permis de surestimer le lien plutôt ambivalent que Knižak entretenait avec ces mouvements internationaux. Lorsque Pavlina Morganová dresse la liste des connexions internationales de Knižak et d'autres, elle considère ces connexions comme l'une des nombreuses dynamiques locales spécifiques à la République tchèque, à partir desquelles s'est développée l'action artistique tchèque. Pour l'auteure, le plus important est, par exemple, la primauté des conditions socio-politiques, qui, sous le Communisme, ont affecté la vie des artistes et par conséquent la nature de leurs expériences, aussi bien dans l'art que dans le quotidien.

- 6 Dans *Antipolitics in Central European Art: Reticence as a Dissidence under Post-Totalitarian Rule*, Klara Kemp-Welch analyse également une partie de l'art réalisé de l'autre côté du rideau de fer, à partir du contexte géopolitique qui a créé les conditions de son émergence. Klara Kemp-Welch étudie six artistes ayant travaillé entre 1956 et 1989 en Pologne, Tchécoslovaquie et Hongrie et tous engagés dans des pratiques artistiques ayant trait à l'action (Tadeusz Kantor, Július Koller, Tamás Szentjóby, Endre Tót, Jiří Kovanda et Jerzy Bereś). Au-delà du fait d'être situées derrière le rideau de fer, ce qui rassemble ces personnalités dissemblables géographiquement et historiquement, est une réserve vis-à-vis du politique se manifestant par une mise en retrait officielle (par exemple le parcours de Kantor dans le théâtre de l'absurde, ou la fuite hors du présent et même hors de l'espace terrestre de Koller, à travers ses projets centrés sur les ovnis). Klara Kemp-Welch entreprend une histoire intellectuelle de la pensée dissidente en Europe centrale, en soulignant les idées fondamentales qui lient des écrivains tels que Václav Havel, Jacek Kuroń et György Konrád, pour revendiquer que, loin de l'apolitisme, le scepticisme de ces artistes envers la politique représente réellement le pendant artistique d'une stratégie « antipolitique » caractéristique de cette zone. Tandis que ce concept s'est exprimé diversement dans plusieurs zones ou périodes historiques à l'intérieur de cette région, « l'antipolitisme » est, essentiellement, un engagement politique inintelligible dans le cadre des structures dirigeantes existantes ; ou bien une « politique en-dehors de la politique ».⁵ L'utilisation du terme « antipolitique » pour regrouper des stratégies aussi bien artistiques que (extra-)politiques permet à Klara Kemp-Welch d'infléchir réciproquement, sur le plan *formel*, la viabilité antagoniste de chacune d'entre-elles. Ce changement permet de reconfigurer la dichotomie apolitique/politique, officiel/non-officiel, qui a souvent été employée pour caractériser l'art provenant de l'autre côté du rideau de fer, en l'absence d'un marché de l'art capitaliste, de type occidental.
- 7 Les contextes géopolitiques ainsi définis (que ce soit au niveau de leur envergure ou de leur procédé méthodologique) dans les ouvrages *Czech Action Art* et *Antipolitics in Central European Art* offrent un aperçu complet, tout autant qu'indispensable, des spécificités d'une histoire de l'art qui a longtemps été méconnue et marginalisée. Cependant, les données géopolitiques de cette région bougent. Ainsi que l'a démontré *The Desire for Freedom*, l'art réalisé derrière le rideau de fer et au-delà peut maintenant être inclus dans le schéma occidental d'une histoire de l'art du modernisme, du progrès et du néolibéralisme. Pour des projets extra-européens, qui conçoivent une histoire de l'art

universelle selon une approche transnationale, l'art d'Europe centrale et de l'Est est devenu un élément régional clef dans le cadre d'une approche mondiale.⁶ De telles lectures transnationales (ainsi que le suggère, voire le recommande, Piotr Piotrowski) réussissent à instaurer une approche horizontale de l'histoire de l'art.⁷ Toutefois, Joaquin Barriendos a mis en garde contre les risques d'un « nouvel internationalisme ». Il affirme que la décentralisation d'un art mondial *via* l'intégration de la marge (ou ce qu'il qualifie de « régions géo-esthétiques ») n'a pas eu pour résultat une réévaluation critique des dynamiques de pouvoir à l'échelle mondiale. Elle a seulement eu pour effet la validation d'une hégémonie occidentale.⁸ Alors que le raisonnement de Joaquin Barriendos trouve sa source dans une critique postcoloniale, et par conséquent une notion de « l'autre » tout à fait différente, il est révélateur du contexte géopolitique dans lequel est diffusé l'art d'Europe centrale et de l'Est.

- 8 *Géo-esthétique*, dont le titre est inspiré du concept de Joaquin Barriendos, est une anthologie française de textes inédits des vingt dernières années, récemment traduits, qui ont participé d'une réflexion géographique stimulant aussi bien la pratique artistique contemporaine que sa théorisation. L'anthologie, réalisée sous la direction de Kantuta Quirós et Aliocha Imhoff (membres de la plateforme curatoriale *le peuple qui manque*), met en regard tout un ensemble d'approches théoriques impliquant cartographie critique, critique postcoloniale, théorie *queer*, topographie marxiste du travail et historiographie géographique de l'art (dont le texte de référence de Piotr Piotrowski), dans le but d'interroger les constructions spatiales du monde (artistique) actuel. Par exemple, dans « *Fabrica Mundi : Dessiner des frontières et produire le monde* », Sandra Mezzadra et Brett Neilson examinent le concept de frontière en dehors de sa définition étatique. Grâce à une lecture attentive de Karl Marx, ils se concentrent sur le lien structurel entre colonialisme et capitalisme, qui se manifeste dans la mise en place de frontières fondées sur les divisions du travail et les circuits financiers. En gros, *Géo-esthétique* rappelle avec justesse (que ce soit pour l'histoire de l'art en Europe centrale et de l'Est, aussi bien que pour une histoire de l'art universelle) le besoin constant d'analyser, non seulement le fonctionnement de l'idéologie étatique qui a marqué la période de la Guerre froide, mais aussi les nombreux axes à partir desquels l'espace est organisé dans un système capitaliste mondial, où toute pratique artistique à l'échelle d'une région court le risque, selon les termes de Joaquin Barriendos, de devenir un atout géo-esthétique.⁹

NOTES

1. Flacke, Monika. « The Journey », *The Desire for Freedom: Art in Europe since 1945 = Verführung Freiheit: Kunst in Europa seit 1945*, Berlin: German Historical Museum, 2013, p.17
2. Piotrowski, Piotr. « Du tournant spatial ou une histoire horizontale de l'art », *Géo-esthétique*, Paris : B42, p. 126
3. Piotrowski, Piotr. *In the Shadow of Yalta: Art and the avant-Garde in Eastern Europe, 1945-1989*, Londres : Reaktion Books, p.20

4. Morganova, Pavlina. *Czech Action Art: Happenings, Actions, Events, Land Art, Body Art, and Performance Art Behind the Iron Curtain*, Prague : Charles University in Prague, 2014
, p. 30
5. Havel, Václav. « Une anatomie de la résistance », Václav Havel. *Vivre dans la vérité*, Londres : Faber and Faber, 1989, p. 193. Cité dans l'ouvrage de Klara Kemp-Welch *Antipolitics in Central European Art: Reticence as a Dissidence Under Post-Totalitarian Rule 1956-1989*, Londres : I.B. Tauris, 2014, p. 8
6. Par exemple, le projet C-MAP Global Research lancé par le Museum of Modern Art de New York, qui classe l'Europe centrale et l'Europe de l'Est dans une catégorie régionale (aux côtés de l'Amérique Latine et de l'Extrême Orient) ; ou *ArtMargins* une revue online, qui a récemment élargi son terrain d'étude en passant de l'Europe centrale et de l'Europe de l'Est aux interactions en général dans le champ artistique.
7. Piotrowski, Piotr. « Du tournant spatial ou une histoire de l'art horizontale », *Op. cit.*, p. 126
8. Barriendos, Joaquin. « Geo-aesthetic Hierarchies : Geography, Geopolitics, Global Art, and Coloniality » *Art and Globalisation*, University Park: Penn State Press, 2010, p. 245-250
9. Barriendos, Joaquin « Geo-aesthetic Hierarchies : Geography, Geopolitics, Global Art, and Coloniality », *Op. cit.*, p. 245-250