Dans l'ombre de Piotr Piotrowski : des micro-histoires pour une perspective internationale

Henry Meyric Hughes

Traducteur : Phoebe Clarke

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/46124>

DOI : 10.4000/critiquedart.46124

ISBN : 2265-9404

ISSN : 2265-9404

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 27 mai 2019

Pagination : 16-32

ISBN : 1246-8258

ISSN : 1246-8258

Référence électronique

Henry Meyric Hughes, « *Dans l'ombre de Piotr Piotrowski : des micro-histoires pour une perspective internationale* », *Critique d'art* [En ligne], 52 | Printemps/été, mis en ligne le 27 mai 2020, consulté le 12 juin 2020. URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/46124> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/critiquedart.46124>

Ce document a été généré automatiquement le 12 juin 2020.

EN

Dans l'ombre de Piotr Piotrowski : des micro-histoires pour une perspective internationale

Henry Meyric Hughes

Traduction : Phoebe Clarke

RÉFÉRENCE

Mathilde Arnoux, *La Réalité en partage : pour une histoire des relations artistiques entre l'Est et l'Ouest en Europe pendant la guerre froide*, Paris : Centre allemand d'histoire de l'art, 2018

John J. Curley, *Global Art and the Cold War*, Londres : Laurence King, 2018, (Global Perspectives)

Klara Kemp-Welch, *Networking the Bloc: Experimental Art in Eastern Europe 1965-1981*, Cambridge : MIT Press, 2018

Globalizing East European Art Histories: Past and Present, New York : Routledge, 2018, (Routledge Research in Art History). Sous la dir. de Beáta Hock, Anu Allas et Anu Allas, New York et Abingdon, Routledge, 2108.

- 1 En 1991, l'historien et critique d'art slovaque Tomáš Štrauss¹, alors en exil en Allemagne, dirigea un livre sur l'art de l'Europe de l'Est. Avec ses co-auteurs, il attirait l'attention sur la profonde méconnaissance du riche héritage artistique de l'Europe de l'Est et du Sud-Est dans laquelle le monde de l'art « occidental » demeurait depuis sa division en 1945. Il y dénonçait l'idée répandue selon laquelle le réalisme socialiste avait largement survécu à Staline et que la vie culturelle du « bloc » de l'Est – comme on l'appelait alors – avait été uniformément stagnante et ennuyeuse.
- 2 On pourrait en trouver l'explication dans les polémiques culturelles de la Guerre froide, avec la division de l'Europe en camps politiques adverses (communiste et capitaliste d'une part, Etats neutres ou non-alignés d'autre part). L'histoire de l'art moderne et

contemporain était écrite à l'Ouest, selon des théories universalistes occidentales exemplifiées par l'ouvrage de Werner Haftmann, *Painting in the Twentieth Century* (1953-54), les expositions de Venise et Cassel, celles sélectives du Conseil de l'Europe (à partir de 1954), ou encore certains événements ponctuels tels que le bien-nommé *Westkunst* (Cologne, 1981), auquel l'affiche ironique de Klaus Staeck, « *Ostkunst = keine Kunst !* » offrait un contrepoint approprié.

- 3 Les choses ne commencèrent à changer qu'à partir des années 1990, lorsque la nécessité de prendre en compte « l'autre moitié » de l'Europe fit l'objet d'une prise de conscience croissante. Mais avant tout, cette histoire devait être écrite, et à travers ce processus elle devait être intégrée à l'histoire de l'art européen dans son ensemble. Comme si cela ne suffisait pas, elle devait être ingérée par un récit global d'abord conditionné par une perspective postmoderne, puis par les découvertes de la théorie postcoloniale. La redécouverte de l'Europe centrale, de l'Est et du Sud-Est, avait à l'origine à voir avec une certaine nostalgie *mitteleuropäisch*, et sans doute découvrirait-on un meilleur point de référence dans la division des Etats européens en zones d'influence décidée à Yalta. Les recherches du regretté historien de l'art polonais Piotr Piotrowski, ainsi que son ouvrage clé, *In the Shadow of Yalta: Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945-1989* (2009), ont fourni une orientation à toute une génération d'universitaires plus jeunes. Certains lui ont rendu hommage dans l'ouvrage collectif *Globalizing East European Art Histories*, issu de la dernière rencontre professionnelle à laquelle il participa avant son décès prématuré en 2015. Comme le fait remarquer Beáta Hock dans son introduction, les concepts, formulés par Piotr Piotrowski, « d'histoire de l'art horizontale », « d'autre(s) proche(s) » et de « provincialisation des centres » font à présent partie du vocabulaire des chercheurs entrés dans ce champ, ainsi que de la première génération d'écrits « post-socialistes » sur la région². Dans une description personnelle mais plus ancienne de son approche, elle écrit : « L'expérience de différentes Europe n'était en aucun cas partagée, et les significations de leurs cultures n'étaient pas analogues. L'art de Tchécoslovaquie, de Roumanie ou de Hongrie se développait dans des espaces sémiotiques et idéologiques différents de l'art italien ou français. La perspective universaliste comprise comme instrument méthodologique empêche la découverte des significations particulières des cultures et perturbe toute tentative de définition de leurs identités régionales, ethniques ou locales. » Par conséquent, il s'agissait de « [...] ne pas reproduire les modèles interprétatifs impérialistes et hiérarchiques, mais au contraire de changer les outils analytiques afin qu'ils nous permettent de découvrir le sens des cultures issues de zones géographiques "autres".³ »
- 4 Les « histoires » d'Europe de l'Est de Beáta Hock constituent une contribution originale aux perspectives interculturelles, transnationales et globales de la production et de la réception de l'art contemporain, aux marges desquelles cette région a été inexplicablement reléguée. Après quelques contributions liminaires de nature historique, dont le précieux récit de Kristóf Nagy sur les activités pionnières du réseau Soros dans les années 1990, les textes vont de la tentative de Maja et Reuben Fowkes de circonscrire une perspective planétaire pour l'art d'Europe de l'Est qui éviterait le piège des histoires nationales, à la plaidoirie d'Anu Allas pour l'évaluation des (néo-)avant-gardes d'Europe de l'Est selon leurs propres critères. Plus spécifiquement, Allas interroge l'importance de Fluxus pour Milan Knížák et le Groupe Aktual de Prague, malgré leurs objectifs relativement différents. Agata Jakubowska, quant à elle, propose un récit révisionniste de l'impact des idées féministes en Pologne.

- 5 Klara Kemp-Welch et Mathilde Arnoux font partie des jeunes chercheuses qui reconnaissent ouvertement l'influence de Piotrowski et de son approche « horizontale ». Toutes deux ont eu accès à des témoignages personnels, ainsi que des sources d'information archivistiques inédites, dont les documents personnels des critiques français Raoul-Jean Moulin qui écrivait pour le quotidien communiste *L'Humanité*, et Pierre Restany qui était plus à droite. Elles ont fait bon usage des ressources largement sous-utilisées des Archives de la critique d'art, à Rennes, qui conservent tous les documents de l'Association internationale des critiques d'art (AICA), dont ceux concernant ses congrès décisifs en Pologne (1960) et en Tchécoslovaquie (1966), auxquels ces critiques participèrent⁴.
- 6 Fluide et agréablement écrit, le livre de Klara Kemp-Welch est agrémenté d'une riche documentation photographique. Il est consacré à la « culture parallèle » (Václav Havel) qui se développa dans certains pays socialistes loin de tout média et de toute forme de promotion commerciale. Son champ est restreint à l'art expérimental des néo-avant-gardes de « l'Europe centrale de l'Est » (Tchécoslovaquie, Pologne, Hongrie), de 1965 à 1979. Ainsi, il coïncide largement avec les évolutions comparables à l'Ouest, déjà étudiées en détails par d'autres chercheurs, comme Lucy R. Lippard⁵ qui s'y pencha assez tôt, ou la regrettée Sophie Richard⁶.
- 7 L'art « immatériel » en Europe de l'Est – qu'il soit auto-généré ou influencé par Fluxus, « l'art conceptuel », la performance, ou par certains canaux d'informations indirects – se développa dans l'atmosphère claustrophobe des sociétés collectivistes. Klara Kemp-Welch consacre de longues pages à l'inventivité des artistes pour contourner les mécanismes bien huilés du mécénat et de la manipulation. On y retrouve la construction de réseaux efficaces d'échange d'idées et d'objets éphémères – tels que les *samizdat* [САМИЗДАТ] et les publications de petites maisons d'édition – à travers le voyage, les contacts personnels et les services postaux ordinaires. Elle emprunte à Bruno Latour sa métaphore colorée, celle d'un « réseau d'acteurs » pour des propositions artistiques qui étaient « les télégrammes, les moyens de transport, les véhicules reliant les lieux » et une manière de « lancer de minuscules ponts qui surmontent les écarts créés par les cadres de référence disparates⁷. » Son entretien avec Jean-Marc Poinot propose un regard sur l'un de ses modes de fonctionnement pratique, à travers le *mail art* et le moyen effectif de l'envoi, constituant par ailleurs le sujet de l'ouvrage fondateur de ce dernier (publié en 1972) et de son exposition pour la VIIe Biennale de Paris (1971). Le choix de l'envoi mena à tout un réseau de contacts auto-suffisants et multilatéraux, comprenant l'auteur est-allemand Klaus Groh. Son ouvrage *Aktuelle Kunst in Osteuropa* (1972) devint un point de référence commun pour les artistes du *mail art* qui cherchaient à sortir de leur isolement, ainsi que pour deux artistes de Poznań, Jarosław Kozłowski et Andrzej Kosiński. Le « NET » (qui incorporait une liste d'adresses fournies par Groh) devint presque pour eux l'incarnation du genre de communauté digitale que Marshall McLuhan avait imaginé⁸. À travers son entretien avec l'historien d'art hongrois László Beke, l'auteure propose un récit des rencontres d'été organisées de manière indépendante dans une chapelle près du lac Balaton, où des artistes de Budapest et des pays voisins se retrouvaient pour former une communauté temporaire et créer des événements, des expositions et des actions.
- 8 L'ouvrage montre que les opportunités d'exposition à l'étranger pour les artistes étaient limitées dans le meilleur des cas, et plutôt restreintes aux membres des

syndicats officiels. Les accords d'échange intergouvernementaux bilatéraux avec les pays « capitalistes » étaient rigoureusement régulés et seuls les membres des syndicats d'artistes pouvaient généralement en bénéficier. Cependant, les quelques Occidentaux qui étaient prêts à persévérer pour offrir d'authentiques formes d'engagement purent accomplir beaucoup. Ainsi, Richard Demarco, entrepreneur culturel indépendant, organisa sous l'égide du « Edinburgh Arts » plusieurs programmations importantes regroupant des performances expérimentales et des expositions d'art visuel venant d'Allemagne de l'Est (1970), de Roumanie (1971), de Pologne (1972) et de Yougoslavie (1973). Ces événements furent réalisés en collaboration avec les autorités de part et d'autre, ce qui mena à des liens durables et à des échanges individuels. Les visites pour les spécialistes invités, réglementées par les accords culturels bilatéraux, pouvaient parfois être détournées afin de permettre aux artistes de l'Ouest de prendre part à des ateliers ou des colloques dans les pays relativement moins stricts, tels que la Pologne, la Hongrie, et bien sûr la Yougoslavie. Dans de tels cas, leur travail était transporté à la main ou créé *in situ*, dans des espaces informels : centres culturels, appartements de particuliers ou campus universitaires.

- 9 Pour Mathilde Arnoux⁹ et sa jeune équipe de chercheurs internationaux, le centre de gravité est déplacé légèrement vers l'Ouest, en France, dans les deux Allemagne et en Pologne. Dans le cadre temporel de 1961 à 1989, son sujet s'étend au-delà de la réception des néo-avant-gardes jusqu'aux dérivations du Réalisme socialiste et aux zones grises situées entre les deux. La préoccupation principale de Mathilde Arnoux est l'exploration des concepts de réalité telle qu'elle est perçue et telle qu'elle pourrait être, ou devenir : « à chacun son réel ! ». Elle explore certains des facteurs qui ont empêché une réelle compréhension, à l'Ouest, des spécificités de la production artistique à différents moments et dans différents pays. Plus précisément, son étude comprend la décomposition de la dichotomie dépassée entre abstraction et figuration (avec l'opposition des notions de liberté individuelle et d'engagement collectif) et sa mutation vers un ensemble plus complexe de réactions de la part d'artistes dans des contextes donnés.
- 10 L'utilisation théorique postcoloniale suppose de regarder de plus près les réalités de l'art officiel, ainsi que certaines des alternatives plus ou moins tolérées qui lui furent proposées. Même les représentations de la vie sous le « socialisme réel » étaient modulées selon les aspirations et les traditions nationales, comme le montrent les lectures sélectives du *Neue Sachlichkeit* [Nouvelle objectivité] en Allemagne de l'Est, par exemple, ou l'instrumentalisation d'un artiste « engagé » tel que John Heartfield. Transposée ailleurs, la « réalité » d'une œuvre d'art pouvait cependant prendre une forme complètement différente pour le spectateur. Cette hypothèse est au centre d'une analyse fine et soigneusement documentée des intérêts communs, à la fin des années 1960, des artistes et théoriciens proches de la galerie Foksal à Varsovie avec Daniel Buren et ses associés de « BMPT », proches des origines de la critique institutionnelle. Des œuvres d'art identiques pouvaient donner lieu à des réactions variées, selon leur contexte ou le conditionnement du spectateur.
- 11 Les cinq études de cas réalisées par Mathilde Arnoux sont complexes et ouvertes à différentes interprétations. Elles servent toutes à souligner les divergences des pays socialistes entre eux tout au long de leur histoire, ainsi qu'entre les différentes attitudes des artistes individuels envers l'administration et l'autorité. Une courte publication réjouissante, *Vasarely Go Home*¹⁰, produite pour accompagner la

rétrospective itinérante récemment exposée au Centre Pompidou, propose une bonne illustration des caprices de la mode et de la portée des incompréhensions. Victor Vasarely, dont les racines artistiques, en tant qu'ancien étudiant de Sándor Bórtnik, remontaient jusqu'au mouvement constructiviste des années 1920, partit de Budapest pour Paris en 1930, et devint l'un des principaux représentants du mouvement d'art cinétique porté par la galerie Denise René dans les années 1950. Dans les années 1960 et 1970, son travail était omniprésent à l'Ouest, en partie grâce à sa capacité à s'assurer qu'il puisse s'appliquer à toutes les formes de biens de consommation et plus largement à l'environnement, suite à quoi ce travail perdit en fraîcheur par sa surexposition. Jusque-là, l'art abstrait avait été largement interdit en Hongrie en vertu de son association ostensible aux valeurs occidentales. Or, le régime Kadar cherchait discrètement à appuyer ses relations commerciales et politiques avec l'Ouest et tentait d'établir un lien entre le réveil de ses aspirations nationales et la récupération de son héritage moderniste. Vasarely et un ou deux autres artistes, qui, comme lui, avaient émigré avant la révolution de 1956, étaient les candidats parfaits pour une ré-adoption selon les conditions déterminées par le gouvernement. Sa rétrospective-surprise à la galerie d'Etat Mücsarnok, à Budapest, provoqua un choc et une révélation chez le grand public. Elle divisa profondément la communauté artistique. Les artistes qui acceptaient de lui accorder le bénéfice du doute étaient impressionnés, moins par son travail, qui semblait déjà dépassé, que par le fait qu'il soit seulement exposé ; alors que d'autres demeuraient sceptiques quant aux compromis qui avaient dû être nécessaires pour mener à bien cet événement. Au cours de l'inauguration officielle, le néo-avant-gardiste János Major, dont le travail n'était ni promu, ni toléré, mais au contraire interdit selon la vague classification établie par les autorités, mit en scène une protestation simple qui s'apparentait à une performance, en fixant derrière le revers de son costume un petit panneau sur lequel était inscrit « VASARELY GO HOME » et en le montrant discrètement aux amis dont il savait qu'ils ne lui attireraient pas d'ennuis. Ce geste est considéré comme une action significative à part entière, liant une communauté d'initiatives et ne laissant aucune trace physique, et, de plus, révélant l'hypocrisie des tentatives officielles d'instrumentalisation de la réputation d'un artiste à des fins politiques. En effet, le régime montrait un visage libéral au monde extérieur et dans le même temps présentait les œuvres de manière décontextualisée au public local, qui n'y était absolument pas préparé. Andreas Fogarasi, l'artiste qui a dirigé cette publication, a réussi à retrouver de nombreuses photographies de l'événement à partir d'autres sources, dont des photogrammes en couleur d'un film réalisé à l'époque pour la télévision, ainsi qu'une série de témoignages personnels.

- 12 Le récit de John J. Curley, *Global Art and the Cold War*, propose de déplacer la focale de l'Europe de l'Est vers un champ plus global. Il tente néanmoins d'incorporer les éléments d'une nouvelle forme de récit. Celui-ci semble s'adresser à un lectorat non spécialiste ou étudiant. Il manque d'une attention précise et volontairement centrée sur l'aspect local qui caractérise les publications antérieures et constitue leur légitimité propre. Ainsi, il ne cite Piotrowski qu'à propos de l'usage fait par les politiciens du « libéralisme tactique » en lien avec les géométries du groupe Exat 51 (et non « Exit 51 » tel qu'il est écrit dans l'ouvrage) dans la fédération yougoslave fraîchement déstalinisée du début des années 1950 ; alors que cette expression serait sans doute plus adaptée aux tentatives, évoquées précédemment, du gouvernement hongrois pour s'approprier le travail de Vasarely en 1959. Curley se propose de construire une histoire de l'art globale pour toute la période de la Guerre froide de 1945 à 1990 environ, lorsque les

Etats-Unis et l'URSS étaient les grandes puissances qui luttaienent pour la suprématie idéologique en Europe et pour la suprématie militaire, économique et politique dans le reste du monde. Curley a recours au trope conventionnel du conflit entre les deux « grands récits » de l'abstraction et de la figuration pour la première partie de son livre, mais les choses deviennent plus intéressantes à partir de 1960, avec l'émergence de formes d'art et de nouvelles relations entre l'art et la vie. Presque tout – c'est-à-dire trop – est envisagé par le prisme de la Guerre froide, ce qui crée un déséquilibre entre les réalisations reconnues de certains artistes plus ou moins importants et les exemples qu'il choisit pour illustrer sa thèse. Certaines analyses picturales individuelles fonctionnent néanmoins et pourraient offrir une base solide à la discussion. L'inclusion d'exemples venus d'autres régions du monde, dont la Chine et l'Amérique du Sud, est profondément bienvenue, mais le processus consistant à les intégrer de manière convaincante dans un récit plus large a encore du chemin à faire.

NOTES

1. Né à Budapest en 1931, mort à Bratislava en 2013.
2. Hock, Beáta. « Introduction-Globalizing East European Art Histories. The Legacy of Piotr Piotrowski and a Conference », *Globalizing East European Art Histories: Past and Present*, New York : Routledge, 2018, (Routledge Research in Art History), p. 1
3. Piotrowski, Piotr. « Framing of the [sic] Central Europe », *2000 + Arteast Collection: The Art of Eastern Europe. A Selection of Works for the International and National Collections of Moderna Galerija Ljubljana*, Ljubljana : Moderna Galerija Ljubljana, 2000, p. 17. Sous la dir. de Zdenka Badovinac et Peter Weibel
4. <https://acaprisme.hypotheses.org/>
5. Lippard, Lucy R. *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, New York : Praeger, 1973
6. *Unconcealed: The International Network of Conceptual Artists 1966-1977. Dealers, Exhibitions and Public Collections*, Londres : Ridinghouse, 2009. Sophie Richard, Lynda Morris (dir.)
7. Kemp-Welch, Klara. « Introduction: A Useless Game », *Networking the Bloc: Experimental Art in Eastern Europe 1965-1981*, Cambridge : MIT Press, 2018, p. 10
8. McLuhan, Marshall. *Understanding the Media: The Extension of Man*, New York : Mentor, 1964
9. Arnoux, Mathilde. *La Réalité en partage : pour une histoire des relations artistiques entre l'Est et l'Ouest en Europe pendant la guerre froide*, Paris : Centre allemand d'histoire de l'art, 2018
10. Fogarasi, Andreas. *Vasarely Go Home*, Leipzig : Spector Books, 2014