Le Temps des avant-gardes : l'histoire de l'art à l'âge de sa mondialisation

Natalia Smolianskaïa

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/8309>

DOI : 10.4000/critiquedart.8309

ISBN : 2265-9404

ISSN : 2265-9404

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 24 juin 2013

ISBN : 1246-8258

ISSN : 1246-8258

Référence électronique

Natalia Smolianskaïa, « Le Temps des avant-gardes : l'histoire de l'art à l'âge de sa mondialisation », *Critique d'art* [En ligne], 41 | Printemps/Été 2013, mis en ligne le 24 juin 2014, consulté le 19 avril 2019.

URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/8309> ; DOI : 10.4000/critiquedart.8309

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

Archives de la critique d'art

Le Temps des avant-gardes : l'histoire de l'art à l'âge de sa mondialisation

Natalia Smolianskaïa

- 1 Les avant-gardes ont vécu leur histoire. Leur passé héroïque s'accomplit depuis dans des récits où le cours du temps est bouleversé et d'où elles surgissent à nouveau pour « faire leur temps », pour accomplir l'histoire. Le terme « avant-garde » émane du vocabulaire militaire et désigne les groupes marchant en avant des troupes, autrement dit d'*avant-garde*. L'usage du terme est lié dès les débuts au combat et à une stratégie radicale visant un objectif dans la bataille. L'artiste d'*avant-garde* apparaît chez les Fouriéristes et, dans ce contexte, n'est pas réduit au savoir-faire professionnel. Il est un citoyen et participe à la construction de la société de l'avenir. Historiquement les avant-gardes apparaissent sur fond de modernisme et réagissent à la modernité, à l'industrialisation, à l'urbanisme, à la rationalisation de connaissances. A tort, on leur attribue sous une même étiquette des faits hétérogènes, alors que les avant-gardes ne forment pas un tout cohérent.
- 2 Il faudrait distinguer les pratiques du concept avant-gardiste. Ce dernier s'est constitué « après coup »², dans le temps de la réflexion développée après l'extinction des avant-gardes dites « historiques » et avec la publication de deux *Théories de l'avant-garde* : celle de Renato Poggioli³ et celle de Peter Bürger⁴. Dans la théorie de Peter Bürger, le concept d'avant-garde est censé fonder une théorie historique de l'art dans une perspective sociale et politique. Cette approche se distingue de celle de Renato Poggioli, où le caractère social de l'art se dessine à travers le prisme esthétique et psychologique en précisant les traits spécifiques de l'expression artistique d'avant-garde. L'avant-garde selon Peter Bürger se présente comme une autocritique de l'art dans la société bourgeoise : « ce n'est qu'à partir du moment où l'art parvient au stade de l'autocritique que la "compréhension objective" des époques passées du développement de l'art devient possible »⁵. Le développement de l'art, son histoire, se réalise dans la transformation des conditions sociales de son fonctionnement, donc en considérant la reconfiguration

pratique des cadres institutionnels. Peter Bürger marque ainsi la frontière entre l'art dit d'avant-garde et celui qui n'en est pas. Ce choix est déterminé par la relation qu'entretient chacun de ces mouvements artistiques, selon Peter Bürger, avec l'« institution art ». On n'associe pas directement ce terme à une institution muséale ou à une association artistique. Il s'agit d'un concept complexe d'émancipation sociale de l'art et d'« autonomie artistique ». Ce concept est constitué à la base de la réflexion sur les modes de la production et de la distribution de l'art, en s'appuyant sur la Théorie critique de l'Ecole de Francfort et avec un ancrage dans la critique que fait Karl Marx de la religion⁶. Dans le cadre d'une nouvelle conception historique de l'art, les mouvements modernistes ont été distingués de l'avant-garde, et ensuite, de la néo-avant-garde en fonction de leur capacité à s'attaquer à l'« institution art ». Cette classification de Peter Bürger sera une étape importante dans toutes les discussions sur l'avant-garde ; ce que confirme dans ses premières critiques Benjamin H.D. Buchloh⁷. On devra dorénavant justifier le recours à l'utilisation du terme « avant-garde ».

- 3 L'œuvre d'art d'avant-garde est conçue, dans ce contexte, pour reconfigurer l'« institution art » et se construit à partir des éléments fragmentaires de la « vie » (l'œuvre *non-organique*), dans une volonté perpétuelle de dépassement de l'art lui-même. Dans ce sens, elle est pensée selon une dialectique historique de changement des pratiques de vie et est vouée à l'échec quand ce défi à la société aboutit finalement dans le cadre institutionnel du musée et se trouve digéré par l'« institution art ». Les pratiques des néo-avant-gardes manifestant le retour à la pratique de la fragmentation du collage renversent le geste avant-gardiste au sein de l'institution même, et de ce fait sont vouées à l'échec.
- 4 La critique de l'autonomie artistique passe par la frontière entre art et société. Elle constitue aujourd'hui une pierre de touche dans la pratique des artistes contemporains qui ne conçoivent pas l'art sans engagement social. Fondée sur les concepts d'« institution art » et d'œuvre d'art d'avant-garde, la théorie de Peter Bürger réactualise les avant-gardes historiques. Ces concepts sont cités aujourd'hui à maintes reprises. Si l'on considère, en reprenant la thèse de Peter Bürger, que le geste imitatif de la néo-avant-garde « institutionnalise » l'intention du dépassement de l'art, pourquoi les artistes de l'après-guerre du bloc communiste, travaillant beaucoup l'auto-historisation et l'auto-référencement, sont-ils aujourd'hui considérés comme d'« avant-garde » dans *L'Internationale: Post-War Avant-Gardes Between 1957 and 1986* ? Il s'agit de transposer le temps des avant-gardes (historiques) dans une autre époque et de créer un parallèle à l'histoire déjà établi à partir de la ré-institutionnalisation, plus précisément, de la recontextualisation des pratiques artistiques entre 1957 et 1986 selon la *micropolitique* de leurs intentions sociales. Ce terme de *micropolitique*, repris chez Gilles Deleuze et Félix Guattari (*Mille plateaux*) illustre de manière complexe des situations de résistance spécifiques, avec les outils d'artistes tchèques, slovénes, polonais ou russes face au pouvoir et à l'idéologie en place dans cette zone géopolitique. Le musée est censé ici incarner la *macropolitique*, faire partager la connaissance de la *micropolitique* avec le public tant européen qu'international. Pour ce faire, cinq musées d'art contemporain se sont mis en réseau : Moderna galerija Ljubljana, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, van Abbemuseum Eindhoven, Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen, Július Koller Society Bratislava/Vienna). Le recueil est constitué de plus de trente articles, dont beaucoup d'auteurs (Zdenka Badovinac, Bart De Baere, Charles Esche, Bartomeu Mari, Georg Schöllhammer, Viktor Misiano, Teresa Grandas, Immanuel Wallerstein, et d'autres)

sont bien connus comme commissaires d'expositions de le réseau muséal. Dans ce contexte, l'institution inclut une autodescription « muséale » artistique, où l'intention d'officialiser l'art est mise à distance et devient un instrument critique des relations sociales stagnant sous la pression idéologique. Dans cette *micropolitique*, les artistes se distancient de leur propre pratique. Ils élaborent des archives fictionnelles et leur historiographie (Július Koller, KwieKulik), à partir du moment où l'on ne trouve pas de cadre de référence pour constituer une histoire de l'art de l'Europe de l'Est. Cette dernière se constitue à travers l'auto-narration, comme une manière d'effectuer la critique de l'institution artistique. Le musée de Ljubljana a été le premier à collectionner l'art de l'Europe de l'Est et à rassembler les archives de cette histoire parallèle. Celle-ci tend à opposer au *mainstream* du monde de l'art un vocabulaire et une chronologie nouvelle. La périodisation proposée interroge les années 1957-1986 recouvrant en partie la Guerre froide. Dans ce même recueil, la périodisation est remise en question par Immanuel Wallerstein qui propose un découpage chronologique plus complexe. Il considère les années 1945-1970 comme celles du partage et des jeux de pouvoir entre les deux camps de la Guerre froide, puis les années 1970-2000 comme celles d'un retour orchestré de manière spéculative sur l'histoire de cette confrontation. Paradoxalement, la muséification des pratiques critiques de dépassement de l'art de cette époque sert à réinstaurer le nom d'avant-garde, bien que la stratification horizontale aille à l'encontre de la théorie de Peter Bürger, car l'artiste qui dépasse l'art ne passant pas à un autre stade de l'art, retourne au même. Cette époque correspond à celle de la fin des grands récits et à la deuxième période selon la chronologie d'Immanuel Wallerstein.

- 5 Quelles conséquences pourrait-on tirer de telle ou telle périodisation de l'art ? Dans *Art and Democracy in Post-Communist Europe*, de l'historien d'art polonais Piotr Piotrowski, ces conséquences sont étudiées à nouveau dans la perspective horizontale de l'histoire de l'art, où le décalage entre deux zones géographiques de l'art européen fait apparaître *le temps spatial*. Avec la chute du Mur de Berlin, les deux camps opposés se retrouvent dans un espace commun. Il conviendrait de créer les possibilités d'un décadre du paysage globalisé, mais aussi un procédé narratif rendant compte du passé dans une nouvelle perspective historique. Riche d'exemples concrets et de descriptions ponctuelles d'actions et d'œuvres d'artistes, le livre de Piotr Piotrowski revient notamment sur deux événements à l'occasion de l'exposition *Interpol* de Stockholm en 1996. Oleg Kulik, performant un chien enragé, a mordu quelques spectateurs. Alexander Brener, quant à lui, a détruit l'œuvre d'une artiste américaine. Piotr Piotrowski relève surtout les réactions de la presse occidentale qui distingue les limites de l'art à partir d'une forte tendance générale. Les artistes à *l'avant-garde* ne se conforment pas à cette distinction et attaquent l'institution art dans le contexte d'une histoire horizontale, selon Piotr Piotrowski. L'auteur identifie ainsi une tendance à passer d'une répartition géographique de la culture à une topologie marquée par l'extension des agglomérations urbaines et le développement progressif des cités. Ceci s'exprime dans la multiplication de biennales d'art contemporain (à Moscou, Berlin, Prague, etc.).
- 6 Les mouvements de l'art contemporain s'engagent-ils politiquement et socialement avec les outils de l'art ? La question ramène au concept d'autonomie artistique dont Piotr Piotrowski donne une approche analytique et historique en s'appuyant sur les thèses de Louis Althusser⁸ et sur l'œuvre d'Artur Żmijewski à propos du concept d'autonomie ou *d'autonomie de la politique* : « Le mot autonomie signifierait alors le droit de choisir une sphère de liberté au lieu d'être l'isolement extrême »⁹.

- 7 Un passage par cette sphère de liberté est proposé dans le livre de Stephen Eric Bronner dont le titre, *Modernism at the Barricades: Aesthetics, Politics, Utopia*, affirme le caractère politique de son analyse. Pour fonder sa thèse d'anticipation du projet culturel sur changements politiques à venir, l'auteur esquisse un paysage culturel dans lequel il discerne les contenus utopiques spécifiques du modernisme (créer l'homme du futur, transformer la vie quotidienne, viser un enjeu éducatif et la recherche du nouveau). Il s'agit là d'oppositions culturelles et non économiques. Une place importante est attribuée à la peinture, celle d'Emil Nolde, Wassily Kandinsky, Umberto Boccioni. Stephen Eric Bronner fait remarquer chez ces peintres l'esprit, l'imagerie et la logique modernistes. La plupart des idées d'émancipation subjective y passent par l'intermédiaire d'histoires personnelles dont certaines sont encore peu connues comme celles des dirigeants et des participants de la République des conseils de Bavière (1917-1919). Leurs figures révolutionnaires et littéraires permettent de mieux percevoir par exemple comment des tendances de l'émancipation individuelle opèrent un transfert dans l'action politique. L'art le plus révolutionnaire est vu surtout comme un art qui aboutit à une forme d'expression particulière. Dans le cours de sa réflexion, l'auteur se détourne du chemin magistral des références à l'ouvrage de Peter Bürger. Selon le panorama culturel et politique, l'artiste d'avant-garde effacerait toute frontière entre art et vie dans son imaginaire, ce qui aurait des effets dans la vie réelle.
- 8 On pourrait se demander comment articuler aujourd'hui le concept d'avant-garde alors que les contextes culturels et économiques ont radicalement changé ? Il faudrait pour cela revenir au chapitre, « L'Héritage ambigu de l'avant-garde », dans *Théorie de l'avant-garde* de Peter Bürger. Dans ce texte récent l'auteur se demande comment créer un espace « ambigu » *avant-garde/modernisme*, sans prendre en considération la distinction conceptuelle déjà établie. « Les avant-gardes » désignent les pratiques, alors que « l'avant-garde » au singulier doit être réservée à la théorie. Celle-ci s'élabore dans la réflexion qui suit les événements révolutionnaires de 1968, précise Peter Bürger. La théorie historique repense une situation actuelle et propose une logique de l'action artistique (une fonction sociale de l'art). L'intérêt renouvelé pour le concept artistique historique et celui de l'avant-garde renvoie plus aux moments-clé théoriques qu'aux prototypes de mouvements artistiques. Les « avant-gardes » de l'Europe de l'Est d'aujourd'hui attaquent l'« institution art », réinstrumentalisent le concept d'*autonomie artistique*, effacent en permanence les frontières entre art et vie. Néanmoins, l'époque des avant-gardes appartient au passé. Il est difficile d'appliquer l'argumentation de Peter Bürger aux analyses des pratiques contemporaines et du point de vue contemporain. « L'œuvre d'art d'avant-garde » n'apparaît plus dans les nouvelles historiographies, avant tout parce que l'on n'a plus intérêt à parler d'elle en termes d'échec. Quant à la transition historique de l'avant-garde à la néo-avant-garde, elle appartient elle aussi à un élargissement horizontal de l'histoire configurant à l'époque une contemporanéité de l'art américain, le surgissement de l'art national au paysage *international*. Ne pourrait-on pas aujourd'hui établir quelques rapprochements entre le recours au terme « avant-garde » par les historiens de la néo-avant-garde et par ceux de l'art de l'Europe de l'Est où l'art, paraît-il, appartient au concept récent d'avant-garde en construction ?
- 9 Ceux qui veulent aujourd'hui *faire* leur temps doivent réajuster le cadre de l'« institution art » en fonction des pratiques récentes. Il ne s'agit pas d'un temps mais de plusieurs. A défaut d'un travail de distinction et de construction, *avant-gardes*, *modernismes*, et surtout, *totalitarismes*, demeurent des termes vides.

NOTES

1. Debord, Guy. « In girum imus nocte... », *Œuvres cinématographiques complètes (1952-1978)*, Paris : Champ libre, 1978, p. 262-263
2. Foster, Hal. *Le Retour du réel : situation actuelle de l'avant-garde*, Bruxelles : La Lettre volée, 2005, (Essais)
3. Poggioli, Renato. *Teoria dell'arte d'avanguardia*, Bologna : Il Mulino, 1962
4. Bürger, Peter. *Theorie der Avantgarde*, Berlin : Suhrkamp Verlag, 1974
5. Bürger, Peter, *Théorie de l'avant-garde*, Paris : Questions théoriques, 2013, (Saggio Casino), p. 36
6. Marx, Karl. « Contribution à la critique de la philosophie du droit de Hegel » (1844), *Critique du droit politique hégélien*, Paris : Edition sociales, 1975, Annexe, p.198
7. Buchloh, Benjamin H.D. « Theorizing the Avant-Garde », *Art in America*, 3, nov. 1984, p. 19-20
8. Althusser, Louis. *Idéologie et Appareils idéologiques d'Etat/Positions (1964-1975)*, Paris : Editions Sociales, 1976, p. 67-125
9. Żmijewski, Artur. « Arts sociaux appliqués », *Krytyka Polityczna*, n°11-12, 2007, p. 21