Réminiscences contemporaines de l'art « est-européen »

Contemporary reminiscences of "east-european art"

Jovan Mrvaljevic

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/marges/1204>
DOI : 10.4000/marges.1204
ISSN : 2416-8742

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Édition imprimée

Date de publication : 20 octobre 2016
Pagination : 86-99
ISBN : 978-2-84292562-8
ISSN : 1767-7114

Référence électronique

Jovan Mrvaljevic, « Réminiscences contemporaines de l'art « est-européen » », *Marges* [En ligne], 23 | 2016, mis en ligne le 20 octobre 2018, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/marges/1204> ; DOI : 10.4000/marges.1204

Réminiscences contemporaines de l'art « est-européen »

Dans le contexte des récents élargissements de l'Union européenne, les termes « Est » et « Ouest » semblent plutôt préserver leur signification d'indicateurs géographiques. Après la chute du communisme en Europe de l'Est, le marché libre et le capitalisme se présentent comme la seule et unique alternative en Europe. Dans le domaine de l'art contemporain, les différences entre ces « deux » Europes ont longtemps été des thèmes de débats et même de polémiques. On entendait souvent que les différences culturelles entre l'Est et l'Ouest étaient importantes ; dans le même temps, d'autres discours réconciliateurs, dominants dans le milieu de la culture, affirmaient que dans le domaine de l'art, retenir le critère des origines géographiques est insuffisant, de même qu'appliquer à l'Ouest et l'Est le modèle déjà très critiqué de périphérie et centre. Il est pertinent d'observer comment l'art produit dans l'espace est-européen s'inscrivait alors dans le cadre plus large de la scène internationale. On peut distinguer la période du communisme durant laquelle cet art est présenté lors de rares et grandes expositions qui montraient l'art officiel (comme c'est en partie le cas de la mythique « Paris-Moscou » en 1979) ou autrement à travers la figure des « dissidents souffrants », victimes de la censure, qui confortait les démocraties occidentales. Dans ce contexte de Guerre froide, les échanges étaient rares et se déroulaient par le biais de mouvements étendus comme Fluxus, qui a eu ses membres à l'Est, ou des mouvements féministes. Le cas de la Yougoslavie était une exception puisqu'elle n'appartenait pas au bloc soviétique et était davantage ouverte aux échanges avec l'Occident.

« Der Riss Im Raum » à Berlin (Martin-Gropius-Bau, 1994), « After the wall » à Stockholm (Moderna Museet, 1999), « L'autre moitié de l'Europe » à Paris (Galerie nationale du Jeu de Paume, 2000), étaient les noms des expositions ayant montré cet art à l'Ouest, pendant

les années 1990, non seulement dans les capitales mais aussi dans d'autres villes de province, ce qui n'était pas le cas auparavant. Au cours de cette décennie, d'importantes manifestations sont créées aussi à l'Est : Biennale à Moscou, Manifesta à Ljubljana, Biennale de Tirana, etc. En même temps, les artistes de l'Est accèdent de plus en plus aux collections des musées de l'Ouest. Un tel engouement pourrait laisser croire que l'art est-européen est entré dans le *mainstream* de l'art contemporain. Mais d'autres opinions affirment que cet art est vu à l'Ouest comme un exotisme, une curiosité et qu'à cause d'événements politico-historiques, l'image changée des artistes de l'Est a temporairement attiré l'attention des centres artistiques de l'Ouest. C'est dans ce sens que va la conclusion de l'enquête du sociologue Alain Quemin sur la représentation des pays dans le marché de l'art contemporain. Le sociologue constate que les artistes de l'Est « ont pratiquement tous été jetés aux oubliettes par le monde d'art occidental/¹ » après leur consécration au début des années 1990. Quelques « rescapés » de cette période gravitent toujours sur la scène internationale ainsi que certains artistes de la première période qui ont construit des carrières internationales, tels que Marina Abramovic, Sanja Ivekovic ou Ilya Kabakov.

Puis vient la deuxième période après 1989, marquée par la chute du mur de Berlin et l'entrée dans l'ère postcommuniste. Ces événements permettent alors au public international de découvrir toute une histoire de l'art parallèle, alternative, qui s'est déroulée derrière la façade d'un art officiel socialiste pendant les décennies du communisme. Le mot « intégration » s'impose à cette époque comme mot d'ordre pour cet espace, qu'il s'agisse de l'intégration dans l'Union Européenne, dans l'économie globale ou dans le système de l'art international et le marché de l'art. Le début des années 1990 a apporté, avec une nouvelle génération d'artistes, une image neuve de ce qui a toujours été qualifié comme art « de l'Est ».

Enfin, dans la période la plus récente, des années 2000 jusqu'à nos jours, on considère cet art est-européen comme trop fragmenté pour être observé en tant qu'espace déterminé par un paradigme commun. On utilise toujours la géographie mais déchargée de significations historiques, on parle de l'art des pays baltes, des Balkans de l'Ouest, du Sud-Est, etc. Il semble que l'époque caractérisée par l'absence d'un système de l'art constitué est en train de se terminer à l'Est. Le marché de l'art se développe en Russie et en Chine. On apprend souvent que les nouveaux propriétaires de chefs d'œuvres vendus aux enchères à des prix records, sont des nouveaux riches, des femmes et des hommes d'affaires russes. Une grande partie du marché de l'art en Russie appartient à cette classe grâce à laquelle de nouveaux

/1 Alain Quemin, « Art contemporain : l'illusion d'universalité », propos recueillis par René Lefort, *Le Courrier de l'Unesco* n° 9, octobre 2001, p. 42.

centres d'art et un nombre important de galeries ont vu le jour ces dernières années. C'est par exemple le cas du Centre pour la culture contemporaine Le Garage et du Baibakov Art Projects, tous deux ouverts en 2008 à Moscou. On constate aussi une perception plus étendue de l'Est vers l'Eurasie qui inclut des pays comme l'Azerbaïdjan. On peut interpréter cela à travers la volonté politique et économique de puissances régionales de créer de nouvelles zones géopolitiques, à l'image du projet d'union de l'Eurasie.

Quant à la scène internationale, à part pour certains théoriciens, chercheurs et de rares initiés, la perception de l'expérience de l'art est-européen de l'époque du socialisme ainsi que celle de la décennie qui a suivi la chute du communisme semble être classée et « rangée » dans l'histoire comme un art d'une parenthèse historique, enfermé dans sa particularité et concernant exclusivement cette aire géographique. Pourtant, dans le contexte international actuel, cette expérience trouve une nouvelle importance théorique non seulement pour comprendre la généalogie de la production de ce contexte mais aussi parce qu'elle constitue un outil théorique intéressant pour aborder la question de la position de l'artiste dans le système actuel. Elle peut être un bon « instrument de mesure » de l'indépendance artistique face à un monde de l'art fortement institutionnalisé.

Du problème de l'universalité aux problèmes universels

Lors de la première période, l'universalité des thématiques abordées par les œuvres des artistes est-européens s'imposait régulièrement comme question centrale de cet art souvent jugé exotique. Pour comprendre ce rapport, il faut tenir compte du cheminement historique qui a mené à cette perception de l'Est européen comme « l'autre » Europe, du passage par un processus d'*auto-essentialisation* de l'Ouest et de la catégorie psychanalytique et néanmoins politique de la production des altérités avant d'arriver à l'état des choses binaire du 20^e siècle. Ainsi, l'écrivain yougoslave Danilo Kiš dans son essai *Homo poeticus* (1983), considère que dans le contexte littéraire la figure de l'*homo poeticus* est réservée à l'Européen de l'Ouest qui peut parler de tous les sujets (métaphysique, amour, enfance, etc.), tandis que l'*homo politicus* est le rôle réservé aux artistes de l'Est qui doivent parler de leurs problèmes « exotico-communisto-politiques/2 ». Ces rôles dédiés aux artistes à l'époque de la guerre froide sont réexaminés aujourd'hui en prenant en compte le fait que, comme nous le signale Eda Cufer, « l'Occident de l'époque de la guerre froide est

devenu un fantôme historique, bien comme l'ancienne Europe de l'Est communiste/3 ». En perdant son « Autre », l'espace par rapport auquel il se construisait et s'améliorait, l'Occident, comme le reste du monde, est entré dans une époque d'uniformité caractérisée par la montée en puissance de l'idéologie néolibérale, avec l'économie comme discipline, à laquelle obéissent toutes les autres sphères de la vie, y compris le domaine de l'art. Cette idéologie, dans son étape la plus récente du capitalisme financier et cognitif avec son extrême marchandisation réduit le rôle de l'artiste à celui d'un producteur de biens. Tout comme le retour du politique dans le domaine de l'économie est souhaité, une nécessaire repolitisation dans le sens godardien du terme/4 du domaine de l'art est souvent évoquée par les théoriciens, philosophes et artistes. Dans ce contexte, l'expérience de l'art est-européen est souvent mobilisée et entre dans le débat théorique actuel sur la question de l'autonomie de l'art dans le sens du rapport artiste/institutions/capital et de la place de l'artiste dans cette constellation. D'abord, parce qu'aujourd'hui on se focalise souvent sur l'obéissance de l'art à l'économie financière en examinant la relation entre les artistes et le marché de l'art, alors qu'une production artistique importante s'est développée en l'absence totale de marché pendant les décennies du communisme mais aussi en bonne partie à l'époque postcommuniste, les années 1990. Ensuite, cette expérience est éloquentes quand il s'agit des débats tels que ceux sur la liberté d'expression, longtemps considérée comme acquise à l'Ouest mais qui est réexaminée dans le contexte de la montée de doctrines néo-conservatrices et de la radicalisation des sociétés. Il ne s'agit pas seulement ici de tirer des leçons de la riche histoire de la censure en Europe de l'Est mais de réappréhender les certitudes construites à l'Ouest en opposition à un système différent où le rôle de l'art n'était pas le même. C'est-à-dire qu'à l'époque contemporaine, où la notion d'autonomie de l'art, dans le sens de *l'art pour l'art* ou de *l'art pur*, ne trouvant plus d'appui, le rôle de l'art et sa place déterminée au sein du système capitaliste deviennent plus évidents. À cet égard, cette période du monde binaire semble être actuellement un terrain théorique intéressant pour la compréhension de la position de l'artiste, car il invite à revenir sur le lien entre capitalisme et modernisme et celui entre les avant-gardes et les utopies, ainsi que sur la construction de la figure de l'artiste « libre » à travers la doctrine néolibérale américaine de la Guerre froide/5. Les théories dominantes jusqu'à nos jours présentaient sous un paradigme commun l'expérience de l'art est-européen comme un art « non libre » ou sinon autrement comme un art contestataire aspirant justement à la liberté ; une liberté à laquelle le capitalisme prétend fournir une base

/3 Eda Cufer, « Enjoy Me, Abuse Me, I am Your Artist : Cultural Politics, Their Monuments, Their Ruins », dans *IRWIN East Art Map, Afterall*, London, MIT Press 2006, p. 363 (nous traduisons).

/4 Selon le manifeste de Jean-Luc Godard de 1970, il ne s'agirait « pas de faire des films politiques mais de faire des films politiquement », *Afterimage* n° 1, avril 1970.

/5 Voir Serge Guilbaut, *Comment New York vola l'idée d'art moderne* (1983), Nîmes, Jacqueline Chambon, 1996.

/6 Boris Groys, *Uciniti stvari vidljivima*, Zagreb, Muzej suvremene umjetnosti, 2006, p. 35 (nous traduisons).

/7 *ibid.*

/8 Claire Bishop, « In the age of the Cultural Olympiad, we're all public performers », *The Guardian*, 23 juin 2012, [<http://www.theguardian.com/commentisfree/2012/jul/23/cultural-olympiad-public-performers>], consulté le 5 novembre 2015.

/9 *ibid.*

neutre et lui être donc tout naturellement favorable. Enfin, il est important d'évoquer le caractère collectif de cet art est-européen, qui se distinguait de la situation en Occident où « l'artiste individuel en tant qu'entrepreneur libre agit sur le marché en son propre nom⁶ », pour reprendre les termes de Boris Groys. Ce dernier observait, il y a plus de dix ans, que « le temps des groupes et des mouvements avant-gardistes est passé. Sauf qu'en Europe de l'Est les groupes artistiques ne sont pas une exception, mais presque une règle. À l'Est, le projet artistique est encore et toujours considéré comme un projet collectif potentiel auquel les autres aussi peuvent adhérer pour pouvoir se distinguer de ceux qui, toutefois, n'en veulent pas. Là, on voit la différence par rapport au projet artistique occidental qui ne cherche pas d'adhérents et n'essaie pas de créer des collectifs⁷ ». Entre-temps, il semble que la situation a radicalement changé, du moins en ce qui concerne le côté occidental. Dans le monde de l'art actuel, les tendances collectives, collaboratives, les pratiques participatives prennent une place de plus en plus importante dans l'art contemporain et deviennent l'une de ses principales caractéristiques. Même en dehors du domaine de l'art, ces tendances traversent d'autres sphères, qu'il s'agisse sur Internet du Web collaboratif 2.0, de l'économie de la contribution, du *crowdfunding*, de la création (*creative commons*) ou bien de nouvelles formes de production comme les *fab-labs* ou encore du style de vie cantines urbaines, etc. Quant à l'art, comme le remarque la théoricienne Claire Bishop, ces idées ne sont pas nouvelles et ont traversé tout le 20^e siècle à travers l'activité de mouvements d'avant-gardes et c'est aujourd'hui un phénomène international et sans doute beaucoup moins politique dans son orientation⁸. Elle remarque que ces pratiques contemporaines entrent volontairement dans le cadre des institutions alors que celles d'avant se déroulaient en dehors du monde des musées⁹. Dans son ouvrage *Artificial Hells: Participatory art and the politics of spectatorship*, Bishop consacre aux pratiques collectives et participatives en Europe de l'Est socialiste un chapitre intitulé « The Social Under Socialism », dans lequel elle observe les différentes motivations des artistes dans un environnement où l'idéologie collective était imposée par l'État par rapport au modèle ouest-européen et à celui de l'Amérique du Nord. Bishop utilise l'exemple des actions de l'artiste tchèque Milan Knizak pour appréhender le statut des participants/spectateurs en les mettant en parallèle avec celles d'artistes de l'époque contemporaine, réalisées sous le toit et avec les moyens des institutions et avec des médiateurs/participants. De plus, Knizak lui-même, bien qu'il fasse partie du mouvement Fluxus, éprouve la nécessité de distinguer sa position de celle de ses contemporains

occidentaux : « C'est parce qu'ils comptent plus sur les spectateurs que sur les participants. Ce qu'ils créent vraiment, ce sont des *tableaux vivants* qui entendent impressionner par leur caractère unique et leur impact drastique. Donc ils tombent facilement dans le cadre traditionnel^{/10}. ». Il préfère appeler ses pratiques « actions » pour les dégager des tendances occidentales à l'époque des happenings de Fluxus qu'il trouvait excessivement théâtraux. Il considère son travail comme plus *naturel* et proche de la *nature humaine*. Ses intentions étaient tournées vers une expérience sociale intensifiée par l'exploration des sens. Ce qui est le plus significatif pour cet artiste, selon Bishop, c'est le statut du spectateur. Knizak estime que les actions des auteurs occidentaux sont presque facilement réalisables sans l'entrée des participants^{/11}.

Mettre en parallèle ces expériences avec les pratiques participatives actuelles, à l'image de *These Associations* de Tino Sehgal dans le Turbine Hall (Tate Modern) à Londres en 2012, que Bishop prend comme exemple, bien organisées, avec des participants (recrutés et formés), rend évidente la différence de leurs motivations esthétiques et idéologiques. Bishop affirme que les débats autour des pratiques artistiques sociales actuelles sont devenus fallacieusement empêtrés dans l'éthique de l'utilisation de personnes comme matériau. Elle remarque aussi le phénomène des artistes qui utilisent leur statut exceptionnel pour intervenir dans le domaine social mais ne parviennent pas à réconcilier leur travail avec l'art, c'est-à-dire que la dimension artistique de leurs actions n'est pas avérée.

Sur ce point, il est intéressant d'observer le cas inverse : quand l'État intervient dans le domaine social par le biais de l'art, ce qui était, comme on l'a constaté, le reproche principal fait au socialisme – son instrumentalisation de l'art. En effet, dans les anciens pays socialistes, l'État reconnaissait en l'art un outil idéologique puissant. Il semble que cela n'est pas un attribut exclusivement ex-est européen. De fait, Bishop voit dans l'avènement de l'art participatif, initialement pensé pour aller à l'encontre de l'absurde pouvoir du marché de l'art et vers l'*empowerment* des moins privilégiés, une stratégie politique avec des motivations idéologiques très spécifiques. Bishop explique qu'en Grande-Bretagne, au milieu des années 1990, le New Labour a commandé des études à des groupes de réflexion (*think tanks*) pour évaluer les avantages de la participation sociale dans les arts. Il a été constaté que cela réduit l'isolement en aidant les gens à se socialiser, en développant des réseaux communautaires, en aidant les délinquants et les victimes à affronter les problèmes liés à la criminalité, en encourageant les gens à accepter le risque de manière positive, en transformant l'image des organismes publics.

/10 Milan Knizak, cité par Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Londres, Verso, 2012, p. 132.

/11 *ibid.*

/12 Claire Bishop,
« In the age of the Cultural
Olympiad, we're all public
performers », *op. cit.*

/13 Eda Cufer (sld),
IRWIN, *Transnacionala*,
Ljubljana, Koda, 1999,
p. 47.

/14 Terme utilisé
par Pamela M. Lee dans
Forgetting the Art World,
Cambridge, MA,
MIT Press, 2012.

Ces études pro-participation sont devenues, selon elle, le fondement de la politique culturelle du New Labour qui a utilisé l'art et l'éducation participative comme une stratégie d'inclusion sociale. La culture a été mise en valeur, car elle crée l'apparence de l'inclusion, alors même que le gouvernement a continué à éroder les institutions qui sont censées s'en occuper, l'éducation et la santé. Cela a conduit la nature contradictoire de l'art participatif à être adoptée par des artistes radicaux en raison de son caractère non commercial, tout en ayant une fonction de village Potemkine pour ses commanditaires gouvernementaux/12. Cette instrumentalisation de l'art participatif par les classes politiques qu'observe Bishop n'est pas un cas isolé. On peut prendre aussi l'exemple de la doctrine du multiculturalisme dans le monde anglo-saxon, qui est très appliquée dans le domaine de la culture. À cet égard, la position de Miran Mohar, membre du groupe slovène IRWIN, est très intéressante : « Le multiculturalisme est devenu une idéologie officielle qui se sert de l'art pour contrôler le voisinage. L'art multiculturel est devenu un moyen de rétablir la paix dans les zones de conflit. C'est là un besoin officiel et il est important de se demander à qui cela devrait profiter. Les artistes sont ni des policiers ni des travailleurs sociaux, je trouve pourtant ici des similitudes intéressantes. Dès que l'art est instrumentalisé, il devient ce que le réalisme socialiste était au cours des premières phases du communisme. Dans un système libéral, le multiculturalisme peut très facilement se transformer en une sorte de réalisme socialiste libéral/13. ».

En ce qui concerne concrètement l'art participatif, cette affaire n'est pas exclusivement britannique et il s'agit d'un phénomène plus large, Bishop donnant un exemple similaire aux Pays-Bas, à Amsterdam. Les critiques de l'historienne d'art américaine Pamela M. Lee vont dans le même sens que celles de Bishop : elles portent plus largement sur le monde de l'art qui serait trop ancré dans le capital globalisé et qui voit dans la pratique de certains collectifs d'artistes un « pseudo collectivisme/14 ». Dans sa thèse, le monde de l'art est à la fois l'objet et l'agent de la globalisation et il a donc besoin de ces formations collectives (réelles ou fictives) pour avoir le ton critique nécessaire à sa crédibilité et pour compliquer la compréhension des sujets et de leurs positions. Plus précisément, cette difficulté d'appréhension s'explique en partie par un décalage entre les sujets qu'abordent ces collectifs, leur traitement et les circuits à travers lesquels ces travaux sont présentés. L'auteure nous signale par exemple que Raqs Media Collective est très présent dans des lieux les plus prestigieux comme la Documenta à Kassel, Manifesta ou la Biennale de Venise, en abordant des sujets tels que la pression de la globalisation sur le monde

du travail des ouvriers, la délocalisation, la doctrine de la mobilité, etc., comme dans *Time Book* (2006)/15.

L'idée même du collectif véhicule une histoire symboliquement chargée des affrontements idéologiques. Incorporé dans l'environnement néolibéral auquel n'échappe évidemment pas le monde de l'art, le sujet collectif peut servir à donner un *make-up* démocratique à l'extérieur, comme le soutient Lee. En effet, de nombreux collectifs, surtout en Occident, présentent cet « héritage révolutionnaire » mais en le déchargeant de sa signification historique car il est utilisé dans un sens purement esthétique.

Certains groupes contemporains revendiquent leur participation aux émeutes/16 comme Bernadette Corporation, mais depuis les pages de magazines de mode/17. On peut s'interroger ici sur la résonance du caractère groupal de l'art est-européen et sa perception habituelle comme étant un art contestataire qui lui valait l'étiquette de « préoccupé politique ». Dans le cas est-européen, la différence repose sur la manière d'aborder des questions qui sont forcément politiques mais sans parler directement de politique. Dans ces cas contemporains, cette « transgression contestatrice » s'affiche ouvertement mais opère dans le champ de l'esthétique et ne cherche pas à le dépasser.

/15 *ibid.*, p. 174.

/16 Leur participation aux émeutes anticapitalistes lors du Sommet Global du G8 à Gênes en 2001 est souvent évoquée et le terme situationniste souvent employé pour décrire leurs pratiques. Voir Daniel Marcus, *Art in America*, November 5, 2012.

/17 wmagazine.com, dazeddigital.com, etc.

/18 Boris Groys, *op. cit.*

Le(s) système(s) en question

La période postcommuniste caractérisée par la traversée du chemin de transition ouvre de nouvelles questions et thématiques : les questions identitaires, la politique et la vie privée ou encore la démocratie (dans le cas des pays ex-yougoslaves on trouve des sujets à part comme les frontières ou l'exode). Cette particularité des sujets a attiré l'attention du monde de l'art occidental et international, construisant ainsi une nouvelle image que certains théoriciens comme Groys expliquent par un intérêt pour l'actualité de cette région.

Ainsi, dans son ouvrage *Uciniti stvari vidljivima : strategije suvremene umjetnosti [Rendre les Choses Visibles]*/18, Groys écrit au sujet de l'arrière-plan de l'art contemporain des pays postcommunistes : « Aujourd'hui, partout dans le monde, les artistes se servent des mêmes formes et pratiques, mais ils les utilisent dans différents contextes culturels et politiques. Les œuvres d'art ne parlent pas seulement d'elles-mêmes, elles parlent aussi du contexte, par conséquent on les perçoit comme des signes qui informent les spectateurs sur la situation de la partie du monde d'où ils viennent. Cela concerne aussi l'art occidental. S'il n'existait pas un grand intérêt pour ce qui se passe actuellement à New York et Los Angeles et si l'art américain actuel ne servait pas comme source d'informations

/19 *ibid.*, p. 31.

/20 *ibid.*, p. 32.

sur la société américaine d'aujourd'hui, il perdrait beaucoup de son attirance¹⁹. ». C'est donc aussi le cas avec l'art de l'Europe de l'Est qu'on voit comme quelque chose d'est-européen, comme une source d'informations sur les conditions de la société dans laquelle cet art est créé. Groys constate : « Avec la chute du communisme une plus grande alternative à l'uniformité occidentale est établie²⁰. ». Se pose alors la question de savoir comment on peut, avec les outils artistiques, thématiser la particularité du contexte artistique postcommuniste. En effet, ce qui est particulier à l'Europe de l'Est, c'est bien son passé communiste. Mais quand on essaie d'expliquer cette particularité, on rencontre des difficultés théoriques. Selon Groys, dans le répertoire des discours théoriques d'aujourd'hui, les possibilités pour un débat sur le passé sont très limitées. Il explique que si l'on parle du langage du trauma, toujours lié au passé, cela sera moins intéressant car aujourd'hui tout le monde est traumatisé par quelque chose. Ensuite, en posant la question de la nature du passé communiste et de ce qui le différencie des autres passés, on arrive aux *cultural studies* qui parlent des différences culturelles (en tant que restes de significations traditionnelles) et de leur façon de s'intégrer dans l'espace global connecté d'aujourd'hui. Mais le problème, c'est que l'espace postcommuniste n'entre pas vraiment dans les catégories de ces études préoccupées par l'espace postcolonial. La question suivante se pose alors : peut-on appliquer le discours de l'identité culturelle à l'espace culturel postcommuniste ? Selon Groys, cela semble impossible : les *cultural studies* considèrent qu'il faut s'opposer aux forces d'homogénéisation et d'uniformisation de l'ancien discours du progrès moderne afin de préserver la richesse des traditions culturelles pré-modernes. Mais les sociétés communistes étaient, malgré leur fermeture, des sociétés tout à fait modernes dans lesquelles on prétendait encore plus radicalement au progrès et où les identités culturelles pré-modernes étaient combattues (refoulées) encore plus radicalement que dans les démocraties libérales occidentales. C'est pour cela, toujours selon Groys, qu'une société communiste est un exemple formidable d'un moderne qui ne mène pas vers l'ouverture mais vers la fermeture et l'isolation, un moderne qui est refoulé par les idéologies dominantes actuelles. Ces idéologies insistent sur le fait que la voie vers la modernisation doit être en même temps la voie vers l'ouverture et que les sociétés fermées appartiennent au pré-moderne, mais en même temps on oublie que le communisme a formulé son propre modèle de globalisation et de modernité.

À l'égard du concept communiste de la globalisation, l'artiste russe Pavel Pepperstein dit : « Los Angeles, Hollywood réalisent l'idéal

de Staline : les représentants des nations et cultures différentes se réuniront et ensemble, main dans la main, créeront des œuvres fortes et pleines d'énergie. Ces œuvres satisferont aussi bien l'élite que les masses. Les intellectuels écriront sur ces œuvres dans les revues philosophiques, mais en même temps, il y aura beaucoup de recettes dans les caisses, et des foules de Chinois et d'Allemands se précipiteront pour voir ces films/21. ».

Pour Groys, le sujet postcommuniste prend le chemin de la fermeture vers l'ouverture, tout comme le sujet postcolonial, sauf qu'il va dans le sens contraire du temps, c'est-à-dire que si ce dernier va du passé vers le présent alors le sujet postcommuniste, lui, marche du futur vers le présent. Le communisme est alors tout simplement une manifestation finale et radicale du moderne militant : croyance au progrès, rêve d'une avant-garde efficace et d'une foi sans réserve en l'avenir. Mais cela est refoulé de la conscience publique car le moderne veut se présenter exclusivement comme libéral, tolérant, ouvert et sensible aux droits de l'homme, conclut Groys.

Ces valeurs présentées comme essentielles à la société occidentale et auxquelles doivent aspirer les sociétés est-européennes pour pouvoir les rejoindre sont « mises à l'épreuve » par des artistes tels qu'Oleg Kulik et Alexander Brener à travers leurs performances qui se terminaient souvent par l'intervention de la police. Miran Mohar du groupe IRWIN estime dans les années 1990 que le monde artistique occidental se comporte exactement de la même manière que les organismes strictement politiques, tels que la Communauté européenne. « Les seuls artistes ou pays susceptibles d'être admis sont ceux qui ne risqueront pas d'introduire de l'instabilité dans le système. La seule différence étant que la stratégie de la Communauté européenne est sciemment et ouvertement politique, alors que le monde de l'art ne l'est pas/22 », explique-t-il.

Sachant que la vie institutionnelle de l'art contemporain et le marché artistique se trouvaient à l'Ouest, ces tentatives d'établir le dialogue de manière radicale soulevaient en fait la question de l'existence d'un sentiment d'infériorité chez les artistes de l'Est par rapport au monde de l'art occidental. À cette époque qui voyait la naissance de forces globalisantes incarnées par Internet, les discours dominants mettaient en avant le fait que les artistes restent dans leurs pays d'origine mais qu'ils sont plus présentés au public occidental que chez eux. Il s'agissait surtout d'artistes d'Albanie, du Kosovo, de Moldavie, de Bosnie et Herzégovine... qui en même temps avaient besoin de visas pour pouvoir quitter leurs pays. Ces sujets sont traités par des travaux d'artistes comme *Looking for husband with EU passport* de Tanja Ostojic ou l'installation de Mladen Stilinovic,

/21 Pascale Le Thorel-Daviot (sld), *Le pôle du froid, Inspection Herméneutique Médicale et l'art russe des années 90*, Paris, ENSBA, 2000, p. 73.

/22 Eda Cufer (sld.), *op. cit.*, p. 47.

/23 Rastko Mocnik,
« Le passé de l'Est
sera-t-il l'avenir
de l'Ouest ? », dans
Passages d'Europe,
catalogue d'exposition,
Saint-Étienne,
Musée d'Art Moderne
de Saint-Etienne
Metropole,
Five Continents Editions,
2004, p. 153-154.

/24 *ibid.*

/25 *ibid.*

où figure une simple phrase « An artist who cannot speak English is no artist », de 1992. Cette installation indique une domination de la langue et la position de l'artiste au sein d'un système particulier de valeurs occidentalisées. Ce travail est souvent cité quand il s'agit du registre des œuvres qui portent sur l'hypocrisie et le cynisme des classes dirigeantes. Ces classes trouvent dans le domaine de l'art l'inspiration pour leurs stratégies politiques et économiques telles que la valorisation des classes créatives, du concept de travailleur mobile et précaire mais satisfait à l'image de l'artiste, ou encore les stratégies de rénovation urbaine ayant pour but plus ou moins avoué la gentrification. Ces tentatives d'instrumentalisation de l'art attribuées exclusivement aux anciens systèmes socialistes vont dans le sens de la thèse du sociologue slovène Rastko Mocnik : « Le passé de l'Est sera-t-il l'avenir de l'Ouest/23 ? ». Il parle du concept d'Est qui selon lui a souvent été interprété de deux manières principales.

La première interprétation appartient au paradigme de la « chute du communisme ». Elle explique le présent avec une certaine vision du passé, une vision qui ôte toute dimension historique au passé auquel elle appartient. Elle impute la chute du communisme à des caractéristiques immanentes aux systèmes socialistes et non à des luttes politiques et sociales au sein même de ces systèmes. « Elle nous raconte que le mur de Berlin est “tombé” et veut nous faire oublier qu'il a été détruit par le Berlinoï/24 », écrit Mocnik. Il donne ensuite les exemples des événements de 1956 en Hongrie et des luttes pour la liberté d'expression en Yougoslavie au milieu des années 1980 et poursuit : « Plutôt que d'apporter une valeur explicative, cette notion de l'Est produit une amnésie historique : elle efface la dimension politique du passé de l'Est et en arrive aux mêmes résultats dans le présent/25. ».

La deuxième façon, selon Mocnik, de comprendre la notion d'Est serait d'expliquer son passé avec les connaissances du présent. Un des processus contemporains les plus importants est celui de la dissolution de l'État social. La construction de ce dernier, après la Seconde Guerre mondiale, est une caractéristique commune à l'Est et à l'Europe occidentale, mais sa déconstruction est également une donnée commune : d'abord à l'Ouest pendant les années 1980, puis à l'Est pendant les années 1990. Ensuite, Mocnik fait une comparaison synchronisée du déroulement historique des deux systèmes en montrant des faits qui indiquent que ces deux zones ont en quelque sorte interverti leurs places (par exemple, les récentes ré-intrusions de l'État dans le domaine économique, son opposition à la vente de certaines entreprises, etc. à l'Ouest tandis qu'on trouve maintenant à l'Est un capitalisme classique).

À la thèse de Mocnik, qui porte sur le système politique en général, on peut ajouter le point de vue du groupe russe Herméneutique Médicale sur le système de l'art contemporain, propre à ces artistes. Leur livre *Le Don de la chouette* porte sur la culture de masse contemporaine. Ces artistes pensent qu'on assiste maintenant à la réalisation de ce que les Soviétiques rêvaient de réaliser : la création d'une culture de masse totale, « de la culture qui, comme l'aurait dit le camarade Staline, réunira le meilleur de toutes les cultures nationales et de différentes traditions » et, selon eux, tout d'abord Hollywood. « C'est justement la culture de masse occidentale qui est l'héritière légitime de la "spiritualité soviétique", si on utilise cette magnifique définition », dit HM/**26**. Selon l'un de ses membres, le groupe HM se positionne en dehors de ce schéma dans ce qu'ils appellent « réalisme psychédélique », « idéalisme », ou « psychoconsommérisme » ou encore « conceptualisme psychédélique ». Un autre membre du groupe, Youri Leiderman, explique où ils se situent par rapport au contexte occidental : « Notre perception de l'art occidental contemporain se situe plutôt au niveau des images, des dessins amusants dans les revues, comme une sorte d'impulsion extérieure provocante. Je me souviens de notre voyage en train avec *Pavel* en Italie : je feuillette le dernier numéro de *Flash Art*, et *Pavel*, une revue érotique achetée dans le même kiosque ; nous n'avons pas remarqué de grande différence entre les deux revues/**27**. ».

Cette remise en question du système global de l'art est précédée par la critique du modernisme modéré du système de l'art du réalisme socialiste et semble être une constante pour l'artiste est-européen. Elle se traduisait, pendant les deux premières périodes, par une volonté de se positionner en-dehors du système de l'art avec ses institutions qui même aujourd'hui, quarante ans après le courant de critique des institutions, paraissent encore plus exclusives. À cet égard, le travail de l'artiste croate Goran Trbuljak est emblématique : « Vieux et chauve je cherche une galerie », annonce l'affiche de cet artiste. Loin d'être un aveu de faiblesse, il s'agit plutôt de l'ironie propre à cet artiste qui a en effet la plupart du temps évité les galeries et questionné leur rôle. La critique d'art Branka Stipancic dit au sujet de son parcours artistique que « chaque pas qu'il faisait dans l'art était toujours une question éthique pour Trbuljak/**28** ». Cette position remet en question une conception de l'art comme faire et pense un art qui relèverait davantage d'une manière d'être *dans le monde*, se mobilisant sous n'importe quelle condition et dans n'importe quel environnement. Cela sous-entend une réflexion sur le circuit de sa monstration et

/26 Pascale
Le Thorel-Daviot (sld),
op. cit., p. 119.

/27 *ibid.*

/28 Branka Stipancic,
*Personal Cuts : art
à Zagreb de 1950
à nos jours*, catalogue
d'exposition, Nîmes,
Carré d'Art-Musée d'art
contemporain, 2014.

/29 Par exemple, le Monténégro s'associe avec d'autres petits pays européens comme Saint-Marin ou le Liechtenstein pour entrer sur la scène internationale.

/30 Michael Hertzfeld, « Préface » dans Dusan I. Bjelic et Obrad Savic, *Balkan as Metaphor: Between Globalization and Fragmentation*, Cambridge, The MIT Press, 2005, p. 11.

/31 *Passages d'Europe*, op. it., p. 18.

/32 *ibid.*, p. 21.

une prise de conscience de sa position par rapport à un système à la différence d'une vision de l'art comme un métier avec ses règles sectorielles et ayant besoin de dispositifs (financier, médiatique, institutionnel, étatique, etc.).

Mutations dans la perception de l'art est-européen

Au sujet de la période la plus récente où l'on a constaté l'absence d'un récit commun et englobant pour cet espace, on peut conclure que cela correspond à l'image de son passage à travers le processus d'intégration durant lequel il s'est d'abord désintégré (l'Union soviétique, la Yougoslavie, la Tchécoslovaquie) pour pouvoir ensuite s'intégrer. Il semble que sur le plan international, la charge historique de cet espace ne représente plus un attribut de reconnaissance facile et immédiat pour l'art qui y est créé. Dans une structure de plus en plus fragmentée de l'art est-européen où les pays cherchent différents moyens d'atteindre la visibilité sur le plan international/29 et semblent ne plus avoir comme point d'interrogation central leur rapport avec l'Ouest, on peut s'interroger sur la place de l'Occident dans cette perspective qui semble occuper une position de « partenaire silencieux/30 », comme la nomme Michael Hertzfeld, dans un dialogue au cours duquel il est l'interlocuteur à qui l'on parle sans qu'il ne s'adresse à nous. C'est-à-dire que les postulats des sociétés occidentales sont omniprésents, qu'il s'agisse de les adopter comme modèle ou comme sujet de débats sur leur adoption.

Sur un plan géopolitique, il est intéressant de se référer à un texte de Dunja Blazevic du début des années 2000, dans lequel elle observe l'intérêt que prêtent les pays occidentaux à l'art est-européen et plus particulièrement des Balkans/31. Elle remarque surtout la présence des institutions autrichiennes, comme le Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig de Vienne, qui collectionne beaucoup d'œuvres d'artistes est-européens et les invite régulièrement ou l'agence gouvernementale Kultur Kontakt et certaines revues d'art. Blazevic trouve que cela mène à la question de savoir si le but de cette politique culturelle n'est pas de permettre à l'Autriche de s'affirmer en tant que nouveau et principal centre de la région, comme au temps de son faste impérial ou d'initier de nouveaux rapports dans cette région. Dans le même sens, elle constate la présence d'acteurs culturels italiens comme le magazine *Flash Art* et les galeries qui gravitent autour, accordant une attention particulière à l'Albanie et en partie au Monténégro. « Les réminiscences historiques s'imposent d'elles-mêmes/32 », conclut Blazevic.

Des réminiscences sont aussi palpables en Russie, concernant les nouveaux marchés de l'art, à travers les voix critiques qui s'élèvent

pour dénoncer le manque de transparence de ce système, signalant les « vieux-nouveaux » problèmes de censure et « l'ascension » d'artistes imposés par le « goût » des financiers.

Pour revenir à la perception de cet espace comme étant fragmenté et se fondant sur la vaste carte des espaces où se multiplient des manifestations et des foires d'art, on peut remarquer que ces récentes « intégrations » se passent « dans le calme » à la différence, comme on a pu le constater, des deux premières périodes.

On peut expliquer ce constat par la réflexion de Groys, selon qui l'art utilise toujours les stratégies et les modes de production des avant-gardes tout en renonçant au but avant-gardiste de changer la société plutôt que de changer l'art. Ajoutons que les artistes est-européens ne représentent plus une altérité politique radicale ; à cet égard, pour revenir aux termes de Kiš du début de notre réflexion, on peut se demander si les artistes est-européens ne se sont pas finalement retrouvés dans la position de l'*homo poeticus* au moment où l'on a besoin de l'*homo politicus*.

Jovan Mrvaljevic