

Séminaire du 11 février 2010

Mathilde Arnoux est historienne de l'art, directrice de recherche et responsable du service des publications en langue française du Centre allemand d'histoire de l'art. Ses recherches portent sur les regards croisés entre cultures et sur la façon dont se forme l'image de l'autre. Elle a publié *La peinture allemande dans les musées français, 1871-1981*, Paris, MSH, 2007 et a dirigé en collaboration avec Thomas W. Gaehtgens et Friederike Kitschen, *Perspectives croisées. La critique franco-allemande 1870-1945*, Paris, MSH, 2009.

RÉEL, ARTS PLASTIQUES ET GUERRE FROIDE

Le projet de recherche présenté dans le cadre du séminaire a pour objectif d'interroger la notion de réel dans les arts plastiques en France, RFA, RDA et Pologne, durant les années 1960 et jusqu'à la fin des années 1980. Ce projet a pour ambition de revenir sur les enjeux idéologiques qui ont présidé à l'interprétation de l'art durant la Guerre froide et d'offrir une nouvelle lecture des liens, des rapprochements, des différences entre les pratiques artistiques de l'Ouest et de l'Est, à partir de l'analyse de l'emploi d'une même notion de part et d'autre du rideau de fer.

Les origines du projet

Ce projet a pour origine le croisement de diverses observations faites lors de recherches antérieures. Celles menées sur les expositions d'art étranger en France, et particulièrement sur celles d'art allemand, ont révélé le caractère hautement politique de ces manifestations, reflet des relations diplomatiques entre les pays. Dans ce cadre, il apparaît que l'art ancien a pu être rattaché à un discours politique dès lors qu'il était investi par la psychologie des races visant à en déterminer les fondements nationaux. En revanche, l'art produit à partir de la fin des années 1950 est, quant à lui, présenté plus directement et intrinsèquement lié à des aspirations sociopolitiques, ce qui a arrêté notre attention. Il n'est plus besoin d'appliquer une quelconque méthode pseudo-scientifique pour que les œuvres deviennent politiques, « elles adhèrent à leur temps, s'ancrent dans la réalité sociale, y jouent un rôle organique »(1). Ces œuvres sont présentées comme possédant une dimension socio-politique en elles-mêmes et nombre d'expositions présentant des œuvres de la seconde moitié du XXe siècle ont fait reposer leur discours sur cette spécificité attribuées aux

œuvres contemporaines(2). Une fois ce contenu socio-politique des œuvres établi, il est souvent présenté comme s'articulant autour de pratiques caractérisées par la subversion des traditions artistiques, par la recherche de lier l'art et la vie, ou par le désinvestissement du beau en art. Cette articulation d'un contenu à une pratique supposés engagés semble constituer un fil conducteur à travers la critique et l'histoire de l'art des années 1960 à la fin des années 1980. Cependant, face à la profusion des expressions de cette période et dans un souci d'établir des points de repère, historiens de l'art et critiques ont regroupé ces pratiques par affinités : le détournement des objets est rattaché à une dérive du Pop et de son commentaire de la société capitaliste, le retour à la figuration, au milieu des années 1960, procède de préoccupations de gauche, les acteurs des performances rentrent moins dans des compartiments définis, mais attestent tous de préoccupations sociales évidentes. Une série de clés de lecture s'est constituée et les œuvres ont progressivement été enfermées dans des intentions qu'on leur prête, les isolant le plus souvent les unes des autres.

Par ailleurs, il apparaît clairement que l'histoire de l'art des années 1960 à la fin des années 1980 en Europe se concentre essentiellement sur l'Europe dite occidentale, les dits anciens pays de l'Est sont quasiment absents des ouvrages d'histoire de l'art. Pourtant, la visite de collections muséales dans ces dits anciens pays de l'Est, notamment en Pologne, nous ont fait découvrir tout un corpus d'œuvres largement ignorées et nous ont ainsi mis brutalement face aux réalités de la propagande qui avait prévalu de manière aussi virulente à l'Ouest qu'à l'Est du rideau de fer.

Dans le cadre des études sur les échanges artistiques de cette période, cette même univocité de l'Ouest est flagrante. L'URSS émerge bien sûr parfois lorsqu'il est question de certaines formes de figuration, mais ce sont les pays anglo-saxons que l'on présente le plus souvent comme ayant joué un rôle majeur. De ce point de vue, la recherche sur les relations artistiques entre la France et l'Allemagne sont extrêmement riches parce qu'elles ont émancipé l'analyse de cette concentration sur les apports anglo-saxons. Elle touche à des questions relevant de l'identité européenne, qu'il s'agisse des marques géographiques, politiques et morales laissées par la Seconde Guerre mondiale, des biais à travers lesquels chacun des pays tente d'assumer sa responsabilité, ou encore de la volonté de constituer un couple fort au sein de l'Europe en construction. Il faut cependant noter que l'Allemagne dont il est question est la RFA, et que la RDA est le plus souvent mise de côté.

Finalement, l'image donnée de la scène artistique des années 1960 à la fin des années 1980 est celle d'une grande variété d'expressions, que l'on s'efforce le plus souvent d'ordonner par mouvements, par groupes. Il prévaut toujours l'idée que ces scènes artistiques appartiennent à l'un des deux grands blocs, celui de l'Ouest ou celui de l'Est, dont on ignore pour ce dernier la plupart des manifestations. Chacun de ces blocs apparaît nettement délimité et assène un modèle social de référence établit

comme une vérité absolue en opposition à celle de son grand rival, créant ainsi une bipolarité confinante au manichéisme qui ne peut plus satisfaire aujourd'hui et dont les fondements doivent être interrogés.

Les interrogations

Ces observations m'ont conduite à questionner le contenu de l'investissement socio-politique des œuvres de cette époque et la justesse des analyses portées par une critique extrêmement déterminée idéologiquement. Car le discours critique des expressions artistiques qui s'est développé dans le contexte de la guerre froide est hautement déterminé, et nombre des discours de l'époque sont marqués de manière consciente ou non par les idéologies du temps. Ils s'efforcent plus ou moins clairement de rallier les diverses pratiques aux sphères d'influences de l'Ouest ou de l'Est, d'y discerner un engagement, une prise de position, la possibilité d'échanges entre l'Est et l'Ouest n'étant quant à eux presque jamais envisagés.

La distance chronologique dont nous bénéficions aujourd'hui par rapport à ces événements, la disparition du rideau de fer et l'effondrement du bloc de l'Est ne doivent-ils pas engager à réinterroger ces œuvres et le discours qui leur a été appliqué, à la manière des interrogations que l'on porte sur les fondements nationalistes de l'histoire de l'art au tournant des XIXe et XXe siècles ? Derrière la logique de bloc qui sous-tend de nombreux discours critiques, quelles ont été les ambitions des artistes ? Il est temps de s'émanciper des analyses reposant sur la stricte partition Est/Ouest, sur l'opposition terme à terme entre bloc communiste et bloc capitaliste, qui entérinent finalement la propagande de la guerre froide, d'autant plus à l'heure où l'on s'interroge toujours davantage sur les fondements de l'identité européenne. Il semble désormais essentiel, à la suite des autres disciplines, de rétablir l'histoire des liens artistiques qui ont pu exister entre l'Est et l'Ouest. L'idée a donc émergé de poser cette question au couple franco-allemand au sujet duquel les recherches ont été très riches et d'y intégrer la Pologne en raison des liens essentiels qu'elle partageait avec les deux autres pays. À travers la recréation des liens artistiques entre la France, la RFA, la RDA et la Pologne, il s'agit donc de questionner ce qu'ils ont en partage, de voir si, au-delà des rapports formels qui président au rassemblement des tendances artistiques en groupe, il n'est pas possible d'établir des liens entre les idées qui ont guidé la création des œuvres, de vérifier si les modèles de chacun des deux blocs ont été aussi déterminants que ce que la lecture de l'époque nous a proposé. C'est en interrogeant ce que ces pays ont pu partager autour d'une même notion que peuvent sans doute émerger les fondements d'une réflexion sur la culture européenne contemporaine.

Le réel

Alors que nous réfléchissions à ces questions, nous avons été saisis par la récurrence de la notion de réel dans le discours sur les arts plastiques de la période. Cette notion constitue

un point de repère essentiel pour les artistes qui situent leur production en lien avec leur propre construction du réel. La notion de réel, employée dans ce contexte, est donc polymorphe, mais on peut néanmoins noter qu'elle peut être entendue selon un point de vue temporel (réel comme actualité, présent), un point de vue matériel (réel comme monde environnant, celui des objets concrets), ou encore que le réel peut-être assimilé à la vérité. Ces diverses acceptions correspondent à l'ambiguïté même de la définition du terme et soulèvent chacune des questions singulières dans le cadre du projet.

Lorsque le réel est assimilé à une dimension temporelle, les œuvres l'approchent à travers leur thématique qui font de l'actualité le sujet de l'œuvre (Hans Haacke), ou elles cherchent à établir une équivalence entre l'art et la vie, le déroulement dans le temps présent constituant une des caractéristiques de l'œuvre, comme dans les performances qui interrogent ce qui unit l'art au réel. Néanmoins, les contextes changent tout, car ce ne sont pas les mêmes buts lorsque l'art rejoint la vie dans un système capitaliste (Gerhard Richter et Konrad Lueg, *Leben mit Pop*, Performance dans le magasin de meuble Berges, Düsseldorf, 11 octobre 1963) ou dans un système communiste (Autoperforationartisten de Dresde), dans une société libre ou dans la dissidence. Dans les anciens pays de l'Est, une démarche artistique mettant l'accent sur la présence physique de l'artiste en tant qu'agent individuel revêtait une dimension politique très singulière et distincte des significations que prenaient ces pratiques dans le contexte social occidental. À quoi correspond cette recherche d'abolition des frontières ? Comment comprendre ce souci de lier l'art au réel ? La vie que l'art cherche alors à rejoindre est-elle toujours celle qui est vécue ou bien une projection de celle que l'on rêverait ? Par rapport à quelle illusion se situe le réel avec lequel l'art cherche à nouer ? Afin de poser un regard renouvelé sur ces pratiques, il faut tenir compte de la variété des contextes, et prendre en compte les apports des expériences théâtrales de la même époque qui ont largement interagi avec les arts plastiques et notamment en Pologne avec Tadeusz Kantor puis Grotowski. De même, il faut se pencher sur les pratiques de l'art conceptuel qui ne se sont pas cantonnées aux recherches autotéliques. La notion de réel constitue ce par rapport à quoi les artistes conceptuels se situent souvent de manière engagée, cherchant à la façon de la performance à faire coïncider l'élargissement des limites de l'art avec l'élargissement des limites de la liberté comme dans les œuvres de Zofia Kulik et Przemyslaw Kwiek qui forment le tandem KwieKulik.

Lorsque le réel est associé à une dimension matérielle, il pénètre dans les œuvres à travers des morceaux du monde environnant, des objets concrets que l'on fait intervenir dans l'œuvre ou qui la constituent. Ces pratiques ont souvent été associées à une volonté des artistes de l'Ouest de poser un constat plus ou moins engagé sur la société de consommation du système capitaliste, analyse bien sûr insuffisante et d'autant plus pour comprendre les pratiques similaires qui se sont développées à l'Est. Au-delà des interprétations conventionnelles extrêmement déterminées par

le contexte politique de l'époque, il faut porter plus d'attention à ce qu'implique l'introduction de morceau du monde environnant dans la matière même des œuvres. Loin d'être une seule ode au système capitaliste, ces pratiques interrogent l'abondance des choses, la constitution d'une « archéologie du temps présent » et posent la question de ce que le quotidien, l'immédiat conservent comme marques du passé. En quoi le réel peut-il constituer un réservoir de mémoire ? Il faut donc se pencher sur l'intervention du réel à travers les diverses pratiques qui introduisent des objets issus du monde environnant et interroger les œuvres du Nouveau réalisme, de Fluxus (Wolf Vostell ou Beuys), de Wladyslaw Hasior, de Wlodimierz Borowski en Pologne ou encore les œuvres de la Türenaussstellung organisée à Dresde en 1979.

Le réel peut aussi se confondre avec la notion de vérité, il est alors assimilé à un discours qui vise à se démarquer de la propagande, d'une lecture erronée. À travers les œuvres, ce discours a pour objectif d'atteindre une authenticité se démarquant d'interprétations jugées injustes. La notion de réel est centrale puisqu'elle représente l'insaisissable. L'art devient alors une prise de position dans le monde et particulièrement à travers un certain recours à la figuration. Il faut questionner ce que le retour au monde visible comme réservoir iconographique dit du positionnement de l'artiste dans la société, dans les œuvres d'un Jörg Immendorf ou d'Anselm Kiefer. Qu'interroge le rejet d'une réalité quotidienne brute par les artistes de la Figuration narrative ? Comme l'ont bien montré de récentes recherches sur la figuration telle qu'elle a été investie en RDA par des Wilhelm Tübke, Wolfgang Mattheuer, Arno Rink, Volker Stelzmann, celle-ci ne répond pas à un unique schéma d'analyse et l'étude des œuvres révèle des ambiguïtés, des incohérences qui méritent que l'on s'y arrête.

Enfin la photographie, par son lien originel à la question du rendu du réel, soulève des questions fondamentales pour ce projet. Qu'est-ce que recèle l'idée d'équivalence entre le réel et l'image photographique ? Quelle incidence a l'acte artistique sur la façon dont est saisi le réel ? Qu'interroge la recherche d'objectivité des artistes de Düsseldorf et les prises de vue, a priori neutres, d'une Evelyn Richter en RDA ? La réalité telle qu'elle est transmise à travers les œuvres photographiques est-elle véritablement sans message, comme l'a pensé Roland Barthes ? Ce sont des questions qui interrogent les implications de la subjectivité dans la tentative de capture de l'objet original.

Le réel peut donc intervenir par plusieurs de ces biais dans les œuvres. L'usage qui est fait de cette notion dans les arts plastiques utilise cette ambiguïté qui permet de la relier à de nombreuses œuvres, comme en atteste la récurrence du terme dans les écrits d'histoire de l'art de l'époque traitant de sujets pourtant très différents :

Cette notion est convoquée dans les titres des ouvrages d'un Peter Sager, *Neue Formen des Realismus – Kunst zwischen Illusion und Wirklichkeit*, Cologne, 1973 ; d'un Christopher Carrell et al. (éd.), *Polish Realities : New Art from Poland*, Glasgow, 1988 ; d'un Hal Foster, *The Return of the Real : The Avant-Garde at the*

End of the Century, Cambridge, Mass, 1996, L'art du réel aux USA 1948-1968, cat. exp., Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 1968 ; elle fait également irruption dans les intitulés des chapitres de Michael Archer, L'art depuis 1960, Paris, 1997, chapitre « Le réel et ses objets » ; de Catherine Millet, L'art contemporain en France, Paris, 2005, sections intitulées « L'art adhère au réel » ou « Un retour dans la réalité des choses », ou encore de Klaus Honnef, Kunst der Gegenwart, chapitre « Die Inszenierung des Wirklichen oder die Macht der Fotografie », Cologne, 1988.

La notion de réel est donc extrêmement pertinente pour interroger cette période hautement déterminée d'un point de vue politique, écartelée entre deux modèles de société qui chacun revendiquaient la vérité, et qui, au-delà des déclarations d'intention sur lesquelles se sont souvent reposées les analyses, révèlent en fait d'importantes incohérences, ambiguïtés. Elle permet de réintroduire de l'humain là où la doctrine a voulu s'imposer.

En identifiant cette prégnance de la politique et de l'idéologie dans les œuvres et leurs interprétations, il ne s'agit pas de la remettre en question, ni de revenir sur le tiraillement entre les blocs durant la guerre froide qui est un fait avéré. Nous proposons plutôt une recherche qui, profitant de la distance chronologique qui nous sépare désormais de la guerre froide, tend à revenir aux œuvres et, tout en tenant compte de ce contexte, s'efforce de toucher à leur particularité pour les émanciper d'une compréhension trop déterminée par la lecture faite au moment de leur création et marquée par l'opposition factice entre capitalisme et communisme.

En interrogeant l'articulation des œuvres à une même notion (le réel), il s'agit d'engager de nouvelles perspectives d'interprétation profitant des regards croisés entre les cultures, des recoupements d'idée entre des œuvres qui ne laisseraient pas croire de prime abord partager des points communs. Cette démarche bénéficie également de l'apport des réflexions de l'esthétique sur l'approche du réel par les artistes, car cette notion tient une place essentielle dans le domaine de l'esthétique et il semble évident qu'il s'agit d'un terrain particulièrement propice à la rencontre entre historiens de l'art et philosophes. Le travail de coopération s'articule autour de l'étude des emprunts à l'esthétique par le discours de la critique et l'analyse des ambitions énoncées par les artistes tout en veillant à cerner ce qu'ils en ont saisi.

À travers cette démarche, l'objectif est de faire une histoire de l'art qui tient compte de l'Ouest et de l'Est, qui souligne les nuances, l'absence de stricte cohérence avec une idéologie politique attribuée aux œuvres dont on a voulu faire les témoins d'une Guerre froide trop caricaturale.

Notes

1. Catherine Millet, L'art contemporain en France, Paris, 2005, p. 34.
2. Voir par exemple Après le classicisme, cat.

exp., Saint-Etienne, musée d'art et d'industrie, 1980 ; Art Allemagne Aujourd'hui. Différents aspects de l'art actuel en république fédérale d'Allemagne, cat. exp., Paris, ARC/musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 1981.

Bibliographie

Bohème und Diktatur in der DDR. Gruppen, Konflikte, Quartiere, 1970-1989, cat. exp. Berlin, Deutsches Historisches Museum 1997.

Jenseits der Staatskultur. Traditionen autonomer Kunst in der DDR, éd. Gabriele Muschter et Rüdiger Thomas, Munich, 1992.

Kunst und Kalter Krieg. Deutsche Positionen 1945-1989, cat. exp. Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum, 2009.

Luiza Nader, Konceptualizm v PRL (Conceptual art in Poland. Language-attitude-strategy), Varsovie, 2009.

Piotr Piotrowski, In the Shadow of Yalta. Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945-1989, Londres, 2009.

Maïté Vissault, Der Beuys Komplex – L'identité allemande à travers la réception de l'œuvre de Joseph Beuys (1945-1986), Dijon, Presses du Réel, 2010.