

Introduction

Mathilde Arnoux

Contenu

Le projet « OwnReality. À chacun son réel »
Répéter la division géopolitique pour établir des distinctions fondamentales
Les recherches sur les relations artistiques en Europe pendant la guerre froide
« Reformuler l'identité européenne »
Une notion en partage
La recherche
Réel et réalité, un couple de notions pertinentes
L'ouvrage collectif

- 1 « Le réel étant de ces notions résurgentes que l'on utilise dans le discours sur l'art, il apparaît qu'à l'heure actuelle, à moins que l'assemblage de ces trois mots ne soit déposé, quiconque pourra organiser une exposition pop', cinétique, minimale ou toute autre en l'intitulant : "L'art du réel". Pour la bonne raison que cela ne veut rien dire¹. »
- 2 Par ces mots, Michel Claura réagit à l'exposition *L'Art du réel* présentée en 1968 au Grand Palais. Le critique d'art pointe l'importance de la notion de réel dans les discours sur les arts plastiques de son temps et à la fois, se refuse à en interroger la signification. Avec le recul d'un demi-siècle, la question mérite d'être posée. D'autant plus que l'observation du critique est juste.
- 3 Dans les années 1960, réel et réalité occupent les discours sur l'art et les pratiques artistiques, mais ces notions sont aussi régulièrement convoquées pendant l'ensemble de la guerre froide. Elles sont centrales dans les débats autour du réalisme socialiste², diffusé en Europe à la fin des années 1940. Les tendances artistiques y recourent dans leurs intitulés, particulièrement à partir de la fin des années 1950 : Nouveau Réalisme, réalisme capitaliste, hyperréalisme. Elles travaillent les réflexions sur la performance et le happening qui questionnent les frontières établies entre l'art et la vie, à travers des œuvres qui se « confondent avec l'expérience "hic et nunc" de [leur] accomplissement³ ». Le réel et la réalité n'interrogent cependant pas les seules représentations figuratives peintes, photographiques ou performées, mais sont également présents dans les réflexions sur les abstractions⁴, sur l'art cinétique⁵ ou encore sur l'art conceptuel⁶.
- 4 Sans conteste, comme le remarque Michel Claura, la notion est bien présente, mais plutôt que considérer qu'elle ne veut rien dire, nous avons voulu examiner la place importante qu'elle occupe dans les discours sur l'art et pour les pratiques artistiques pendant la guerre froide.

- 5 Cette notion partagée, était-elle opératoire pour explorer les relations artistiques entre pays situés de part et d'autre du rideau de fer, malgré les clivages géopolitiques et les restrictions de circulation qui caractérisaient la période ? Les usages de la notion étaient-ils nettement distincts selon les blocs, reflétaient-ils l'opposition idéologique structurant la compréhension de la période ? Des partages pouvaient-ils se dessiner en dépit des frontières physiques, géographiques, politiques ?

Le projet « OwnReality. À chacun son réel »

- 6 Pendant six ans, le projet « OwnReality. À chacun son réel. La notion de réel dans les arts plastiques en France, RFA, RDA et Pologne entre 1960 et 1989 », financé par un ERC Starting Grant, constitué autour d'une équipe de doctorants en histoire de l'art, de post-doctorants en philosophie et d'assistants de recherche⁷, s'est consacré à ces questions et a conduit une recherche croisée autour des notions de réel et de réalité avec pour ambition de contribuer à une réflexion sur les relations artistiques entre pays situés de part et d'autre du rideau de fer durant la guerre froide.
- 7 La France, la RFA, la RDA et la Pologne constituaient une aire géographique exemplaire. En rassemblant des chercheurs autour du discours sur l'art et des pratiques artistiques de ces quatre pays, nous avons souhaité déstabiliser les logiques binaires qui souvent président à l'analyse des relations artistiques entre deux pays. Plutôt que de reconstituer les rapports entre deux espaces nationaux, il s'agissait d'emblée de concevoir une variété de connexions possibles.
- 8 Par ce choix nous voulions également prendre des distances par rapport aux visions manichéennes et essentialistes opposant un bloc de l'Est à un bloc de l'Ouest. Nous souhaitions pouvoir considérer la diversité des expériences de cette période et la variété des attitudes de chacun en Europe à l'égard des superpuissances rivales qu'étaient alors les États-Unis et l'URSS.
- 9 Ainsi en France, l'importance du parti communiste a été à l'origine de relations singulières avec l'URSS et a également nourri une crainte à l'égard de Moscou. Le pays ne s'est cependant pas davantage aligné sur les positions des États-Unis, affirmant sans cesse sa souveraineté. La division de l'Allemagne en deux États a incarné les enjeux posés plus largement par la guerre froide. La RFA occupée en partie par les États-Unis en faisait rayonner le modèle, tandis que la RDA apparaissait comme l'un des plus fidèles vassaux de Moscou. La Pologne renvoyait une autre image des liens aux deux blocs. Pays satellite de l'URSS, il a connu une relative ouverture après la mort de Staline en 1953 jusqu'à l'état de guerre proclamé le 13 décembre 1981.
- 10 La période stalinienne avait considérablement limité les relations entre pays situés de part et d'autre du rideau de fer. Pour favoriser l'analyse de ce sujet encore peu traité, nous avons pris le parti de nous concentrer sur la période suivant la déstalinisation, qui de la fin des années 1950 à 1989 se caractérise par un relatif assouplissement des relations entre les pays traités par le projet, même s'il n'a été ni égal entre eux, ni nécessairement durable.

Répéter la division géopolitique pour établir des distinctions fondamentales

- 11 Pour penser les relations artistiques autour de cette notion, il était d'abord essentiel d'observer la façon dont avait été écrite l'histoire de l'art de la guerre froide.
- 12 Les recherches portant sur les pratiques artistiques en Europe pendant la guerre froide s'organisaient le plus souvent selon des champs de spécialité distincts entre l'ancien Ouest et l'ancien Est, répétant la division géopolitique d'alors. Cette division qui ne favorisait pas la réflexion sur les relations artistiques ne correspondait pas seulement à la perpétuation d'une opposition devenue conventionnelle. Elle indiquait également l'importance de distinguer ces champs afin de prendre en considération toute la singularité des pratiques artistiques selon les contextes socio-politiques dans lesquels elles avaient vu le jour.
- 13 L'histoire de l'art consacrée aux pratiques artistiques de l'Europe de l'Est pendant la guerre froide a connu un important essor après la chute du mur en 1989 et l'intégration des anciens pays de l'Est à l'Union européenne, particulièrement dans les pays anglo-saxons et dans les pays autrefois situés à l'Est du rideau de fer⁸. Ces recherches ont fait apparaître de manière criante l'absence des pays de l'ancien bloc de l'Est des synthèses de l'histoire de l'art et ont très tôt affirmé la nécessité de rompre avec une image uniforme du bloc de l'Est soumis à l'URSS. Elles ont insisté sur la diversité d'interprétation du socialisme selon les pays et les périodes, et compte tenu de la singularité de ces différentes sociétés, elles ont invité à considérer sous tous ses aspects la place qu'y tenaient les pratiques artistiques⁹.
- 14 L'affirmation de la spécificité de ces pratiques et du contexte dans lesquelles elles avaient vu le jour a nécessité de se démarquer nettement des grandes narrations établies jusqu'alors. Dans le champ historique, dès les années 1960 aux États-Unis et en Europe, des chercheurs avaient désiré s'affranchir de l'analyse dite totalitariste de l'URSS. Cette lecture totalitariste fondée sur des travaux de sciences politiques, notamment ceux de Hannah Arendt¹⁰, engageait les analyses à s'intéresser aux structures du pouvoir qui encadraient les sociétés socialistes. Elles ne traitaient alors pas des capacités d'adaptation des individus face aux directives du pouvoir et elles pensaient la société comme un résultat des décisions politiques autoritaires. Les recherches qui s'en sont démarquées, notamment celles de la socio-histoire, se sont concentrées sur les interprétations de ces directives du pouvoir au sein des sociétés socialistes, dans différents champs. Elles ont permis d'opérer d'importantes distinctions entre les lignes des discours politiques officiels et leur interprétation au niveau culturel, scientifique, artistique ou encore dans la société civile, allant contre toute image uniforme d'un bloc de l'Est totalitaire¹¹. En histoire de l'art, ces recherches ont contribué à renouveler la compréhension des expressions du réalisme socialiste¹².
- 15 Dans le champ plus spécifique des pratiques assimilées aux avant-gardes, l'ouvrage de Piotr Piotrowski, *In the Shadow of Yalta*¹³ paru en 2005, a été fondamental. L'auteur y a en effet exposé la nécessité de reconnaître la singularité des pratiques artistiques de l'ancien bloc de l'Est européen, sans en niveler l'analyse d'après les catégories et les horizons d'attente prévalant dans l'étude des pratiques artistiques de l'ancien bloc de l'Ouest. Il affirme clairement l'impossibilité de transposer aux scènes de l'Est les catégories dont il est fait usage pour analyser les pratiques de l'Ouest¹⁴.

Les recherches sur les relations artistiques en Europe pendant la guerre froide

- 16 La reconnaissance de ces nuances était un préalable à toute réflexion sur les relations artistiques entre pays situés de part et d'autre du rideau de fer. Et jusqu'alors, l'exigence de reconnaissance des spécificités de chacun n'avait donné lieu qu'à de très rares recherches dépassant la division géopolitique conventionnelle. Ainsi, de même que les pratiques artistiques, les relations artistiques européennes durant la guerre froide étaient elles aussi le plus souvent envisagées au sein de chacun des blocs.
- 17 Les pratiques artistiques de l'Ouest européen ont pu être traitées en relation les unes avec les autres dans des travaux comme ceux d'Antje Kramer sur *L'Aventure allemande du Nouveau Réalisme*¹⁵, ou en relation avec les États-Unis, comme dans l'ouvrage de Serge Guilbaut, *Comment New York vola l'idée d'art moderne*, en 1988, celui de Steffen Dengler, *Die Kunst der Freiheit?*, en 2010, ou encore d'Hélène Trespeuch, *La Crise de l'art abstrait*, en 2013¹⁶.
- 18 Les recherches sur les pays autrefois situés à l'Est du rideau de fer se sont aussi intéressées aux relations entre les pratiques artistiques sous l'angle restreint d'un bloc, que ce soit l'ouvrage de référence de Piotr Piotrowski, *In the Shadow of Yalta*, en 2005, l'atlas *East Art Map*, édité par le groupe IRWIN, en 2006, le *SocialEast Forum* déjà cité ou encore dans les recherches de Klara Kemp-Welch au sein du projet « Networking the Bloc¹⁷ ».
- 19 Si la division socio-politique caractérisait l'histoire de la guerre froide en Europe et était le plus souvent reconduite par l'histoire de l'art, celle-ci méritait d'être interrogée à la lumière des spécificités reconnues à chacun des contextes.
- 20 Quelques expositions ont proposé des thématiques permettant de rassembler des œuvres des scènes artistiques de l'ancien Ouest et de l'ancien Est. Dans le catalogue de l'exposition *Riss im Raum*, Rainer Volp analyse l'épreuve de la frontière comme une expérience commune de part et d'autre du rideau de fer¹⁸. L'exposition berlinoise *Verführung Freiheit: Kunst in Europa seit 1945*, organisée en 2012-2013, définit des racines intellectuelles communes aux recherches de liberté en Europe, tout en mettant au jour la diversité des compréhensions et des interprétations selon les contextes¹⁹. Des articles et des projets ont offert des analyses de cas particuliers d'échanges²⁰. Ainsi, le projet *The Third Room*, organisé en partenariat entre la Kunsthalle de Düsseldorf et le musée d'Art moderne de Varsovie, a exploré en 2011-2012 les affinités méthodologiques entre l'enseignement artistique poursuivi à l'académie de Düsseldorf et à l'académie de Varsovie, de 1961 à 2011²¹.
- 21 Rares demeurent cependant les ouvrages qui dans une même narration ont eu le souci de veiller à distinguer la singularité de chacun des contextes et leur incidence sur la signification des pratiques artistiques.
- 22 Dans ce cadre, il faut faire une place particulière aux recherches qui en Allemagne, après la réunification, ont accompagné la reconstruction d'un État allemand unique et ont multiplié les efforts pour réunir dans un même récit l'art de RFA et celui de RDA²². Ces efforts ont abouti à des analyses qui reviennent sur une lecture strictement oppositionnelle et interrogent les rencontres entre l'Est et l'Ouest durant les années 1945-1990²³. Les relations y sont le plus souvent envisagées dans une perspective culturelle, à travers la reconstitution factuelle de réseaux, la circulation d'œuvres et de personnalités. L'attention est le plus souvent prêtée à la description de ces relations et à ce qui distingue selon les contextes l'appréhension de l'objet en

relation.

- 23 C'est sous un autre angle que David Crowley a choisi de questionner la guerre froide dans l'exposition *Cold War Modern*, organisée à Londres, au Victoria and Albert Museum, en 2008²⁴. Plutôt que de concevoir la période *via* la stricte opposition idéologique entre les blocs, il s'est intéressé, à partir de l'analyse du *design*, à leur concurrence autour de leur conception rivale de la modernité.
- 24 Une autre approche inédite a également été proposée par l'ouvrage *Art beyond Borders in Communist Europe (1945-1989)*, qui rassemble trente-sept contributions d'auteurs spécialisés d'origines académiques variées, éditées par Jérôme Bazin, Pascal Dubourg-Glatigny et Piotr Piotrowski, aux Central European University Press de Budapest en 2016. L'ouvrage s'intéresse aux relations artistiques au sein de l'Europe communiste, et grâce à cette perspective, franchit la frontière physique établie par le rideau de fer. Il se penche sur les relations entre des pratiques artistiques dans ce contexte idéologique aussi bien dans les pays autrefois situés à l'Est du rideau de fer qu'en Grèce, en Belgique, en France, en Italie ou en Chine. L'introduction propose une synthèse des questions méthodologiques et des références bibliographiques incontournables dans ce champ.

« Reformuler l'identité européenne »

- 25 Ces premières recherches interrogeant les relations artistiques pendant la guerre froide entre pays des blocs rivaux ont pris des distances par rapport aux interprétations perpétuant la division géopolitique et concevant le rideau de fer comme une barrière étanche. Elles ont ouvert à la conception d'une interdépendance entre les différents espaces et ainsi contribué à repenser l'Europe de la guerre froide dans la direction qu'avait indiquée le commissaire d'exposition et théoricien de l'art Igor Zabel. En 2004, celui-ci constatait qu'au système binaire caractéristique de la guerre froide avait succédé une conception de la réunification de l'Europe fondée sur les réflexions de Francis Fukuyama dans *La Fin de l'histoire*, paru en 1989²⁵, et de Samuel P. Huntington dans *Le Choc des civilisations*, paru en 1997²⁶. Cette conception voyait la réunification comme « un processus de totale assimilation de l'Europe de l'Est dans le bloc culturel occidental, et [dont] la forme sociale finale supposée de développement historique [serait] : une société capitaliste démocratique et libérale²⁷ ». Igor Zabel plaide pour
- 26 « ce qui semble plus productif (et peut-être pas totalement utopique), [qui] serait de tenter de reformuler l'identité européenne de façon à relier entre eux les éléments des deux systèmes culturels et sociaux de l'Ouest et de l'Est dans une nouvelle unité. Immanquablement, cette nouvelle entité sera très complexe et hétérogène, et non sans contradiction, comprise comme quelque chose de variable et de modifiable, et sans limites définies²⁸. »
- 27 Ce projet demeure aujourd'hui encore un vaste chantier. Si l'on aspire à y œuvrer, c'est tout un champ de recherches à construire qui s'ouvre et nécessite une étroite coopération entre chercheurs européens.
- 28 Pour tisser progressivement des relations entre les narrations, pour jeter un regard neuf sur une période caractérisée par la division et le peu de circulation entre pays situés de part et d'autre du rideau de fer, l'étude des expériences des artistes, des galeristes et des

conservateurs qui ont circulé de l'Est à l'Ouest et de l'Ouest à l'Est est essentielle. Il faut également interroger la place que pouvaient tenir pour eux d'éventuelles mémoires des échanges en Europe avant Yalta, mais il est aussi important d'examiner les représentations formées par chacun de ce qui se jouait de l'autre côté du mur, que ce soit à partir de la réception effective ou non des œuvres des pays de l'autre bloc.

- 29 Sur ce terrain reliant « entre eux les éléments des deux systèmes culturels et sociaux de l'Ouest et de l'Est dans une nouvelle unité²⁹ », l'art constitue un champ particulièrement pertinent, car les relations ne s'y réduisent pas à la seule circulation des œuvres, des expositions, des artistes, mais elles existent et peuvent être aussi tissées en vertu des références, des recherches, des expériences partagées entre les pratiques artistiques par-delà les frontières. Prendre en compte l'incidence même de la division, l'existence souvent passée sous silence d'un contre-modèle rival et penser leur impact sur la formation des représentations de chacun nous a donc également invités à cerner ce que nous entendions par « relations artistiques ».

Une notion en partage

- 30 Nous pensions en effet que ces relations pouvaient ne pas être seulement interrogées à travers la reconstitution de réseaux de circulation d'œuvres, de personnes et de discours selon des logiques linéaires « d'introduction, de diffusion et de réception³⁰ ». Elles gagnaient à être complétées par l'étude des compréhensions distinctes d'une même notion, entre lesquelles pouvaient se dessiner d'éventuels partages, de même qu'entre les questions posées par les pratiques artistiques.
- 31 Ces relations trans-chronologiques et trans-spatiales constituaient un objet de réflexion particulièrement investi par l'histoire de l'art, notamment à partir des recherches conduites par Aby Warburg sur les figures du pathos et les *Bilderfahrzeuge*³¹. L'iconologie reconnaissait dans les formes des survivances d'autres temps. Elle s'intéressait à ce qui en avait permis l'émergence et aux changements de signification dont ces formes se chargeaient au fil de leur réinvestissement.
- 32 Les relations pensées autour d'un objet commun étaient par ailleurs au cœur des recherches de l'histoire croisée, laquelle engageait à concevoir des « paradigmes de recherches » qui, partagés par les disciplines des sciences humaines et sociales, traverseraient les frontières nationales³². La réflexion autour de ces paradigmes par des chercheurs d'origines académiques variées devait permettre d'identifier des interactions entre les diverses interprétations de ce même paradigme et ouvrir sur des mises en relation d'objets pris dans des contextes différents. Elle devait aussi pousser les chercheurs à une prise en considération des déterminations de leur démarche selon leur formation académique et contribuer à la réflexion sur les modes de compréhension de nos sociétés.
- 33 Cette invitation à conduire une étude critique des catégories employées par les discours scientifiques selon les contextes était centrale dans la réflexion de Piotr Piotrowski sur l'histoire horizontale³³. Il partait du constat que dans la seconde moitié du xx^e siècle, les catégories nationales avaient d'abord été relayées par les ambitions universalistes de la lecture moderniste, puis par leurs déclinaisons « anti-modernistes » et « post-modernistes » caractéristiques de l'histoire de l'art des pays de l'Ouest. Or ces nouvelles normes pouvaient gêner la saisie des singularités des pratiques artistiques qui ne se situaient pas en référence directe à ce discours occidental, et en limiter la

compréhension. « L'histoire de l'art horizontale » à laquelle il invitait devait permettre le développement de « narrations historico-artistiques pluralistes³⁴ » qui tiennent compte de la relation entre le sujet et le lieu, et envisagent l'art « au sein d'un processus dynamique, en relation avec d'autres régions et sujets, avec les traditions locales aussi bien qu'avec les influences externes³⁵ ».

- 34 Cette variété d'approches de la relation, dont certains développements étaient propres à la discipline de l'histoire de l'art, ouvrait sur des perspectives particulièrement fécondes pour notre recherche.
- 35 Ce que visait l'intitulé du projet – « À chacun son réel » –, c'était non seulement d'embrasser la singularité des points de vue, la pluralité, mais aussi, grâce aux regards croisés portés sur une même notion, d'envisager la possibilité de partager. Le réel, jamais donné pour lui-même, résultait de la mise en relation de conceptions distinctes, coexistantes, entre lesquelles pouvaient se révéler des analogies.
- 36 Ces regards croisés portés sur les notions de réel et de réalité par une équipe de chercheurs d'horizons académiques différents offraient la possibilité de considérer la singularité des pratiques artistiques selon les contextes socialistes et capitalistes, de concevoir les effets de l'opposition géopolitique entre deux modèles rivaux sur les représentations de chacun. La mise en relation des discours et des pratiques artistiques autour de ces notions nous ont ouverts sur d'importantes distinctions dans la compréhension des termes et des oppositions binaires caractéristiques de la période, comme figuration et abstraction, autonomie et engagement, révolution et pacification, individu et collectif, politique et apolitique, formes prescrites et formes libres, etc.
- 37 Le discours des critiques d'art à propos de la notion de réel était en effet le plus souvent structuré, au cours de cette période, par des catégories philosophiques et politiques opposées deux à deux, mais irréductibles à la division entre l'Est et l'Ouest. L'examen du moindre de ces couples révélait la nécessité de développer des distinctions supplémentaires, dans la mesure où chacun des termes pouvait être employé selon plusieurs acceptions. Le point de vue à partir duquel les critiques parlaient des œuvres d'art montrait l'importance de prendre également en compte le point de vue des artistes eux-mêmes. Pour donner toute leur place à ces deux exigences, il était essentiel de faire apparaître le lien chaque fois singulier entre la mise en œuvre et le dévoilement de la réalité. Par ces biais, il s'agissait également de pouvoir cerner des partages qui ne se laisseraient pas reconduire à des rencontres directes.

La recherche

- 38 La recherche a été fondée sur un important travail de dépouillement et de documentation conduit par une équipe de chercheurs en histoire de l'art et en philosophie d'horizons académiques différents. À partir d'une sélection de revues d'art et d'archives, chacun des quatre doctorants responsables de l'un des pays en jeu a conduit des dépouillements systématiques, des recherches selon les orientations de ses travaux de doctorat et a réalisé des entretiens avec des témoins³⁶. Par ailleurs, les doctorants ont été invités à porter une attention particulière aux notions de réel et de réalité dans les discours sur l'art des revues artistiques de France, RFA, RDA et Pologne, et à rechercher, dans le discours sur l'art de chacun des pays en jeu dans le projet, la présence éventuelle de références à l'art des trois autres. Grâce à des travaux sur des textes d'artistes et des textes théoriques dans différents champs disciplinaires

des sciences humaines et sociales, les post-doctorants en philosophie ont accompagné le travail conceptuel à travers l'organisation d'ateliers de lecture et de la rencontre internationale d'avril 2013³⁷, ainsi que par le suivi des recherches des doctorants et des contributions éditoriales diffusées en ligne.

- 39 Ces recherches ont permis de gagner un point de vue différencié sur la très grande variété de compréhensions de la notion selon les contextes et sur la diversité d'opinion des revues d'art sur les scènes artistiques des pays qui intéressaient le projet. La méthode consistant à s'intéresser aux phénomènes de réception et aux notions de réel et de réalité sous les feux croisés de différentes disciplines et de leur interprétation singulière selon les traditions académiques a été féconde. Elle nous a sans cesse invités à questionner la signification des catégories qui structuraient nos conceptions de la période de la guerre froide, et à saisir l'incidence des frontières physiques, politiques et idéologiques sur leur interprétation d'alors, tout en tenant compte des éclairages distincts que ces catégories recevraient, selon les formations académiques des chercheurs qui les analysaient. Nous avons été confrontés à une pluralité de significations, résonnant les unes avec les autres, parfois contradictoires, ou encore nettement distinctes et sans rapport.
- 40 Cette pluralité, c'est ce que tendent également à montrer les résultats de nature différente que propose le site dédié au projet : une base de données rassemblant les résumés des articles dépouillés dans la presse artistique, des synthèses rédigées par les chercheurs de l'équipe au sujet des différentes revues, une chronologie des expositions, des entretiens et un recueil d'articles réunissant des chercheurs d'horizons différents ayant participé aux ateliers³⁸.
- 41 Ces résultats ouvrent des perspectives pour les recherches sur les relations artistiques entre la France, la RFA, la RDA et la Pologne à travers les revues d'art, et différentes contributions des membres du projet en ont déjà montré l'intérêt³⁹. Enfin, les données rassemblées pendant ces années de recherches ont offert la possibilité d'initier une réflexion autour des notions de réel et réalité ; notions pivot, cruciales dans la conception des pratiques artistiques de la période, et dont notre compréhension doit beaucoup au rassemblement de ces contributions.

Réel et réalité, un couple de notions pertinentes

- 42 Avant d'exposer les différentes perspectives que ce recueil nous offre sur les notions de réel et de réalité, nous souhaitons évoquer les points de vue différenciés que permet leur analyse et qui en font des notions pertinentes pour reconnaître partages et différences à une échelle transnationale.
- 43 Réel et réalité ont constitué un axe de réflexion pour les artistes, les critiques, les théoriciens dont les compréhensions distinctes ont pu servir à organiser des tendances, des groupes. Ces compréhensions se situaient différemment par rapport à la question de la mimésis, interrogeant ce que représente l'œuvre, et par rapport à celle de la poésis, explorant ce qui et ce que fait l'œuvre, ce qui agit dans l'œuvre, la création⁴⁰.
- 44 La variété et la complexité des débats théoriques à ce sujet ont été au cœur des recherches conduites par Philippe Junod sur la période s'étendant du milieu du xix^e au début du xx^e siècle dans son ouvrage *Transparence et opacité*⁴¹. Il a repéré dans les théories de l'art une constante postulant

- 45 « l'antériorité d'un modèle ou la préexistence d'un contenu de l'œuvre. [...] Bornons-nous ici à signaler quelques-unes des difficultés auxquelles conduit ce postulat "réaliste". En effet, s'il est une chose qui frappe lorsque l'on survole l'histoire des doctrines artistiques, c'est l'abondance des définitions négatives de ce qu'il faut continuer à appeler, faute d'un terme plus adéquat, la création⁴². »
- 46 Junod montre comment la théorie de l'art de Konrad Fiedler rompt avec les voies du réalisme, du naturalisme, de l'idéalisme et du symbolisme, et place la question de la poïesis, de la création, au cœur de l'activité artistique⁴³. À travers son ouvrage, il trace les lignes des débats fondamentaux autour du postulat « réaliste », de l'autonomie de l'art, et partant, de sa fonction.
- 47 Si Philippe Junod regroupait les différentes expressions du postulat « réaliste » sous la mimésis et établissait la reconnaissance de la création par Fiedler comme l'acte de naissance de l'art moderne, nous n'avons pas souhaité limiter la compréhension du terme de mimésis à cette acception, ni accréditer la rupture historique de la modernité. Il s'agissait pour nous de considérer la coexistence, pendant la guerre froide, de conceptions interdépendantes de la mimésis et de la poïesis, et de conceptions fondées sur l'opposition entre les deux termes. Nous souhaitons penser cette coexistence dans le long terme des débats portant sur la complémentarité entre mimésis et poïesis. Au fil de notre recherche, les notions de réel et de réalité sont devenues des points de repère signalant ces débats, constituant à ce titre un objet de recherche transnational par excellence. C'est sous cet angle que nous avons prêté attention à la façon dont, selon les contextes et les orientations idéologiques, artistes, théoriciens et critiques orientaient les réflexions autour du réel et de la réalité.
- 48 L'importance de cette notion nous était d'abord apparue *via* sa répétition dans les intitulés d'ouvrages et de chapitres portant sur l'art pendant la guerre froide⁴⁴. Le dépouillement des revues a rapidement confirmé la récurrence de cette notion dans les discours sur l'art de la période, à travers des articles qui la thématisaient ou d'autres qui interrogeaient le lien des recherches artistiques au monde⁴⁵. Les notions s'entendaient différemment selon les contextes, les histoires de l'art, les pratiques artistiques. Les termes réel / réalité, *rzeczywistość* / *realność*, *Wirklichkeit* / *Realität* demeuraient le plus souvent indifférenciés l'un par rapport à l'autre dans les discours sur l'art. Il apparaissait clairement que ces notions constituaient un enjeu capital.
- 49 Leur importance était telle qu'elles ont fait l'objet d'articles cherchant à en exposer la diversité. En juin 1957, la revue *xx^e siècle* fait paraître, dans son numéro 9 spécialement consacré au *Vrai et faux réalisme dans l'art contemporain*, une enquête de Pierre Volboudt intitulée « À chacun sa réalité ». Dans un bref texte introductif, le critique s'efforce de cerner le point commun à cette diversité d'usages de la notion et note au sujet du réel : « Chaque artiste le sollicite et ne le laisse jamais tel qu'il l'a pris. Le réel pourrait donc se définir par ce qui exige un certain effort d'invention ou de réinvention⁴⁶. » C'est ce qu'il a du moins cherché à saisir en recueillant les témoignages de Villon, Chagall, Dubuffet, Miró, Hartung, Fautrier, César, Atlan, Soulages, Marino Marini, Giacometti.
- 50 En 1975, le professeur de littérature germanique Jost Hermand, après avoir constaté la multiplication du recours aux notions de réel et de réalité dans les discours sur les arts plastiques depuis les années 1960, propose d'y voir l'illustration de différentes orientations idéologiques qu'il présente dans « Die "wirkliche" Wirklichkeit. Zum Realismus-Streit in der westlichen Kunstkritik⁴⁷ ».
- 51 Le sujet de la réalité émaille les débats de l'Union des artistes plasticiens [Verband

bildender Künstler, VBK] dans les différentes sections locales de RDA et à l'échelle nationale, en particulier au sein de la section Kunstwissenschaft dont les voix sont diffusées à travers la revue *Bildende Kunst*⁴⁸.

- 52 Les discussions qui occupent les historiens de l'art, critiques et artistes dans les pages de la revue *Struktury*⁴⁹, lors des « Plein air » en Pologne⁵⁰ ou dans les galeries, par exemple la galerie Wymiany de Robakowski à Łódź⁵¹, la galerie Akumulatory 2 à Poznań autour de Jarosław Kozłowski⁵², la galerie Pod Moną Lisą de Jerzy Ludwinski, la galerie Foksal ou Repassage à Varsovie⁵³, la galerie Wyspa à Elbląg⁵⁴, nourrissent les réflexions théoriques sur l'art contemporain et la représentation.
- 53 Les débats qui animent les congrès annuels de l'AICA (Association internationale des critiques d'art) sont ponctués par des interventions qui, en cherchant à cerner les caractéristiques des pratiques artistiques contemporaines, sans cesse thématisent leurs liens au réel et à la réalité tels qu'ils sont établis par les débats de société⁵⁵.
- 54 Les expositions s'emparent du sujet⁵⁶ : *L'Art du réel* au Grand Palais en 1968⁵⁷ ; en 1972 la documenta 5 organisée par Harald Szeemann s'intitule *Befragung der Realität – Bildwelten heute [Interroger la réalité – Imageries d'aujourd'hui]*⁵⁸ ; la même année le musée Von der Heydt de Wuppertal présente *Realität – Realismus – Realität*⁵⁹ ; en 1975 la Kunsthalle de Darmstadt présente l'exposition *Realismus und Realität* à l'occasion de la onzième rencontre de Darmstadt, en collaboration avec la ville⁶⁰ ; la même année, le CNAC organise l'exposition *8 définitions du réel* à Paris⁶¹, et en 1978 Hambourg expose *Als guter Realist muß ich alles erfinden. Internationaler Realismus heute*⁶².
- 55 Dans ce foisonnement, il a été possible d'établir des distinctions entre deux conceptions transnationales et transidéologiques du réel et de la réalité.
- 56 La première conception fait du réel et de la réalité une référence extérieure à l'œuvre, répondant à des règles propres et dont l'œuvre serait un succédané. La réalité peut être de toute nature : matérielle, immatérielle, statique, en mouvement ou processuelle, unique ou multiple. Elle peut être un objet aussi bien que la dialectique marxiste-léniniste ou la spiritualité. Cette conception – l'œuvre comme succédané – ne l'interroge pas dans ce qu'elle est, pour ce qu'elle fait fonctionner. L'œuvre est colonisée par la réalité extérieure à elle, sa référence. Elle rend compte de cette extériorité. Cette conception se trouve autant dans les discours de l'Est que dans ceux de l'Ouest. La seconde conception fait du réel et de la réalité le résultat de la relation de l'artiste au monde. L'art est envisagé dans ce qu'il transforme des références extérieures et invente de singulier, dans l'écart qu'il ouvre au sein de ce qui est établi ; c'est cette dimension performative que vise alors la notion⁶³.
- 57 La distinction entre ces conceptions a été déterminante pour notre compréhension des différents usages de les notions selon les contextes⁶⁴. Chacun des articles réunis dans ce recueil en a éclairé certaines facettes, qui progressivement se sont additionnées pour constituer un prisme complexe à partir duquel approfondir la recherche. Que tous ceux qui ont contribué à ce travail soient ici remerciés.

L'ouvrage collectif

- 58 Les contributions réunies dans ce recueil ont été rassemblées pendant les six années du projet, au gré des ateliers, de la rencontre internationale d'avril 2013 organisée avec

Clara Pacquet⁶⁵, des invitations à contribuer adressées aux chercheurs rencontrés au fil du projet. Chacune renseigne un cas particulier qui met en relief une compréhension des notions. Chacune a nourri notre réflexion sur les différents aspects de la relation, ainsi que sur les conceptions distinctes des notions de réel et de réalité. Elles nous ont aussi renseignés sur les différentes approches qu'en proposaient les chercheurs. En effet, le projet « À chacun son réel » a voulu porter un regard croisé sur un couple de notion sans faire valoir une méthode plutôt qu'une autre pour l'étudier. Au contraire, nous voulions inciter à la prise en considération de la diversité méthodologique, à la reconnaissance des orientations données au sujet selon les différentes démarches, et ainsi à en considérer également les limites.

- 59 De manière générale, nous avons pu repérer d'importantes différences lorsque le lien des pratiques artistiques aux notions de réel et de réalité était principalement exploré par le biais des discours de la critique, de l'histoire de l'art, et lorsque ce lien était étudié à partir des pratiques artistiques mêmes. Dans le premier des cas, les contributeurs cherchent à identifier le lien entre œuvre et réalité établi par les discours ; inscrits dans une histoire plus ou moins longue des discours sur l'art, ils sont présentés dans le contexte des débats critiques, des politiques culturelles et commerciales du temps, et sont parfois mis en tension avec les ambitions des artistes. Dans le second cas, les contributeurs s'intéressent à l'attention prêtée au réel et à la réalité par les artistes et à ce qu'elle devient dans la création. Bien qu'elles ouvrent sur des interprétations de nature différente, ces démarches sont apparues très complémentaires, car elles permettent d'articuler ce qui est prêté aux pratiques artistiques et ce que celles-ci mettent en œuvre. Entre ces contributions se rejoue la tension entre le point de vue mimétique concentré sur la recherche de la référence extérieure à laquelle l'œuvre renvoie, et le point de vue poétique s'intéressant à ce que l'œuvre réalise, opère. La mise en relation de ces angles différents conduit à des rapprochements et des distinctions, ouvre sur des questionnements renouvelés par-delà les limites physiques et idéologiques. Afin de ne pas reproduire les frontières nationales et la division entre l'Est et l'Ouest, nous avons pris le parti d'organiser ce recueil de manière chronologique ; nous proposons dans les lignes qui suivent de présenter les observations auxquelles ce travail éditorial nous a conduits.
- 60 À travers les articles, nous avons pu observer que le recours aux notions de réel et de réalité dans les discours de la critique d'art signalait une tentative de situer les pratiques artistiques dans une chronologie, mais également les unes par rapport aux autres dans une même époque. Des familles, des généalogies, des oppositions s'organisaient selon la façon dont cette relation à la réalité était entendue. Cette notion était en effet différemment comprise selon les discours et les pratiques.
- 61 La réalité à laquelle renvoie l'œuvre peut être reconnue dans le nouvel idéalisme de ZERO et Otto Piene (Noémi Joly). Dans les œuvres réalistes socialistes de RDA, ce qui est identifié à la réalité, ce n'est pas tant la représentation figurée, mais ce qu'elle parvient à traduire du conflit qui structure la société, ce qu'elle incarne de la dialectique marxiste-léniniste, comme le montre l'analyse de l'œuvre de Willi Neubert, la *Discussion d'innovateurs* (Jérôme Bazin).
- 62 Dans l'art abstrait, si de nombreux artistes affirment leur volonté de créer une réalité sans chercher à la désigner, les discours théoriques et critiques s'efforcent d'éclairer le lien entretenu par ces œuvres à une réalité extérieure. Ainsi peuvent-ils reconnaître dans la peinture abstraite une pratique autoréférentielle, ayant la peinture elle-même pour seul sujet, ou l'analyser au prisme de la sémiotique. Autant d'interprétations qui sont interrogées par des artistes comme Bertrand Lavier (Hélène Trespeuch).
- 63 Dans les années 1970, l'art corporel est identifié à une manifestation vivante de la

réalité sociale. Les processus d'assimilation et d'identification qui la caractérisent sont répétés à travers la performance des corps. Les discours y reconnaissent une rupture avec l'imitation (Clélia Barbut).

- 64 Désigner la réalité à laquelle renvoie l'œuvre contribue à la situer par rapport à ce qui serait une autre réalité ou par rapport à ce qui ne serait pas la réalité. L'autre réalité ou ce qui ne serait pas la réalité n'ont pas nécessairement de définition précise, mais cela renferme tout ce qui contredirait la réalité reconnue. Pour le nouvel idéalisme, c'est toute forme de matérialisme, qu'il soit capitaliste ou socialiste ; pour l'art corporel, ce sont les normes et le bon goût de la culture élitiste ; pour les considérations sur une pratique autoréférentielle, c'est ce qui évoque les conditions sociales dans lesquelles l'œuvre est produite. La réalité nommée se constitue en creux de ce dont elle se démarque. Ainsi le discours qui identifie la réalité à laquelle l'œuvre renvoie et qui l'établit, en circonscrit la compréhension à certaines limites.
- 65 Sophie Cras, dans son article « Le Nouveau Réalisme : du réalisme socialiste au réalisme capitaliste », montre comment le critique d'art Pierre Restany se réapproprie le nom d'un groupe d'artistes communistes pour en requalifier les ambitions. Par cette réappropriation, sa conception du réalisme repose sur une distinction nette avec celle des communistes. Restany le définit dans un lien étroit avec la société de consommation, opposé à toute forme de révolte, comme le montre Antje Kramer-Mallordy dans sa contribution « Les visions du réel au sein du Nouveau Réalisme ». Cette conception ne résonne pas nécessairement avec les aspirations des artistes que le critique a rassemblés dans ce groupe. L'interprétation de l'œuvre d'Arman par Déborah Laks, qui analyse comment la présentation de la massification de la consommation renvoie au crime de masse, ou de celle d'Alina Szapocznikow par Marta Dziewanska, qui porte sur le moulage du corps en morceaux, sont très éloignées de la lecture optimiste que Pierre Restany associe au Nouveau Réalisme.
- 66 Les discours qui reconnaissent la réalité de l'œuvre dans une référence extérieure participent à la démarcation des pratiques les unes par rapport aux autres et à la structuration des oppositions sur lesquelles repose l'interprétation des pratiques artistiques de la guerre froide répétant la division politique : autonomie contre engagement, pacification contre révolution, progressisme contre réaction, consommation contre redistribution, etc.
- 67 Cela transparaît nettement dans la façon dont le critique d'art Gérard Gassiot-Talabot différencie la compréhension de la réalité dans l'art des peintres de la Figuration narrative et celle des autres tendances (Antje Kramer-Mallordy). Pour lui, ce groupe entend la réalité dans l'art non plus comme un redoublement par la représentation, mais dans l'action. Gassiot-Talabot tient ainsi à les distinguer particulièrement du Nouveau Réalisme de Restany et souligne l'opposition idéologique entre les deux groupes.
- 68 Les documenta enregistrent ces requalifications successives des orientations, tendances et compréhensions des pratiques artistiques de l'Ouest. Les contributions consacrées à la documenta 5 (Maria Bremer) et à la documenta 6 (Maria Bremer) analysent la façon dont chacune de ces expositions se situe par rapport aux éditions antérieures, et étudient plus particulièrement comment chacune d'elles s'efforce de répondre à la question de ce que peut l'art à travers des débats portant autour des notions de réel et de réalité.
- 69 Dans le contexte de la guerre froide, ces discours contribuant à la formation de catégories, de tendances ou de groupes reçoivent une forte empreinte idéologique. Que ces marques laissées par les idéologies du temps soient délibérées et explicites, afin d'illustrer une prise de position, ou qu'elles tiennent au contexte socio-politico-culturel dans lequel les œuvres voient le jour, il convient aujourd'hui de tenir compte de

l'incidence de la spécificité de la guerre froide, caractérisée par la concurrence, la tension rivale avec un contre-modèle, sur les compréhensions et les interprétations de notions comme celles de réel et de réalité. Tenir compte de ces marques ne consiste pas à rejouer les oppositions idéologiques binaires nourries par la guerre froide, mais plutôt à les identifier et à en montrer les déclinaisons variées qu'elles connaissent selon les conceptions locales et singulières des notions de réel et de réalité.

- 70 Les significations des pratiques informelles de Pologne (Kinga Lenga) et de RDA (Sigrid Hofer), de l'instant décisif de Cartier-Bresson présenté à Leipzig (Constanze Fritzsich) et de la dimension métaphorique de l'« exposition des portes » au musée Leonhardi de Dresde en 1979 (Angelika Weißbach) ne se satisfont pas des lectures développées pour des pratiques comparables à l'Ouest du rideau de fer. Elles ne se comprennent qu'à la lumière des contextes spécifiques dans lesquels elles voient le jour et où les conceptions de la réalité prescrites par les fonctionnaires d'État sont différentes de celles de l'Ouest et distinctes d'un pays socialiste à l'autre.
- 71 Les notions de réel et de réalité possèdent une fonction opératoire précieuse pour analyser les relations artistiques. Interroger ces notions, analyser les discours normatifs, permet également de saisir comment certains artistes de part et d'autre du rideau de fer, dans des contextes très différents, recherchent les biais par lesquels échapper à toutes sortes de conditionnements, à travers une création qui fait écart et qui dans sa réalisation contredit les frontières physiques, politiques et idéologiques établies.
- 72 La lecture croisée de Lukács par Morellet et Molnar et leurs recherches d'un art abstrait agissant comme une critique marxiste de la société capitaliste, en dehors de tout parti (Jacopo Galimberti), contrevient aux interprétations toutes esthétisantes ou toutes politiques de l'art cinétique.
- 73 Plusieurs contributions analysent justement comment les œuvres explorent les limites qui les bornent. Les articles interrogent ce sur quoi ces œuvres ouvrent, ce qu'elles réalisent de singulier, dans un contexte donné. En dépit des différences, toutes questionnent ce qui est donné pour réel. Le lieu de l'art délimité par le cadre de l'œuvre et celui de l'exposition est interrogé lorsque les frontières deviennent perméables par les recherches sur les espaces de projection (Annette Urban). Wiesław Borowski analyse les éléments mêmes constitutifs des œuvres : matière, espace, temps, subjectivité du spectateur, les explore un à un dans une œuvre syncrétique (Paweł Polit). Dans la performance *Leben mit Pop* organisée par Konrad Lueg et Gerhard Richter en 1966, les deux artistes questionnent ce qui constitue la représentation par la figuration (Maria Bremer). Cette réflexion demeure centrale pour Richter au fil du temps, notamment dans le cycle *18 octobre 1977* (Aline Guillermet).
- 74 L'intérêt pour les éléments constitutifs des œuvres est redoublé par l'attention prêtée aux données contextuelles qui déterminent les points de vue sur la réalité. La spatialisation politique dont le caractère déterminant rejaillit sur les mécanismes de construction du sujet est analysée par Agata Jakubowska à l'exemple de la performance d'Ewa Partum, *L'Hommage à Solidarność* réalisé à Łódź en 1982 et à Berlin-Ouest en 1983. Les représentations sociales répressives sont mises à mal par les réalisations de Heike Stephan (Angelika Richter), ainsi que par les recherches de la galerie Wyspa de Gdańsk explorant un art *in situ* visant une implication dans les questions sociales et politiques (Alexandra Alisauskas). En s'appuyant sur la confiance mutuelle et la coopération, Grzegorz Kowalski cherche quant à lui à se mettre à l'abri des conséquences de la manipulation par la propagande dans la Pologne des années 1970 (Karol Sienkiewicz).
- 75 Ces articles n'exposent pas seulement la critique des institutions, les contestations

subversives, d'avant-garde. Toutes ces recherches artistiques posent la nécessité du pas de côté, celui qui permet l'écart par rapport à une réalité préjugée, normée. Elles ouvrent sur le saisissement de ce qui ne serait pas conforme, ni conformable, et qui demeure vivant, non établi, grâce aux questions que posent les pratiques artistiques. Ces articles offrent des points de vue nuancés sur l'entre-deux qui se constitue à la marge, avant toute catégorie, là où ne se joue pas ce qui est attendu.

- 76 Le recours à la fiction (Marie Arleth Skov), à l'artificialité de la mise en scène (Constanze Fritzsich), sert à rompre avec les discours artistiques normatifs et prescripteurs. C'est la marge qui permet le recul pour saisir la littéralité à laquelle risque de conduire toute pratique artistique partisane. C'est ce pas de côté qui, comme le montre Clément Layet dans son analyse du parcours de Gilles Aillaud, a permis à l'artiste de poursuivre la recherche du saisissement de la relation au vivant.
- 77 Les parcours aux apparences contradictoires se montrent particulièrement révélateurs de ces recherches d'esquive de la normalisation, de mise en porte-à-faux des réalités établies – par les artistes, mais aussi par les chercheurs eux-mêmes. C'est ce que souligne la contribution d'Agata Pietrasik qui, à travers la figure de Henryk Berlewi, prête attention à l'intentionnalité de l'artiste et à ses affinités électives avec les avant-gardes, et pousse à libérer l'analyse des pratiques artistiques des catégories nées de leur rapport à l'imitation. La démarche réflexive est au cœur de la contribution de Florent Lahache qui ouvre un espace critique d'un nouveau genre, en relevant les contradictions entre les interprétations suscitées par la figure même de Joseph Beuys pour interroger notre relation contemporaine à l'artiste.
- 78 En rassemblant ces contributions autour de la marge, de l'écart, de la contradiction, les rapports ne sont pas fondés sur des divisions nationales, sur des rapprochements formels entre les œuvres, ni sur des mises en relation entre les contextes ; ce qui les rapproche, c'est l'attention qu'elles prêtent à ce que fait l'art, quel que soit le contexte.
- 79 Sans perpétuer la division politique entre Est et Ouest, ni négliger l'inscription dans le contexte social et politique, nous avons voulu réfléchir au biais permettant de rassembler dans un même discours ces pratiques artistiques – socialistes, capitalistes, d'avant-garde, réalistes socialistes, figuratives engagées – qui ont coexisté. Ne pas mettre en avant la question des politiques culturelles, ni celle de la circulation, mais interroger une notion récurrente partagée par les pratiques artistiques des différents contextes a permis de jeter une lumière plurifocale sur la période et les pays considérés.
- 80 Chaque nouvelle approche a constitué une ouverture en faisant découvrir un nouvel aspect de la compréhension du sujet partagé, laquelle a été sans cesse enrichie et reconfigurée au fil des contributions et des échanges. Plutôt que de poursuivre l'ambition d'une narration à la prétention exhaustive et selon une méthodologie donnée, cet ouvrage veut attirer l'attention sur l'intérêt de considérer une variété de récits respectant la pluralité des interprétations, la variété des formations académiques. Cette approche croisée est d'une grande vitalité pour nos disciplines. Elle constitue également un champ sur lequel faire valoir l'écoute et le débat, là où les logiques nées de l'économie de pénurie qui pèsent sur le système académique des sciences humaines et sociales menacent toujours davantage le partage, le gai savoir et l'invention.
-

Notes

1. Michel Claura, « “L'Art du réel” au Grand Palais », dans *Les Lettres françaises*,

n° 1260, 3-10 décembre 1968, p. 30, cité par Julie Sissia dans « Dépasser le réalisme : l'art à l'épreuve du réel dans *Les Lettres françaises*, 1960-1972 », sur le site du projet *OwnReality*, éd. par Mathilde Arnoux et Clément Layet, 2017, URL : <https://dfk-paris.org/fr/node/1357#/resolve/magazines/23569>.

2. Le réalisme socialiste connaît des compréhensions distinctes selon les lieux et les époques, mais quelle qu'en soit l'interprétation, l'art doit être le reflet de la réalité qui, selon la vision matérialiste du monde, est considérée comme préexistante. Au sujet des débats autour du réalisme socialiste et des difficultés à en cerner une définition, voir Antoine Baudin, *Le Réalisme socialiste de la période jdanovienne (1947-1953) : les arts plastiques et leurs institutions*, vol. 1, Berne, Peter Lang, 1997 ; Cécile Pichon-Bonin, *Peinture et politique en URSS. L'itinéraire des membres de la Société des artistes de chevalet (1917-1941)*, Dijon, Les Presses du réel, 2013 ; et Jérôme Bazin, *Réalisme et égalité. Une histoire sociale des arts en République démocratique allemande (1949-1990)*, Dijon, Les Presses du réel, 2015. Au sujet du réalisme socialiste en Europe, voir notamment Michel Scriven et Dennis Tate (dir.), *European Socialist Realism*, Oxford, Berg, 1988 ; Susan E. Reid et David Crowley (dir.), *Style and Socialism: Modernity and Material Culture in Post-War Eastern Europe*, Oxford, Berg, 2000 ; id., *Socialist Spaces: Sites of Everyday Life in the Eastern Bloc*, Oxford, Berg, 2002.
3. Nathalie Boulouch et Elvan Zabunyan, « Introduction », dans *La Performance entre archives et pratiques contemporaines*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 13.
4. Saisir la réalité, la reconnaître dans l'autonomie des pratiques artistiques quelles qu'en soient les formes, est fondateur de la documenta de Kassel en 1955. Voir à ce sujet Werner Haftmann, « Einleitung », dans *Documenta. Kunst des xx. Jahrhunderts*, cat. exp. Cassel, Fridericianum, Munich, Prestel, 1955, p. 15-25 ; Gregor Wedekind, « Die Documenta », dans *Kunsthistorische Arbeitsblätter*, n° 12, 2002, p. 51-60 ; id., « Abstraktion und Abendland. Die Erfindung der Documenta als Antwort auf "unsere deutsche Lage" », dans *Kontinuität und Neubeginn. Kunstgeschichte im westlichen Nachkriegsdeutschland*, éd. par Nikola Doll, Ruth Heftrig, Olaf Peters et Ulrich Rehm, Cologne, Böhlau, 2006, p. 165-181. Ce même sujet est thématiqué dans Werner Hofmann, *Von der Nachahmung zur Wirklichkeit. Die schöpferische Befreiung der Kunst 1890-1917*, Cologne, DuMont, 1969. Hofmann y établit les origines de la crise de la peinture de chevalet au tournant des xix^e et xx^e siècles, et partant instaure une opposition entre la période qui précède ce moment et celle qui lui succède. La recherche de Werner Hofmann a pour point de départ la thèse de Clement Greenberg, dont Hofmann avait lu en 1948 l'article « The Crisis of the Easel Picture » paru dans le *Partisan Review*. Il explique, dans l'introduction à *Von der Nachahmung zur Wirklichkeit. Die schöpferische Befreiung der Kunst 1890-1917*, avoir par la suite oublié le nom de l'auteur et le contenu du texte, mais pas son sujet qui a guidé ses interrogations et l'a conduit à entreprendre des recherches sur les origines de l'émancipation de la peinture de chevalet, dont il a publié les premières conclusions dans *Grundlagen der modernen Kunst*, Stuttgart, Alfred Kröner, 1966.
5. Frank Popper, historien de l'art et théoricien de l'art cinétique et de l'*op art*, dans un entretien avec Aline Dallier, rappelle : « Le point commun ou la volonté commune des cinéastes était de ne plus représenter ni la nature, ni la figure humaine, ni des objets, ni des sujets mais de présenter dans l'œuvre, voire à la place de l'œuvre, du réel ou des manifestations du réel, en l'occurrence la lumière naturelle ou artificielle, et le mouvement physique. », dans Frank Popper, *Écrire*

sur l'art : de l'art optique à l'art virtuel, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 25.

6. Dans ses déclinaisons variées, l'art conceptuel se pose en révélateur, parfois critique, de ce qui a été établi implicitement, et même naturalisé, comme la réalité de l'art, de ses œuvres, de ses auteurs, de ses institutions et de ses acteurs. Le dévoilement de ce dont l'art est fait se réalise par l'identification et l'analyse systématique des éléments constitutifs d'une œuvre d'art, par la dématérialisation de l'œuvre et l'accent mis sur la prise en considération du contexte comme déterminant le point de vue sur l'art, par la négation de tout contenu esthétique, par la réflexion sur l'accrochage. À ce sujet, voir entre autres Lucy Lippard, *Six Years: the Dematerialization of the Art Object, from 1966 to 1972*, Londres, Studio Vista, 1973 ; *Conceptual Art: A critical Anthology*, éd. par Alexander Alberro et Blake Stimson, Cambridge (Massachusetts), MIT Press, 1999 ; Jean-Marc Poinot, *Quand l'œuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés*, nouvelle édition revue et augmentée, Genève, Mamco, Dijon, Les Presses du réel, 2008 ; Luiza Nader, *Konceptualizm w PRL*, Varsovie, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2009.
7. Maria Bremer, Constanze Fritsch, Aneta Panek, Julie Sissia et Krzysztof Kosciuczuk ont été doctorants au sein du projet ; Clément Layet et Clara Pacquet ont été post-doctorants ; Laura Langelüddecke, Sira Luthardt et Katrin Neumann ont été assistantes de recherche.
8. Entre 1991 et 1997, le Getty Research Institute a conduit plusieurs programmes de recherche sur l'Europe centrale et orientale d'après-guerre, voir en ligne : www.getty.edu/foundation/initiatives/past/cee/ (vérifié le 8 mars 2017, comme toutes les URL qui suivent). Le *SocialEast Forum* initié par Reuben et Maja Fowkes à la Manchester Metropolitan University en 2006 a contribué à identifier et à constituer un réseau de chercheurs académiques spécialistes de l'art dans les pays socialistes ; depuis 2013 l'initiative se poursuit à travers le *Translocal Institute*, voir en ligne : <http://translocal.org>. Des rencontres organisées par ce réseau est issue une publication : Reuben Fowkes (dir.), *Third Text*, n° 96 : *Socialist Eastern Europe*, mars 2009, en ligne : http://thirdtext.org/issues?item_id0=647&issue_number=Volume%2023,%202009&offset=0. Le projet « C-Map » développé par le MoMA de New York a consacré une part de ses recherches à l'art expérimental et aux mouvances Fluxus d'Europe centrale et orientale, voir en ligne : <http://post.at.moma.org/themes/3-research-at-moma-contemporary-and-modern-art-perspectives-c-map>. Magdalena Moskalewicz a présenté le programme C-Map dans le cadre des ateliers du projet *OwnReality* le 10 janvier 2013 à Paris, voir en ligne : <https://dfk-paris.org/fr/node/1435>.
9. Parmi les expositions, notons *Europa, Europa: das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa*, éd. par Ryszard Stanislawski et Christoph Brockhaus, cat. exp. Bonn, Stiftung Kunst und Kultur des Landes Nordrhein-Westfalen, 1994 ; *Riss im Raum. Positionen der Kunst seit 1945 in Deutschland, Polen, der Slowakei und Tschechien*, éd. par Matthias Flügge, cat. exp. Berlin, Martin Gropius Bau, Berlin, Guardini Stiftung, 1994 ; *Body and the East: from the 1960's to the present*, éd. par Zdenka Badovinać, cat. exp. Ljubljana, Museum of Modern Art, Cambridge (Massachusetts), MIT Press, 1998 ; *Aspects / Positions: 50 Years of Art in Central Europe, 1949-1999*, éd. par Lóránd Hegyi, cat. exp. Vienne, Mumok, 1999 ; *Gender Check. Feminity and Masculinity in the Art of Eastern Europe*, éd. par Bojana Pejić, cat. exp. Vienne, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Cologne, König, 2010 ; *Promesses du passé : une histoire discontinuée de l'art dans l'ex-Europe de l'Est*, éd. par Christine Macel, cat. exp. Paris, Centre Pompidou, 2010. Des anthologies et analyses transversales ont

dessiné les contours fluctuants de cet ancien bloc de l'Est européen, qu'il s'agisse Laura Hoptman et Tomáš Pospiszyl (éd.), *Primary Documents. A Sourcebook for Eastern and Central European Art since the 1950s*, New York, The Museum of Modern Art, 2002 ; IRWIN (coll.), *East Art Map*, Cambridge (Massachusetts), MIT Press, 2006 ; ou encore de recherches comme celles de László Beke, « Conceptualist Tendencies in Eastern European Art », dans *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950-1980s*, éd. par Luis Camnitzer et al., cat. exp. New York, Queens Museum of Art, 1999, p. 41-51. Pour une synthèse sur les questions soulevées par le champ de recherche constitué par l'art des pays communistes pendant la guerre froide, voir Suman Gupta, « Conceptualising the Art of Communist Times », dans *Third Text*, n° 24, 2010, p. 571-582.

10. Hannah Arendt, *Les Origines du totalitarisme* (1951), suivi d'*Eichmann à Jérusalem* (1963), trad. par Micheline Pouteau, Martine Leiris, Jean-Louis Bourget et al., Paris, Gallimard, 2002.
11. Voir Sandrine Kott, « Pour une histoire sociale du pouvoir en Europe communiste : introduction thématique », dans *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, vol. 49, n° 2, 2002, p. 5-23 ; voir aussi le bilan historiographique de Michel Christian et Emmanuel Droit, « Écrire l'histoire du communisme : l'histoire sociale de la RDA et de la Pologne communiste en Allemagne, en Pologne et en France », dans *Genèses*, n° 61, 4/2005, p. 118-133, en ligne : www.cairn.info/revue-geneses-2005-4-page-118.htm ; Michel Christian et Sandrine Kott, « Introduction. Sphère publique et sphère privée dans les sociétés socialistes. La mise à l'épreuve d'une dichotomie », dans *Histoire@Politique*, n° 7, 1/2009, p. 1-1, en ligne : www.cairn.info/revue-histoire-politique-2009-1-page-1.htm ; Justine Faure et Sandrine Kott (dir.), *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, n° 109 : *Le bloc de l'Est en question*, janvier-mars 2011.
12. Dans Katarzyna Murawska-Muthesius, « How the West Corroborated Socialist Realism in the East: Fougeron, Taslitzky and Picasso in Warsaw », dans *Biuletyn historii sztuki*, cahier 65, n° 2, 2003, p. 303-329 : l'auteur dresse un bilan et propose une bibliographie des recherches qui en histoire de l'art ont contribué à transformer le point de vue sur les pratiques artistiques dans les pays socialistes. Concernant les apports de la socio-histoire pour l'histoire de l'art, voir par exemple Pichon-Bonin, 2013 (note 2) et Bazin, 2015 (note 2).
13. Piotr Piotrowski, *In the Shadow of Yalta. Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945-1989*, Londres, Reaktion Books, 2009 [édition originale en polonais 2005].
14. Il montre comment l'absence d'originalité reconnue comme un ressort du néoconstructivisme par Rosalind Krauss est revue et ébranlée à travers l'étude de l'interprétation qu'en ont faite les artistes polonais : Piotrowski, 2009 (note 13), p. 139-141. De même, il n'interprète pas le retour à la figuration du début des années 1960 en Pologne et en Yougoslavie comme un retour à l'ordre, mais comme une réaction à la réappropriation de l'héritage de la modernité par le pouvoir en place. Piotrowski ne s'accorde donc pas avec les conclusions tirées par l'historien et critique d'art Benjamin Buchloh. Celui-ci, dans un article intitulé « Figures of Authority, Ciphers of Regression. Notes on the Return of Representation in European Painting », paru dans la revue *October* (vol. 16, 1981), analysait le retour à la figuration comme le signe manifeste du renforcement des tendances autoritaires en politique : Piotrowski, 2009 (note 13), p. 172-173. Les clés de lecture de l'Ouest apparaissaient inutilisables pour

interpréter les pratiques artistiques de l'Est pendant la guerre froide. Au sujet du point de vue développé par Piotr Piotrowski, voir Mathilde Arnoux, « Compromission, engagement, neutralité : analyses de l'art polonais de la guerre froide », dans *Perspective*, 1/2012, p. 193-200, en ligne : <https://perspective.revues.org/657>.

15. Antje Kramer, *L'Aventure allemande du Nouveau Réalisme. Réalités et fantasmes d'une néo-avant-garde européenne (1957-1963)*, Dijon, Les Presses du réel, 2012.
16. Serge Guilbaut, *Comment New York vola l'idée d'art moderne. Expressionnisme abstrait, liberté et guerre froide*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1988, rééd. Paris, Hachette littérature, 2006 ; Steffen Dengler, *Die Kunst der Freiheit? Die westdeutsche Malerei im Kalten Krieg und im wiedervereinigten Deutschland*, Munich, Wilhelm Fink, 2010; Hélène Trespeuch, *La Crise de l'art abstrait ? Récits et critiques en France et aux États-Unis dans les années 1980*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013.
17. Klara Kemp-Welch, *Antipolitics in Central European Art. Reticence as Dissidence under Post-Totalitarian Rule 1956-1989*, Londres, New York, I.B. Tauris, 2014.
18. Rainer Volp, « Kunst nach 1945: der gefährdete Umgang mit Grenzen », dans cat. exp. Berlin, 1994 (note 9), p. 22-27, cit. p. 23.
19. *XXX. Europaratsausstellung. Verführung Freiheit: Kunst in Europa seit 1945*, éd. par Monika Flacke, cat. exp. Berlin, Deutsches Historisches Museum, Dresde, Sandstein Verlag, 2012-2013; voir aussi en ligne : www.dhm.de/ausstellungen/verfuehrung-freiheit/.
20. Voir par exemple Ulrike Goeschen, « Zur Rezeption französischer Kunst in der SBZ / DDR bis 1960 », dans Martin Schieder et Isabelle Ewig (dir.), *In die Freiheit geworfen. Positionen zur deutsch-französischen Kunstgeschichte nach 1945*, Berlin, Akademie Verlag, 2006, p. 255-278 ; Katarzyna Murawska-Muthesius, « Paris from behind the Iron Curtain », dans *Paris. Capital of the Arts 1900-1968*, éd. par Sarah Wilson, cat. exp. Londres, Royal Academy, Londres, Thames & Hudson, 2002, p. 250-261 ; Claudia Schnitzer, « “Bien vénérable Picasso !” Werner Schmidts und Daniel Henry Kahnweilers Einsatz für eine Picasso Sammlung in Dresden », dans *Dresdener Kunstblätter*, n° 2, 2011, p. 110-124 ; Julie Sissia, « Donner à voir l'art de RDA. Le critique d'art Raoul-Jean Moulin », dans Anne Kwaschik et Ulrich Pfeil (dir.), *La Place de la RDA dans les relations franco-allemandes après 1945*, Berlin, Peter Lang, 2013, p. 327-346 ; Julie Sissia a également soutenu en mai 2015 une thèse intitulée *Regards sur les deux Allemagnes. La place de la RFA et de la RDA dans les discours sur l'art contemporain en France. 1959-1989*, sous la direction de Laurence Bertrand Dorléac et Siegfried Gohr, thèse [inédite], Paris, Sciences Po et Düsseldorf, Akademie der Künste, 2015. Certains ouvrages ont pu être consacrés à des relations artistiques qui se sont établies de part et d'autre du rideau de fer, comme celui d'Uta Schorlemmer (dir.), *Kunst ist ein Verbrechen. Tadeusz Kantor, Deutschland und die Schweiz*, Nuremberg, Verlag für moderne Kunst, 2007 ; voir aussi la partie consacrée aux relations germano-polonaises après la Seconde Guerre mondiale dans *Tür an Tür / Polen-Deutschland, 1000 Jahre Kunst und Geschichte*, éd. par Anda Rottenberg, cat. exp. Berlin, Martin Gropius Bau, Berlin, DuMont, 2011, p. 642-735. Du 17 au 19 septembre 2015, le module d'histoire de l'art de l'université de Split ainsi que les universités de Ljubljana et de Rijeka ont organisé à Split pour les étudiants en thèse un colloque intitulé « Crossroads: East and West » ; Zagreb a organisé un colloque intitulé « French

Artistic Culture and Post-War Socialist Europe » du 24 au 26 septembre 2015 à la Glyptothèque de l'Académie croate des sciences et des arts ; Toruń a organisé du 7 au 9 octobre 2015 dans son Centre d'art contemporain un colloque intitulé « Paris and the Polish Artists, 1945-1989 ».

21. Voir en ligne : <http://artmuseum.pl/en/wystawy/trzeci-pokoj>.
22. Les nombreux débats et controverses suscités par les analyses et les présentations de l'art de RDA dans l'Allemagne réunifiée ont été rassemblés dans Karl-Siegbert Rehberg et Paul Kaiser (éd.), *Bilderstreit und Gesellschaftsumbruch. Die Debatten um die Kunst aus der DDR im Prozess der deutschen Wiedervereinigung*, Berlin, Kassel, B&S Siebenhaar, 2013.
23. Voir *Kunst und Kalter Krieg. Deutsche Positionen 1945-89*, éd. par Stephanie Barron et Sabine Eckmann, cat. exp. Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum, Cologne, 2009 ; *60/40/20: Kunst in Leipzig seit 1949*, éd. par Karl-Siegbert Rehberg et Hans Werner Schmidt, cat. exp. Leipzig, Museum der bildenden Künste / Kunsthalle der Sparkasse, Leipzig, E. A. Seemann, 2009 ; Eckhart Gillen, *Feindliche Brüder? Der Kalte Krieg und die deutsche Kunst 1945-1990*, Berlin, Nicolai, 2009 ; Claudia Mesch, *Modern Art at the Berlin Wall: Demarcating Culture in the Cold War Germanys*, Londres, Tauris Academi Studies, 2008 ; Christian Saehrendt, *Kunst als Botschafter einer künstlichen Nation: Studien zur Rolle der bildenden Kunst in der Auswärtigen Kulturpolitik der DDR*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2009 ; Sigrid Hofer (dir.), *Grenzgänge zwischen Ost und West*, Dresde, Sandstein Verlag, 2012 ; voir enfin le compte rendu de Debbie Lewer, « L'art des deux Allemagne », dans *Perspectives*, 2010/2011-3, p. 587-591, en ligne: <https://perspective.revues.org/1065>.
24. *Cold War Modern*, éd. par David Crowley, cat. exp. Londres, Victoria and Albert Museum, Londres, V&A, 2008.
25. Francis Fukuyama, « The End of History », dans *The National Interest*, été 1989, et id., *La Fin de l'histoire et le Dernier Homme*, Paris, Le Grand Livre du mois, 1992 [édition originale en anglais 1992].
26. Samuel P. Huntington, « The Clash of Civilizations », dans *Foreign Affairs*, été 1993, et id., *Le Choc des civilisations*, Paris, Odile Jacob, 1997 [édition originale en anglais 1996].
27. Igor Zabel, « N'en avons-nous pas eu assez ? », dans Branka Stipančić (dir.), *Personal Cuts. Art à Zagreb de 1950 à nos jours*, Nîmes, Carré d'art, musée d'Art contemporain, 2014, p. 57-67, ici p. 67.
28. Ibid.
29. Ibid.
30. Bénédicte Zimmermann, « Histoire comparée, histoire croisée », dans Christian Delacroix, François Dosse, Patrick Garcia et al. (dir.), *Historiographies I, concepts et débats*, Paris, Gallimard, 2010, p. 172-173 ; Michael Werner et Bénédicte Zimmermann, « Penser l'histoire croisée : entre empirie et réflexivité », dans id. (dir.), *De la comparaison à l'histoire croisée*, Paris, Seuil, 2004, p. 15-49.
31. Sur les *Pathosformel*, voir Aby Warburg, *Essais florentins (1893-1920)*, trad. par Sibylle Muller, Paris, Klincksieck, 1990. Au sujet de l'héritage d'Aby Warburg en histoire de l'art, voir notamment le projet de recherche *Bilderfahrzeuge. Aby*

Warburg's Legacy and the Future of Iconology, plus d'informations en ligne : <https://iconology.hypotheses.org>.

32. Werner et Zimmermann, 2004 (note 30). Parmi les recherches qui s'inscrivent dans cette perspective, il faut noter Emmanuel Droit et Pierre Karila-Cohen (dir.), *Qu'est-ce que l'autorité ? France-Allemagne(s), XIX^e-XX^e siècles*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2016.
33. Piotr Piotrowski, « Du tournant spatial ou une histoire horizontale de l'art » (2008), dans Kantuta Quirós et Aliocha Imhoff (dir.), *Géoesthétique*, Dijon, Éditions B42, 2014, p. 123-131.
34. Ibid., p. 127.
35. Ibid.
36. Les recherches en archives ont permis le développement d'études de cas dont certaines sont parues dans la série de publications en ligne *OwnReality* (voir : www.perspectivia.net/publikationen/ownreality), d'autres dans des revues (voir : <https://dfk-paris.org/fr/node/1465>), et qui ont été le préalable aux développements de chapitres de thèses : voir Sissia, 2015 (note 20) et Maria Bremer, « *Individuelle Mythologien* ». *Anthropologische Selbstkonzeption in der Kunst der 1970er-Jahre*, thèse [inédite], Berlin, Freie Universität (soutenue en avril 2017). Ces recherches ont aussi donné lieu à des entretiens avec des artistes, galeristes, critiques d'art et conservateurs de musée, publiés sur le site du projet *OwnReality* (voir : <https://dfk-paris.org/fr/node/1359>), ainsi qu'à l'élaboration d'une chronologie des expositions (voir sur le même site : <https://dfk-paris.org/fr/node/1355>).
37. Pour plus d'informations sur ces activités du projet, voir en ligne : <https://dfk-paris.org/fr/node/1453> et <https://dfk-paris.org/fr/node/1451>.
38. Voir ces différents résultats sur le site trilingue dédié au projet : <https://dfk-paris.org/fr/ownreality> ; et plus particulièrement la base de données : <https://dfk-paris.org/fr/node/1353>.
39. Voir par exemple Maria Bremer, « “Verschiedene Weltanschauungen, verschiedene Temperamente.” Zur Ambivalenz der westdeutschen Kunstkritik im *Wolkenkratzer Art Journal* », dans *Kritische berichte*, vol. 42, n° 1, 2014, p. 58-67 ; Julie Sissia, « Réel, réalité et réalisme sous la plume de Raoul-Jean Moulin », dans Claire Leroux et Jean-Marc Poinot (dir.), *Entre élection et sélection. Le critique face à ses choix*, Dijon, Les Presses du réel, 2017, p. 122-144 ; id., 2015 (note 20).
40. Andreas Beyer et Dario Gamboni (dir.), *Poiesis. Über das Tun in der Kunst*, Berlin/Munich, DKV et Centre allemand d'histoire de l'art, 2014.
41. Philippe Junod, *Transparence et opacité. Essai sur les fondements théoriques de l'art moderne* (1978), Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 2004.
42. Ibid., introduction, p. 10-11.
43. Au sujet de Konrad Fiedler, voir ses *Schriften zur Kunst*, éd. par Gottfried Böhm, Munich, Fink, 1971 ; id., *Sur l'origine de l'activité artistique* (1887), édition préfacée et annotée par Danièle Cohn, Paris, ENS, 2003.
44. Par exemple dans les titres d'ouvrages ou de catalogues suivant : *L'Art du réel* :

USA 1948-1968, cat. exp. Paris, Grand Palais, Paris, Centre national d'art contemporain, 1968 ; Peter Sager, *Neue Formen des Realismus – Kunst zwischen Illusion und Wirklichkeit*, Cologne, DuMont Schauberg, 1973 ; *Polish Realities: New Art from Poland*, éd. par Christopher Carrell et al., cat. exp., Glasgow, Third Eye Center, 1988 ; *L'Ivresse du réel. L'objet dans l'art du xx^e siècle*, éd. par Guy Tosato, cat. exp. Nîmes, Carré d'art, Paris, Réunion des musées nationaux, 1993 ; Hal Foster, *The Return of the Real: the Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge (Massachusetts), MIT Press, 1996. Titres de chapitre : Klaus Honnef, « Die Inszenierung des Wirklichen oder die Macht der Fotografie », dans *Kunst der Gegenwart*, Cologne, Taschen, 1988 ; Michael Archer, « The Real and its Objects », dans *Art since 1960*, Londres, Thames & Hudson, 1997 ; Catherine Millet, « L'art adhère au réel » et « Un retour dans la réalité des choses », dans *L'Art contemporain en France*, Paris, Flammarion, 2005.

45. Voir ces sources dans l'outil de recherche croisée sur le site du projet : <https://dfk-paris.org/fr/node/1353>.
46. Pierre Volboudt, « À chacun sa réalité », dans *xx^e siècle*, n° 9, 1957, p. 21-35, p. 21, cité dans ce recueil par Sophie Cras dans « Le Nouveau Réalisme : du réalisme socialiste au réalisme capitaliste », sur le site du projet *OwnReality*, éd. par Mathilde Arnoux et Clément Layet, 2017, URL : <https://dfk-paris.org/fr/node/1361#/resolve/articles/23149>.
47. Jost Hermand, « Die “wirkliche” Wirklichkeit. Zum Realismus-Streit in der westlichen Kunstkritik », dans Reinhold Grimm et Jost Hermand (dir.), *Realismustheorien in Literatur, Malerei, Musik und Politik*, Stuttgart, Kohlhammer, 1975, p. 118-137.
48. Voir Constanze Fritsch, « Bildende Kunst », sur le site du projet *OwnReality*, éd. par Mathilde Arnoux et Clément Layet, 2017, URL : <https://dfk-paris.org/fr/node/1357#/resolve/magazines/23417>. Au sujet du VBK et son organisation, voir Bazin, 2015 (note 2) ; voir également Ingrid Beyer et Peter Feist (dir.), *Unsere Kunst im Spiegel der Kritik*, éd. par Verband Bildender Künstler Deutschlands, Sektion Kunstwissenschaft, Berlin, Henschelverlag, 1969 ; Ullrich Kuhirt (dir.), *Weg zur sozialistischen Künstlerorganisation. Verband Bildender Künstler der DDR. Dokumentation*, Berlin, Verband Bildender Künstler der DDR, 1986. Les archives du VBK se trouvent à l'Académie der Künste de Berlin (Archiv Bildende Kunst : Verband Bildender Künstler Deutschlands / der DDR), voir en ligne : <https://archiv.adk.de/bigobjekt/37005>.
49. Voir Krzysztof Kosciuczuk, « Struktury » et « Kultura », sur le site du projet *OwnReality*, éd. par Mathilde Arnoux et Clément Layet, 2017, URL : <https://dfk-paris.org/fr/node/1357#/resolve/magazines/23574> et <https://dfk-paris.org/fr/node/1357#/resolve/magazines/23575>.
50. À partir du début des années 1960, le gouvernement polonais encourage l'organisation de manifestations pour développer et valoriser en particulier « l'aménagement culturel des régions du Nord et de l'Ouest ». Sous le mot d'ordre de l'alliance du monde du travail avec l'art et la culture, le gouvernement subventionne des événements culturels nationaux devant se dérouler en dehors des centres urbains déjà reconnus pour leur animation artistique. C'est ainsi qu'en 1961 est inaugurée la galerie EL dans une église désaffectée, à Elbląg, qui accueille à partir de 1965 la biennale de la forme spatiale, qu'en 1963 le Festival de la Grappe d'or se tient à Zielona Góra, que de 1963 à 1981 sont organisés les Plein air de Koszalin à Osieki, qu'en 1966 sont organisés le symposium des

artistes et scientifiques dans l'usine d'azote de Puławy et, en 1970, la rencontre Wrocław 70. Ces rencontres artistiques sont des lieux d'échanges et de débats très importants en Pologne. Voir *Avant-garde in Plein-air: Osieki and Łazy 1963-1981 / Awangarda w plenerze: Osieki i Łazy 1963-1981*, éd. par Ryszard Ziarkiewicz, Koszalin, Museum in Koszalin, 2008. La RDA connaît elle aussi, à partir de la seconde moitié des années 1970, des rencontres intitulées « Plein air ». Elles ne sont cependant pas organisées à l'initiative des villes industrielles comme en Pologne ; c'est l'historien de l'art et galeriste Klaus Werner qui organisera neuf de ces rencontres, voir Klaus Werner, *Für die Kunst*, éd. par Gabriele Muschter et Stiftung Neue Kultur, Potsdam, Berlin/Cologne, König, 2009.

51. Aneta Panek, « Entretien avec Józef Robakowski », sur le site du projet *OwnReality*, éd. par Mathilde Arnoux et Clément Layet, 2017, URL : <https://dfk-paris.org/fr/node/1359#/resolve/interviews/23265>.
52. Aneta Panek, « Entretien avec Jarosław Kozłowski », sur le site du projet *OwnReality*, éd. par Mathilde Arnoux et Clément Layet, 2017, URL : <https://www.dfk-paris.org/fr/node/1359#/resolve/interviews/23261>.
53. Aneta Panek, « Entretien avec Wiesław Borowski », sur le site du projet *OwnReality*, éd. par Mathilde Arnoux et Clément Layet, 2017, URL : <https://www.dfk-paris.org/fr/node/1359#/resolve/interviews/23260>.
54. Voir dans ce recueil Alexandra Alisauskas, « Réinstallation collective : Wyspa, l'art public et le public de l'art dans le Gdańsk des années 1980 en Pologne », sur le site du projet *OwnReality*, éd. par Mathilde Arnoux et Clément Layet, 2017, URL : <https://dfk-paris.org/fr/node/1361#/resolve/articles/23322>.
55. Voir le fonds d'archives de l'AICA aux Archives de la critique d'art à Rennes, plus d'informations en ligne : www.archivesdelacritiquedart.org/outils_documentaires/fonds_d_archives/show/3. Voir à ce sujet les recherches menées au sein du programme de recherche pluridisciplinaire *PRISME : la critique d'art, prisme des enjeux de la société contemporaine (1948-2003)* : <https://acaprisme.hypotheses.org/>.
56. Voir la chronologie des expositions recensées par le projet *OwnReality*, en ligne : <https://dfk-paris.org/fr/node/1355> ; et Mathilde Arnoux, « Le thème de la réalité dans les expositions d'art contemporain organisées par les musées de RFA dans les années 1970 », dans *Revue germanique internationale*, n° 22, 2015, p. 115-129, en ligne : <https://rgi.revues.org/1563>.
57. *L'Art du réel : USA 1948-1968*, cat. exp. Paris, Galeries nationales du Grand Palais, du 14 novembre au 23 décembre 1968.
58. Voir dans ce recueil Maria Bremer, « La documenta 5. Interroger la réalité comme critique de l'idéologie et comme moteur de subjectivation », sur le site du projet *OwnReality*, éd. par Mathilde Arnoux et Clément Layet, 2017, URL : <https://dfk-paris.org/fr/node/1361#/resolve/articles/23561>.
59. *Realität – Realismus – Realität*, cat. exp. Wuppertal, Von der Heydt-Museum, du 28 octobre 1972 au 17 décembre 1972.
60. *Realismus und Realität*, cat. exp. Darmstadt, Kunsthalle, du 24 mai au 6 juillet 1975.
61. *8 définitions du réel*, éd. par Alfred Pacquement, cat. exp. Paris, Centre national

d'art contemporain, 1975.

62. *Als guter Realist muß ich alles erfinden. Internationaler Realismus heute*, cat. exp. Hambourg, Kunstverein et Kunsthaus, du 4 novembre 1978 au 7 janvier 1979.
63. Revenant sur la *Poétique* d'Aristote, Catherine Perret décrit très précisément cette dimension poétique de la mimésis dans son ouvrage *Les Porteurs d'ombre. Mimésis et modernité*, Paris, Belin, 2001, p. 278-279 : « Il faut décadrer le texte d'Aristote, le lire non plus du point de vue de l'effet tragique, mais dans la perspective de l'action mimétique, pour apercevoir à la fois le sens de cette action et sa modalité particulière. L'action mimétique, c'est-à-dire l'action mise en œuvre par l'art, vise à mobiliser la répétition inhérente à l'action proprement dite, à transformer cette répétition en dispositif d'inscription susceptible de faire socle, de faire fondation. La mimésis prélève ainsi sur la répétition un dispositif symbolique dont la particularité est d'être fondé sur une logique d'actes, sur une logique du faire. En ce sens, l'action mimétique n'est pas elle-même une action, c'est plutôt une articulation, une composition d'actions qui d'emblée dédouble et complexifie la répétition. Saisir la mimésis consiste à saisir cette complexité articulatoire et les produits de la mimésis sont à appréhender à la manière dont Claude Lévi-Strauss veut qu'on approche les mythes : non pas comme un texte à lire de gauche à droite, et à décomposer en unités de déchiffrement, mais comme une partition d'orchestre, de haut en bas, en tenant compte de ce que "toutes les notes placées sur la même ligne verticale forment une grosse unité constitutive, un paquet de relations [Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale II*, Paris, Plon, 1973, p. 234]". L'objet mimétique est littéralement une structure qu'il faut penser depuis le multiple de ses opérations. »
64. Voir Clément Layet, « Entretien avec Gilles du Bouchet », sur le site du projet *OwnReality*, éd. par Mathilde Arnoux et id., 2017, URL : <https://dfk-paris.org/fr/node/1359#/resolve/interviews/23648> ; Mathilde Arnoux, « Contemporary Polish Art Seen through the Lens of French Art Critics Invited to the AICA Conference in Warsaw and Krakow in 1960 », dans *Art in Transfer: Curatorial Practices and Transnational Strategies in the Era of Pop*, éd. par Annika Öhrner (actes de colloque, Södertörn University, 2014), Stockholm, Elanders, 2017, p. 39-61, en ligne : <http://sh.diva-portal.org/smash/get/diva2:1060138/FULLTEXT01.pdf> ; id., « Exhibitions of West- and East-German Art in Paris (1980-1981) », dans Jérôme Bazin, Pascal Dubourg-Glatigny et Piotr Piotrowski (dir.), *Art Beyond Borders in Communist Europe (1945-1989)*, Budapest, Central European University Press, 2016, p. 391-400 ; id., *La Réalité en partage. Pour une histoire des relations artistiques entre l'Est et l'Ouest pendant la guerre froide*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, à paraître en 2018.
65. Voir note 37.

Personnes

Gilles Aillaud, Alexandra Alisauskas, Hannah Arendt, Jean-Michel Atlan, Clélia Barbut, Jérôme Bazin, Henryk Berlewi, Joseph Beuys, Wiesław Borowski, Maria Bremer, Henri Cartier-Bresson, Marc Chagall, Michel Claura, Sophie Cras, David Crowley, dit) César (César Baldaccini, Steffen Dengler, Pascal Dubourg-Glatigny, Jean Dubuffet, Marta Dziewanska, Jean Fautrier, Konrad Fiedler, Constanze Fritsch,

Francis Fukuyama, Jacopo Galimberti, Gérald Gassiot-Talabot, Alberto Giacometti, Serge Guilbaut, Aline Guillermet, Hans Hartung, Jost Hermand, Sigrid Hofer, Samuel Phillips Huntington, Agata Jakubowska, Noémi Joly, Philippe Junod, Klara Kemp-Welch, Grzegorz Kowalski, Antje Kramer-Mallordy, Florent Lahache, Déborah Laks, Bertrand Lavier, Clément Layet, Kinga Lenga, Konrad Lueg, Georg Lukács, Marino Marini, Vera Molnar, François Morellet, Joan Miro, Willi Neubert, Clara Pacquet, Ewa Partum, Otto Piene, Piotr Piotrowski, Paweł Polit, Pierre Restany, Gerhard Richter, Angelika Richter, Karol Sienkiewicz, Marie Arleth Skov, Pierre Soulages, Josef Stalin, Heike Stephan, Alina Szapocznikow, Harald Szeemann, Hélène Trespeuch, Annette Urban, Jacques Villon, Pierre Volboudt, Rainer Volp, Aby Warburg, Angelika Weißbach, Igor Zabel,

Mots-clés

France, Pologne, République démocratique allem..., République fédérale d'Allemag..., Pop art, Art cinétique, Art minimal, Paris, Paris, Grand Palais, Réalisme socialiste, Nouveau réalisme, Réalisme capitaliste, Hyperréalisme, Performance, Happening, Photographie, Abstraction, Figuration, Art conceptuel, Etats-Unis d'Amérique, Union soviétique (URSS), PCF (Parti Communiste Françai..., Avant-garde, Postmodernisme, Philosophie, Réalisme, Naturalisme, Idéalisme, Symbolisme, Théorie de l'art, VBK (Verband Bildender Künstl..., Łódź, Exchange Gallery, Poznań, Galeria Akumulatory 2, Varsovie, Galeria Repassage, Varsovie, Galeria Foksal, Elbląg (Elbing), AICA (Association Internation..., Cassel, documenta 5, 1972, Cassel, documenta, Wuppertal, Von der Heydt-Muse..., Darmstadt, Kunsthalle, Paris, CNAC (Centre National ..., Hambourg, Kunstverein, Hambourg, Kunsthaus, Marxisme-léninisme, Groupe ZERO, Sémiotique, Art corporel, Figuration narrative, Cassel, documenta 6, 1977, Informel, Dresde, Leonhardi-Museum, Dresde, Hochschule für Bilden..., Gdańsk, Wyspa, Punk, Peinture, Europe,

Citation

Mathilde Arnoux, « Introduction/Introduction », sur le site du projet *OwnReality*, éd. par Mathilde Arnoux et Clément Layet, 2017, URL : <https://dfk-paris.org/fr/page/ownrealityetudes-de-cas-1361.html#/resolve/articles/23647/fr/fr>.

Droits de reproduction et licence



Ce contenu est publié sous la licence CC-BY-NC-ND 4.0, <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>. Les images en sont exclues (voir le copyright sous chaque illustration).