

11/05/2026 10:45

Mathilde Arnoux, La réalité en partage. Pour une histoire des relations artistiques entre l'Est et l'Ouest en Europe pendant la g...



# Hypotheses

OpenEdition Search



Tout OpenEdition



Ressources numériques en sciences humaines et sociales OpenEdition Nos plateformes OpenEdition Books OpenEdition Journals  
Hypothèses Calenda Bibliothèques OpenEdition Freemium Suivez-nous

Mathilde Arnoux, *La réalité en partage. Pour une histoire des relations artistiques entre l'Est et l'Ouest en Europe pendant la guerre froide* –

# Szymon Piotr Kubiak, *Loin de Moscou*. Gérard Singer et l'art engagé.

PAR NOTES DE LECTURE DE LA REVUE LE MOUVEMENT SOCIAL · PUBLIÉ 28 NOVEMBRE 2020 · MIS À JOUR 30 NOVEMBRE 2020

**Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, « Passerelles », 2018, 210 p. Préface de Jacques Leenhardt.**

**Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, « Passerelles », 2020, 188 p. Traduit par Erik Veaux.**

On saura gré aux Éditions de la MSH de proposer au public francophone ces deux livres qui dialoguent avec les historiographies polonaises, allemandes et françaises.

Le livre de Szymon Piotr Kubiak, traduit du polonais, est une étude du tableau *Le 14 février 1950 à Nice*, scène de révolte des dockers peinte par le Français Gérard Singer et offerte au musée de Szczecin. L'ouvrage s'ouvre sur une belle évocation de la façon dont la toile, soigneusement roulée dans un local du musée dans les années 1950, a été redécouverte récemment. Négligé mais néanmoins conservé, le tableau fait aujourd'hui l'objet d'un nouvel intérêt, à la suite des études sur les relations artistiques à l'époque de la guerre froide.

À partir de cet objet, S. P. Kubiak poursuit de nombreuses pistes. Il commence par dépeindre les différents contextes dans lesquels l'œuvre est née et a circulé. Du côté français, il remonte à la constitution du milieu artistique procommuniste dans les années 1930, quand les solutions avant-gardistes ne semblent plus adaptées à certains artistes qui cherchent d'autres moyens d'étancher leur soif de réalité. C'est peu dire que Gérard Singer est alors jeune, puisqu'il est né en 1929. Mais, présenté comme un enfant prodige de la peinture, il a déjà une première exposition personnelle dans une galerie dès 1936. La guerre rend la jeunesse caduque ; enfant d'un industriel roumain vivant des revenus d'une usine à Chişinău et d'une peintre originaire de Cracovie, il fuit d'abord à Nice, puis à Sabaudia en Italie, avant de revenir en France en 1943 pour participer aux réseaux de résistants à Revard en Savoie. Il continue alors ses activités artistiques, faisant d'intéressants croquis d'armes de maquisards et publiant en 1945 *Le temps des terroristes* ((*Le temps des terroristes*, Paris, Éditions de « Franc-Tireur », 1945.)). Après la Libération, il participe aux expositions promues par le PCF et c'est ainsi qu'il crée ce tableau qui est envoyé en Pologne, semblable à l'*Hommage à André Houllier* peint par André Fougeron et offert au musée Pouchkine de Moscou.



ISBN-13 9782735124435

Du côté polonais, le livre reconstitue l'intérêt pour ce qui se passe à Paris dans les années 1930, les regards portés sur la « querelle du réalisme », mais aussi le contexte propre à la Pologne, les grèves ouvrières à Łódź, les groupes d'éducation populaire, la création d'œuvres passionnantes comme

*Demonstracja obrazów* (*La manifestation des tableaux*) de Marek Włodarski en 1933, aujourd'hui à Łódź. Après la guerre, le monde de l'art polonais renoue avec cet intérêt pour la peinture française « engagée », ce qu'a déjà documenté avec précision l'étude de Karolina Zychowicz<sup>1</sup>.

Le livre est aussi une histoire de Szczecin et de sa place en Europe. Avec la reconfiguration territoriale de la Pologne, l'ancien port allemand de Stettin se trouve désormais à la frontière entre la Pologne et l'Allemagne. Il fait partie des « terres retrouvées » et le livre montre bien comment la Pologne, totalement nouvelle après le cataclysme de la guerre, se construit dans le mouvement d'appropriation de ces nouvelles terres à l'Ouest. Le musée joue un rôle dans la redéfinition de l'espace et on lit avec intérêt la biographie de sa directrice Natalia Pacanowska-Haltrecht (1898-1989), actrice essentielle de la transformation socialiste. Le port gagne en importance quand le bloc socialiste est privé d'accès à la Méditerranée (quand la Yougoslavie est exclue du bloc, quand la Grèce ne devient pas communiste et que la Turquie s'ancre à l'Ouest) ; point de passage des circulations maritimes par le nord, Szczecin est un « port polonais, port de tous les peuples slaves », comme l'affirme une affiche de 1948.

Avec le tableau de Singer, le port de Szczecin est relié à celui de Nice. La révolte du 14 février 1950 est l'un des nombreux épisodes de protestations antimilitaires en France. Ceux-ci sont particulièrement médiatisés en Europe de l'Est, également sous forme théâtrale, comme le prouve la pièce jouée à Szczecin sur le même thème. Toutes ces manifestations reprennent la rhétorique du camp communiste : alors que l'Est cherche à préserver la paix, l'Ouest prépare la guerre mais est empêché par quelques-uns. Mais la propagande est aussi l'occasion pour les populations d'exprimer une vraie peur devant une nouvelle guerre qui a déjà commencé en Corée et qui paraît imminente en Europe. C'est bien le retour de la guerre qui est l'enjeu du tableau et qui explique sans doute son succès en Pologne. Le contexte indochinois importe finalement peu (il est d'ailleurs pratiquement absent du livre, comme l'est la question coloniale) ; ce qui se joue visuellement, c'est la capacité des populations européennes à conjurer les guerres. On peut d'ailleurs s'interroger sur la représentation du renversement, de basculement des caisses d'armes, dans le tableau. Alors qu'il est nettement visible dans les esquisses, l'effet est moins évident dans la toile finale, d'autres éléments perturbent l'organisation : les mouvements désordonnés de la foule, l'homme qui va en sens contraire, l'action de probables forces de l'ordre qui attaquent le groupe. Le passage au grand format dilue l'effet plus qu'il ne le renforce et vient tempérer l'énergie propagandiste apportée par la femme et l'enfant au centre.



Le livre de Mathilde Arnoux est différent : il aborde une période plus tardive – le spectre de la guerre s'éloigne et l'éventail des formes artistiques acceptées à l'Est est plus large. Fruit des réflexions menées au sein d'un programme de recherche consacré à la notion de réalité dans les arts en France, Allemagne de l'Ouest, Allemagne de l'Est et Pologne<sup>2</sup>, il commence par des chapitres historiographiques et méthodologiques sur les notions de circulations artistiques, sur le partage Est-Ouest en histoire de l'art et sur les différentes propositions intellectuelles et muséales autour de cette ligne de division, sans cesse remise en cause et pourtant revenant de façon lancinante.

ISBN-13 978-2-7351-2441-1

Pour cette Europe divisée, où chaque camp reproche à l'autre de faire un art qui occulte la réalité, Mathilde Arnoux montre l'intérêt de s'arrêter sur ce terme de réalité, qui permet de mettre ensemble tout en pointant les divergences. La notion s'impose, tant elle semble omniprésente, depuis le réalisme socialiste et son rapport compliqué à la mimésis jusqu'aux diverses créations qui ont pour centre la question de l'expérience de la réalité (art cinématique, performance, art conceptuel, variantes du land art, etc.).

Tout au long du livre, l'auteure cite et installe dans le paysage francophone des intellectuels qui réfléchissent à la notion de réalité. Du côté ouest-allemand, on croise Friedrich Wolfram Heubach, rédacteur en chef de la revue de Cologne *Interfunktionen* entre 1968 et 1975, Jost Hermand et ses écrits sur la « réalité réelle » de 1975 ou encore Konrad Fiedler à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Du côté polonais, on lit avec intérêt la pensée de Stefan Morawski (1921-2004), dont la carrière suit les soubresauts de l'histoire polonaise (insurrection de Varsovie, 1968 polonais) et qui s'intéresse à l'anti-art et à l'art conceptuel dans les années 1970, après des voyages aux États-Unis et en Allemagne de l'Ouest.

Les trois derniers chapitres sont de riches études de cas. Riches, car il s'agit à chaque fois de prendre des points de rencontres, qui engagent deux ou trois pays. Chaque point de vue est resitué dans son propre contexte, dans sa propre complexité et dans sa propre langue, ce qui permet au lecteur d'adopter successivement les différentes perspectives et ainsi de comprendre les œillères, toujours définies avec une grande précision, l'analyse étant critique mais jamais schématique.

La première étude porte sur les deux expositions successives consacrées à la RFA puis à la RDA en janvier puis mars 1981 au musée d'Art moderne de la ville de Paris. Avec les archives de ce musée, Mathilde Arnoux étudie les dispositions et discours français sur chacune de ces expositions. D'un côté, l'art ouest-allemand est présenté comme varié, créateur, débarrassé de tout lien avec le germanisme – en d'autres termes, il est libre. De l'autre, l'art est-allemand est présenté plus sommairement et uniquement sous l'angle du réalisme, qui est censé épuiser le sens des œuvres ; à l'exception des efforts de Raoul-Jean Moulin, les débats entre critiques d'art est-allemands ne sont pas relayés en France et restent internes à la RDA.

La deuxième étude de cas porte sur le 7<sup>e</sup> congrès de l'AICA (Association internationale des critiques d'art) en 1960, qui se tient pour la première fois en Europe de l'Est, à Varsovie. Depuis 1956, la Pologne populaire tourne le dos aux années stalinienne en matière artistique, tolérant les échanges avec l'extérieur et toute forme d'expression artistique, à condition qu'elle ne remette pas explicitement en cause le pouvoir. On assiste alors à la résurgence d'un art abstrait, occasion pour les critiques d'art polonais de nouer de nouveaux liens entre abstraction et réalité. Outre ces textes, Mathilde Arnoux travaille sur ce qu'écrit le Français Pierre Restany lors de son voyage à Varsovie, plus précisément sur un intéressant tapuscrit conservé aux archives de la critique d'art à Rennes. Restany regarde ces œuvres en les comparant à d'autres créations ouest-européennes et en les reléguant au rang d'épigone. Il discrédite également le recours que les critiques polonais font fréquemment à la « tradition » nationale pour justifier le retour au modernisme. L'évocation d'une tradition est selon lui un archaïsme, qui ne correspond pas à l'esprit du modernisme ; il ne voit pas que cet élément est un moyen de se détacher de la tutelle soviétique, qui reste présente dans le bloc. Par ailleurs, il ne parle pas de tout ce qu'il a vu en Pologne. Finalement, son texte montre qu'après avoir vu, il donne une

image de l'art en Pologne qui correspond à ce qu'il attendait trouver. C'est un cas intéressant (et loin d'être isolé) : le rideau de fer est redessiné, alors même que les personnes le franchissent et voient ce qu'il y a de part et d'autre.

La troisième étude porte sur la rencontre entre Daniel Buren et Anka Ptaszkowska, galeriste et critique d'art avec qui Mathilde Arnoux a conduit plusieurs entretiens et qui fut l'une des fondatrices de la galerie Foksal à Varsovie en 1965. Le livre résume de nombreux points bien connus dans l'historiographie polonaise, sans doute moins connus en France : l'importance de cette galerie en tant que lieu de questionnement de l'art comme institution, les activités du groupe Zamek ou encore la revue *Struktury* ((Sur ces différents points, voir L. Nader, *Konceptualizm w PRL*, Varsovie, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2009.)). Anka Ptaszkowska découvre les écrits de Daniel Buren dans les *Lettres françaises* et le rencontre quand elle s'installe définitivement à Paris en 1970. Les deux partagent de nombreuses interrogations communes, sur l'action neutre, la présence éphémère de l'art, la critique du geste artistique et les limites de cette critique. Le terme de parallèle est ici opportun. Leurs démarches sont parallèles au sens où elles sont proches, similaires. Elles le sont aussi au sens où elles restent distinctes et ne se recoupent pas : le livre pointe bien les différences persistantes, entre un Daniel Buren qui cherche à redéfinir le geste utopique plus qu'à l'abolir, et une Anka Ptaszkowska qui reste à distance de toute démarche politique. C'est donc une histoire à deux voix de la dénégation de l'art, de la tension entre art et non-art, que fait entendre le livre.

Les deux livres, quoique différents par leurs objets, ont des similitudes – certaines mériteraient d'être d'ailleurs examinées, par exemple le fait que le monde de l'art polonais apparaît nettement plus féminisé que son homologue français et allemand.

Les deux livres promeuvent une histoire de l'art qui s'arrête devant les créations et qui interroge leurs discours propres. Attentive à ce qui n'est pas réductible à un contexte national ou à des discours critiques, cette histoire de l'art ne constate pas simplement des flux, mais réfléchit à la participation des objets et pratiques artistiques dans ces échanges.

Les deux livres reposent également la question des relations entre les deux blocs. Dans les deux cas, on voit non seulement que les acteurs d'un côté du mur agissent en ayant à l'esprit ce qui se passe de l'autre côté (ou ce qu'ils s'en représentent). Mais ils montrent aussi qu'il y a une part de l'Est à l'Ouest et une part de l'Ouest à l'Est. Les images offrent un bon matériel pour penser ces effets de recontextualisation et nourrir la réflexion sur les contextes opportuns. Le tableau de Singer, même s'il est pétri de références à l'art français, paraît incongru dans le contexte ouest-européen des années 1950, alors qu'il s'inscrit parfaitement dans le contexte est-européen. De même, les photographies d'Edward Krasinski (un artiste proche d'Anka Ptaszkowska qui a conservé les images reproduites dans le livre) répondent à un contexte polonais, mais trouvent aussi un nouveau cadre quand elles sont placées à l'Ouest. Les deux livres invitent ainsi à prendre en compte à la fois le contexte originel de l'œuvre et leur décontextualisation.

Enfin, les deux livres interrogent l'espace que construit le chercheur qui s'intéresse aux circulations. L'espace en question ici est surtout franco-polonais. L'Allemagne semble s'inviter dans ce dialogue et on peut poser la question aux deux livres : quel rôle joue l'Allemagne (et les Allemands) dans le dialogue franco-polonais ? Par ailleurs, il y a un autre espace dont on peut interroger le rôle, l'URSS. Le

titre *Loin de Moscou* est emprunté au livre de Vassili Ajaïev de 1948, dont Singer a fait des illustrations pour la traduction française. Le titre est réutilisé ici pour dire que les Polonais regarderaient vers Paris davantage que vers Moscou. Il y a certainement d'autres histoires possibles, des histoires où l'URSS apparaît moins comme un repoussoir monolithique et davantage comme un ensemble hétéroclite qui comporte d'éventuels interlocuteurs. Pendant la période stalinienne, les Polonais s'intéressent aussi à ce qui se fait à Moscou<sup>3</sup> ; il s'agissait de regarder à la fois vers Paris et Moscou, pour faire exister une Europe communiste. Et, pour les périodes ultérieures, on peut citer une exposition de seize artistes de Moscou en 1966 à Szczecin, Sopot et Poznań – elle présente la riche scène moscovite, dont une partie est plus tard appelée conceptualiste, offrant à voir de non moins intéressantes réflexions sur le réel<sup>4</sup>. Le catalogue est d'ailleurs introduit par Paul Thorez, le fils du secrétaire du PCF – les boucles d'échanges trouvent de nouvelles façons de se nouer.

Jérôme Bazin

- 
1. K. Zychowicz, *Paryska lewica w stalinowskiej Warszawie*, Varsovie, Zachęta, 2014. Le livre est disponible en ligne : <https://zacheta.art.pl/public/upload/mediateka/pdf/58061bdbbece1.pdf> [🔗]
  2. Les sources et les résultats sont disponibles sur le site du projet : <https://dfk-paris.org/fr/ownreality> [🔗]
  3. P. Babiracki, *Soviet Soft Power in Poland. Culture and the Making of Stalin's New Empire 1943-1957*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2015. [🔗]
  4. Voir A. P. Bogoâvlenskaâ, « Neoficial'noe iskusstvo Rossii i Pol'shi v 1950-1960h godah: vzaimnoe âvlenie i istoričeskie pallelleli », in J. Malinowski, I. Gavrash et Z. Krasnopolska-Wesner (dir.), *Polska-Rosja: sztuka i historia – Pol'sha-Ràssiâ iskussktvo i istoriâ*, Toruń, *Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata-Wydawnictwo TAKO* Polski, 2014, p. 421-426. [🔗]

---

#### OpenEdition vous propose de citer ce billet de la manière suivante :

Notes de lecture de la revue *Le Mouvement social* (28 novembre 2020). Mathilde Arnoux, *La réalité en partage. Pour une histoire des relations artistiques entre l'Est et l'Ouest en Europe pendant la guerre froide* – Szymon Piotr Kubiak, *Loin de Moscou. Gérard Singer et l'art engagé. Le carnet du Mouvement social*. Consulté le 11 mai 2026 à l'adresse <https://doi.org/10.58079/r0cl>



Mathilde Arnoux, *La réalité en partage. Pour une histoire des relations artistiques entre l'Est et l'Ouest en Europe pendant la Guerre froide*. Préface de Jacques Leenhardt, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris, 2018, 220 p.

**Gabrielle Chomentowski**

DANS **REVUE D'ÉTUDES COMPARATIVES EST-OUEST 2020/1 N° 1**, PAGES 199 À 203  
ÉDITIONS **PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE**

ISSN 0338-0599

ISBN 9782130823445

DOI 10.3917/rece01.511.0199

Date de mise en ligne : 10/04/2020

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-d-etudes-comparatives-est-ouest-2020-1-page-199?lang=fr>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...  
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



**Distribution électronique Cairn.info pour Presses Universitaires de France.**

Vous avez l'autorisation de reproduire cet article dans les limites des conditions d'utilisation de Cairn.info ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Détails et conditions sur [cairn.info/copyright](https://cairn.info/copyright).

Sauf dispositions légales contraires, les usages numériques à des fins pédagogiques des présentes ressources sont soumises à l'autorisation de l'Éditeur ou, le cas échéant, de l'organisme de gestion collective habilité à cet effet. Il en est ainsi notamment en France avec le CFC qui est l'organisme agréé en la matière.

MATHILDE ARNOUX

# LA RÉALITÉ EN PARTAGE POUR UNE HISTOIRE DES RELATIONS ARTISTIQUES ENTRE L'EST ET L'OUEST EN EUROPE PENDANT LA GUERRE FROIDE

Préface de Jacques Leenhardt, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris, 2018, 220 p.

---

*Revue par : Gabrielle Chomentowski*

Chargée de recherche au CNRS, Centre d'histoire sociale du xx<sup>e</sup> (CHS).

Ce petit ouvrage de 200 pages, à l'allure sobre et au propos exigeant, est le résultat de six années de réflexion portée par Mathilde Arnoux autour d'un projet financé par un *Starting Grant* de l'European Research Council (ERC) et qui a réuni une dizaine de chercheurs en philosophie et en histoire de l'art. L'objectif de ce projet était de considérer sous un nouveau jour les discours sur l'art tels qu'ils ont été formulés pendant la guerre froide et la manière dont s'est écrite l'histoire de l'art de part et d'autre du rideau de fer pendant la guerre froide mais également après la chute du mur de Berlin. Le titre de l'ouvrage que la photographie en couverture n'aide pas facilement à éclairer peut tromper : « la réalité en partage » n'est pas tant la réalité partagée d'un côté et de l'autre du mur de Berlin, mais plutôt le rapport à la notion de « réalité » qu'ont entretenu des commissaires d'expositions, des artistes et des critiques d'art à une époque où deux conceptions de la réalité prévalaient et se concurrençaient, celle de l'idéologie communiste et celle de l'idéologie capitaliste.

Quatre terrains d'observation sont privilégiés dans ce livre signé par Mathilde Arnoux : selon la terminologie utilisée dans l'historiographie dominante sur la guerre froide, deux pays du « bloc » de l'Est à savoir la Pologne et la RDA et deux pays du « bloc » de l'Ouest, la RFA et la

France, dans une période allant de la déstalinisation jusqu'à 1989. Selon l'auteur, le choix de ces pays par rapport à d'autres s'explique d'une part par la richesse des relations artistiques qui ont pu se tisser entre ces pays et d'autre part par « la complexité des relations d'assujettissement aux deux super-puissances » soviétique et américaine en ce qui concerne la France et la Pologne ; pour l'Allemagne, divisée en deux États, il s'agirait des deux versants de la bipolarité de la guerre froide. De manière plus prosaïque peut-être, c'est la maîtrise des langues polonaise et allemande qui a sans doute permis l'accès aux sources de ces pays, et notamment à des archives inédites qu'elles soient d'ordres privé ou public, conservées à Rennes, Paris, Berlin, Leipzig, Dresde, Varsovie ou Łódź. L'ouvrage est articulé en cinq parties dont deux méthodologiques et trois consacrées à des études de cas.

Le premier chapitre revient sur l'état de la recherche à l'Ouest concernant l'écriture de l'histoire et de l'histoire de l'art dans les pays situés, avant 1989, à l'Est du rideau de fer. L'auteur rappelle comment l'émergence depuis une quinzaine d'année d'une socio-histoire appliquée aux mondes communistes a permis de sortir d'une vision qui avait jusqu'alors fortement dominé, celle d'un « ensemble homogène soumis au pouvoir totalitaire » (p.17). Au contraire, la socio-histoire, privilégiant une histoire par les acteurs, leur rendant « une vie privée, une pensée propre, une capacité d'analyse et d'action, même si le monde dans lequel ils vivaient était pétri d'idéologie et de contraintes » (p. 17), rend compte des aspérités de la vie à l'Est du mur. Cette perspective est d'autant plus pertinente pour des artistes souvent considérés de manière caricaturale soit comme des apôtres du régime, des dissidents soit comme contraints à la passivité. De plus, contrairement à ce que le terme de « mur » a projeté sur nos représentations des relations entre le bloc de l'Est et le bloc de l'Ouest durant la guerre froide – à savoir des relations impossibles – celles-ci ont été plus nombreuses que ce que l'on pense généralement, comme en témoignent les relations artistiques traitées dans le second chapitre de l'ouvrage. En effet, si « les enjeux géopolitiques conservent leur prééminence sur la plupart des analyses », l'approche par l'étude des relations artistiques entendue non seulement comme circulation des œuvres, des expositions ou des artistes, mais également « en vertu des références, des recherches, des expériences partagées entre les pratiques artistiques par-delà les frontières » (p. 31) permet de reconsidérer l'étanchéité de la frontière établie d'en haut.

Les œuvres d'artistes de RFA et de RDA exposés au musée d'Art moderne de la ville de Paris en 1981 dans deux expositions distinctes constitue le premier cas d'étude de ces relations artistiques. Elles illustrent la volonté politique de rapprochement de la France de Giscard d'Estaing avec les deux entités allemandes car aucun projet curatorial n'avait alors été organisé dans un établissement public concernant l'art allemand produit après 1945 (contrairement aux expositions d'œuvres d'artistes allemands produites avant 1933). Dans la première exposition intitulée « Art Allemagne Aujourd'hui » qui donnait à voir des œuvres picturales aussi bien que des installations d'artistes de la RFA, la commissaire de l'exposition « en voulant donner une cohérence à la scène artistique allemande en la rassemblant autour de ce caractère commun qu'est le lien de l'art au réel et à la réalité, [...] en affirme l'originalité, l'actualité, la nouveauté et la distingue des héritages passés » (p. 59). Dans « Peinture et gravure en République démocratique allemande », l'axe majeur de l'exposition reprend le principe généralement admis selon lequel l'art est soumis au réalisme entendu « non pas tant [comme] une expression formelle stricte ni la fidélité de la représentation à l'égard d'un modèle extérieur que le projet social et politique de la RDA » (p. 66). À travers ces deux expositions et les discours tenus par les commissaires françaises, on observe une concurrence autour de la vraie réalité : « la réalité est au centre de la représentation de l'art de chaque Allemagne. Le lien de l'art à la réalité est compris comme un moyen de mettre en avant les valeurs de chacune des sociétés, l'art est conçu comme le redoublement d'un état du monde, comme un miroir de la société » observe Mathilde Arnoux.

Pour repenser les relations artistiques pendant la guerre froide, « il faut retracer les chemins qui sont à l'origine des interpénétrations et des aveuglements. Il est nécessaire de prendre toute la mesure de l'incidence qu'a pu avoir l'existence d'un autre modèle rival, concurrent, sur la formation des représentations de chacun » (p. 76). C'est ainsi que l'auteure conduit dans le quatrième chapitre une étude à partir des notes prises par le critique d'art Pierre Restany – qui a revendiqué le « Nouveau Réalisme » dans l'art – sur sa compréhension de l'art polonais tel qu'il a pu y accéder lors du congrès de l'Association internationale des critiques d'art (AICA) en 1960. La Pologne est alors engagée depuis quelques années dans un processus de déstalinisation et ce congrès « est un moment particulièrement intéressant où s'amorce de sérieux tournants dans les relations entre

l'Est et l'Ouest. Il est l'une des manifestations de la fin du binarisme abstraction/figuration qui avait réglé les identités artistiques de chacun des blocs, il renvoie une image du dégel tout en étant contemporain de la fragilisation de ses acquis » (p. 92). Si Pierre Restany est attentif à ces évolutions politiques et artistiques, il ne peut se défaire « de ses propres grilles de lecture modernistes et progressistes » (p. 98) l'amenant par exemple à voir dans le retour au folklore polonais dans l'art l'expression d'un nationalisme artistique plutôt qu'une volonté de s'émanciper de la tutelle soviétique.

Dans le dernier chapitre, en étudiant la proximité dans les déclarations de la galeriste et critique d'art polonaise Anka Ptazkowska et celles du Français Daniel Burren, Mathilde Arnoux cherche à répondre à la question suivante : « L'incidence des contextes socio-culturels et des idéologies sur les interprétations laisse-t-elle le champ libre à des mises en relation entre les pratiques artistiques ou celui-ci est-il radicalement limité ? » (p. 111). La critique d'art et l'artiste semblent effectivement se retrouver sur leur vision de ce qui définit l'art, sur les conventions qui ont conduit à l'écriture de l'histoire de l'art et sur le conditionnement de l'art. En effet, Daniel Burren « par ses créations *in situ*, [...] veut rompre avec [le discours qui fait de l'art une illusion] pour accéder à ce qu'il appelle, avec une majuscule, le Réel. Ces créations ne peuvent être envisagées telles que le sont les œuvres exposées dans un musée. Elles s'affranchissent des limites induites par l'institution et reconsidèrent les cadres conditionnant les œuvres d'art » (p. 119). De même Anka Ptazkowska dans la revendication de lieux d'exposition éphémères, d'une remise en cause du « bon goût » rejoint les préoccupations de Burren avec lequel elle travaille à partir de 1970 après avoir quitté la Pologne. Mais ces deux personnalités se distinguent dans leur manière de concevoir la responsabilité de l'artiste dans les discours sur l'art et ce du fait du contexte politique dans lequel chacun a pu évoluer : si la première, nous dit Mathilde Arnoux, rejette – du moins d'un point de vue déclaratif – tout discours engagé et donc d'autorité sur ses choix artistiques, Burren au contraire « entreprend ses créations *in situ*, qu'il met en œuvre pour exprimer ses partis pris et explorer ce qui empêche d'accéder à la "chose donnée à voir" par les œuvres » (p. 128).

Cet ouvrage s'adresse essentiellement aux historiens de l'art, tant le recours à des références de théories et de discours sur l'art sont difficilement accessibles au lecteur néophyte dans cette discipline. Néanmoins,

pour les chercheurs en sciences humaines et sociales travaillant sur les productions artistiques dans les pays qui étaient situés à l'est du mur de Berlin, cet ouvrage documente fort utilement la diversité des pratiques artistiques et des marges de manœuvre offertes ou non aux artistes pour revendiquer leur discours sur l'art ainsi que la nécessité de reconsidérer l'étanchéité du mur du Berlin. Il offre surtout des pistes de réflexion sur la manière d'écrire l'histoire de l'art d'un côté et de l'autre du mur de Berlin, tout en mettant en garde ceux qui cherchent à écrire une histoire commune de l'art européen dans le second xx<sup>e</sup> siècle : « Le constat de l'absence des pratiques de l'ancien bloc Est de l'Europe dans les manuels d'histoire générale de l'art ne peut conduire à vouloir les inclure à l'avenir en les pliant aux grilles interprétatives développées par le bloc occidental. Il n'est pas envisageable d'intégrer les pratiques artistiques de ces pays à un grand récit de l'histoire de l'art, si celui-ci n'introduit pas les valeurs, catégories, attentes spécifiques à cet espace » (p. 29). « Le recul invite donc à repenser les relations artistiques entre l'Est et l'Ouest sans répéter seulement les oppositions nées de la division, mais en les analysant et en veillant à maintenir les différenciations entre les scènes artistiques tout en permettant de penser les partages » (p. 30). La notion de réalité utilisée dans les discours sur l'art et qui constitue ici le fil conducteur de la recherche, est comme l'indique Mathilde Arnoux « une notion fluide et plastique » dont il est difficile « d'en réduire la compréhension à une définition » (p. 41). Le lecteur peut s'y perdre facilement tant les notions de « réel » et de « réalité » semblent interchangeable et subjectives sauf s'il garde à l'esprit qu'il s'agit de toujours penser ces notions telles qu'elles ont été utilisées à l'Est et à l'Ouest pour dire la seule « vérité » selon l'une ou l'autre idéologie (p. 12-13). Dans cette optique, le titre initial du projet « À chacun son réel. La notion de réel dans les arts plastiques en France, RFA, RDA Pologne entre 1960 et 1989 », nous semble plus à même de synthétiser la conclusion de l'auteure : au-delà des points de vue partagés sur les discours sur l'art à l'Est et à l'Ouest, les limites du dialogue, et les difficultés de la compréhension de la vision du monde de l'« autre » sont patentes. La mise en perspective de ce dialogue autour de la notion de réalité dans l'art fait surgir les déceptions et frustrations des acteurs de ces relations. Comme Jacques Leenhardt l'a souligné dans la préface de cet ouvrage (p. XI et XII), la réflexion de Mathilde Arnoux ouvre la voie à une histoire des affects et des émotions qui ne fait que débiter.

**Mathilde Arnoux, La réalité en partage. Pour une histoire des relations artistiques entre l'Est et l'Ouest en Europe pendant la guerre froide. Préface de Jacques Leenhardt, Paris (Éditions de la Maison des sciences de l'homme) 2018, 2012 p., 13 ill. (Passerelles), ISBN 978-2-7351-2441-1, EUR 12,00**

rezensiert von | compte rendu rédigé par  
**Anne-Marie Corbin, Paris**

L'ouvrage de Mathilde Arnoux s'adresse à des spécialistes de l'histoire de l'art qui s'intéressent à l'époque de la guerre froide. En effet, elle dresse le bilan de la recherche poursuivie et financée par une ERC Starting Grant avec de jeunes chercheurs, doctorants et doctorantes en Allemagne, en France et en Pologne autour d'un concept évocateur: »À chacun son réel«. Il s'agit de comparer les manières de voir et de penser des objets communs ainsi que les actes créatifs à l'Ouest comme à l'Est sur une période allant de 1960 à 1989.

Mathilde Arnoux propose un angle d'approche avec une réflexion méthodologique portant d'une part sur les relations artistiques, d'autre part sur les liens entre art et réalité. Dans un premier temps, il s'agit de rappeler les recherches sur les méthodes de l'histoire de l'art dans les pays de l'Est sans pour autant tomber dans une analyse caricaturale et simpliste du système, tel qu'il est souvent vu de l'Ouest. Tout en s'intéressant aux structures du pouvoir, il faut demeurer réceptif à la capacité d'adaptation des individus face aux directives qui leur viennent d'en haut. Ceci permet de distinguer entre les discours officiels et les initiatives individuelles, entre les institutions et les scènes artistiques et d'établir des différences entre les pays du bloc de l'Est.

Le point de vue peut être comparatif pour mettre l'accent sur des parallélismes entre les démarches des artistes, les thèmes de leurs œuvres et les points communs entre les diverses créations. Il peut aussi s'agir d'étudier les relations artistiques du point de vue de la circulation des œuvres dans un contexte de réception pour en reconnaître l'hétérogénéité. On se trouve alors dans le domaine de l'histoire croisée qui »met au premier plan les processus d'interaction, de constitution, de transformation« (p. 36). Il s'y ajoute les apports des recherches de la sociologie pragmatique.

Après cette réflexion théorique, Mathilde Arnoux propose trois études de cas dans trois pays différents pour lesquelles les notions de réel et de réalité sont centrales. Le premier exemple présente la France et les deux Allemagnes en 1981 lors d'une exposition organisée au musée d'Art moderne de la Ville de Paris »Art Allemagne Aujourd'hui« avec des œuvres de Joseph Beuys, Wolf Vostell, Sigmar Polke, Gerhard Richter, Hanne Darboven, Blinky Palermo, Klaus Rinke, Georg Baselitz entre autres. Puis la même année, quelques mois plus tard, une autre exposition, »Peinture et gravure en République démocratique allemande«,



Herausgegeben vom Deutschen  
Historischen Institut Paris |  
publiée par l'Institut historique  
allemand



Publiziert unter | publiée sous  
[CC BY 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

se tient au même endroit. Il faut aussi se souvenir des accords culturels élaborés par Valéry Giscard d'Estaing et Helmut Schmidt en février 1981 et de la signature d'un accord culturel entre France et RDA en 1980 avec la promesse de l'ouverture de centres culturels dans les deux pays.

Pour l'Ouest, l'analyse du catalogue permet de souligner l'originalité des pratiques artistiques autour de la césure des générations d'avant et d'après 1968. Pour la présentation de l'art en RDA, le conservateur responsable de l'exposition garde de toute évidence ses distances alors que la manifestation est très soutenue par les responsables des relations culturelles. Les exposés du catalogue ont pour objet de montrer que c'est le réalisme – le réalisme socialiste édicté en norme – qui sous-tend l'identité de la RDA.

Dans un deuxième temps, des critiques français et polonais interviennent lors d'un congrès international à Varsovie au début des années 1960. On ne peut que constater les différences d'interprétation et les malentendus qui apparaissent entre eux lors d'un débat commun poursuivi en anglais et en français et organisé par l'AICA (Association internationale des critiques d'art) et se tenant en 1960 pour la première fois dans un pays de l'Est. C'est l'occasion pour les participants de débattre du rôle des milieux nationaux dans la formation de l'art. Les critiques invités se voient offrir tout un programme de visites d'expositions, de galeries, de musées, le tout organisé par la section polonaise de l'AICA et destiné à mettre en évidence la libéralisation du régime depuis la mort de Staline. Pourtant, les participants ne manifestent guère d'intérêt devant les tentatives d'émancipation des artistes polonais à l'égard de Moscou. Certes, certains aspects de la scène artistique polonaise sont découverts à l'étranger, mais pas les courants profonds qui traversent le pays.

Enfin, dans un troisième temps, la réflexion se poursuit avec l'étude des relations entre la galeriste polonaise Anka Ptazkowska et l'artiste français Daniel Buren au tournant des années 1970. Leur rencontre montre des similitudes dans leurs approches. Mais le sentiment de partage demeure bien fragile. En effet, en Pologne, le bureau de la censure étudie tout ce qui est destiné à être publié et organisé par la galerie. Pour les artistes qui ne prennent pas ostensiblement parti contre le régime, il existe cependant peu de restrictions depuis le dégel. Anka Ptazkowska découvre les écrits de Daniel Buren dans «Les Lettres françaises» en 1967. Son analyse selon laquelle les discours et les institutions conditionnent l'art rejoint les centres d'intérêt de la galeriste et sa volonté de constituer un programme critique et de prendre position. Tous deux reconnaissent le poids de l'idéologie sur l'art. Mais Anka Ptazkowska est plus défiante par rapport aux buts utopiques des pratiques artistiques et à leurs possibles dérives.

On constate que Mathilde Arnoux ne désire pas proposer une synthèse entre les points de vue évoqués. Elle préfère mettre en évidence la diversité des rapports complexes établis entre les différents acteurs du domaine artistique et les pouvoirs pour éviter toute instrumentalisation. Il faut aussi constater que cet ouvrage n'est pas de lecture facile pour de non-spécialistes puisqu'il n'offre pas de résumé de la politique culturelle poursuivie dans les pays et



Herausgegeben vom Deutschen  
Historischen Institut Paris |  
publiée par l'Institut historique  
allemand



Publiziert unter | publiée sous  
[CC BY 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

les systèmes évoqués, ni de définitions claires des concepts traités, en premier lieu celui du »réalisme socialiste«.

Enfin, une remarque qui s'adresse malheureusement à presque tous les ouvrages universitaires traitant de l'art. Les reproductions en noir et blanc ne permettent pas de se représenter les œuvres surtout quand elles sont de très mauvaises qualité comme, par exemple, celle du »Fleuve de l'art allemand« de René Block où il est pratiquement impossible de déchiffrer les noms des différentes sources dont se nourrit l'art allemand.



Herausgegeben vom Deutschen  
Historischen Institut Paris |  
publiée par l'Institut historique  
allemand



Publiziert unter | publiée sous  
[CC BY 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

# ПРОБЛЕМИ НА ИЗКУСТВОТО

2019 4



# ПРОБЛЕМИ НА ИЗКУСТВОТО

ТРИМЕСЕЧНО СПИСАНИЕ ЗА ТЕОРИЯ, ИСТОРИЯ И КРИТИКА НА ИЗКУСТВОТО

ART STUDIES QUARTERLY

4

ИНСТИТУТ ЗА ИЗСЛЕДВАНЕ НА ИЗКУСТВОТА  
ПРИ БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ – СОФИЯ

ISSN 0032-9371

ГОДИНА 52-ра 2019

## СЪДЪРЖАНИЕ



<b>Албена Миланова.</b> От „антикварното” към „авангардното” в преславската архитектурна скулптура .....	3
<b>Емануел Мутафов, Дарина Бойкина.</b> Непубликувани мощехранителници с гръцки надписи от Бачковския манастир .....	12
<b>Лиляна Станкова.</b> Украсата на металните предмети с църковно предназначение и османската естетика.....	21
<b>Елена Попова.</b> Още за стенописите от XIX век в църквата „Св. арх. Михаил”, град Рила.....	32
<b>Claire Brisby.</b> Hermeneiai, painters' manuals and model books in painters' practice: the case of Zachary Zograph from Samokov (1810-1852) .....	43
<b>Емилия Бояджиева-Пеева.</b> Венецианската карнавална маска – между традицията и „индустрията на карнавала” .....	49

## РЕЦЕНЗИИ

<b>Ирина Генова.</b> Реалността като споделеност .....	57
<b>Иван Попов.</b> Експресионизмът в транснационален контекст .....	59
<b>Александра Трифонова.</b> Икони от Византийския музей и църквите в Костур (XII-XVI век) .....	61

РЕЗЮМЕТА.....	63
---------------	----

## CONTENTS

<b>Albena Milanova.</b> From the 'antiquarian' to the 'avant-garde' in Preslav's architectural statuary .....	3
<b>Emmanuel Moutafov, Darina Boykina.</b> Unpublished reliquaries with Greek inscriptions from Bachkovo Monastery .....	12
<b>Liliana Stankova.</b> Decorative metalwork on church objects and the Ottoman aesthetic.....	21
<b>Elena Popova.</b> More about the nineteenth-century murals at the Church of St Michael the Archangel in the town of Rila.....	32
<b>Клер Брисби.</b> Ерминии, наръчници и сборници с модели в зографската практика – Захари Зограф от Самоков (1810-1852) .....	43
<b>Emilia Boiadjieva-Peeva.</b> Venetian masquerade masks: Between the tradition and the 'carnival industry' .....	49

## REVIEWS

<b>Irina Genova.</b> The reality as sharedness.....	57
<b>Ivan Popov.</b> Expressionism in a transnational context .....	59
<b>Alexandra Trifonova.</b> Icons from the Byzantine Museum of Kastoria and Kastorian churches (twelfth through seventeenth cc.).....	61

SUMMARIES.....	63
----------------	----



## РЕЦЕНЗИИ

## РЕАЛНОСТТА КАТО СПОДЕЛЕНОСТ

Ирина Генова

Книгата на Матилд Арну „La réalité en partage. Pour une histoire des relations artistiques entre l'Est et l'Ouest en Europe pendant la guerre froide” (Споделената реалност. За една история на художествените отношения между Изтока и Запада в Европа по време на Студената война) привлече вниманието ми както с поставянето на въпроса за „реалността (реалното)” от двете страни на Желязната завеса, така и със заявката за история на художествените отношения между Изтока и Запада в Европа през втората половина на XX в. За българската ситуация и реалността, и отношенията на Изток и на Запад са от особена значимост за разбирането и тълкуването на произведенията от периода на комунистическото управление. И въпреки че в книгата на Арну не става дума за България, тя стимулира идеи за нашата ситуация, размишления за общите черти и различията с други страни в плана на емпирията и съвременното ѝ осмисляне.

*La réalité en partage...* е малка по формат, с черно-бели илюстрации с документален характер, от онази литература за изкуство, която апелира към изследователски дебат. Тази малка книга е резултат от голям проект, провеждан от международен екип в продължение на шест години. Това обстоятелство е по-скоро обичайно днес – тезите на влиятелни монографии са предварително изпробвани в широка изследователска среда, най-често международна. Международният проект с участие на изследователи от четири държави е озаглавен *À chacun son réel. La*

*notion de réel dans les arts plastiques en France, RFA, RDA et Pologne, 1960-1989* (Всекиму неговата реалност (реално) в пластическите изкуства във Франция, ГДР и Полша)<sup>1</sup>. Той е проведен при Deutsches forum für kunstgeschichte / Centre allemand d'histoire de l'art (Немски център за история на изкуството), Париж, под ръководството на авторката на книгата. Публикациите на участниците и базите данни, подготвени по проекта, може да се видят на неговия сайт<sup>2</sup>. Общото му заглавие ни праща към знакова анкета за реализма – *À chacun sa réalité* (Всекиму неговата реалност), проведена през 1957 г. от критика Пиер Волбу със седемнадесет художници от различни поколения. Отговорите на артистите са публикувани в списание *XXe siècle* (XX век) от същата година<sup>3</sup>.

Книгата обсъжда широко поле на методологически затруднения. Арну прави опит за история на отношенията между различни художествени среди от двете страни на желязната завеса, без да ги редуцира нито до лесни опозиции, нито до повърхностни сближавания. В две общи глави, посветени на проблематиката на изследването, и три глави за отделни случаи / казуси, отнасящи се до двете Германия, Полша и Франция, авторката анализира разбирането за реално / реалност, а оттук – и за реализъм, на Изток и на Запад, в конкретни ситуации и арт практики.

Краткото въведение и първите две глави включват критически преглед на публикациите от 1990-те години насетне за отношенията на страните, „разположени някога на изток от Желязната завеса” с външния свят и аргументация на методологическата матрица на изследването. Най-общо се очертава интересът на авторката към властовите структури, към способностите за адаптация на отделни общности и индивиди в конкретни



среди, към различията между държавите. Тя прави разграничения между официалните политики и индивидуалните инициативи. Наред с това Арну насочва вниманието към „слепите петна” в познанието на Запада за изкуството на Изтока и склонността му към лесни редукции. В усилието за приближаване и разбиране на конкретни случаи, тя обсъжда различия в концептуалните практики на Запад и на Изток.

Част от публикациите, на които Арну се позовава, са вече добре познати и у нас. Сред тях са книгата на Пиотър Пиотровски „В сянката на Ялта”<sup>4</sup>, както и сборникът „Изкуство отвъд границите: художествен обмен в комунистическа Европа (1945-1989)”<sup>5</sup>, в който е публикуван един от казусите в книгата на Арну. Внимателният преглед на цитираната литература от автори на Запад и на Изток дава възможност за по-широк поглед върху изследователското поле. Арну заключава, че не е възможно да се интегрират в голям разказ практиките от Изтока и от Запада, без да се въведат ценностите, категориите и специфичните очак-

Arnoux, Mathild. *La réalité en partage. Pour une histoire des relations artistiques entre l'Est et l'Ouest en Europe pendant la guerre froide*. Préface de Jacques Leenhardt. Éditions de la Maison des sciences de l'homme. Paris, 2018, 211 стр. ISBN-10 2-7351-2441-X; ISBN-13 978-2-7351-2441-1

вания на изток от Желязната завеса<sup>6</sup>. Но какви може да бъдат опорите за общо изследване?

Възможно ли е да изследваме различията и пресечните точки в дискурсите за изкуство на Изток и на Запад, търсейки разбиращо доближаване до специфични художествените практики? Сложна задача. Ключът, който Арну използва, е понятието „реалност“.

Основен методологически термин в книгата е „histoire croisée“, или „преплетена история“. Според авторката, той включва и обогатява досегашния опит с понятия, като „културен трансфер“ (Michel Espagne, Michael Werner), „теория за мрежите“ (réseaux), „хоризонтална история“ (Piotr Piotrowski), както и други методологически предложения<sup>7</sup>. Терминът „преплетена история“ също има своята история – в полето на хуманитарните и социалните науки<sup>8</sup>, както и в историзирането на художествения опит<sup>9</sup>.

В изкуствознанието у нас мисленето за „преплетени истории“ (без непременно да се терминологизира) се очертава като важно за методологическите подходи в изследванията на художествени творби и практики от времето до създаването на модерната държава и, в отделни публикации, за първите десетилетия на XX в. Изкуството от времето на комунистическото управление (или на социализма) предстои да бъде изследвано и дискутирано – емпирично и (само)рефлексивно – с ключови понятия като „реализъм“, „абстракционизъм“, „модернизъм“ и т. н., както и в преплитането на истории – общностни и лични, не само между Изтока и Запада, но и между Изтока и Изтока на Желязната завеса.

Арну предлага в книгата си три казуса (отделно от споменатия колективен проект), в които разглежда изявените разбираня за „реалност“

в изкуството. Първият пример е за две изложби: на ГДР и ФРГ, показани в Музея за модерно изкуство на град Париж в една и съща година – 1981 г. Вторият – за дискурсите на полски и френски критици на конгреса на Международната асоциация на критиците на изкуството AICA (Association internationale des critiques d'art) във Варшава през 1960 г. И третият – за общуване между полската галеристка Анка Пташковска и френския художник Даниел Бюрен в началото на 1970-те години относно реалността на изкуството, политическия въпрос и ролята на художника.

В предговора към книгата философът Жак Ленард отбелязва, че тя предлага материали за критическа рефлексия и ревизия на съществуващи тези, а не една „истинска“ история. „Разглеждайки конкретни примери и опирайки се на колектив с богато разнообразие на ориентации, книгата на Матилд Арну се оказва изключително полезна не само за писането на история на този период, но също и за рефлексията относно необходимостта днес историята да се пише като множествена.“ – заключава Ленард<sup>10</sup>.

Невъзможността за една голяма история в днешната глобална ситуация означава ли липса на необходимост от история? Или може би неизбежност от множество изолирани исторически разкази? Мисленето за вчерашната „реалност“ и „преплетеност“ на историите ще е от значение докато ни е важно усилието за разбиране на онова, което (ни) се случва днес.

#### Бележки:

1 À chacun son réel. La notion de réel dans les arts plastiques en France, RFA, RDA et Pologne, 1960-1989. Deutsches

forum fur kunsgeschichte / Centre allemande d'histoire de l'art, Paris.

2 <http://www.own-reality.org/>

3 À chacun sa réalité: Enquête par Pierre Volboudt. Réponses de Jacques Villon, Marc Chagall, Joan Miró, Jean Dubuffet, Jean Bazaine, Manessier, Hans Hartung, Gilioli, Poliakoff, Raoul Ubac, Fautrier, Hanju, César, Atlan, Soulages, Giacometti, Marino Marini. – XXe siècle, juin, № 9 (double), 1957, 21-35.

4 Piotrowski, P. In the Shadow of Yalta. Art and the Avant-garde in Eastern Europe 1945-1989. London, Reaction Books LTD, 2009.

5 Art beyond Borders: Artistic Exchange in Communist Europe (1945-1989). Ed. by Jérôme Bazin, Pascal Dubourg Glatigny and Piotr Piotrowski. Budapest – New York, CEU Press, 2016.

6 Arnoux, M. La réalité en partage. Pour une histoire des relations artistiques entre l'Est et l'Ouest en Europe pendant la guerre froide. Préface de Jacques Leenhardt. Éditions de la Maison des sciences de l'homme. Paris, 2018, 29.

7 Ibidem, 7-9; 36-37.

8 В полето на социалните и хуманитарни науки терминът „преплетена история“ е дискутиран в статия на Michael Werner, Bénédicte Zimmermann „Penser l'histoire croisée: entre empirie et réflexivité“ (Да мислим преплетената история: между емпирията и рефлексивността), Annales. Histoire, Sciences Sociales, 2003/1 58e année | pages 7-36 <https://www.cairn.info/revue-Annales-2003-1-page-7.htm> В българските изследователски среди терминът е включен от проекта „Преплетени Балкани“ с ръководител Румен Даскалов и участници Диана Мишкова и Александър Везенков <https://entangledbalkansbg.wordpress.com/>

9 Décultot, É. Présentation. Histoire croisée du discours sur l'art: enquête sur la genèse franco-allemande d'une discipline (Представяне. Преплетена история на дискурса за изкуство: изследване на френско-германския генезис на една дисциплина). – Revue germanique internationale [En ligne], 13, 2000, mis en ligne le 31 août 2011, консултирано на 1 ноември 2019. <http://journals.openedition.org/rgi/765>; DOI : 10.4000/rgi.765

10 Leenhardt, J. Préface de: Mathild, A. La réalité en partage. ...., XIV.

## ANALYSES ET COMPTES RENDUS

Presses Universitaires de France | « [Revue philosophique de la France et de l'étranger](#) »

2020/2 Tome 145 | pages 223 à 274

ISSN 0035-3833

ISBN 9782130823629

Article disponible en ligne à l'adresse :

-----  
<https://www.cairn.info/revue-philosophique-2020-2-page-223.htm>  
-----

Distribution électronique Cairn.info pour Presses Universitaires de France.

© Presses Universitaires de France. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

soit réduisent le volume à un cas particulier d'un objet d'étude plus général. La description doit donc pouvoir présenter les éléments du volume dans leur diversité et dans leurs relations, d'où le recours étonnant au structuralisme. En se confrontant à Lévi-Strauss (chapitre 3), A. P. montre comment la recherche anthropologique des structures doit non pas se faire au niveau méta-individuel mais bien intra-individuel. Il faut produire une présentation des volumes qui, bien que bigarrés, entretiennent des relations dont on peut faire des typologies et même une exposition tendant vers la systématisme (par exemple p. 21-22 ou 27-28). Le volume n'est pas un moi substantiel, sans pour autant que l'humain soit dissous dans le flux, les relations, les situations sociales ou culturelles qui le dépasseraient, ou dans la vie biologique ou cognitive à laquelle il se réduirait. L'enjeu est donc métaphysique, grâce à l'approfondissement de l'anthropologie empirique.

Outre une réflexion riche et claire sur l'anthropologie contemporaine et sur la manière de la renouveler, l'ouvrage propose une discussion du modèle phénoménologique de l'humain et de son usage en anthropologie (p. 91-106). Le projet pourrait sembler proche du retour phénoménologique aux choses mêmes et de l'effort de description sans explication naturaliste. Néanmoins, le vécu n'occupe aucune place fondatrice ou centrale car il n'est qu'un volume parmi d'autres, à articuler aux autres éléments du volume. Et la critique se fait plus radicale encore. Depuis l'intentionnalité de la conscience jusqu'aux thèmes de l'être-au-monde ou de l'extériorité, la phénoménologie nous présente un humain en relation, ouvert sur ce qui n'est pas lui, une ek-sistence. L'observation minutieuse et sur la durée révèle bien autre chose : la « moindrité » en particulier (p. 57-65). Avec le style du volume, celle-ci est une manière d'être qui régule les engagements, les relations, la dispersion dans des actions et qui assure ainsi une consistance durable. La présence-absence qui fait que l'on n'est que rarement hors de soi, l'hésitation, la fluidité d'une action faite sans y penser, et bien d'autres attitudes illustrent ce mouvement qui s'oppose au souci ou à la visée. Par cet attachement à soi, le volume assure la cohérence durable des volumes. L'arrachement à soi n'est qu'exceptionnel ou plutôt toujours limité par une insistance à rester stable, à se maintenir. Pour qui sait voir, l'humain n'est pas ce qu'en disent les phénoménologues, peut-être parce que, cherchant des généralités, des invariants, des essences, ils n'ont pas su voir les détails qui font une vie humaine, ni même les modalités ordinaires de présence à soi.

On recommandera donc la lecture de cet ouvrage qui nous apprend à mieux regarder l'humain et met en débat nombre de conceptions philosophiques.

Yann SCHMITT

## ESTHÉTIQUE

Mathilde Arnoux, *La Réalité en partage. Pour une histoire des relations artistiques entre l'Est et l'Ouest en Europe pendant la Guerre froide*, préface de Jacques Leenhardt, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme/Centre allemand d'histoire de l'art, coll. « Passerelles/série française », 2018, 210 p., 12 €.

Un des apports majeurs des recherches menées, depuis une vingtaine d'années, sur les circulations culturelles Est-Ouest est d'avoir mis en question les oppositions binaires qui, héritées de la Guerre froide, continuaient à façonner l'histoire intellectuelle du XX<sup>e</sup> siècle. L'ouvrage de Mathilde Arnoux, à partir d'une démarche d'analyse des discours, s'inscrit dans ce renouvellement historiographique : il propose une réflexion sur les catégories mobilisées en histoire de l'art pour penser le second XX<sup>e</sup> siècle, longtemps perçu à travers le clivage entre un « art de l'Ouest » et un « art socialiste », dont, du reste, une très large partie avait été négligée et ignorée.

*La réalité en partage* présente, en effet, les débats méthodologiques sous-jacents à l'enquête réalisée dans le cadre d'un projet collectif, financé par une « ERC Starting Grant », sur les relations artistiques entre l'Est et l'Ouest, dans une période d'assouplissement des tensions de la Guerre froide (années 1960-1980), en focalisant l'attention sur quatre pays : l'Allemagne, qui, divisée en deux États à partir de 1949, fut au cœur des rivalités entre modèles socio-politiques ; la Pologne, qui, après la mort de Staline et jusqu'au début des années 1980, a pu faire preuve d'une relative ouverture ; la France, enfin, qui, en comparaison des autres pays d'Europe occidentale, a développé une relation étroite avec l'Union soviétique, en raison notamment du poids du Parti communiste.

En dressant un bilan historiographique des recherches menées sur les relations artistiques au temps de la Guerre froide, l'auteure revient sur la difficulté majeure de cette enquête collective, à savoir la nécessité de se défaire des jugements moraux qui avaient façonné le regard sur « l'art socialiste » et de « repenser les pratiques artistiques de la Guerre froide sans réitérer les oppositions qui ont redoublé la ligne de discussion politique » (p. 16). Cette démarche supposait d'éviter un double écueil : celui, d'une part, de réduire les expressions artistiques à des prises de position politiques et d'essentialiser les deux « blocs » ; d'autre part, celui de négliger les particularités propres à chaque contexte et les spécificités liées aux modes différenciés de structuration des espaces de production artistiques à l'Est et à l'Ouest. Pour cela, le parti pris a été de centrer les études de cas sur une « question partagée », celle du lien entre art et réalité et d'analyser les discours artistiques tenus sur ces notions de réel/réalité.

Trois exemples sont présentés : une approche comparative des deux expositions d'art allemand contemporain organisées au Musée d'art moderne de la ville de Paris en 1981 ; une analyse croisée de l'interprétation de la peinture abstraite polonaise en 1960 par les critiques d'art français (Pierre Restany) et polonais ; une étude des relations réelles nouées entre artistes de l'Est et de l'Ouest à partir de l'exemple de Daniel Buren avec la galeriste polonaise Anka Ptaszkowska.

Cette démarche permet de faire ressortir la pluralité des usages de la notion de réalité dans les discours sur l'art, à l'Est comme à l'Ouest. Le « réalisme socialiste », avec ses multiples déclinaisons, n'apparaît ici que comme une variante dans un large espace des possibles discursifs, qu'il convient d'analyser finement en montrant comment les deux modalités de discours – l'art comme reflet de la réalité ou l'art dans sa dimension poétique – se sont actualisées voire combinées de part et d'autre du Rideau de fer. Si l'ouvrage n'offre par de véritables analyses historiques de trajectoires de circulations d'idées entre l'Est et l'Ouest (et telle n'est pas son ambition), le lecteur y trouvera donc une réflexion stimulante sur les conditions discursives de ces échanges. Par cette mise en question de l'opposition entre un « art de l'Est » et un « art de l'Ouest », et des multiples déclinaisons dont elle a fait l'objet (abstraction/

figuration, autonomie/engagement, individu/collectif, apolitique/politique etc.), l'auteure invite à penser les conditions de possibilité d'un dialogue Est/Ouest (et ses limites), en se défiant des cadrages idéologiques et politiques de la Guerre froide, dans lesquels les artistes de l'époque furent certes pris mais sans néanmoins que leurs pratiques et leurs discours puissent entièrement s'y réduire.

Isabelle GOUARNÉ

Monique Sicard, Aurèle Crasson et Gabrielle Andries (dir.), *La Fabrique photographique des paysages*, Paris, Hermann, 2017, 300 p., 32 €.

Il nous est tous arrivé de nous tenir au bord d'une route quelconque, déserte ou secondaire, et de regarder ce qui nous entourait sans parvenir à en faire un paysage. Le travail des seize photographes rassemblés dans cet ouvrage porte précisément sur la façon dont ils parviennent à « fabriquer » des paysages à partir de lieux difficiles à saisir. Alors que la photographie était précisément le médium qui garantissait des vues objectives du territoire, selon le projet de la mission de la DATAR dans les années 1980 en France, elle devient ici le support de subjectivités artistiques, celle d'« auteurs photographes » qui font du paysage la matière même de leur pratique.

Les essais introductifs précisent comment, dès son invention, la photographie a contribué à renouveler la question du paysage par rapport à la peinture (M. Sicard, D. de Font-Réaulx), en faisant exister des morceaux de nature qui étaient là, sous le regard, mais dont la teneur n'avait encore jamais été vraiment considérée. Mais si les premières vues de paysage du XIX<sup>e</sup> siècle (Le Gray, Bisson, la Mission héliographique) avaient pour but de donner à voir ce qui n'avait jamais été encore révélé, ou de fixer en une image ce qui était changeant par nature (les nuages, les vagues), il en va tout autrement des artistes contemporains, qui vivent dans un monde où chaque recoin de France, voire du monde, a été exploré et archivé. Leur question est bien plutôt de savoir comment fabriquer un paysage à partir de ces lieux que nous connaissons déjà et qui nous frappent par leur absence de « qualité » (Th. Cuisset).

L'originalité de l'ouvrage est de donner longuement la parole aux seize photographes au cours d'entretiens extrêmement bien menés afin de cerner en quoi consiste leur « écriture photographique ». Tous voyagent, explorent des régions différentes, certains arpentent des terrains qui portent les traces de la désertion, de lieux abandonnés (Th. Girard, Ph. Bazin, J.-L. Garnell, S. Delcour); d'autres s'intéressent à ces lieux où la place faite à l'homme est mise en question, voire niée (V. Jouve, Cl. Chevrier), quand d'autres s'attachent au moment où la sensation fait paysage (B. Plossu, J. Salmon, Bruno Dewaele). La diversité des pratiques témoigne de l'ampleur du travail photographique, qui se trouve non seulement dans le médium, mais dans la prise de vue, la mise en série, l'accrochage, l'édition. Par un travail serré sur le point de vue et le cadrage, Arnaud Lesage effectue des rapprochements visuels qui mettent en écho ce qui est géographiquement éloigné; dans une série intitulée *Opening*, une branche dans la neige apparaît tantôt comme une fenêtre, un carré, un triangle ou un angle en suspension, comme par « magie », grâce à une attention particulière portée à l'ombre (p. 292-293).

L'entretien avec Éric Dessert (p. 79 *sq.*) aborde de front la question du passage du territoire au paysage : ayant travaillé pour l'Inventaire général, il

# Critique d'art

Actualité internationale de la littérature critique sur l'art contemporain

52 | Printemps/été :  
CRITIQUE D'ART 52  
Articles

---

## *In the Shadow of Piotr Piotrowski: Small Histories for a Global Perspective*

HENRY MEYRIC HUGHES

p. 17-31

Traduction(s) :

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



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

Cambridge : MIT Press, 2018, 468p. ill. en noir et en coul. 24 x 19cm, eng

Index

ISBN : 9780262038300



**John J. Curley, *Global Art and the Cold War***

Londres : Laurence King, 2018, 288p. ill. en noir et en coul. 25 x 18cm, (Global Perspectives), eng

Bibliogr. Index

ISBN : 9781786272294

***Globalizing East European Art Histories: Past and Present***

New York : Routledge, 2018, 220p. ill. en noir et en coul. 26 x 18cm, (Research in Art History), eng

Bibliogr. Index

ISBN : 9781138054325

Sous la dir. de Beáta Hock, Anu Allas

***Mathilde Arnoux, La Réalité en partage : pour une histoire des relations artistiques entre l'Est et l'Ouest en Europe pendant la guerre froide***

Paris : Centre allemand d'histoire de l'art, 2018, 212p. ill. 21 x 13cm

Index

ISBN : 9782735124411. \_ 12,00 €

Préf. de Jacques Leenhardt

Accès à l'édition électronique

***Texte intégral***

- 1 In 1991, the Slovak art historian and critic, Tomáš Štrauss,<sup>1</sup> then living in exile in Germany, edited a book on art in East Europe, in which he and his fellow authors drew attention to the deep ignorance in which the 'Western' art world had remained, since the division of Europe after 1945, of the rich artistic legacy of East and South-East Europe. He pointed to the prevalent belief that socialist realism had outlived Stalin by

more than a few years, and that cultural life throughout the Eastern ‘bloc’, as it was then known, had been uniformly stagnant and dull.

2 An explanation for this may be sought in the cultural polemics of the Cold War, beginning with the division of Europe into opposing political camps (communist and capitalist, with the neutral, or non-aligned, states to one side). The history of modern and contemporary art was being written in the West, by universalising histories of the West, such as Werner Haftmann’s *Painting in the Twentieth Century (1953-54)*, exhibitions in Venice and Kassel, selective Council of Europe exhibitions (1954-) and one-off events, such as the aptly named *Westkunst* (Cologne, 1981), to which Klaus Staeck’s ironising poster, ‘*Ostkunst = keine Kunst!*’, provided a fitting accompaniment.

3 Things only began to change in the 1990s, when there was a growing awareness of the need to take account of art in the ‘other half’ of Europe. First, it needed to be written, but in the process, it also needed to be integrated into European art history, as a whole; and then, as if this wasn’t enough, to be fed into a global narrative that would be conditioned, first by a postmodernist perspective, and then by the findings of postcolonial theory. The rediscovery of Central, East and South-East Europe initially had something to do with *mitteleuropäisch* nostalgia, but a better point of reference was, surely, to be found in the parcelling out of European states into zones of influence, decided upon in Yalta. The research of the late Polish art historian, Piotr Piotrowski, and his key reference work, *In the Shadow of Yalta: Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945-1989* (2009) has provided the orientation for a younger generation of scholars, several of whom pay him tribute, in an edited selection of papers, *Globalizing East European Art Histories*, which grew out of the last professional meeting that he convened before his untimely death in 2015. As Beáta Hock states, in her introduction, Piotrowski’s notions of ‘horizontal art history’, ‘close other(s)’ and ‘provincialising the centres’ now form part of the vocabulary for scholars who have entered the field, and a first generation of ‘postsocialist’ writing in the region.<sup>2</sup> In his own (earlier) description of the approach, he wrote: ‘The experience of different Europes were by no means common, or the meanings of their cultures analogical. The art of Czechoslovakia, Rumania, and Hungary was developing in different semiotic and ideological spaces from the art of Italy or France, while the universal perspective understood as a methodological instrument prevents the discovery of the particular meaning of cultures and disrupts all attempts at defining their regional, ethnic, and local identities.’ The task, therefore, was: ‘[...] not to reproduce the imperialist and hierarchical interpretative models, but to revise the paradigms, to change the analytical tools so that they would allow us to discover the meanings of cultures of “other” geographical regions.’<sup>3</sup>

4 ock’s East European ‘histories’ Hock’s East European ‘histories’ make for an original contribution to cross-cultural, transnational and global perspectives on the production and reception of contemporary art, from which that region has been unaccountably relegated to the margins. After some introductory contributions of an historical nature, including Kristóf Nagy’s valuable account of the pioneering activities of the Soros network in the 1990s, they vary in range from Maja and Reuben Fowkes’ attempt to delineate a planetary perspective for East European art, which would avoid the pitfall of national histories, to Anu Allas’ presentation of a case for evaluating the East European (neo-) avantgardes on their own terms. Specifically, Allas examines the relevance of Fluxus for Milan Knížák and the Aktual Group in Prague, with their rather different agenda, whilst Agata Jakubowska writes a revisionist account of the impact of feminist ideas in communist Poland.

5 Klara Kemp-Welch and Mathilde Arnoux are two of the young scholars who openly acknowledge the influence of Piotrowski and his ‘horizontal’ approach. Both have had access to personal testimonies, as well as fresh sources of archival information, including personal archives of French critics Raoul-Jean Moulin, writing for the communist daily, *L’Humanité*, and Pierre Restany, whose politics was further to the right. Both have also made good use of the largely untapped resources of the Archives de la critique d’art, in Rennes, which hold all the papers of the International Association

of Art Critics (AICA), including those from its ground-breaking Congresses in Poland (1960) and Czechoslovakia (1966), in which these critics took part.<sup>4</sup>

6 Kemp-Welch's book, which is fast-moving and readable, and furnished with a wealth of photographic documentation, focuses on the 'parallel culture' (Václav Havel) that developed in certain socialist countries away from the media and any form of commercial promotion. Its scope is largely confined to the experimental art of the neo avant-gardes in 'East Central Europe' (Czechoslovakia, Poland, Hungary), with a time-frame of 1965-1979. This broadly overlaps with comparable developments in the West that have already been examined by others in some detail, including Lucy R. Lippard,<sup>5</sup> early on, and the late Sophie Richard.<sup>6</sup>

7 'Immaterial' art in East Europe – whether self-generated, or influenced by Fluxus, 'Concept Art', performance, or indirect channels of information – developed in the claustrophobic environment of collectivised societies. Thus, Kemp-Welch devotes considerable space to the novel ways that artists devised, for by-passing the well-oiled mechanisms of patronage and manipulation. These included building effective networks for the exchange of ideas and ephemera, such as *samizdat* [самиздат] and small press publications, through travel, personal contacts and the ordinary postal services. She borrows Bruno Latour's colourful metaphor for this, of an 'actors' network', for artistic propositions that were 'the cables, the means of transportation, the vehicles linking places together' and a way of 'launching tiny bridges to overcome the gaps created by disparate frames of reference'.<sup>7</sup> Her interview with Jean-Marc Poinot offers an insight into one of the ways in which this worked in practice, through the effective medium of the *envoi* [mail art], which formed the subject of the latter's pioneering book (1972) and exhibition for the *VII Biennale de Paris* (1971). The route of the *envoi* led ultimately to a web of self-sustaining, multilateral contacts, involving, among others, the East German author, Klaus Groh, whose *Aktuelle Kunst in Osteuropa* (1972) became a standard point of reference for mail artists seeking to break out of their isolation; and to two artists in Poznan, Jarosław Kozłowski and Andrzej Kostołowski, whose 'NET' (incorporating a list of addresses provided by Groh) developed almost into an embodiment of the kind of digital community that Marshall McLuhan had imagined.<sup>8</sup> She also provides an account, through her interview with the Hungarian art historian, László Beke, of the independently organised summer encounters in a chapel beside Lake Balaton, where artists from Budapest and neighbouring countries would meet to form a temporary community and stage events, exhibitions and actions.

8 As the narrative makes clear, opportunities for artists to exhibit abroad were limited at the best of times, and generally confined to members of the official unions. Bilateral intergovernmental cultural exchange agreements with 'capitalist' countries were strictly regulated and the beneficiaries were usually confined to members of an artist's union. However, the rare Westerners who were willing to persevere and offer genuine forms of engagement were able to accomplish much. Thus, the independent cultural entrepreneur, Richard Demarco, was able, under the umbrella of 'Edinburgh Arts', to organise significant seasons of experimental performing and visual art from West Germany (1970), Rumania (1971), Poland (1972) and Yugoslavia (1973), in collaboration with the authorities at both ends, which led, in turn, to lasting relationships and individual exchanges. Tours for visiting specialists, under the terms of bilateral cultural agreements, could also sometimes be diverted to enable artists from the West to take part in workshops and symposia in slightly more relaxed countries, such as Poland, Hungary and, of course, Yugoslavia. In such cases, their work might be hand-carried or created *in situ*, in the informal spaces that had sprung up in cultural centres or private apartments, or on university campuses.

9 The centre of gravity for Mathilde Arnoux<sup>9</sup> and her young international team of researchers shifts slightly westwards, to France and West and East Germany, in addition to Poland; the time frame expands to the period from 1961 to 1989; and her subject extends beyond the reception of the neo avant-gardes to that of derivations of socialist realism and the grey areas in between. Arnoux' main concern is to explore ideas of reality as it is perceived and as it might be, or become: '*à chacun son réel!*' She

explores some of the factors that impeded a proper understanding in the West of the specificities of artistic production at different times, in different countries. In particular, her study encompasses the breakdown of the outdated abstraction-figuration dichotomy (notions of individual freedom versus collective engagement) and its mutation into a more complex set of reactions by artists in a given context.

10 The application of postcolonial theory means looking more closely at the realities of officially supported art, as well as the more or less tolerated alternatives to it. Even the depictions of life under ‘really existing socialism’ were inflected by national aspirations and traditions – as evidenced by the selective readings of *Neue Sachlichkeit*, for example, in East Germany or the instrumentalisation of an “engaged” artist, such as John Heartfield. Once transposed elsewhere, however, the “reality” of a work of art could take on an entirely different meaning for the viewer, and this is at the back of a close, and carefully researched, analysis of the overlapping concerns in the late 1960s of artists and theorists associated with the Foksal Gallery in Warsaw and Daniel Buren and his associates in “BMPT”, near the origins of institutional critique. Identical works of art could also evoke varying responses, according to their context or the viewer’s conditioning.

11 Arnoux’s five case studies are complex and open to different interpretation, but all serve to underscore the divergencies between socialist countries at any given moment and between individual artists’ relations with officialdom and authority. A delightful small publication, *Vasarely Go Home*,<sup>10</sup> which was produced to accompany the touring retrospective that was recently shown at the Centre Georges Pompidou, provides a good illustration of the vagaries of fashion and scope for misunderstandings. Victor Vasarely, whose artistic roots, as a former student of Sándor Bórtnik, reached back to the constructivist movement in the 1920s, moved from Budapest to Paris in 1930 and became a leading exponent of the kinetic art movement championed by the Denise René Gallery in the 1950s. By the 1960s and ‘70s, his work was ubiquitous in the West, in part because of his ability to ensure it could be applied to every form of consumer good and the wider environment – after which, it began to look tired, from over-exposure. Up to that point, abstract art had largely been prohibited in Hungary, on account of its ostensible association with Western values. However, the Kadar regime was cautiously seeking to bolster its commercial and political relations with the West and tried to establish a linkage between reawakening national aspirations and the recuperation of its modernist legacy. Vasarely and one or two, like him, who had gone into emigration before the revolution of 1956, were perfect candidates for re-adoption, on terms which were set by the government. His surprise retrospective at the state-run Mücsarnok gallery, in Budapest, provided a shock and a revelation to the wider public and split the artistic community down the middle. Those artists who were willing to give him the benefit of the doubt were impressed, less with the work itself, which already seemed dated, than with the fact that it was exhibited at all, whilst others were sceptical about the compromises that must have been needed to bring this about. At the official inauguration, the neo-avantgardist, János Major, whose work was neither promoted, nor tolerated, but banned, according to the vague classification established by the authorities, staged a simple protest of his own that amounted to a performance, by affixing a small sign with the message “VASARELY GO HOME” to the reverse of his jacket lapel and showing this discreetly to friends, who could be trusted not to land him in trouble. This is remembered as a meaningful action in its own right, cementing a community of initiates and leaving no physical trace; and for exposing the hypocrisy of the officials’ attempts to instrumentalise the artist’s reputation for political ends – i.e. presenting a liberal face to the outside world and exposing the work out of context to domestic audiences, who were totally unprepared for it. The artist, Andreas Fogararsi, who edited this publication managed to track down numerous photographs of the event from other sources, including colour stills from a film that had been made for the television at the time, and a range of personal testimonies.

12 John J. Curley’s account of *Global Art and the Cold War* offers a shift of perspective away from East Europe onto a global plane, but attempts nonetheless to incorporate

elements of a new form of narrative. This seems to be addressed primarily to a general or undergraduate audience, and what it lacks is the close attention to detail and deliberately focused localism that characterises the foregoing publications and constitutes their proper claim to attention. Thus, in his single reference to Piotrowski, he refers to the latter's phrase about politicians' use of "tactical liberalism", when applied to the geometries of the group Exat 51 (not "Exit 51", as written there), in the newly de-Stalinising Yugoslav federation on the early 1950s, when this phrase might better be applied to the Hungarian government's attempted appropriation of Vasarely's work in 1959, recounted above. Curley sets out Hungarians' to construct a global history of art for the entire period covered by the Cold War from 1945 to around 1990, when the USA and the USSR were the dominant powers, competing for ideological supremacy in Europe and military, economic and political supremacy in the rest of the world. Curley resorts to the conventional trope of a conflict between the two "master narratives" of abstraction and figuration for the first part of his account, but things become more interesting around 1960, with the advent of new art forms and relations of art to life. However, practically everything – too much – is seen through the prism of the Cold War, and this creates an imbalance between the recognised achievements of some of the more or less significant artists and the examples that he chooses, to illustrate a thesis. Some of the individual pictorial analyses work well and could serve as a valuable basis for discussion. The inclusion of examples from other parts of the world, including China and South America, is thoroughly welcome, although the process of integrating them convincingly into the broader narrative has some way to go.

---

## Notes

1 Born in Budapest in 1931, died in Bratislava in 2013.

2 Hock, Beáta. "Introduction-Globalizing East European Art Histories. The Legacy of Piotr Piotrowski and a Conference", *Globalizing East European Art Histories: Past and Present*, New York : Routledge, 2018, (Routledge Research in Art History), p. 1

3 Piotrowski, Piotr. 'Framing of the [sic] Central Europe', *2000 + Arteast Collection: The Art of Eastern Europe. A Selection of Works for the International and National Collections of Moderna Galerija Ljubljana*, Ljubljana: Moderna Galerija Ljubljana, 2000, p. 17. Eds. Zdenka Badovinac and Peter Weibel

4 <https://acaprisme.hypotheses.org/>

5 Lippard, Lucy R. *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, New York: Praeger, 1973

6 *Unconcealed: The International Network of Conceptual Artists 1966-1977. Dealers, Exhibitions and Public Collections*, London: Ridinghouse, 2009. Eds Sophie Richard, Lynda Morris

7 Kemp-Welch, Klara. "Introduction: A Useless Game", *Networking the Bloc: Experimental Art in Eastern Europe 1965-1981*, Cambridge : MIT Press, 2018, p. 10

8 McLuhan, Marshall. *Understanding the Media: The Extension of Man*, New York: Mentor, 1964

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

10 Fogarasi, Andreas. *Vasarely Go Home*, Leipzig: Spector Books, 2014

---

## Pour citer cet article

### Référence papier

Henry Meyric Hughes, « *In the Shadow of Piotr Piotrowski: Small Histories for a Global Perspective* », *Critique d'art*, 52 | 2019, 17-31.

### Référence électronique

Henry Meyric Hughes, « *In the Shadow of Piotr Piotrowski: Small Histories for a Global Perspective* », *Critique d'art* [En ligne], 52 | Printemps/été, mis en ligne le 27 mai 2020, consulté le 11 mai 2026. URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/46132> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/critiquedart.46132>

## ***Auteur***

**Henry Meyric Hughes**

-  <https://idref.fr/092851061>

*Articles du même auteur*

**Constructing the World: Art and Economy 1919-1939 + Flashes of the Future** [Texte intégral]

Paru dans *Critique d'art*, Toutes les notes de lecture en ligne

**John Golding** [Texte intégral]

Paru dans *Critique d'art*, Toutes les notes de lecture en ligne

---

## ***Droits d'auteur***

Le texte et les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés), sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.



Arnoux, Mathilde - Leenhardt, Jacques (préf.): *La réalité en partage. Pour une histoire des relations artistiques entre l'Est et l'Ouest en Europe (Passerelles)*, xiv-212 p., ill. en noir, 12,5x21 cm, ISBN : 978-2-7351-2441-1, 12 €  
(Editions de la MSH/Centre allemand d'histoire de l'art, Paris 2018)

Rezension von Juliette Milbach, EHESS/CNRS ([juliette.milbach@hotmail.com](mailto:juliette.milbach@hotmail.com))

Anzahl Wörter : 1771 Wörter

Online publiziert am 2019-08-26

Zitat: Histara les comptes rendus (ISSN 2100-0700).

Link: <http://histara.sorbonne.fr/cr.php?cr=3596>

*La réalité en partage. Pour une histoire des relations artistiques entre l'Est et l'Ouest en Europe* constitue un outil indispensable pour (re-)penser les relations culturelles de l'après-Seconde Guerre mondiale au sein de l'Europe. Son auteur, l'historienne de l'art, directrice de recherche au Centre allemand d'histoire de l'art, Mathilde Arnoux, qualifie parfois ces relations d'échanges. Elle aborde ces dernières dans leurs déséquilibres, montrant notamment combien la Pologne apparaît largement plus libérale que la RDA. Lectrice exigeante, Arnoux décortique pour le lecteur les sources interprétatives de référence de ces relations. Les jalons historiographiques qu'elle pose par ses lectures font de *La réalité en partage*, qu'on pourrait qualifier d'essai, une source majeure. En outre, son ouvrage investit plusieurs concepts invitant à dépasser de nombreux obstacles méthodologiques auxquels l'histoire de l'art a pu s'être confrontée. Il s'agit de distinguer les relations des circulations, en observant bien un terrain sur lequel les mouvements ont été limités par les conséquences même de la Conférence de Yalta. Les oppositions binaires Est/Ouest, abstraction/figuration, art libre/art officiel y sont ainsi dépassées pour mettre en avant des points de contacts ou de tensions plus nuancés.

L'ouvrage, on l'aura compris à partir de son titre, s'articule autour d'une notion, celle de *Réalité* qui est tout autant divisée que partagée ainsi que le rappelle Jacques Leenhardt dans sa préface. La notion de réalité se veut neutre. Elle reprend la même neutralité que le réel, notion qui était utilisée pour le projet collectif du Centre allemand d'histoire de l'art « OwnReality. A chacun son réel » mené par Arnoux entre 2010 et 2016 et dont le présent ouvrage propose une mise en perspective des réflexions méthodologiques. Il s'agit dans le projet comme dans le livre d'étudier le discours sur l'art en France, RFA, RDA, Pologne, entre 1960 et 1989. En faisant de cette notion la clef de voûte de son analyse, Arnoux dépasse la surdétermination liée à la définition et la mise en image du « réalisme » pesant sur toute étude de la scène artistique de l'Est depuis les débats de 1936 menés par

Aragon, Brecht, Lukacs etc. Et depuis la *Querelle*, en particulier à partir des années 1960, c'est bien la notion de réalité, au-delà de l'idéologique « réalisme » qui constitue, comme le rappelle Arnoux, « un axe de réflexion pour les artistes, les critiques, les théoriciens dont les interprétations distinctes ont pu servir à organiser des tendances, des groupes » (p. 41). C'est là encore d'un intérêt considérable puisqu'il s'agit de se placer du point de vue de l'art.

Le choix de l'étude s'est porté sur le vieux continent. Les États-Unis et l'URSS ne sont pas étudiés même s'ils sont présents *en négatif* partout. On peut le regretter, mais le projet aurait sans doute pris une toute autre ampleur et aurait perdu sa vocation européenne qui confère à la démarche une vocation tout à fait contemporaine. En outre, cela permet de contourner la notion trop souvent stérile de concurrence dont il est difficile de se défaire si l'on place au cœur du propos les deux superpuissances.

*La réalité en partage* se compose de deux chapitres méthodologiques et de trois études de cas dont la première est consacrée au rôle clef du Musée d'Art moderne de la Ville de Paris dans les échanges franco-RFA-RDA. Ces trois études de cas sont plurielles, elles portent respectivement sur l'analyse d'expositions, de la critique d'art et des artistes. Elles demeurent communes en ce sens qu'elles prennent pour point de départ le discours sur l'art, déterminé fortement par le contexte. Les études de cas analysent la manière dont la création artistique s'articule à ce dernier. L'introduction pose les bases historiographiques permettant d'aborder le contexte socialiste dans toute sa spécificité. Arnoux justifie dans l'introduction son approche à la fois historique et épistémologique lui permettant une vue pluri-focale afin de dépasser toute interprétation trop étroite. Surtout elle explique tout l'intérêt du choix de cette notion en partage :

« Pour que l'analyse rende possible l'identification des marques laissées par les divisions et oppositions de la guerre froide sur les discours et les interprétations, pour qu'elle permette de reconnaître le caractère surplombant de la division sur l'appréciation des relations artistiques en Europe et pour qu'elle ouvre sur la possibilité de concevoir des relations artistiques qui ne seraient pas soumises de prime abord à l'ordre géopolitique, il ne peut être question de développer des études comparatistes qui reproduiraient l'opposition selon les lignes de divisions idéologiques de la guerre froide. » p. 11

Cette idée de partage est tout à fait heuristique et permet de dépasser, ce qui constitue d'ailleurs une partie du développement des propos introductifs, le prisme des circulations aujourd'hui trop souvent exclusif en matière d'analyse des relations Est/Ouest. Cette critique invite à penser ce qui fait relation : « [...] pour que les relations artistiques ne viennent pas seulement illustrer l'histoire culturelle et politique, il faut reconnaître que, en plus des interprétations singulières selon les contextes, elles permettent aussi de mettre en valeur le partage de questions propres aux pratiques artistiques » (p. 12) et de restituer, voire de porter, un regard croisé sur cet objet d'étude commun.

Les deux premiers chapitres (1. Les apports des recherches sur l'art des pays autrefois situés à l'est du rideau de fer et 2. Penser les relations artistiques entre pays situés de part et d'autre du rideau de fer pendant la guerre froide) constituent un solide cadre historiographique et conceptuel à l'étude. Aux analyses totalitaristes qui ne prêtaient pas assez attention aux capacités d'adaptation des individus succèdent dans les années 1990 la socio-histoire. Les recherches socio-historiques ont permis de mettre en avant des distinctions parmi les pays et entre prescriptions politiques et initiatives individuelles. Surtout, les travaux relevant de la sociohistoire « ont rendu aux acteurs de cette période une vie privée, une pensée propre, une capacité d'analyse et d'action, même si le monde dans lequel ils vivaient était pétri d'idéologie et de contraintes.» (p. 18) Concernant plus précisément l'histoire de l'art (Jérôme Bazin, Cécile Pichon-Bonin, Susan E. Reid, etc.), cela a donné lieu à un renouveau de l'étude du réalisme socialiste en

mettant notamment l'accent sur l'analyse des rapports entre scènes artistiques et institutions. Pour Arnoux néanmoins, les enjeux géopolitiques restent très (trop) présents dans l'analyse des relations entre scènes artistiques à l'ouest et à l'est du rideau de fer. C'est pourquoi l'auteur invite à dépasser ces interprétations en plaçant au centre de son analyse des questions propres aux pratiques artistiques (références, recherches, expériences partagées en dépit des frontières). Arnoux retrace donc l'historiographie qui préside à l'étude de ces relations en donnant pour moments-clefs les expositions européennes qui ont fait l'objet de catalogue de référence à l'instar de l'exposition sur le design *Cold War Modern: Design 1945-70* au Victoria and Albert Museum en 2008. L'un de ses deux commissaires, David Crowley, accompagné dans le catalogue notamment par Susan Reid, auteur de travaux majeurs sur la redéfinition de la scène artistique soviétique durant la guerre froide, analysait la conception rivale de la modernité entre les blocs en rompant avec une stricte opposition idéologique.

L'analyse de ces récentes recherches fait ressortir des parallélismes dans les démarches et les thématiques, ou alors relève de l'histoire culturelle. Ainsi, « la relation est étudiée à travers l'analyse de la réception de l'œuvre dans un contexte donné, selon un horizon d'attente particulier. L'œuvre est envisagée comme un support de représentation du pays, de la culture, du mouvement, de la tendance auxquels l'artiste est attaché. » (p. 34) *La réalité en partage* offre une réponse, ou en tout cas une nouvelle voie d'analyse, à la possible impasse de ces travaux dans lesquels « l'approche de l'art risque d'être surdéterminée par le contexte politico-culturel de chaque espace en jeu et l'art de chaque pays, de chaque espace idéologique encourt le risque de se voir confirmé dans son existence, puisque c'est en tant que tel qu'il est envisagé dans sa réception par l'autre. L'approche politico-culturelle qui prévaut dans ce type d'analyse des relations artistiques met en avant les représentations des spécificités nationales ou idéologiques, plutôt que les questions soulevées par la création artistique. » (p.35). La grande nouveauté des propositions d'Arnoux réside précisément dans le fait que tous les présupposés à son analyse relèvent de l'art.

L'ouvrage restitue des visions du monde à partir de pratiques artistiques et du discours que celles-ci engendrent. Ce discours est offert à la lecture et analysé dans la diversité de ses acteurs et de ses formes. Les qualités de l'ouvrage sont nombreuses. Nous nous permettons de conclure sur celles qui nous paraissent les plus inspirantes pour convaincre le lecteur de la pertinence d'user de *La réalité en partage* comme outil visant à déconstruire les perspectives nationales qui prévalent encore parfois en histoire de l'art. La lecture qu'Arnoux fait des textes de référence fournira des arguments pour réfuter l'occidentalisation de l'interprétation de la scène artistique de l'Est. Cela en permet l'inscription dans une perspective historique car en relatant notamment des articles de revue d'art des années 1980, la grille interprétative mise à jour apparaît aujourd'hui encore très prégnante. Les études de cas, en particulier autour de l'action de Pierre Restany et des échanges entre Daniel Buren et Anka Ptaskowska viennent alimenter cette contemporanéité des réflexions. La pluri-focalité de l'analyse se révèle à la fois dans la méthodologie et dans les spécificités du discours mais aussi dans la mise en lumière des points communs entre exposition, critique et artiste. L'ouvrage vient démontrer que cette articulation entre discours et pratiques artistiques dépend précisément du rapport entre art et réalité dont chacun connaît l'impermanence. Cette conclusion inscrit le projet « OwnReality. A chacun son réel » et l'ouvrage *La réalité en partage. Pour une histoire des relations artistiques entre l'Est et l'Ouest en Europe* qui en résulte en partie, comme un jalon majeur dans l'étude de l'histoire de l'art de la modernité. En mettant en garde contre un certain nombre d'éléments constitutifs de l'écriture de l'histoire de l'art, comme par exemple le caractère éminemment diplomatique des expositions consacrées à l'art

allemand en France, Arnoux montre tout au long de son essai, une propagande d'une intensité tout aussi importante de part et d'autre du rideau de fer.

## **Préface**

## **Avant-propos**

## **Introduction**

I Les apports des recherches sur l'art des pays autrefois situés à l'est du rideau de fer

II Penser les relations artistiques entre pays situés de part et d'autre du rideau de fer pendant la guerre froide

III Interdépendance. Les expositions d'art de RFA et de RDA organisées au musée d'Art moderne de la Ville de Paris en 1981

IV Divergence. Pierre Restany face à la peinture abstraite polonaise en 1960

V Rapports subtils. La rencontre d'Anka Ptazkowska avec Daniel Buren

## **Conclusion**

## **Notes**

## **Index**

## **Remerciements**

---

Herausgeber: Lorenz E. Baumer, *Université de Genève* ; Jan Blanc, *Université de Genève* ; Christian Heck, *Université Lille III* ; François Queyrel, *École pratique des Hautes Études, Paris*

Diese Webseite wurde konzipiert von Lorenz Baumer und François Queyrel. Realisation: Lorenz Baumer, 2006/7