



HAL
open science

Art et politique dans l'espace Yougoslave : 1980-1990

Nebojsa Vukadinovic

► **To cite this version:**

Nebojsa Vukadinovic. Art et politique dans l'espace Yougoslave : 1980-1990. *Revue des études slaves*, 2018, 89, pp.567 - 581. 10.4000/res.2309 . hal-03973185

HAL Id: hal-03973185

<https://hal.science/hal-03973185v1>

Submitted on 4 Feb 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Revue des études slaves

LXXXIX-4 | 2018

Évolutions dans le socialisme yougoslave 1960-1990

Art et politique dans l'espace Yougoslave : 1980-1990

Art and Politics in Former Yugoslavia : 1980-1990

NEBOJSA VUKADINOVIC

p. 567-581

<https://doi.org/10.4000/res.2309>

Abstracts

Français English

L'article est consacré aux relations entre art et politique dans la dernière décennie de la Yougoslavie. Il analyse le passage du « modernisme socialiste » au postmodernisme dans les arts visuels et les mutations qu'il occasionne dans la façon de concevoir l'engagement artistique dans un système politique en crise. Dans un premier temps, il s'agit de comprendre les relations entre art et politique. Puis dans un second temps comment les artistes ont utilisé la dimension politique dans leur travail avant la désintégration de l'ex-Yougoslavie et qu'elle en a été la portée politique. Enfin, comment le pouvoir politique a mis en œuvre des politiques culturelles pour la promotion d'un art yougoslave.

The article is devoted to the relations between art and politics in the last decade of Yugoslavia. It analyses the passage from 'socialist modernism' to postmodernism in the visual arts and the changes it causes in the way of conceiving artistic engagement in a political system in crisis. At first, the article analyses relations between art and politics. Then it analyses how artists used the political dimension in their work before the disintegration of the former Yugoslavia and the political consequences of their attitudes. Finally, how the political power implemented cultural policies for the promotion of a Yugoslav art.

Full text

- 1 Les rapports entre art et politique dans l'espace yougoslave sont complexes et soulèvent beaucoup de questions : Existe-t-il un « art yougoslave » ? Un espace artistique yougoslave a-t-il précédé et survécu à la Yougoslavie ? Quelle est l'influence de la politique sur l'art et inversement ? Quel est le rôle de l'art dans la création des identités nationales ?



Les rapports entre art et politique se sont développés durant trois périodes principales : avant 1918, pendant le royaume des Serbes, Croates et Slovènes (puis royaume de Yougoslavie) et au sein de la Fédération yougoslave de l'après-Deuxième

Guerre mondiale. Les différents contextes politiques de ces trois périodes ont eu des influences sur les mouvements artistiques. Durant la première période, les expositions artistiques traduisent une volonté d'union des Slaves du Sud et la création d'une identité commune. La deuxième période est plus complexe, même si on assiste à une volonté politique de promouvoir un art yougoslave au sein du nouvel État dont la figure d'Ivan Mestrovic est la plus représentative (Skrhoj, 2014)¹. Pour cet artiste, la référence au yougoslavisme renvoie à la tradition et passe par l'utilisation d'éléments formels du Moyen Âge, comme on peut le voir dans son œuvre *le Cycle du Kosovo*. Certains artistes sont sous l'influence des mouvements avant-gardistes de Paris, de Munich et de Vienne et ne souhaitent pas refléter dans leur travail un art proprement yougoslave dans le sens de la tradition historique des peuples. Parallèlement, il n'y a pas une vision unique de la signification de l'art yougoslave. La dimension politique dans l'art apparaît aussi dans des mouvements comme le surréalisme serbe (Kapidzic-Osmanagic, 1966)², (Sretenovic, 2016)³. Durant la troisième période, on assiste dans un premier temps au réalisme socialiste puis à l'émergence du « modernisme socialiste ». Ce terme ne recouvre pas un style ou un mouvement artistique particulier, il permet de lier l'art yougoslave à l'art occidental. Si l'histoire des arts yougoslaves trouve sa place dans la logique culturelle de l'Occident, c'est en raison également des faveurs dont l'ont comblées les pouvoirs communistes yougoslaves depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale.

3 Les relations entre art et politique au cours des années 1980-1990 ont été étudiées dans le cadre d'analyses sur les avant-gardes, néo-avant-gardes et post-avant-gardes en Yougoslavie⁴ ou d'études sur la « dernière génération yougoslave » (Spasovska, 2017)⁵. Les historiens de l'art, théoriciens de l'art et commissaires d'expositions Miško Šuvaković (2012)⁶, Ješko Denegri (2013)⁷ et Branislav Dimitrijević ont contribué à l'analyse des relations entre art et politique dans l'espace yougoslave. L'historien Božo Repe s'est aussi penché sur les rapports entre art et politique, principalement en Slovénie. L'historienne de l'art Asta Vrečko⁸ a également étudié l'art de cette période dans l'espace yougoslave. Malgré ces recherches, les rapports entre art et politique dans l'espace yougoslave ont été peu étudiés.

4 Cet article analyse plus particulièrement la fin de cette troisième période qui est la dernière décennie de l'existence de la Fédération socialiste yougoslave. Afin de mieux la cerner, il est cependant nécessaire de faire des rappels aux décennies précédentes et suivantes. Une première partie est consacrée aux relations entre art et politique, une deuxième aux pratiques artistiques dans l'espace yougoslave tandis qu'une troisième partie analyse les politiques culturelles pour la promotion d'un art yougoslave. Dans l'articulation entre ces trois parties il s'agit de comprendre comment les artistes ont utilisé la dimension politique dans leur travail avant la désintégration de l'ex-Yougoslavie et quelle est la signification politique de l'art dans l'espace yougoslave.

1 – Les relations entre art et politique

5 Les relations entre « art et politique » mettent en question les relations entre deux sphères clairement identifiables (M. Weber, 1995 [1922])⁹. La sphère artistique n'est pas autonome de la sphère politique. L'art utilise la sphère politique comme « matériau artistique » et transforme la politique. L'art est aussi objet des actions politiques, principalement par le biais des politiques culturelles. Dans ces relations, se pose la question de l'ancien et du moderne. En suivant l'analyse de Jacques Rancière, les rapports entre modernité et avant-garde ne permettent pas d'éclairer les rapports entre esthétique et politique.

Elles mêlent en effet deux choses bien différentes : l'une est celle de l'historicité propre à un régime des arts en général. L'autre est celle des décisions de rupture ou d'anticipation qui s'opèrent à l'intérieur de ce régime¹⁰.

- 6 Malgré une littérature importante sur les mouvements d'avant-garde du début du XXe siècle qui sont en rupture avec les modes de production artistique précédents, l'interaction entre art et politique reste un champ d'étude encore en friche. La majorité des études sur l'art et la politique dans l'espace yougoslave concerne le dadaïsme et le surréalisme dans leurs rapports à la politique. Même si certains auteurs se sont penchés sur la période postcommuniste (Piotrowski, 2012)¹¹, elle reste peu étudiée. L'analyse des rapports entre art et politique entre 1980 et 1990, nécessite tout d'abord de différencier les concepts de modernisme et de postmodernisme. L'art moderne débute au milieu du XIXe siècle avec Gustave Courbet¹² et Édouard Manet. Le modernisme est un terme plus large¹³, il recouvre des courants artistiques (Terry Smith, 2009)¹⁴ variés.
- 7 La crise de modernité du début des années 1980 prend la forme d'une méfiance à l'égard de l'universalisme. Ce phénomène est caractérisé selon Jean-François Lyotard¹⁵ comme « la fin des métarécits ». La croyance dans le progrès technologique et social et dans les idéologies est remise en question. Cette perte de repères coïncide également avec les périodes de crises politiques et économiques. La postmodernité (Jencks, 1986)¹⁶, quant à elle, repose sur la fin de la séparation des styles, sur l'hybridité et l'hétérogénéité. Elle autorise la juxtaposition d'éléments qui étaient séparés et exclus les uns des autres. Dans l'art postmoderne, les artistes peuvent puiser à la fois dans le passé et dans le présent, ils peuvent composer et utiliser des techniques de « montage », mettre en relation des périodes historiques éloignées. Cependant comme le précise Maxence Alcade, « les attaques accusant l'art postmoderne d'être néo-conservateur ou néo-réactionnaire sont dans la plupart des cas le fruit d'une certaine méconnaissance de la scène artistique contemporaine¹⁷ ». Les acteurs de cette scène dans les années 1980 sont des artistes qui souhaitent s'affirmer face à la génération précédente d'artistes des années 1970, plus conceptuelle. Le retour à des formes artistiques plus traditionnelles est un moyen pour affirmer cette différenciation.

2 – Les pratiques artistiques et les évolutions politiques du socialisme yougoslave

- 8 Depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale, et plus particulièrement à partir de la rupture entre Tito et Staline en 1948, les transformations politiques dans l'espace yougoslave ont eu des influences sur la création artistique et sur la politique culturelle. Durant les années 1950 et 1960, la rupture est très nette avec le stalinisme des autres pays d'Europe de l'Est. Les jeunes artistes s'organisent à Ljubljana, Belgrade, Zagreb, Subotica et Novi Sad en groupes pour promouvoir à la fois un art moderne et la liberté de parole. À la fin des années 1960 et au courant des années 1970, les attitudes radicales de la néo-avant-garde permettent l'établissement de liens étroits avec Paris, Berlin, Londres, etc. Dans ce contexte, l'art dans l'espace yougoslave ne se démarque pas de façon drastique des tendances de l'art contemporain en Europe occidentale. Les artistes yougoslaves, à la différence de ceux des autres pays d'Europe de l'Est, peuvent voyager à l'Ouest. Ainsi, lorsque l'exposition « Quand les attitudes deviennent forme »¹⁸ est présentée à la Kunsthalle de Bern en 1969 (Harald Szeemann, 1969), elle a également une influence sur des artistes de l'espace yougoslave qui ont pu la voir.
- 9 L'année 1980 est celle de la mort de Tito. Elle marque la fin d'une période de stabilité et le début de la fin de la Yougoslavie. Le modèle socio-économique yougoslave, en premier lieu le système autogestionnaire se retrouve confronté à la crise économique. On assiste, d'un côté, à la difficulté de réformer la fédération, et de l'autre, à la montée des nationalismes. Les artistes de l'espace yougoslave dans ce contexte se retrouvent dans un système politique qui est dans une impasse. Ils observent les scènes artistiques en France, Allemagne, Grande-Bretagne et en Italie. À la différence des années 1970, durant les années 1980 en Europe occidentale on voit apparaître des mouvements

artistiques nationaux (figuration libre en France, néo-expressionisme en Allemagne, nouvelle sculpture en Grande-Bretagne, trans-avant-garde en Italie). Ces mouvements marquent également un retour de la forme ainsi que l'utilisation de media plus classiques (peinture, sculpture, dessin). Dans ce contexte, les artistes de l'espace yougoslave suivent ces mouvements, plus particulièrement en Slovénie, Croatie et Serbie. Notons cependant que les dernières expositions de l'art yougoslave ont eu lieu en Bosnie-Herzégovine à Sarajevo en 1987 et 1989. En Macédoine, de nombreuses expositions d'artistes de l'ensemble de l'espace yougoslave sont organisées au musée d'art moderne de Skopje. Au Monténégro, la scène artistique est principalement concentrée à Podgorica.

2.1. L'émergence d'un nouvel art national slovène : rupture avec l'art yougoslave ?

10 En Slovénie, en 1984, le collectif artistique NSK (*Neue Slowenische Kunst*)¹⁹ souhaite affirmer un art national slovène. Il s'inscrit dans une réflexion sur les systèmes politiques et les idéologies (communisme, national-socialisme, capitalisme, etc.). La Slovénie, par sa position géographique a été confrontée à ces idéologies. Par ailleurs, NSK fait référence à des espaces multiples : espace germanique, espace yougoslave, espace de l'Est, qui renvoient au passé de la Slovénie. Le collectif est composé d'artistes de domaines variés : musique, arts plastiques, graphisme, théâtre. Avec l'apparition de NSK se pose la question de la relation de cet art avec l'art yougoslave : le nouvel art slovène se détache-t-il de l'art yougoslave ? Serait-il l'affirmation de la tradition et de l'individualisme contre l'universalisme ? Ou bien fait-il parti toujours de celui-ci ? Il est tentant de répondre à ces questions en affirmant que NSK est en rupture avec la Yougoslavie socialiste sans être en rupture avec l'art yougoslave.

11 Les membres du groupe Laibach sont souvent habillés en uniformes ressemblant à des uniformes nazis et fascistes. Le groupe IRWIN montre des symboles nazis dans les peintures de grands formats. En Yougoslavie, dans un pays qui a connu l'occupation pendant la Seconde Guerre mondiale, cela choque. Selon Tomislav Longinovic²⁰, le nouvel art slovène place ainsi la Slovénie dans une position de suprématie par rapport à la Yougoslavie socialiste et prône des thèses nationalistes. Selon cet auteur, NSK est un art antiyougoslave. Carlos Gonzalez Villa²¹ estime lui aussi que le mouvement NSK ne craint pas de critiquer le système socialiste yougoslave. À l'opposé de ces analyses, Slavoj Žižek estime que les artistes de NSK ont contribué à la pluralisation de la société et de la culture slovène dans les années 1980 et que l'utilisation de références empruntées à des espaces idéologiques ne signifie pas une identification à ceux-ci. De fait, il est nécessaire d'observer NSK sous l'angle des relations Est-Ouest²² et de la volonté d'emprunter les codes et les référents aux deux blocs. Pour Božo Repe ²³, NSK tout en travaillant sur l'ouverture et la pluralité des approches artistiques a contribué à l'homogénéisation de la société slovène dans une période où la Yougoslavie post-titiste était en crise.

12 Dans ce contexte, en 1987, l'affaire de l'affiche du Jour de la jeunesse²⁴ fait scandale. Selon le système de rotation par république, la Slovénie est en charge d'organiser cette année-là le Jour de la jeunesse. Un concours pour la réalisation de l'affiche de cet événement est remporté par le groupe de graphistes *Novi kolektivizem*²⁵. Dans un premier temps l'affiche est bien accueillie par plusieurs hauts gradés de l'armée yougoslave, qui estiment que la représentation d'un corps masculin athlétique est bien meilleure que des affiches abstraites. Cependant, le 28 février 1987 un article publié dans le journal *Politika* à Belgrade précise qu'il s'agit d'un plagiat qui reprend un dessin de l'artiste nazi Richard Klein. L'affiche du Jour de la jeunesse doit donc être retirée. La critique du système socialiste yougoslave qui se dégage de cette affiche est perçue comme une provocation contre la Yougoslavie socialiste et la volonté de s'en détacher. Le scandale autour de l'affiche a permis de consolider la scène politique et artistique

slovène autour d'une attaque sévère du système socialiste et fédéral yougoslave. Par contre, dans les autres républiques, principalement en Serbie, l'affiche est considérée comme une action antiyougoslave. Moins médiatisé, le design du bâton de relais (*štafeta*) qui était remis par les coureurs de toute la Yougoslavie a aussi été préparé en Slovénie et représentait une forme de tube avec six gouttes de sang sur son sommet. L'année 1987 a été la dernière année de la commémoration du Jour de la jeunesse et de l'anniversaire de Tito.

13 La pratique artistique de NSK s'articule autour de la notion de rétro-avant-garde. Il s'agit d'une méthode de montage ou de juxtaposition de signes, d'images, de symboles faisant référence à des idéologies opposées. Cette pratique artistique relève aussi d'une forme de « ready-made politique ». Les formes qui sont empruntées sont le produit de régimes politiques. En ce sens, la pratique de montage de la « rétro-avant-garde » est dans la continuité de la démarche de Marcel Duchamp auquel font souvent référence les membres du groupe IRWIN. Le « ready-made politique » par contre est réintroduit dans la peinture. Les membres de ce groupe d'artistes commencent en 1984 à utiliser cette méthode avec des éléments formels de la culture nationale slovène. Ils souhaitent ainsi participer à la construction de l'identité nationale slovène. Pourtant, dans leur démarche, ils s'inspirent largement de l'artiste belgradois Raša Todosijević. Le projet *Was ist Kunst ?* de 1985 reprend même le titre d'une de ses œuvres dans laquelle on trouve aussi des symboles d'idéologies totalitaires. Ainsi, ils sont dans la continuité d'approches artistiques qui se sont développées dans les autres républiques yougoslaves et ne sont pas en ce sens en rupture avec l'art yougoslave de cette époque. Les œuvres d'IRWIN qui font référence à Raša Todosijević sont des peintures à l'huile réalisées en utilisant des motifs d'usines de la ville de Trbovlje, empruntés à la peinture social-réaliste de l'artiste Janez Knez de 1950 et de croix de Kazimir Malevitch. Ces peintures de dimensions monumentales sont pour certaines recouvertes de sang de porc et avec des encadrements en bois bruts très larges. Par ailleurs, dans le projet *Slovenske Atene* (Athènes slovène, 1985), le motif du semeur est repris dans une série de cinq peintures de grand format avec des paysages slovènes : la mer, les montagnes, les forêts et les Alpes. Les artistes d'IRWIN introduisent dans un premier temps le concept de « modernisme de l'Est » et ne se réfèrent pas directement au post-modernisme.

14 Les artistes slovènes travaillent dans le contexte d'une Yougoslavie difficile à réformer. La Ligue des communistes de Slovénie critique le système bureaucratique et souhaite la transformation de la Fédération yougoslave en confédération. Ils critiquent aussi la répartition des richesses au sein de la fédération et principalement le fait que les devises venant de Slovénie et de Croatie sont redistribuées au Kosovo, en Macédoine et dans les régions plus pauvres du pays. En reprenant les critiques contre le système socialiste yougoslave, les artistes de NSK annoncent une dizaine d'années avant l'indépendance de la Slovénie la volonté de se séparer du modèle politique et esthétique yougoslave.

15 Paradoxalement, dès l'indépendance de la Slovénie, les membres des composantes de NSK adoptent une attitude inverse et décident de créer un nouvel État NSK. La création d'institutions fictives n'est pas une nouvelle attitude artistique. L'artiste belge Marcel Broodthaerts a déjà créé des musées fictifs. L'artiste russe Iliya Kabakov a aussi construit des lieux fictifs. IRWIN va pourtant plus loin en créant un État fictif sans frontières et sans territoire. Par contre, on voit apparaître des institutions, des ambassades et des consulats et il est même possible d'obtenir un passeport du nouvel État NSK. Ainsi, il y a là non seulement création de lieux fictifs mais aussi détournement de leur usage. Cette attitude artistique est politique, elle pousse le spectateur à réfléchir à la prolifération de nouveaux États à l'Est depuis la chute du mur de Berlin. On ne trouve pas dans ces œuvres de réflexion sur les politiques menées dans ces nouveaux États, sur les nouvelles idéologies des élites postcommunistes, sur le nouveau système capitaliste qui est mis en place ou bien encore sur la vie des populations dans cette période de transformation des systèmes politiques et économiques.

16 Nous pouvons donc considérer deux principales phases de NSK : avant et après l'indépendance de la Slovénie, ou bien avant et après la désintégration de l'ex-Yougoslavie. La seconde phase est radicalement différente de la première et s'inscrit dans une réflexion sur l'État qui n'est pas un État-nation. L'œuvre d'art « l'État NSK » est présentée comme un espace immatériel sans territoire et s'oppose à la fixation des frontières et des groupes ethniques. Pour les artistes de NSK, il s'agit d'une « accumulation d'expériences individuelles » qui permettent une nouvelle définition de l'espace.

2.2. Le « modernisme socialiste » et le retour à la tradition en Croatie

17 Depuis les années 1950 et 1960, la scène artistique en Yougoslavie et donc aussi en Croatie est marquée par le « modernisme socialiste ». Il ne s'agit pas d'un style ou d'un mouvement artistique particulier mais plutôt d'un « climat » et d'un « état d'esprit » (Šuvaković, 2017). En réaction au réalisme socialiste et tout en restant dans la lignée du socialisme, l'art yougoslave montre ainsi une ouverture sur l'extérieur, principalement vers les pays occidentaux. Le « modernisme socialiste » yougoslave recouvre des tendances artistiques très différentes, de l'art abstrait et figuratif à l'art minimal et conceptuel ainsi que d'autres tendances. Il permet de marquer la différence avec le réalisme socialiste des autres pays de l'Europe de l'Est et de promouvoir la « troisième voie » du socialisme yougoslave par des liens plus forts avec l'art occidental. Parmi toutes les formes du « modernisme socialiste », l'art abstrait, même s'il est attaqué en 1963²⁶ convient aux élites politiques communistes et il est soutenu. Parallèlement à l'abstraction, les artistes développent des pratiques artistiques qui relèvent de l'*in-situ*, de l'anti-sculpture, du land-art, de l'art minimal ou encore de l'arte povera. Toutes ces pratiques font partie intégrante du « modernisme socialiste ». Pour les communistes yougoslaves, « le modernisme socialiste » permet surtout de montrer la « troisième voie » du socialisme yougoslave.

18 En Croatie, le « modernisme socialiste » recouvre des tendances variées. Au courant des années 1960 et 1970 les artistes Julije Knifer²⁷, Marijan Jevšovar, Djuro Seder, Ivan Kozarić travaillent avec des matériaux traditionnels en s'inscrivant dans le néo-dadaïsme. Ils forment le groupe Gorgona et publient « l'antimagazine Gorgona »²⁸. Ces artistes sont intéressés par l'absurde. Ils envoient ainsi des invitations à des expositions qui n'ont pas lieu. Ils établissent des contacts avec des artistes italiens Piero Manzoni et Lucio Fontana, américain, Robert Rauschenberg et allemand, Dieter Roth. Parallèlement en Croatie des expositions collectives intitulées « Nouvelles tendances » sont organisées. À partir de l'exposition de 1965 et jusqu'en 1973, les organisateurs mettent en

19 avant les recherches constructivistes et celles de l'art cinétique. Ainsi, l'op-art tient une place particulière dans ces expositions qui sont l'occasion de montrer les travaux d'artistes, d'architectes et de théoriciens comme Ivan Picelj, Julije Knifer, Vjenčeslav Rihter, Vlado Kristl, Aleksandar Srnec, Miroslav Šutej, Zoran Radović et Petar Milojević.

20 Le groupe d'artistes Biafra (1970-1978), plus contestataire, organise des expositions dans la rue (Branko Bunić, Ratko Petrić, Miro Vučo). Leurs œuvres souvent réalisées avec des matériaux de récupération sont inspirées du pop-art et du minimalisme. Un autre mouvement apparaît aussi, au courant des années 1970. Il s'agit de « nouvelle pratique de l'art » qui analyse le processus de création artistique dans son contexte social et politique.

21 Durant la décennie 1980, les artistes introduisent des formes plus traditionnelles. Les œuvres d'artistes plus âgés comme Ferdinand Kulmer et Djuro Seder²⁹ s'inscrivent aussi dans ce retour. Comme en Slovénie, ces attitudes artistiques relèvent du

postmodernisme. Cependant, il n'y a aucune volonté d'affirmer qu'il s'agit là d'un « art croate » dans lequel les éléments visuels seraient des références au passé national.

- 22 En 1981, une exposition de 12 jeunes artistes au Pavillon des arts à Zagreb montre le retour à la peinture. Dès lors le terme de *Nova slika* – Nouvelle image est employé pour définir ce mouvement inspiré par la trans-avant-garde italienne. Il s'agit de peintures de grand format, mélangeant l'abstraction et la figuration (Nina Ivančić, Djuro Seder). Parallèlement, Dimitrije Bašičević organise l'exposition « Confrontations » qui présente en même temps l'avant-garde des années 1960-1970 avec les approches plus formelles des années 1980. À la différence de la Slovénie, en Croatie les artistes durant la décennie 1980-1990 ne critiquent pas le « modernisme socialiste » et n'utilisent pas l'art à des fins politiques. Ils ne critiquent pas non plus le socialisme yougoslave.

2.3. Le « modernisme socialiste » et la nouvelle scène artistique en Serbie : continuités et discontinuités

- 23 La scène artistique en Serbie est depuis la période entre les deux Guerres mondiales marquée par des liens très forts avec Paris. En 1930 sort l'almanach *Nemoguće* [L'impossible], avec pour mission d'affirmer les tendances révolutionnaires du groupe surréaliste tant sur le plan idéologique que poétique. Les artistes surréalistes s'engagent en politique et insistent sur le fait que l'art n'est que le point de départ d'un processus moral. Toujours influencé par le surréalisme, en 1953 apparaît le groupe Mediala avec les artistes Leonid Šejka et Siniša Vuković. Le groupe s'est ensuite élargi avec Dado Djurić, Uroš Tošković, Ljuba Popović, Vladimir Velicković, Pedja Ristić, Olja Ivanicki et d'autres artistes. Durant les années 1970, le signalisme issu du lettrisme tient aussi une
- 24 place importante dans la littérature et les arts visuels en Serbie. L'informel est également présent sur la scène artistique. Les années 1970 marquent aussi un tournant puisque les artistes se tournent davantage vers les performances, l'art vidéo et l'art conceptuel. Durant ces années, Raša Todosijević³⁰, Marina Abramović ou encore Dušan Otašević développent des pratiques artistiques qui mettent en relation l'art et la politique. L'utilisation du corps dans leurs travaux porte en soi une réflexion politique que nous pouvons mettre en relation avec une résistance aux bio-pouvoirs (Foucault, 2004)³¹.
- 25 En 1983, le Musée d'art moderne de Belgrade organise l'exposition « Le nouvel art en Serbie 1970-1980 : individus, groupes et manifestations »³² dans laquelle on retrouve ces nouvelles tendances artistiques qui s'éloignent de la peinture, qu'elle soit figurative ou abstraite. Paradoxalement, les jeunes artistes serbes en 1983 sont en rupture radicale avec les années 1970. En effet, comme en Croatie, la scène artistique en Serbie des années 1980 est marquée par un retour à des formes plus traditionnelles d'expression (peinture, dessin, sculpture). En rupture avec l'art conceptuel des années 1970, un groupe d'artistes affirme une « autre image ». Il s'agit de Tahir Lusić³³, Nada Alavanja, Vladimir Nikolić et Mileta Prodanović au sein du groupe Alter Imago. Certains membres de ce groupe d'artistes sont des historiens de l'art. Leur stratégie artistique est de s'inscrire dans la mouvance de la trans-avant-garde italienne, de la nouvelle figuration française et du néo-expressionisme allemand, donc de créer aussi un art national. Les expositions du groupe sont accompagnées de catalogues d'expositions avec des textes théoriques qui expliquent la volonté de retour à la forme. D'un point de vue formel, ces artistes sont aussi proches du *bad-painting* en vogue aux États-Unis et en Europe occidentale au début des années 1980. Dans les textes des catalogues de ces expositions, on voit apparaître des références au postmodernisme. D'autres artistes décident de se tourner vers des formes plus traditionnelles : peinture et sculpture, comme Damjan, Milovan DeStil Marković, Mrdjan Bajić, Vladimir Nikolić, Vera Stevanović.

26 Le retour à la forme, l'utilisation de techniques de « montages » visuels et la pluralité des stratégies artistiques pendant cette période ne comporte pas de dimension ou de messages politiques en rupture avec le « modernisme socialiste ». En Serbie, la différenciation entre « modernisme socialiste » et postmodernisme reste floue. Il n'y a pas non plus de critique ouverte du socialisme yougoslave. Ce n'est que dans la décennie suivante qui est celle de la désintégration de la Yougoslavie que des artistes adoptent des attitudes critiques par rapport au pouvoir politique.

3 – Les politiques culturelles dans l'espace yougoslave et la fabrique de l'art

27 Dès la fin de la Seconde Guerre mondiale sont créées des associations d'artistes au niveau des républiques. La politique artistique est dictée par les directives du Parti communiste à la fois au niveau des républiques et de la fédération. L'union des associations d'artistes yougoslaves publie la revue *Umestnost*³⁴ à travers laquelle le réalisme socialiste trouve ses justifications théoriques. Les autres revues d'art dans l'espace yougoslave ne sont publiées qu'à partir de 1960. Il s'agit de la revue *Sinteze* de Ljubljana en 1964, *Umestnost* à Belgrade en 1965 et *Život umjetnosti* à Zagreb en 1966. Ces revues d'art permettent à la fois de faire connaître l'art occidental et de promouvoir les artistes de l'espace yougoslave.

28 Après la rupture entre Tito et Staline et principalement à partir de l'introduction de l'autogestion³⁵ et du mouvement des pays non alignés, le socialisme yougoslave cherche à se différencier des autres pays de l'Est. Paradoxalement, la bureaucratie communiste est le garant de la dé-bureaucratisation. La crise économique des années 1960 avec la montée du chômage voit l'ouverture des frontières afin de le régler et l'augmentation des flux migratoires vers l'Europe occidentale. Les vagues de travailleurs immigrés vers l'Europe occidentale augmentent de jour en jour. La possibilité de voyager marque un tournant important qui a des conséquences aussi sur les pratiques artistiques. Ainsi, le socialisme yougoslave en crise est critiqué par l'utilisation du réalisme dans les œuvres de certains artistes comme Mića Popović. Le mouvement des pays non alignés marque également un changement important. Les pays du Tiers Monde qui sortent de la période de colonisation et qui rejoignent le mouvement optent pour des régimes socialistes alternatifs (ni capitalisme, ni socialisme sous domination soviétique). L'ouverture de la Yougoslavie à ces pays se traduit par la création du Musée des arts africains à Belgrade en 1977 et de la Galerie d'art des pays non alignés à Podgorica en 1981.

29 La politique culturelle yougoslave suit les évolutions du modèle socialiste. Elle permet de montrer une ouverture vers l'Occident et de faire savoir aux pays occidentaux que la libéralisation et la modernité sont acceptées. Au sein de la Yougoslavie, elle permet de montrer aux structures autogérées qu'elle va dans le sens de la modernisation du socialisme. Enfin, elle permet de montrer aux pays d'Europe de l'Est que l'espace yougoslave est un « espace de pluralité » différent de la ligne rigide qui règne dans ces pays. Ces caractéristiques de la politique culturelle sont présentes en Yougoslavie jusqu'à la dernière décennie de son existence.

3.1. Les expositions de l'art yougoslave et l'institutionnalisation du « modernisme socialiste »

30 Le « modernisme socialiste » est institutionnalisé à travers de nombreuses expositions au sein de la Yougoslavie et dans les pays avec lesquels les relations ont été

établies. À Ljubljana à partir de 1955 sont organisées les biennales internationales de gravure. Elles permettent de montrer les différentes tendances de la gravure contemporaine, mais elles sont aussi l'occasion d'exposer des artistes slovènes avec des artistes d'autres pays. Par ce moyen, les artistes Marij Preglj, Marjan Pogačnik, Ive Subić, Jože Ciuha, Bogdan Borčić, Janez Bernik et d'autres dont le travail s'inscrit dans la lignée du « modernisme socialiste » sont soutenus. Des expositions « triennales d'art yougoslave » sont organisées à Belgrade à partir de 1961³⁶. Les commissaires de cette exposition sont des théoriciens et artistes croates (Krstó Hegedusić, Kosta Angeli Radovani, Zdenko Kalin), serbes (Stojan Čelić, Miodrag Protić, Aleksa Čelebonović), slovènes (Marij Pregelj), monténégrin (Miloš Vusković), macédonien (Antonije Nikolovski), bosniaque (Sida Marjanović).

31 On retrouve une organisation similaire avec des commissaires d'expositions venant des différentes républiques pour les triennales suivantes, de 1970 jusqu'en 1987 (année de la dernière et sixième triennale d'art yougoslave). Cette dernière triennale a été organisée dix ans après la précédente. Le « modernisme socialiste » y tient toujours une place importante mais aussi les tendances postmodernes qui s'étaient déjà développées au sein des scènes artistiques au niveau des républiques.

32 En 1985 est organisée à Sarajevo l'exposition intitulée « L'art et la critique » au Collegium Artisticum avec Jerko Denegri³⁷ comme commissaire principal. Elle préfigure deux autres expositions importantes : la « Dokumenta » yougoslave en 1987 et en 1989. Le titre est choisi en référence à la « Documenta » de Kassel. Les deux expositions Dokumenta yougoslave de 1987 et de 1989 montrent la pluralité des différentes pratiques artistiques dans les républiques. Les œuvres inspirées du postmodernisme qui sont présentées ne sont pas en rupture avec le « modernisme yougoslave », excepté dans le cas slovène. Une troisième exposition « Dokumenta yougoslave » est en préparation en 1990 avec cette fois la volonté d'en faire une exposition internationale. Le processus de désintégration de la Yougoslavie n'a pas permis la réalisation de ce projet. Durant les années 1990, on assiste à une disparition de la scène artistique yougoslave et à une volonté politique de favoriser des artistes qui épousent les thèses nationalistes dominantes. On voit émerger des scènes artistiques alternatives, souvent contestataires contre la guerre et contre les nouveaux pouvoirs nationalistes.

3.2. Les commandes publiques de l'art yougoslave

33 Les commandes publiques pour les lieux de commémorations liées aux batailles des partisans yougoslaves (Burghardt, Kirn)³⁸ marquent de façon très claire ce qu'est le « modernisme socialiste », comme par exemple le mémorial de la bataille de Kozara réalisé par le sculpteur Dušan Džamonja et celui de la bataille de Sutjeska à Tjentište réalisé par le sculpteur Miodrag Živković³⁹ ou bien encore les monuments de Kosmaj, de Petrova Gora, le mémorial de Bubanj à Niš et bien d'autres encore. Il s'agit d'œuvres monumentales dans lesquelles les formes abstraites sont mises en relation avec le côté révolutionnaire de la lutte des partisans communistes pendant la Seconde Guerre mondiale. Les formes abstraites se prêtent bien aux interprétations symboliques à travers lesquelles des messages politiques peuvent être véhiculés. Entre 1945 et 1990, plusieurs milliers de monuments sont érigés sur des lieux historiques pour commémorer la lutte des partisans yougoslaves pendant la Seconde Guerre mondiale. Les emplacements sont choisis en dehors des villes, dans des parcs et dans la nature. Dans certains cas, des édifices sont construits à proximité des monuments et servent de lieux de conférences. Ainsi, ces moments ont une triple fonction : ils participent au maintien de la mémoire collective, ils ont un rôle pédagogique et ils sont aussi des éléments constitutifs de l'art yougoslave.

34 Pendant les années 1980-1990, ces monuments et lieux de la mémoire sont fréquentés en masse et des excursions scolaires y sont organisées. Ils permettent de véhiculer l'idéologie antifasciste. Cependant, les crises du socialisme yougoslave de

cette décennie ont un impact sur ces monuments. Avec la montée des nationalismes à la fin des années 1980 et surtout durant les années 1990 et jusqu'à nos jours, les réinterprétations de l'Histoire par les partis nationalistes au pouvoir remettent en cause la lutte antifasciste des partisans de la Seconde Guerre mondiale et par conséquent l'utilité de ces monuments. En Croatie, ils sont même parfois détruits et dans les autres États issus de l'ex-Yougoslavie, ils sont négligés, voire oubliés. Pourtant un intérêt pour ces monuments est revenu à la mode dans les milieux académiques (Kulić 2018)⁴⁰ et artistiques avec l'exposition « Toward a concrete Utopia : Architecture in Yugoslavia, 1948-1980 » au MoMA⁴¹ à New York. Ce regain d'intérêt pour les monuments réalisés dans le cadre du « modernisme socialiste » vaut aussi pour l'architecture brutaliste yougoslave. Il en découle un nouveau regard et une réflexion sur la place des formes et des objets dans les discours politiques du socialisme yougoslave.

35 La commande publique concerne également les œuvres qui sont achetées aux artistes pour des bâtiments tel que celui du Conseil exécutif fédéral à Belgrade, pour lequel 140 œuvres sont achetées regroupant ainsi les principaux artistes de l'après-Seconde Guerre mondiale. Ces œuvres au sein du bâtiment principal du pouvoir fédéral yougoslave montrent l'importance du modernisme socialiste. Enfin, les œuvres sont aussi achetées aux artistes pour la création des fonds d'art contemporain au sein de galeries et musées. Ceci a permis de constituer des collections importantes qui sont aujourd'hui en possession des musées d'art moderne et d'autres institutions culturelles des États issus de l'ex-Yougoslavie.

Conclusion

36 Le « modernisme socialiste » suit à la fois les évolutions du socialisme yougoslave et les tendances artistiques à l'Ouest. Parmi tous les mouvements artistiques, l'art abstrait est soutenu par les élites communistes à travers les commandes publiques. Le primat de l'abstraction après 1945 est aussi présent dans les pays occidentaux. Selon Jean Clair, il n'est que la figure inverse de l'art d'État ⁴².

37 Le passage du modernisme au postmodernisme dans les arts visuels dans l'espace yougoslave ainsi que les mutations qu'il occasionne dans la façon de concevoir l'engagement artistique s'est traduit en Slovénie par une contestation à la fois artistique et politique du système yougoslave durant les années 1980, donc dix ans avant la désintégration de l'ex-Yougoslavie.

38 Certaines œuvres ont joué un rôle dans ce que l'on peut dénommer « la vie politique » et ont introduit des inflexions politiques comme par exemple l'affiche pour le jour de la jeunesse en 1987. En ce sens, les mouvements artistiques composant NSK ont contribué à renforcer l'identité nationale slovène dans le contexte d'une Yougoslavie en crise. Durant la décennie suivante, à l'inverse NSK adopte des stratégies artistiques transnationales avec la création d'un État fictif sans territoire. Ce collectif d'artistes critique désormais les nationalismes dominants.

39 Même si on retrouve le postmodernisme en Croatie, en Serbie et dans les autres républiques de l'ex-Yougoslavie, le tournant dans les pratiques artistiques des années 1980-1990 n'est pas marqué ouvertement par une contestation du système politique en place. Cette contestation dans ces républiques est davantage présente pendant les années 1970 et se développe à partir de 1990.

40 L'espace artistique yougoslave a permis de tisser des liens forts pendant plusieurs décennies entre les artistes des différentes parties du pays, principalement à travers des expositions collectives. Depuis le début des années 1990, l'espace artistique yougoslave s'est désintégré et les artistes des différents États issus de l'ex-Yougoslavie n'ont plus l'occasion d'exposer ensemble, excepté lors de rares expositions organisées par des commissaires de pays d'Europe occidentale. Cependant, nous assistons depuis les années 2000 à un espace artistique postyougoslave que Tim Judah nomme « Yougosphère »⁴³ et la Yougoslavie reste présente dans les pratiques artistiques⁴⁴.

Notes

- 1 Vinko Skrhaj, « Ivan Meštrović i politika kao prostor ahistorijskog idealizma », *Ars Adriatica* 4/2014 (p. 369-384). Les rapports entre art et politique dans l'espace yougoslave ont été étudiés principalement dans le cadre d'études sur des artistes comme par exemple Ivan Mestrovic dont la vie et l'œuvre ont été en relation étroite avec la politique.
- 2 Hanifa Kapidžić-Osmanagić, *Srpski nadrealizam i njegovi odnosi sa francuskim nadrealizmom*, Sarajevo, Svijetlost, 1966, 362 p.
- 3 Dejan Sretenović, *Urnebesni Kliker, Umetnost i politika beogradskog nadrealizma*, Glasnik, Beograd, 2016.
- 4 Dubravka Djurić, Miško Šuvaković (eds.), *Histories, Historical Avant-gardes, Neo-Avant-gardes and Post-Avant-gardes in Yugoslavia 1918-1991*, Cambridge, MIT Press, 2003, 520 p.
- 5 Ljubica Spasovska, *The last Yugoslav generation: The rethinking of youth politics and cultures in late socialism*, Manchester University Press, 2017, 240 p.
- 6 Miško Šuvaković, *Umetnost i politika*, Beograd, Glasnik, 2012, 680 p.
- 7 Voir Jesa Denegri, *Srpska umetnost, 1950-2000, Osamdesete*, Beograd, Orion art, 2013.
- 8 Voir Astra Vrečko, *New Spaces, New Images : The 1980s through the Prism of Events, Exhibitions and Discourses*, Catalogue d'exposition, Moderna Galerija, Ljubljana, 14.10.2016-01.01.2017.
- 9 Max Weber, *Économie et société*, Paris, Librairie Plon, 1995 [1921/1922], 410 p.
- 10 Jacques Rancière, *le Partage du sensible, Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000, p. 31-34.
- 11 Piotr Piotrowski, *Art and communism in post-communist Europe*, London, Reaktion book, 2012.
- 12 Gustave Courbet définit le réalisme comme « art démocratique » in : Thomas Schlessler « Le réalisme de Courbet. De la démocratie dans l'art à l'anarchie », *Images re-vues, Histoire, anthropologie et théorie de l'art*, 1, 2005, p. 2.
- 13 Pour John Ruskin le modernisme commence au xve siècle. Pour Ernst Gombrich le modernisme commence dans seconde moitié du xix^e siècle. Définir la modernité comme ce qui rompt avec l'ancien ou au moins s'en distingue reste problématique. Ainsi, la fascination pour le primitivisme exprimée par des artistes modernes comme Matisse, Gauguin ou Picasso indique que le moderne n'est pas en rupture mais rencontre aussi les formes plus anciennes.
- 14 Terry Smith, *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*, Durham – London, Duke University Press, 2009, 456 p.
- 15 Jean-François Lyotard, *la Condition post-moderne : rapport sur le savoir*, Paris, Éditions de Minuit, 1979, 128 p.
- 16 Charles Jencks, *What is Post-Modernism ?* London, Academy Editions, 1986, 80 p.
- 17 Maxence Alcade, « L'art comme idéologie réactionnaire, un symptôme du rejet intellectuel de l'art contemporain », *Revue d'art contemporain Marge* 03/2004, p.
- 18 Harald Szeemann, *When Attitudes Become Form*, Kunsthalle, Bern, 1969.
- 19 NSK est composé de Laibach, groupe de musique ; Noordung, troupe de théâtre ; IRWIN, groupe d'artistes peintres ; Novi Kolektivizam, groupe de graphistes et du Département de philosophie auquel participe le philosophe Slavoj Žižek.
- 20 Voir Tomislav Z. Longinovic, *Vampire nation*, Durham – London, Duke University Press, 2011, 213 p.
- 21 Carlos Gonzales Villa, « The Neue Slowenische Kunst and Metelkova: The Emergence of an AntiYugoslav Sense of Place », Contribution to the 23rd World Congress of Political Science July 19-24 2014, Montreal, Canada.
- 22 Voir Paul Bell Simon, *Laibach and the NSK : an East-West nexus un post-totalitarian Eastern Europe*, Thèse de doctorat, Anglia Ruskin University, 2014.
- 23 Božo Repe, *Between Myths and Ideology. Some Views on Slovene Contemporary Historiography*, University of Ljubljana, 2009.
- 24 Le Jour de jeunesse (le 25 mai) est aussi l'anniversaire de Tito.
- 25 Voir : mladina.si/97147/plakatna-afera/
- 26 Jerko Denegri, *Novi momenti oko političkog napada na apstraktnu umetnost početkom 1963*, scindeks-clanci.ceon.rs/data/pdf/2334-8666/2014/2334-86661402020D.pdf
- 27 Voir : viennacontemporarymag.com
- 28 11 numéros sont publiés entre 1961 et 1966.

- 29 Voir, Djuro Sender, *Une grande tête apparait*, 1986, europeana.eu.
- 30 Voir : Raša Todosijević, Was ist Kunst, 1978, artperformance.org/2015/03/was-ist-kunst-rasa-todosijevic-1978.html
- 31 Michel Foucault, *Naissance de la biopolitique : cours au collège de France (1978-1979)*, Paris, Gallimard, 2004, 355 p.
- 32 Organisation de l'exposition et principales contributions au catalogue de l'exposition : Jerko Ješa Denegri, Jovan Despotović, Jadranka Vinterhalter.
- 33 Voir : Tahir Lusic, peinture sur toile, gallery-shots.blogspot.com/2012/12/alter-imago-tahir-lusicnada-alavanja.html
- 34 Un numéro annuel est publié en 1949, en 1950 et en 1951.
- 35 Le système autogestionnaire est introduit le 27 juin 1950.
- 36 La première exposition triennale d'art yougoslave est organisée au parc des expositions (Sajam) de Belgrade entre le 25 mai et le 25 juin 1961.
- 37 Entretien avec Jerko Denegri, Dani Sarajevo, 9 février 2001.
- 38 Robert Burghart, Gal Kirn, « Yugoslavian Partisan Memorials : Hybrid Memorial Architecture and Objects of Revolutionary Aesthetics », *Signal*, 3, PM Press ; Id., « Yugoslavian Partisan Memorials: Between Memorial Genre, Revolutionary Aesthetics and Ideological Recuperation », *Manifesta*, manifestajournal.org/issues/regret-and-other-back-pages/yugoslavian-partisan-memorials-between-memorial-genre
- 39 Voir: totallylost.eu/space/sutjeska-battle-memorial-complex
- 40 Vladimir Kulić, « East ? West ? Or both ? Foreign perceptions of architecture in Socialist Yugoslavia », *The Journal of architecture*, vol. 14, 2009.
- 41 Cette exposition montre l'intense période de construction entre 1948 et 1980, coïncidant avec l'émergence du postmodernisme. Exposition du 26 juillet 2018-13 janvier 2019, moma.org/calendar/exhibitions/3931
- 42 Jean Clair, *Considérations sur l'État des Beaux-Arts. Critique de la modernité*, Paris, Gallimard, 1983.
- 43 Tim Judah, *Yugoslavia is dead. Long live to the Yugosphere*, London, LSE, 2009. Le terme de Yougosphère pour Tim Judah concerne les échanges, la culture et le net.
- 44 Nikola Dedic, « Jugoslavija u post-jugoslovenskim umetnickim praksama », *Sarajevske sveske*, 51.

References

Bibliographical reference

Nebojsa Vukadinovic, "Art et politique dans l'espace Yougoslave : 1980-1990 ", *Revue des études slaves*, LXXXIX-4 | 2018, 567-581.

Electronic reference

Nebojsa Vukadinovic, "Art et politique dans l'espace Yougoslave : 1980-1990 ", *Revue des études slaves* [Online], LXXXIX-4 | 2018, Online since 31 December 2019, connection on 02 February 2023. URL: <http://journals.openedition.org/res/2309>; DOI: <https://doi.org/10.4000/res.2309>

About the author

Nebojsa Vukadinovic
IEP Paris – Campus de Dijon

Copyright

All rights reserved