

*Friction(s) dans la représentation : comment penser les  
artistes face aux événements ?*

**Paula Barreiro López**

---



**Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/53724>

DOI : 10.4000/critiquedart.53724

ISBN : 2265-9404

ISSN : 2265-9404

**Éditeur**

Groupement d'intérêt scientifique (GIS) Archives de la critique d'art

**Édition imprimée**

Date de publication : 26 novembre 2019

Pagination : 28-40

ISBN : 1246-8258

ISSN : 1246-8258

**Référence électronique**

Paula Barreiro López, « *Friction(s) dans la représentation : comment penser les artistes face aux événements ?* », *Critique d'art* [En ligne], 53 | Automne/hiver, mis en ligne le 26 novembre 2020, consulté le 09 décembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/53724> ; DOI : 10.4000/critiquedart.53724

---

Ce document a été généré automatiquement le 9 décembre 2019.

EN

---

# *Friction(s) dans la représentation : comment penser les artistes face aux événements ?*

Paula Barreiro López

---

- 1 La réévaluation de Mai 68 à la lumière des luttes de Notre-Dame-des-Landes et du Larzac permet à Kristin Ross de reconsidérer dans la « longue décennie des années soixante » le terme de résistance, si chargé dans la construction de la conscience artistique et politique des quatre dernières décennies. Dans sa contribution récente au livre collectif *Comunismos por venir*, elle spécifie que si la résistance implique que « la bataille » est déjà perdue, résister est au moins encore possible contre le « pouvoir écrasant de l'autre camp »<sup>1</sup>. Face à la résistance, Kristin Ross met en avant la défense. Défendre suppose que dans notre camp il y ait quelque chose qui vaille la peine de se battre. Le fait de se défendre implique aussi la reconfiguration de valeurs, de hiérarchies et de conditions sociales indispensables à la lutte. Pour les paysans du Larzac, se défendre vise la revalorisation de leur niveau de vie, mais en même temps la création d'un réseau de solidarité entre campagne et ville, entre paysans, ouvriers, étudiants et intellectuels. La distinction entre résistance et défense – bien comprise, à partir de 1966, par le Black Panther Party, dans ses revendications d'autodéfense des quartiers et de valeurs afro-américains – me semble intéressante pour croiser un lot de publications récentes réévaluant cette époque de mobilisations. Ces nouveautés éditoriales analysent la réponse et la résistance des artistes face à la débâcle d'une ère qui est aussi celle des guerres coloniales et néocoloniales amenant une prise de conscience politique de la violence qui en découle.
- 2 Le catalogue de l'exposition *Artists Respond: American Art and the Vietnam War, 1965-1975* sous la direction de Melissa Ho, retrace le moment de lutte collective d'artistes de nationalités diverses contre la guerre du Viêt Nam, et résidant aux Etats-Unis. Cet ouvrage – luxueusement illustré – offre un regard cartographique et contextuel sur l'activité engagée d'artistes au sein de la Art Workers' Coalition créée en 1969, ou encore sur celle d'artistes dont Martha Rosler, mais aussi d'autres plus inattendus

comme Dan Flavin, On Kawara, interpellés par une guerre décisive pour le développement d'une conscience anticolonialiste et anticapitaliste dans le monde de l'art. Le catalogue situe l'expérience de la guerre du Viêt Nam (première du genre à être télévisée) à travers un éventail de productions artistiques développées pendant les célèbres années de la dématérialisation de l'art. L'approche qui se veut fortement contextuelle, est épaulée par une chronologie simultanée et détaillée de la guerre et des œuvres produites. Ce choix tente une radiographie à rebours des grands récits sur l'art des années 1960-1970, où les productions artistiques (peinture, art graphique, installations, performance) côtoient de multiples modèles de représentations militantes en construction. Cette cartographie présente néanmoins quelques absents, comme Emory Douglas qui a dédié une partie de sa production graphique à la lutte commune entre les Afro-américains, les Vietnamiens et les Latino-américains. Sa présence dans l'exposition aurait pu aider à saisir les liens tricontinentaux que la réponse à la guerre tisse. Si les œuvres de Malaquias Montoya ou Rupert García pointent dans cette même direction, le catalogue reste centré sur le conflit américain, mettant au deuxième plan le rôle du Viêt Nam pour la création d'une mobilisation transversale et transnationale qui a constitué un horizon politique partagé pour des citoyens/artistes de géographies éloignées. C'est également le cas des artistes espagnols sous le Franquisme (dictature alliée avec les intérêts des Etats-Unis) qui se sont mobilisés dans la lutte contre le régime – tel que l'illustre la monographie de Juan Genovés publiée par La Fábrica<sup>2</sup> – et contre l'impérialisme américain, exemplifiée par la guerre du Viêt Nam.

- 3 Cette dernière a contribué à la configuration d'une généalogie (mélancolique) de la gauche, telle qu'elle transparaît dans la pensée d'Enzo Traverso, offrant un passé et un futur aux batailles pour la justice sociale.<sup>3</sup> Si une partie des artistes confrontés à la guerre du Viêt Nam, comme le rappelle Melissa Ho, avait été vétérans de guerre dans le Sud-Est asiatique, en Corée ou pendant la Seconde Guerre mondiale, d'autres comme Hans Haacke, Nancy Spero et Leon Golub, s'étaient familiarisés à Paris aux suites du colonialisme français et au rôle actif que le monde de l'art avait joué en Algérie. Emilie Goudal, dans *Des Damné(e)s de l'histoire : les arts visuels face à la guerre d'Algérie*, analyse ce moment clé en France pour la création d'une conscience anticolonialiste et politique. De nombreux artistes y ont participé activement pour la dénonciation des abus colonialistes. Divisé en deux parties historiques différenciées (la période de la guerre et les résurgences de sa mémoire dans l'Algérie postcoloniale<sup>4</sup>), le livre se propose, comme dans *Artists Respond*, de révéler les traces de l'engagement d'artistes pour la libération de l'Algérie, qui demeure un marqueur historique pour plusieurs générations françaises et algériennes. Contrairement à la mise en contexte de son sujet par Melissa Ho, Emilie Goudal fournit une analyse stylistique des artistes et de leurs sources iconographiques. Elle repère un vocabulaire visuel emprunté à Eugène Delacroix, Otto Dix ou Pablo Picasso, transmis aux artistes contemporains des années de la révolution algérienne. Cette approche aide à penser une généalogie formelle (coloniale). L'étude aurait cependant mérité une analyse plus en profondeur de leur inscription contextuelle dans le moment historique (qui se perd dans plusieurs fragments du livre) pour comprendre leur importance, ainsi qu'un ensemble d'images plus conséquent.
- 4 Tant Melissa Ho qu'Emilie Goudal centrent leur recherche sur les traces artistiques d'une expérience historique et collective traumatique et bouleversante à laquelle les artistes résistent. Face à cette perspective, penser en termes de défense me semblerait être une façon d'interroger ce que l'art et les images peuvent faire au-delà de la

représentation/contestation d'une histoire considérée comme extérieure. En fin de compte, vivre au temps des guerres d'Algérie et du Viêt Nam a transformé non seulement les iconographies, sinon les propos artistiques, les modèles de production, mais aussi les horizons politiques et les imaginaires sociaux de toute la communauté artistique.

- 5 L'analyse des traces de la guerre d'Algérie dans un temps large (de 1954 à 2014) constitue un des atouts du livre d'Emilie Goudal qui vise les problèmes de la construction d'une mémoire encore inconfortable en France – et en Algérie – et du décalage entre les générations de ceux qui ont connu la révolution et de ceux qui en ont hérité. La survivance de l'expérience de la guerre, la violence, les responsabilités historiques des anciens empires coloniaux et la confrontation avec des discours sur les nations française et algérienne incitent les artistes actuels à travailler sur l'histoire et ses mémoires conflictuelles pour se réapproprier un passé contesté qu'il faut reconfigurer et transmettre autrement. A ce propos, l'analyse de la représentation des femmes est significative. Emilie Goudal part de la vision orientalisée et passive de la victime de guerre, identifiée à plusieurs reprises dans la peinture avec la figure de la militante Djamila Bouhachedja, qui devient le symbole de l'Algérie en soi. Elle se sert des pratiques d'artistes contemporaines (comme Zineb Sedira ou Halida Boughriet) pour déconstruire l'identification au corps féminin violenté, via la récupération de la contribution active des femmes pendant les années de guerre, en restituant leurs histoires.
- 6 Le projet artistique de María Theresa Alves *Recipes for Survival* (produit en 1983, mais publié en 2018) partage avec le travail de Zineb Sedira et Halida Boughriet l'intention de récupérer les témoignages de disparus de l'histoire. Il repose sur les récits des habitants originaires de la ville de ses parents au Sud du Brésil, qu'elle a redécouverte pendant ses études à la Cooper Union. Ce travail documentaire, dans la lignée de Walker Evans, réunit des portraits des habitants et retranscrit les conversations de ces derniers, leurs peurs, leurs conditions de vie, montrant la réalité palpable de ceux que, resitués dans le contexte de la guerre d'Algérie, Frantz Fanon appelait les « damnés de la terre » (1961). María Theresa Alves montre la persistance des effets du colonialisme et la survivance des conditions contre lesquelles le « front tricontinental » s'est battu. Même si ce projet date des années 1980, les conditions d'existence décrites sont encore bien visibles.
- 7 Les changements sociaux, économiques et politiques des années 1990, la chute de l'Union Soviétique et l'expansion rampante du capitalisme global ont non seulement réorganisé la carte du monde, mais aussi les modèles de représentation, de réappropriation et de confrontation de l'art face à la violence de l'histoire (ou de ses silences). Le travail de l'artiste afro-américaine Kara Walker et celui de l'artiste espagnol Rogelio López Cuenca le montrent bien. Kara Walker partage une obsession pour la reconfiguration du trauma ancrée surtout dans l'histoire de l'esclavage aux Etats-Unis. Sa production artistique, analysée avec rigueur par Vanina Géré dans *Les Mauvais sentiments : l'art de Kara Walker*, pose frontalement les complexités de la réappropriation de l'histoire et souligne les tensions avec des modèles de représentation et d'action créés lors des luttes pour les droits civiques pendant les années 1960. Définie par Vanina Géré, comme une artiste « post-droits civiques », son approche décomplexée par rapport aux stéréotypes racistes se confronte aux images d'émancipation construites par la gauche militante qui se battait pour les droits

civiques aux Etats-Unis, en même temps qu'elle contestait l'intervention américaine au Viêt Nam (et pour cela Kara Walker a été fortement attaquée par une partie des militants afro-américains). L'ouvrage de Vanina Géré nous plonge dans une analyse détaillée de son œuvre, interrogeant la représentation du corps noir et du racisme, comme dans l'étude poussée des silhouettes<sup>5</sup>. Cet ouvrage est à la fois riche en pistes de recherche (avec un corpus documentaire très fourni) et en interprétations. Pour Vanina Géré, la démarche de Kara Walker (et, pourrait-on dire, à la différence des artistes militants pour les droits civiques des années de la guerre du Viêt Nam) ne revient pas à dénoncer le racisme, mais à « saper ses modes de représentation » (p. 111) par des biais subtils. Proposant des images fortement sexualisées, déstabilisantes et d'une séduction esthétique indéniable, Kara Walker nous met face à « nos habitudes de lecture de la négrité et de la blancheur caricaturales » (p. 69). Sexualité et violence chez Walker seront utilisées, pour Vanina Géré, « comme instruments critiques face à l'hypocrisie des bons sentiments et de l'amnésie historique que constitue la nostalgie » (p. 73).

- 8 L'amnésie historique et la désarticulation des modèles du racisme, en récupérant les images dénigrantes de la colonisation, est aussi la stratégie utilisée par Rogelio López Cuenca. Dans *Las Islas*, œuvre multimédia, il propose une vidéo ainsi qu'une installation de mannequins masculins habillés avec des chemises tropicales sur lesquelles apparaissent des images de femmes comme objets de conquête, récupérées de l'arsenal visuel de l'histoire coloniale. Produite pour son exposition rétrospective *Keep Reading Giving Rise* au musée Reina Sofía, *Las Islas* connecte, comme l'explique Sayak Valencia dans le catalogue, « les discours du porno-tropique colonial avec la figure du colonisateur métamorphosé comme touriste (sexuel) »<sup>6</sup>. Héritier de la critique institutionnelle des années de la guerre du Viêt Nam, Rogelio López Cuenca travaille sur la construction de la mémoire du passé, pour montrer ses silences et en souligner les courts-circuits avec le présent. En se nourrissant des images produites par l'art et la culture de masse dans le but de les détourner, ses projets mettent en avant, selon les mots du commissaire d'expositions Manuel J. Borja-Villel, la « (dé)raison des politiques migratoires mondiales, les effets historiques du colonialisme et de sa perpétuation et les moyens actuels d'autoréinvention »<sup>7</sup>. Mais, comme Kara Walker, le regard véhiculé est déjà décomplexé et ironique, anti-épique et déconstructeur. Il souligne surtout la perte des idéaux dans le passage vers le système spectaculaire du capitalisme avancé, en nous confrontant aux frictions de la représentation et aux failles de notre contemporanéité.

---

## NOTES

1. Ross, Kristin. « La larga década de 1960 y el "viento del oeste" », *Comunismos por venir*, Barcelone : Arcadia, 2019, p. 202. Sous la dir. de Pablo Martínez

2. Voir aussi : Vindel, Jaime. *La Familia Lavapiés: Arte, cultura e izquierda radical en la transición española*, Santander : Ediciones La Bahía, 2019

3. Traverso, Enzo. *Mélancolie de Gauche : la force d'une tradition cachée (XIXe-XXIe siècle)*, Paris : La Découverte, 2016
  4. « Partie 1. 1954-1962. Les artistes face aux "événements" : contester une guerre sans nom » et « Partie 2. Les Résurgences de la mémoire de la guerre d'Algérie dans la production artistique postcoloniale » dans : Goudal, Emilie. *Des Damné(e)s de l'histoire : les arts visuels face à la guerre d'Algérie*, Dijon : Les Presses du réel, 2019, (Œuvres en sociétés)
  5. Géré, Vanina. « Pour arriver au politique : machinations des silhouettes de papiers découpés », *Les Mauvais sentiments : l'art de Kara Walker*, Dijon : Les Presses du réel, 2019, p. 136-153, (Œuvres en sociétés)
  6. Valencia, Sayak. « The Island is Exotic – The Archipelago is Post-Exotic », *Rogelio López Cuenca: Keep Reading Giving Rise*, Madrid : Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2019, p. 191 [“discourses on colonial porno-tropics with the figure of the colonizer metamorphosed as the (sex) tourist [...]”]
  7. Valencia, Sayak. *Ibid.*, p. 23 [“(un)reason behind global migration policies; the historical effects of colonialism and its perpetuation and current means of self-reinvention [...]”]
- 

## AUTEUR

### PAULA BARREIRO LÓPEZ

**Paula Barreiro López** est professeure d'Histoire de l'art contemporain à l'Université Grenoble-Alpes. Elle dirige le programme de recherche Résistance(s) Partisane(s) : culture visuelle, imaginaires collectifs et mémoire révolutionnaire ainsi que la plateforme internationale MoDe(s) (Modernité(s) Décentralisée(s)). Elle étudie les réseaux culturels, visuels et politiques révolutionnaires tricontinentaux atlantiques pendant la Guerre froide, mais aussi différents développements de la modernité dans un monde déjà mondialisé. Ses dernières publications sont *Atlántico Frío : redes transnacionales del arte y la política en los tiempos del telón de acero* (2019) et *Avant-garde Art and Criticism in Francoist Spain* (2017).