

## WEST-EAST SIDE STORY

Dunja Blazevic

Nous nous étions efforcés, en 1999 à Sarajevo, au cours d'un atelier sur Génération et Représentation, organisé par la revue Transeuropéenne et le centre d'Art contemporain Soros, d'aborder les notions de global, international, universel, en partant d'une réalité dominée par le local, le national, le particulier. Je paraphraserai ici l'avant-propos, qui me semble être toujours de circonstance.

«De nouveaux Etats sont en voie de formation dans les contrées de l'ancienne Yougoslavie. À l'intérieur de chacun d'entre eux, résultat de la guerre, de la «paix» fragile qui a suivi et de la nouvelle conjoncture politique, les communautés rétablissent des liens sur de nouvelles bases (alors qu'elles avaient perdu tout contact). La société qu'on connaissait s'est désagrégée, le lien social a été rompu, un nouveau (dés)ordre social est mis en place. Cette réorganisation est toujours en cours et se poursuivra pendant encore plusieurs décennies. Cette situation est par ailleurs le corollaire de la guerre froide (de sa fin), ainsi que du processus général de globalisation. Le moteur de cette globalisation, qui transcende les frontières et rend la définition des Etats-Nations économiquement de plus en plus obsolète, c'est le capital. S'il est vrai que, dans cette partie de l'Europe, la circulation du capital transnational est en cours de libéralisation, tel n'est pas le cas pour le déplacement des individus ou des populations. Les migrations forcées dues à la guerre et au chaos économique sont une caractéristique très importante des pays périphériques alors que les pays du centre sont mieux protégés contre ces mouvements.

[...] Dans le monde occidental, le multiculturalisme signifie clairement la reconnaissance des différences dans le cadre du néolibéralisme. Bien qu'infiniment préférable à l'absence de reconnaissance, ses limites idéologiques sont évidentes. Le respect des différences n'est souvent qu'une fausse neutralité ou ne touche qu'à la pseudo-universalité du capital transnational. Le multiculturalisme ne semble pas empêcher le racisme, le nationalisme ou le communautarisme...»

### International - où situer le centre?

Sur la scène artistique internationale, nous arrivons à des conclusions similaires. Le rapport de hiérarchie, d'arbitrage et de prédominance unilatérale ne découle pas du caractère *a priori* malfaisant de l'Ouest, mais du fait qu'il existe toujours, de l'autre côté, de profondes causes économiques, systémiques et culturelles empêchant tout rapport de réciprocité ou de partenariat. Mladen Stilnovic (de Zagreb) l'a parfaitement exprimé en 1994 dans une œuvre : «An artiste who cannot speak english is no artist»

Si nous en jugeons par le nombre d'artistes des pays autrefois exclus de ce que l'on appelait la communauté artistique internationale, la situation s'est certainement améliorée après la chute du mur de Berlin. Il y a eu une prise de conscience, en Europe du moins, du fait qu'il n'était pas «politiquement correct» de faire circuler une centaine d'artistes -toujours les mêmes- et qu'il fallait inclure de temps à autre certains artistes des anciens pays communistes vivant toujours dans ces pays. Il ne s'agit pas encore de reconsidérer l'idée qu'on se fait de l'art, mais d'en élargir le spectre à des artistes qui ne troubleront pas l'ordre des choses. Ce que Miran Mohar, membre du groupe IRWIN (Ljubljana), exprime de la manière suivante : «Le monde artistique occidental se comporte exactement de la même manière que les organismes strictement politiques, tels la Communauté européenne. Les seuls artistes ou pays susceptibles d'être admis sont ceux qui ne risqueront pas d'introduire l'instabilité dans le système. La seule différence étant que la stratégie de la Communauté européenne est sciemment et ouvertement politique, alors que le monde de l'art ne l'est pas.» (Transnacionala, Ljubljana 1999).

Néanmoins, aussi problématique que ce processus d'intégration puisse paraître, il ne doit être ni rejeté, ni généralisé. Il est évident que des anciennes structures telles que la Biennale de Venise ou la Documenta de Cassel ne peuvent pas opérer de changements radicaux, mais uniquement prendre certaines initiatives occasionnelles ou virtuelles telles que, par exemple, la découverte d'artistes chinois ou sud-africains.

Un exemple du nouveau type d'expositions internationales susceptible de faire évoluer l'actuel système hiérarchique est Manifesta. Elle a été conçue comme une exposition pan-européenne, mobile, transférée tous les deux ans dans un nouveau centre européen. De nouveaux commissaires sont nommés à chaque occasion et l'on veille à ce qu'ils viennent de différentes régions de l'Europe et soient déjà présents sur la scène internationale. Cette exposition offre un bon aperçu de l'état des choses sur le terrain, les commissaires étant tenus de se déplacer pour s'informer. Les artistes choisis ne représentent qu'eux-mêmes et non leur pays. Quelle qu'en soit la portée, le concept de Manifesta me paraît, et pas seulement d'un point de vue symbolique, mieux adapté à l'époque et à la nouvelle réalité de l'Europe que les anciens modèles d'expositions internationales.

Je mentionnerai aussi l'exposition After the wall au Moderna Museet de Stockholm, en 1999. Le directeur du musée, David Elliot a fait un geste important en confiant le commissariat à Bojana Pejic (originaire de Belgrade, installée depuis 1991 à Berlin), l'une des critiques les plus talentueuses de sa génération. Cette exposition offrait une vision globale des événements intervenus au cours de la dernière décennie dans une vingtaine de pays ex-communistes. Plus important encore que ce «cadeau» adressés aux collègues occidentaux - trouver en un seul lieu et en une fois une image valable de ce que l'on ne connaissait que

partiellement ou incidemment -, c'était le potentiel même de cette image. Cette exposition a démontré que cet art, dans ses variantes, diffère en fait de l'art à l'Ouest. Ses sources sont différentes, il utilise un autre système référentiel, remet en cause ses propres traditions culturelles et idéologiques. Boris Groys (*Die Zeit*, 2.12.1999), évoquant les artistes de l'Est, déclarait qu'au lieu de se plaindre, ils feraient mieux de s'attaquer au système et au code et de procéder à une réévaluation de leur art. C'est ce que font en effet les plus lucides d'entre eux et qui sont reconnus.

### **West side**

Comment se déroule le processus de reconnaissance et d'intégration de ce qui se crée à l'Est, quels sont les nouveaux acteurs qui encouragent ce processus ? Entre les années 90 et nos jours, plusieurs fondations gouvernementales et non-gouvernementales ont été formées aux côtés de celles qui existaient déjà et adaptent leur politique aux nouveaux besoins de communication et d'échange à l'intérieur de l'Europe et en-dehors d'elle.

Le réseau le plus important a été constitué au début des années 90 grâce à l'Institut pour une Société ouverte (Open Society Institute, New York) et à la création des centres d'art contemporain Soros dans une vingtaine de pays de l'Europe centrale et orientale. Ils se sont transformés ensuite en une importante source d'information et un véritable appui logistique pour leurs partenaires à l'Ouest. Ce programme, pourtant, ne prévoyait aucune forme de soutien aux projets Est-Ouest, mis à part le financement partiel de l'organisation Arts Link, dont le siège est à New York. Arts Link organise depuis des années «Artist in Residence», programme qui permet d'organiser le séjour aux Etats-Unis d'artistes, écrivains, musiciens ou cinéastes des pays de l'Europe de l'Est. Cette organisation a dû faire face à la nouvelle situation créée par le retrait financier de Georges Soros et poursuit aujourd'hui son action sous une forme plus modeste.

Ayant récemment visité les Etats-Unis où je n'étais pas retournée depuis quinze ans, j'ai pu constater les immenses changements intervenus. J'ai découvert de nouvelles galeries et des centres non commerciaux (dans les quartiers de New York où sont situées les galeries commerciales) soutenus par des fondations, telle que le Trust for Mutual Understanding, qui subventionne les programmes et projets d'artistes venus d'Europe de l'Est (Apex Gallery, Location 1). Les institutions, telle Artist's Space, ouvertes à une collaboration avec les artistes de «l'autre monde», sont partiellement ou intégralement financées par des fonds publics, ce qui n'existait pas en Amérique il y a une vingtaine d'années. On trouve aussi d'intéressants exemples de collaboration à Washington DC, ainsi que dans d'autres centres artistiquement moins attractifs. Contrairement à l'intérêt évident manifesté par ces centres culturels alternatifs qui ont trouvé de nouvelles sources de

financement, les musées, les nouveaux surtout, qui ressemblent aux sièges des grandes corporations internationales (et se comportent de même), ne montrent aucune curiosité, bien au contraire. Cela veut dire tout simplement que l'art «de l'autre côté» ne représente toujours pas un capital, ne rapporte pas de bénéfices, qu'il n'est pas coté.

En Europe, la situation varie. Parmi les musées, je mettrai au premier plan le Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig de Vienne, non seulement en raison des diverses expositions auxquelles des artistes est-européens ont participé au cours des dix dernières années, mais aussi en raison de sa politique d'achat. Sa collection révèle un équilibre entre les œuvres provenant de l'Est et celles de l'Ouest. Pour Lorand Hegyi, qui dirige ce musée depuis dix ans, ce n'était pas là un risque dans la mesure où l'avenir confirmera sûrement le bien-fondé de son choix. Mais cela représentait pourtant un risque au moment de justifier l'achat d'œuvres d'artistes «anonymes» devant les autorités chargées du financement du musée comme devant le public autrichien, c'est-à-dire les contribuables. Ce qu'ont confirmé les récents événements en Autriche, et pas seulement en rapport avec les musées et leur nouveau mode de financement (leur privatisation). La politique de l'agence gouvernementale KulturKontakt, particulièrement active dans cette région, est ainsi remise en question.

Un autre exemple d'action continue, et compétente, en faveur d'une affirmation des artistes de la région, est celui de Silvia Elblmayr, aujourd'hui directrice de la Galerie im Taxispalais à Innsbruck. La revue *Springerin* est, elle aussi, particulièrement active dans ce domaine. L'exemple autrichien est intéressant car son intérêt pour une intégration culturelle entraîne la question : le but est-il de permettre à l'Autriche de s'affirmer en tant que nouveau et principal centre de la région, comme au temps de son faste impérial, ou d'initier de nouveaux rapports dans cette région ? Ce qui intéresse les pays concernés par ces initiatives, c'est leur intérêt concret à développer un partenariat avec un pays se trouvant, géopolitiquement parlant, à la lisière de la Communauté européenne, donc un pays limitrophe qui tend et aspire à redéfinir le rapport centre-périphérie en fonction de ses propres intérêts stratégiques. Pour nous, la coopération avec les pays occidentaux voisins est l'une des voies devant nous permettre d'accéder plus facilement à un plus large espace européen. L'exemple d'un autre pays occidental voisin, l'Italie, est lui aussi intéressant, tout comme le comportement de ses acteurs culturels vis-à-vis du sud-ouest des Balkans. L'un des plus éminents est *Flash Art* et les galeries regroupées autour de la revue. Giancarlo Politi accorde une attention particulière à l'Albanie et, en partie, au Monténégro. Mais, malgré tous les avantages que représente la promotion d'artistes albanais en Italie ou ailleurs, nous ne pouvons pas, comme dans le cas de l'Autriche, ne pas nous poser une question qui n'a aucun rapport

avec l'art : celle des aspirations politiques. Les réminiscences historiques s'imposent d'elles-mêmes (1). Bien sûr, étant donné la situation où se trouvent ces artistes dans leur pays, ce genre d'initiatives (parmi lesquelles la future Biennale organisée par *Flash Art* à Tirana) représentent une véritable planche de salut, mais sans qu'aucune autre alternative, malheureusement, ne se dessine à l'horizon. Rappelons une nouvelle fois que sans un soutien logistique minimum, sans des médiateurs, sur place, pour relayer, ce genre de « patronage » peut rester inutile.

Dans les pays situés au cœur de l'Europe occidentale, l'intérêt avec l'Est oscillent, n'existent pas, ou sont sporadiques. Les musées et galeries qui propagent les nouvelles valeurs, à Paris surtout, sont peu disposées à promouvoir ce qui est inconnu. Ce qu'on a du mal à comprendre, vu l'important engagement des intellectuels français pendant les guerres en ex-Yougoslavie. Mis à part la traduction de quelques livres centrés sur la guerre ou les analyses socio-politiques d'auteurs français renommés et originaires des Balkans, cette tragédie humaine et morale, source directe ou indirecte d'importantes réflexions sur l'art, ne suscite aucun intérêt. Seul *art press* couvre cette région sous différents angles et à partir de différentes sources, de façon « non-impérialiste ». Il est vrai qu'*art press*, depuis presque trente ans, a été la première revue en France à s'ouvrir à l'Ouest comme à l'Est du « reste du monde », et qu'elle continue à trouver cela normal. Elle n'est pas typique de la scène culturelle française.

L'Allemagne, traumatisée par son propre passé, l'expérience de la séparation, l'immigration et les problèmes de sa réintégration culturelle, fait preuve d'un vrai intérêt pour les expériences similaires d'autrui. Il est intéressant de noter que, dans l'ensemble, les initiatives proviennent de la partie Est de l'Allemagne, et de Berlin (Dr. Barbara Barsch, IFA – Institut für Auslandsbeziehungen). Citons aussi, parmi les musées qui pratiquent une politique différente, l'exemple du ZKM de Karlsruhe.

Au cours des dernières années, un nouvel axe Nord-Sud s'est dessiné. Les pays nordiques, riches et bien organisés, ont eux aussi le sentiment de se trouver à la périphérie des centres culturels européens prédominants. Leur désir de communiquer avec les pays en bordure du Sud-Est a permis d'établir de nouvelles voies d'échanges, et un rôle particulier revient à la revue *Nu*, dirigée par John Peter Nilsson. Récemment, en France et dans d'autres pays d'Europe, certains nouveaux et petits centres ont fait preuve d'une réelle volonté de coopérer avec les nouvelles structures des pays de l'Est, ce qui est encourageant. On assiste à l'apparition de nouveaux réseaux basés sur la réciprocité, à l'organisation de séjours pour les artistes, souvent stimulés par la possibilité d'utiliser les fonds spéciaux alloués à cette fin par le Conseil de l'Europe.

### **East side**

L'exemple de l'ex-Yougoslavie reflète de manière radicale les différences caractérisant les processus de transition dans les anciens pays socialistes. Le fossé entre une Slovénie démocratique et indépendante économiquement et la Bosnie-Herzégovine (victime des visées expansionnistes des Etats voisins) semble difficile à combler. Rappelons qu'il y a dix ans ces pays vivaient dans des conditions identiques et avaient atteint, relativement, le même niveau de développement. Soulignons qu'en Bosnie-Herzégovine il ne s'agit pas seulement d'une transition - d'une évolution d'un système à un autre - mais aussi de la reconstruction d'un pays dévasté par la guerre, de la création des conditions élémentaires devant permettre le retour des réfugiés et des personnes déplacées qui se comptent par centaines de milliers. Le pays a été mis sous protectorat de la communauté internationale, il ne vit pas grâce à sa propre économie (anéantie et dont rien ne laisse prévoir le redressement) mais grâce à des donations qui, six ans après la fin de la guerre, diminuent progressivement. Les institutions gouvernementales de ce système à la «Frankenstein», créées par la Constitution élaborée à Dayton, ne fonctionnent pas. La communauté internationale finance la reconstitution de l'infrastructure (restauration des habitations, électricité, canalisations) afin que les réfugiés puissent rentrer, mais sans leur assurer les conditions nécessaires à leur survie, c'est-à-dire du travail. Par ailleurs, la culture et l'art ne trouvent pas leur place dans les programmes de reconstruction des donateurs. La destruction matérielle s'accompagne du départ constant des jeunes et des intellectuels - vers les pays d'outre-mer surtout -, l'Europe refusant de les recevoir. Le pourcentage d'émigration n'a fait qu'augmenter depuis la fin des hostilités. Si l'on y ajoute le fait qu'au cours du siège de Sarajevo et de la guerre une grande partie de la population active et des intellectuels ont quitté le pays, le tableau devient réellement catastrophique. (Ces jours-ci, dans son journal, la principale chaîne de télévision a annoncé que l'on disposait enfin d'un accordéon de piano à Sarajevo.) Vu l'absence de toute politique culturelle, seuls demeurent quelques vestiges de l'ancien système. Les musées, galeries, centres culturels autrefois extrêmement dynamiques ont disparu ou ne subsistent qu'à l'aide de moyens financiers minimes. Cette année, le budget du ministère fédéral de l'Éducation, des Sciences, de la Culture et des Sports s'élève à 6 millions de DM, soit 0,2 % du budget national.

Mais le plus alarmant est le fait que les autorités locales et l'opinion publique semblent trouver normale cette situation... anormale. Il n'existe pas le moindre projet pour parer à cette situation de crise. Face à l'absence de moyens, l'ingéniosité reste la seule façon de survivre. Par exemple, les musées et les galeries louent leurs salles à ceux qui peuvent payer pour y organiser des expositions. Ainsi, l'académie de Beaux-Arts loue certaines espaces au centre d'Art

contemporain de Sarajevo, ou à d'autres usagers, pour pouvoir couvrir ses frais de chauffage. Si nous voulions vraiment pousser le cynisme jusqu'au bout, nous dirions qu'il s'agit là des premiers signes d'une économie de marché. Fait paradoxal, ou normal, l'art -cette plante coriace- fleurit toujours ici, malgré l'absence de tous les éléments nécessaires à sa vie.

Les anciennes institutions ne sont pas en mesure de remplir leur rôle. On voit apparaître, en tant que substituts, des organisations non-gouvernementales ou à but non-lucratif, aux structures plus flexibles, qui encouragent les initiatives dans les différents domaines de la création. Ces projets ont été soutenus par le programme Art et Culture de la Fondation Société Ouverte jusqu'en 2000, année où ce programme a cessé d'exister en Bosnie-Herzégovine; par la Fondation suisse Pro Helvetia qui avait inauguré, en 1999, un programme pour soutenir le développement et la promotion de nouveaux projets culturels et des structures alternatives, et par la Fondation autrichienne KulturKontakt. Néanmoins ces fondations ne financent que certains projets précis et non les frais d'administration des organisations locales. De nouvelles structures similaires apparaissent dans toute la région et sont dans l'ensemble soutenues par ces mêmes fondations, y compris par la Fondation européenne pour la culture (Amsterdam) qui n'a pas d'antenne en Bosnie-Herzégovine.

Le centre d'Art contemporain Soros à Sarajevo (SCCA) a joué un rôle crucial depuis la fin de la guerre (1996). Les centres Soros ont opéré en réseau dans vingt pays ex-socialistes -équipe professionnelle restreinte mais efficace, programmes flexibles (aide financière aux projets professionnels, collecte et traitement des données, communication et liaison avec des institutions les experts à l'étranger, expositions). Ces centres ont développé une coopération intense et, grâce à des actions communes - ou coordonnées -, ont permis de présenter l'art est-européen à l'Ouest. En 2000 (lorsque Georges Soros a cessé son aide financière), ces centres ont changé de nom et fondé un nouveau réseau, International Contemporary Art Network, dont le siège se trouve à Amsterdam. La raison invoquée par Georges Soros pour justifier la suppression de son soutien financier était que les acteurs locaux se devaient d'endosser la responsabilité de leur propre vie artistique, après une période de transition de dix ans (cet argument ne tenait pas compte néanmoins du cas spécifique de la Bosnie). On ne saurait prétendre que le SCCA, devenu centre d'Art contemporain de Sarajevo, joue en Bosnie-Herzégovine un rôle plus important que dans les autres pays (pour les raisons évoquées ici), mais c'est un fait pourtant qu'il a été à l'origine de la constitution d'un nouveau milieu artistique, d'une collaboration avec les artistes vivant dans le pays ou appartenant à la diaspora, et, sur le plan international, de nombreux échanges. Sans l'apport concret du centre, les artistes de Bosnie-Herzégovine n'auraient pas pu participer à diverses expositions internationales, de Manifesta à la première

Biennale de Valence en 2001. Toutefois, vu la conjoncture actuelle dans le pays, la poursuite de l'activité du SCCA est sérieusement remise en question, ceci malgré son aptitude à s'adapter à n'importe quelles conditions.

Un grand projet en cours, toujours en Bosnie-Herzégovine, est la constitution d'une collection internationale - embryon du futur musée d'art contemporain ARS AEVI - dont l'initiateur et le directeur est Enver Hadziomerspahic. Les premières pièces de cette collection ont été rassemblées pendant la guerre grâce à la solidarité de musées et centres d'art contemporain européens avec la ville martyre de Sarajevo. Cette formule originale prévoit que les musées solidaires procèdent eux-mêmes au choix des œuvres (l'auteur du projet n'étant pas un spécialiste de l'art contemporain) et sollicitent les artistes pour qu'ils en fassent don à la collection. De nombreux professionnels se sont impliqués, y compris l'architecte Renzo Piano qui a offert l'étude du futur musée. Une collection plus ou moins cohérente a déjà été constituée et comprend une centaine d'œuvres qui offrent un bon aperçu de l'art contemporain de ces trente dernières années. L'intention de Hadziomerspahic est de faire de ce musée un centre multiculturel et il mise sur la position géopolitique de Sarajevo. Laissons pour l'instant de côté les aspirations à l'échelle internationale, et regardons, de l'intérieur, les avantages et désavantages de ce projet. La réponse à la question : avons-nous besoin d'un musée d'art contemporain international?, est bien sûr positive. Mais l'analyse de la situation, des possibilités et besoins réels, en premier lieu la question de la base professionnelle et matérielle de l'ensemble de cette entreprise n'a toujours pas été abordée ouvertement. Aucune véritable étude muséologique n'a encore été entreprise à ce jour. Le consensus général sur le fait que ce musée est pour nous une nécessité empêche de poser des questions plus expertes concernant le concept même, le contenu ou le profil des professionnels devant y travailler. Nous ne pouvons accepter que partiellement l'argument selon lequel, pour le moment, nous devons nous contenter de faire ce que nous pouvons ; ce projet a pris de telles proportions que le problème des critères professionnels ne peut plus être dissimulé. Quant au financement pour l'infrastructure et ce qui s'ensuit, on compte sur la communauté internationale. Certains gouvernements et certaines institutions européennes pourraient éventuellement s'y intéresser, les bureaucrates européens comprendront et récompenseront l'idée d'une promotion du multiculturalisme hors de leurs frontières, surtout en Bosnie-Herzégovine où cela semblera être la formule magique pour éviter d'autres guerres ethniques (en Bosnie-Herzégovine, cette notion de multiculturalisme est cependant plus ancienne que celle que lui attribue le discours libéralo-capitaliste moderne).

La position de Miran Mohar (IRWIN) est intéressante à cet égard : « Le multiculturalisme est devenue une idéologie officielle qui se sert de l'art pour contrôler le voisinage. L'art multiculturel est devenu un moyen de rétablir la paix



*dans les zones de conflit. C'est là un besoin officiel et il est important de se demander à qui cela devrait profiter. Les artistes ne sont ni des policiers ni des travailleurs sociaux, je trouve pourtant ici des similitudes intéressantes. Dès que l'art est instrumentalisé, il devient ce que le réalisme socialiste était au cours des premières phases du communisme. Dans un système libéral, le multiculturalisme peut très facilement se transformer en une sorte de réalisme social libéral»* (d'après *Transnacionala*, Ljubljana, 1999).

En permettant d'intensifier les relations internationales, ce musée pourrait éventuellement acquérir une importance stratégique, mais s'il ne permet pas le développement d'une production à la fois locale et internationale sur place, il ne constituera qu'un coûteux ornement.

Le syndrome caractéristique local (provincial), que j'appellerai «Sarajevo, nombril du monde, confluent de la planète tout entière», se manifeste par l'organisation de diverses manifestations internationales pseudo-artistiques dont les effets se mesurent aux milliers de participants, ainsi que par le lancement de la candidature de Sarajevo pour les Jeux Olympiques en 2010. Si je mentionne ces entreprises «planétaires», c'est pour souligner cet inquiétant symptôme d'une maladie qui pourrait être diagnostiquée comme suit : réaction normale à une situation anormale où il n'existe ni politique, ni système, ni volonté ou possibilité de créer les éléments fondamentaux indispensables à toute vie culturelle et artistique. Malgré le fait que la vie sportive dépende uniquement de l'enthousiasme de quelques individus et que le SCCA reste seul à encourager de nouvelles productions artistiques, la pratique a démontré que seuls les «méga» projets réussissent à trouver des sponsors (autre signe —restons cyniques!— que la globalisation ne nous évite pas). Ce comportement «normal» dans des conditions anormales remet entièrement en question les efforts, moins spectaculaires mais quotidiens, pour assurer un minimum d'activité et permettre à ce pays d'entretenir des rapports normaux avec la communauté artistique internationale.

#### **Happy end or no end**

La contribution des artistes d'Europe centrale et orientale à la «culture globale» dépend aujourd'hui d'au moins deux facteurs. Le premier est l'engagement personnel de l'artiste, son aptitude à assurer sa propre promotion, son talent. Les nouveaux moyens de transmission -e-mail, Internet- ont facilité l'établissement de différents systèmes de communication. Le second facteur a trait aux nouvelles structures artistiques locales. Deux commentaires caractéristiques décrivent la nouvelle situation des artistes en tant que conséquence positive de la globalisation. La première citation est empruntée au critique Viktor Misiano de Moscou, la seconde à Dusan Mandic (IRWIN).

«My cosy global

1. Le côté positif de la globalisation est que dans votre recherche du Centre vous n'êtes plus obligé de partir de chez vous. Vous n'êtes plus obligé de vous rendre «à Paris» ou «à New York» comme auparavant. Grâce aux nouveaux moyens technologiques, vous pouvez «globaliser» chez vous, à Moscou ou à Ljubljana.

2. En même temps, le «global» ou «central» se trouvant sur place -à Moscou ou à Ljubljana-, cela vous permet d'éviter d'être submergé (pour m'exprimer de façon archaïque) par l'étroitesse d'esprit, le dogmatisme, les rivalités personnelles et les intrigues, locales et provinciales. Votre appartenance au Global vous protège, le Global vous permet de garder vos distances, et votre indépendance.

3. Plus vous vous rapprochez du Global, et plus vous découvrez que sa structure est en fait locale. Elle est constituée de groupes fermés où vous retrouvez les mêmes étroitesse d'esprit, dogmatisme, rivalités personnelles et intrigues. Et le fait que vous appartenez au Local -à Moscou ou à Ljubljana—, vous protégera, vous permettra de garder vos distances et votre indépendance.

4. Cet équilibre entre Global et Local sera pour vous l'occasion de vous assumer vous-même, de suivre votre propre voie. Plus important encore, ce sera pour vous l'occasion d'établir un système de connexion transnationale confidentielle, ce qui est la référence et le but final de votre activité. Cela veut dire que vous disposez en fait de votre propre Global localisé, ou Local globalisé.» (Viktor Misiano, extrait du catalogue du Pavillon de la République de Slovénie, Biennale de Venise, 2001)

«Les artistes de l'Est sont représentés dans le monde artistique de l'Ouest de trois façons. Vous avez tout d'abord les dissidents (les artistes ayant fui l'Est pour échapper à la répression). Les dissidents revêtent une importance politique et idéologique très spécifique à l'Ouest. L'idée que ce sont des victimes consolide en fait la démocratie occidentale.

Puis il y a les artistes qui, comme Marina Abramovic et Braco Dimitrijevic, ont émigré pour des raisons pratiques. Ils ont quitté des pays économiquement et culturellement moins développés pour rejoindre le centre. Ils travaillent à l'Ouest et se sont intégrés à la société occidentale, laissant derrière eux les conditions sociales et économiques de leur pays.

Nous (IRWIN) avons adopté une troisième approche. Nous vivons chez nous, tout en faisant partie du monde artistique occidental. Il ne s'agit pas ici d'une décision idéologique, mais d'une décision d'ordre pratique qui n'aurait pas été possible sous le socialisme. Cette situation date des années 90 et je veux préciser clairement que notre position diffère de celle du Russe, de l'ex-Yougoslave ou des autres artistes est-européens qui vivent à l'étranger. Ceci est important pour notre débat, car il y a à présent de plus en plus d'artistes qui vivent à l'Est mais circulent dans le monde.» (Dusan Mandic, IRWIN, *Transnacionala*, Ljubljana 1999).

Cette troisième approche, celle aussi Misiano, définit au mieux la nouvelle conjoncture, amorce d'un changement essentiel dans la division Est/Ouest et le rapport périphérie/centre. Mais qu'entend en fait Mandic lorsqu'il déclare que la décision de rester chez lui n'a pas été une décision idéologique mais pratique, qui n'aurait pas été possible sous le socialisme. ? En ce qui concerne l'art dans l'ancienne Yougoslavie, c'est un fait connu qu'il n'y a jamais eu d'obstacle politique à la communication avec l'Ouest, qu'elle était libre et particulièrement développée. L'obstacle à l'intégration était l'incompatibilité des systèmes politiques, économiques et artistiques. L'un des principaux maillons - le marché, avec toutes ses composantes - n'existait pas chez nous. Pour Raymonde Moulin (*le Marché de l'Art*, Flammarion, 2001), la valeur artistique et le marché sont en étroite corrélation. Il nous manquait donc certains acteurs essentiels du système tel qu'il fonctionne à l'Ouest. Les artistes de l'ex-Yougoslavie n'étant pas cotés, aussi positive qu'ait été «l'impression artistique» laissée, ils ne pouvaient faire partie de l'autre système artistique. La seule solution pour s'intégrer à «l'international» était de se déplacer physiquement à l'Ouest. Lorsque Mandic constate qu'il y a maintenant de plus en plus d'artistes qui vivent à l'Est et circulent à l'Ouest, cela veut tout simplement dire qu'à l'Est il y a de plus en plus de systèmes compatibles avec ceux de l'Ouest. Cela veut dire également que la décision de Mandic repose sur la situation réelle à Ljubljana même, c'est-à-dire qu'on y a installé une logistique qui lui permet de rester chez lui. Est-ce également le cas à Sarajevo? Même si nous ne tenions pas compte de la situation telle qu'elle a été décrite plus haut, il existe aujourd'hui un nouveau et sérieux problème concret, qui ne se posait pas sous l'ancien système. Pour que l'artiste puisse «circuler», il lui faut vivre un véritable cauchemar afin d'obtenir les visas nécessaires pour entrer dans pratiquement chaque pays du monde, Slovénie comprise.

Mais ne surévaluons pas les tendances positives de la globalisation. Sanja Ivekovic, de Zagreb, artiste renommée, n'est toujours pas «cotée» après presque trente ans de création et de participation à des expositions internationales. C'est là le reflet du milieu où elle vit qui ne lui permet pas encore (ni à d'autres) d'exister à la fois ici et là-bas. Sa dernière grande réalisation *Lady Rosa de Luxembourg* (Luxembourg, 31 mars-3 juin 2001), réplique du monument de Gëlle Fra dédié à la mémoire des Luxembourgeois tués pendant la Première Guerre Mondiale, de même dimension et construit avec le même matériau, a été élevée en centre ville. La seule différence est que la Rosa de Sanja est enceinte. Si une artiste de l'Ouest réputée avait construit une œuvre de cette envergure, avec ses différents niveaux d'interprétation, cela aurait fait l'objet d'une véritable promotion internationale. Cela n'aura été, dans son cas, qu'une affaire locale qui a d'ailleurs suscité un débat inhabituel et passionné, mais uniquement parmi l'opinion publique luxembourgeoise

et bien que les questions soulevées aient largement dépassé le niveau local. Ce projet a pu être mené à bien grâce au courage et aux efforts d'Enrico Lunghi, directeur artistique du Centre Casino Luxembourg, Forum d'art contemporain. Le cas de Sanja Ivekovic, qui est loin d'être unique, démontre que l'environnement géo-politique détermine toujours encore le destin .

Traduction Nicole Dizdarevic

(1) Rappelons, entre autres, que l'Autriche et l'Italie s'emparèrent de l'Albanie en 1914, que celle-ci redevenue indépendante fut à nouveau envahie par l'Italie fasciste en 1939, et que l'Autriche envahit le Montenegro en 1916 tandis que l'Italie tenta d'en faire un protectorat après la Seconde Guerre mondiale (n.d.l.r.).