

Crise économique et Création

Étude du mouvement de l'attention dans les processus de création

Kostantinos Vassiliou

Konstantinos Vassiliou est docteur de l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Il est l'auteur du livre *Pros tin technologia tis technis/Vers la technologie de l'art* (2012, Plethron Press) et il a dirigé l'ouvrage *Techni kai Dimiourgikotita/Art et créativité* (Plethron Press, 2014). Il publie sur la théorie de l'art et de la culture, sujets qu'il enseigne à l'École des Beaux Arts d'Athènes.

Mots clés :

Création, crise, économie, Grèce, philosophie.

Sommaire :

1. Contexte d'une crise identitaire	p.3
2. Crise identitaire et dimension internationale	p.6
3. Expansion du champ artistique : une nouvelle forme de crise ?	p.8
4. Conclusion	p.9
5. Notes de bas de page	p.11
6. Bibliographie et sources	p.12

Abstract :

Depuis 2008, la Grèce vit la crise économique et politique la plus grave qu'ait connu le pays depuis la chute de la junte militaire en 1974. Les nombreuses émeutes urbaines et les difficultés économiques ont mis à mal la stabilité politico-économique du pays. Les domaines de l'art et de la culture ont également été affectés et cette situation a retenu l'attention de la presse grecque et internationale, avec pour thème central une question récurrente : la création artistique est-elle favorisée ou émerge-t-elle directement de la crise économique ? C'est ce que suggère l'article *Greece's Big Debt Drama is a Muse for its Artists* (La Dette catastrophique de la Grèce inspire les artistes) publié en 2011 par le *New York Times* (Donadio, 2011 ; voir aussi Adler, 2013 ; Pontida 2011). Au sein de cette rhétorique commune, art et subversion politique, créativité et agitation sociale sont étroitement liés : créativité et crise émergent et se développent en parallèle.

L'argument selon lequel c'est une crise externe ou interne – politique ou culturelle – au monde de l'art qui constitue l'épicentre de la création artistique depuis les changements sociaux radicaux de la modernité peut en grande partie être considéré comme un truisme. Le lien entre créativité artistique et crise économique ne saurait néanmoins être considéré comme une constante universelle applicable sans discrimination à l'ensemble des sociétés modernes. Il convient au contraire d'examiner précisément les variantes ou manifestations spécifiques de ce phénomène au sein des disciplines artistiques du pays concerné. Cet article ne s'attache donc pas à répondre à la question quelque peu abstraite : « La création artistique prospère-t-elle en cas de crise économique ? » mais se propose au contraire d'analyser les transformations généalogiques de la « crise » en tant que telle dans le contexte artistique grec. À cette fin, il est essentiel de présenter dans un premier temps le contexte général dont émergent certaines des particularités socio-culturelles majeures qui définissent le climat artistique grec. Cet article fera valoir que c'est précisément par rapport à ces particularités que la production créative contemporaine a dû se repositionner au sein du vaste champ artistique international. Mon hypothèse principale est que l'inscription pleine et entière du monde artistique grec dans l'univers de l'art contemporain international s'est faite dans un contexte artistique et axiologique différent de celui de l'Europe occidentale.

Comme l'a récemment montré Nathalie Heinich, le cadre de l'art contemporain international se rapporte à un changement de paradigme artistique aux antipodes de celui de l'art moderne (Heinich, 2014). Cet article fera valoir que l'absorption de la Grèce par ce cadre s'est faite de manière définitive au cours des vingt dernières années et que ce processus s'est encore accéléré ces dernières années lors de l'effondrement économique du pays. C'est donc dans ce contexte que la conjonction entre crise économique et créativité doit être considérée comme une avancée décisive dans la constitution socio-culturelle du champ artistique grec. Les conclusions tirées dans cet article permettent de mettre en lumière les différentes variables socio-culturelles présentes lors des crises économiques vécues par certains pays plus petits ou périphériques ne disposant encore d'aucune institution dédiée à l'art moderne ou contemporain tandis qu'ils intègrent le monde de l'art contemporain international.

I. Contexte d'une crise identitaire

On ne saurait être trop prudent quand il s'agit d'analyser l'art grec du 20^e siècle, ce dernier présentant plusieurs particularités historiques et sociales. Comme l'explique Kondylis (1991), la Grèce moderne, façonnée par ses origines post-ottomanes et balkaniques, n'a pas encore clairement fait son entrée dans l'ère moderne. Ainsi, certains fondements du modernisme, tels que la culture métropolitaine, la distinction entre modernisme et postmodernisme ou même les différences entre culture élitiste et culture populaire, ne semblent pas véritablement s'appliquer au monde culturel grec. Cela ne signifie pourtant pas que les beaux-arts ne se sont pas développés de manière systématique dans la Grèce moderne : ce processus a en fait débuté au 18^e siècle, avant même la fondation de l'État grec (1830), en particulier avec la réception de l'important traité rédigé par l'abbé Charles Batteux Les Beaux-Arts réduits à un même principe (voir Glykofridi-Leontsini, 2002, pp. 26-43).

Le modernisme occidental a connu une crise artistique due à l'effondrement de l'académisme (Beaux-Arts) qui ne cesse de décliner tandis que le nombre d'artistes collaborant avec le marché de l'art indépendant ne fait qu'augmenter (White & White, 1993). À cet égard, deux conditions sociologiques principales expliquent l'assimilation incomplète de la Grèce dans la modernité artistique. Tout d'abord, en l'absence d'un véritable marché de l'art (Markatou, 2008, pp. 198-199), c'est l'académie, et dans le cas qui nous intéresse l'École des Beaux-Arts d'Athènes [1], qui constitue la principale institution de légitimation de l'art grec du 19^e siècle, un rôle que cette institution semble avoir conservé pendant des décennies, et ce bien après la seconde Guerre mondiale (Papanikolaou, 2002 ; Christou 1992). Deuxièmement, bien que le monde artistique grec ait assimilé certaines des innovations du modernisme artistique, principalement celles de l'impressionnisme et du cubisme, il n'a jamais produit de mouvements d'avant-garde radicaux capables de remettre en cause la légitimité de l'académisme incarné par les Beaux-Arts. Les villes sous-développées de la Grèce moderne n'offrent en outre pas encore ce nouvel environnement qui exerce une influence majeure sur la plupart des avant-gardes artistiques européennes : une véritable culture métropolitaine et urbaine. Troisièmement, les artistes grecs modernes ont adopté un thème central qui les distingue des canons de l'Europe occidentale : la quête passionnée de leur « grécité ». Ce souhait vague mais néanmoins irrésistible de donner à l'art moderne grec un caractère distinct et national présente différentes variantes et incarne différentes positions politiques (Hadjinicolaou, 1984 ; Kotidis 2011).

Par conséquent, ce que Bourdieu considère comme le fondement du monde artistique moderne, à savoir « l'institutionnalisation de l'anomie » (Bourdieu, 1987), en d'autres termes une concurrence artistique sans source centrale de légitimation artistique, pourrait bien ne pas s'appliquer à l'art moderne grec. Les artistes grecs s'intéressent certes à d'autres thèmes et expériences, mais la notion de « grécité » et le rôle de l'École des Beaux-Arts constituent néanmoins un axe de légitimation majeur et donc la majeure partie du domaine artistique grec, et ce jusqu'après la guerre. En d'autres termes, ce ne sont ni la crise ni l'émergence d'un modernisme radical et métropolitain (voire technologique) qui constituent le contexte principal de l'art grec moderne.

Certaines données historiques peuvent permettre de mieux comprendre la spécificité de l'art moderne grec et sa résistance caractéristique envers l'adoption pleine et entière du paradigme de l'art contemporain, et ce jusque dans les années 2000. Comme en Europe occidentale, les artistes modernes grecs commencent à s'organiser en factions et groupes mais sans constituer de « mouvements artistiques » véritablement cohérents. Le groupe artistique Omada Technis fondé en 1917 par N. Lytras, K. Parthenis et K. Maleas exige par exemple que l'École des Beaux-Arts d'Athènes abandonne l'orientation adoptée par les Beaux-Arts de Munich [2] pour s'inspirer des expériences artistiques menées à Paris. Pourtant, jusqu'aux années 1930, les artistes grecs se contentent d'intégrer progressivement et de manière bien timide les avancées artistiques de l'Europe occidentale, sans former une culture artistique moderniste dotée de son identité propre. Il n'existe alors aucun mouvement artistique d'avant-garde capable de rompre avec l'académisme des Beaux-Arts, et après la Seconde Guerre mondiale, la Grèce ne compte donc aucun mouvement artistique moderniste historiquement établi dont les positions pourraient être transgressées par une nouvelle génération d'artistes contemporains, assurant ainsi la transition entre le paradigme de l'art moderne et celui de l'art contemporain.

Dans l'entre-deux guerres, la Grèce subit de lourdes pertes lors de la guerre gréco-turque de 1920-1922, entraînant un important afflux de réfugiés venus d'Asie Mineure et le pays doit faire face à une instabilité économique et politique qui le conduit finalement à une situation de défaut de paiement en 1932 (Mazower, 1991). C'est durant cette période agitée qu'émerge une culture artistique nationale sous l'impulsion de certains artistes appartenant à ce que l'on appelle la « Génération des années 1930 ». Ce mouvement comprend un grand nombre d'artistes très différents (notamment des peintres tels que N. Hadjikyriacos-Ghika, F. Kontoglou, A. Asteriadis, S. Papaloukas), des écrivains (notamment N. Eggonopoulos, également peintre et sans doute le principal représentant du surréalisme en Grèce, ainsi que G. Seferis et O. Elytis tous deux titulaires du Prix Nobel) mais aussi des architectes (D. Pikionis).

Parfois séparés par plus de deux générations, ces artistes sont pour la plupart actifs pendant les années 1930, qu'ils soient en début ou en fin de carrière. Bien qu'il n'existe véritablement aucune donnée théorique ou véritablement explicite [3] documentant les différentes approches artistiques de la « Génération des années 1930 », on note néanmoins l'existence au sein de ce mouvement d'une double revendication culturelle. Son but est d'abord de proposer une analyse critique des fondements de l'art moderne européen afin de définir l'identité artistique grecque (quête de la « grécité ») et, deuxièmement, d'établir l'importance vitale de l'héritage byzantin, par opposition à la Grèce antique, dans la culture grecque contemporaine (Spiteris, 1971, pp. 12-16) [4]. Ainsi, alors que la « Génération des années 1930 » se revendique plus ou moins comme une école nationale, les artistes de ce mouvement constituent également le principal moteur de l'introduction du modernisme artistique en Grèce.

L'une des particularités de la création artistique grecque n'est pas la quête d'une variante nationale du modernisme (comme c'est le cas du « zénitisme » en ex-Yougoslavie), mais une réaction contre le modernisme en tant que tel, ne remettant aucunement en cause le système académique des Beaux-Arts ou l'idée que les arts plastiques sont avant tout de l'ordre de l'artisanat. Ces positions sont donc plus proches de celles de John Ruskin ou du Cercle Ambratsevo en Russie que d'un modernisme d'avant-garde. Certains artistes adoptent même des points de vue encore plus radicaux, se livrant à une attaque en règle du modernisme. Fotis

Kontoglou, peintre, écrivain et sans doute l'artiste le plus réactionnaire de la « Génération des années 1930 », explique par exemple que « [...] le modernisme est arrivé tout seul. C'est comme une grippe, comme une peste qui surgirait et viendrait vous envahir » (Kontoglou, 1985, p. 173). Tous les membres de la « Génération des années 1930 » ne partagent pas des points de vue aussi radicaux mais on peut néanmoins affirmer que la problématique centrale du modernisme grec, comme l'a montré le théoricien littéraire Roderick Beaton, « consiste à déterminer comment être moderne et grec en même temps » (Beaton, 2011, p. 235). Cette contradiction apparente oblige les artistes à faire face d'une part à une crise identitaire ou culturelle et d'autre part à l'évolution artistique constante que connaît la société technologique moderne. Focalisé sur la question de l'ethnicité dans l'art, l'art moderne grec se fonde sur une problématique complètement différente car basée sur un critère de légitimation artistique bien spécifique : tout artiste grec moderne se doit de prouver sa grécité même si aucun consensus n'a véritablement été établi quant à la nature de cette grécité. L'art moderniste grec subit donc avant tout une crise identitaire spécifique à la Grèce et non une crise plus globale causée par l'émergence du modernisme.

Le manifeste publié en 1949 par le groupe Oi Akraioi (les extrémistes) dirigé par A. Kontopoulos, premier manifeste en faveur de l'art abstrait du pays, constitue un tournant majeur pour les arts plastiques grecs. La période située entre 1949 et 1967 (de la fin de la terrible occupation subie par le pays lors de la Seconde Guerre mondiale, suivie d'une féroce guerre civile, au début de la dictature militaire) a conduit ensuite à d'importants changements au sein du monde de l'art en Grèce (voir Matthiopoulos, 2002). La notion de « grécité » et les revendications de la « Génération des années 1930 » restent pourtant des thèmes majeurs du discours artistique (Loizidi, 2003). Dans cette situation politique tumultueuse, l'une des principales politiques de l'Etat grec en matière d'art consiste alors à encourager les artistes grecs à développer une identité moderniste (occidentalisée et donc politiquement sans risque). Cette identité a pour origine l'antiquité grecque (Adamopoulou, 2008), par opposition à un héritage oriental ou balkanique, sans doute associé à l'époque aux pays communistes. Les différentes définitions de la « grécité » deviennent alors des enjeux décisifs alors que le gouvernement doit faire face à la montée de la gauche qui propose elle aussi sa version de « l'art grec » (Matthiopoulos, 2002, pp. 377-387).

Les artistes grecs expatriés des années 1950 et 1960, qui exercent leur art principalement en dehors de la Grèce, sont indifférents à la notion de grécité voire la rejettent, on pense ici notamment à Takis, J. Kounellis ou V. Kaniaris. De nombreux peintres de cette période, notamment S. Vassiliou et K. Tsarouchis, restent cependant fidèles aux orientations culturelles de la « Génération des années 1930 ». Malgré ces divisions, la grécité reste un thème central. Même si de moins en moins d'artistes adhèrent aux préceptes de la « Génération des années 1930 », comme l'a clairement démontré Eleni Vakalo, dans le monde artistique grec d'après-guerre, « la référence à la notion de « grécité » implique plusieurs points de vue, son contenu est nuancé, il est considéré comme un présupposé ou perçu comme un objectif ; pourtant, la « grécité » est toujours considérée comme un concept allant de soi » (Vakalo, 1985, p. 127).

Même dans les décennies qui ont suivi la guerre, la crise que connaît l'art grec est donc avant tout due à un questionnement identitaire, sans véritablement intégrer la nouvelle philosophie artistique du paradigme de l'art contemporain, comme le font des artistes tels que Warhol ou Rauschenberg. En fait, les nouveaux mouvements

artistiques parviennent en Grèce par le biais de l'École des Beaux-Arts d'Athènes qui semble conserver son rôle central dans la définition de l'art grec. « Tous les nouveaux mouvements artistiques étaient reçus et légitimés par l'École, sans risque de constituer une remise en cause ou une menace » (Christofoglou, 2002, p. 94). Cela dit, on observe également en 1964 et 1965 l'émergence, pour la première fois en Grèce, d'une véritable scène artistique en dehors de l'Académie (Christofoglou, 2002, p. 88). Pourtant, d'un point de vue sociologique, les institutions qui régissent le monde artistique grec à cette époque sont encore terriblement limitées si on les compare à celles du monde occidental. Elles ne sont en réalité pas très différentes de celles du Paris du 19^e siècle (Bourdieu, 1992 ; White & White, 1993) : un nouveau type de galeries (Zygos en 1956 ou Desmos en 1971, cette dernière n'étant cependant pas clairement consacrée au commerce de l'art) et de collectionneurs (notamment A. Iolas) constitue finalement la seule alternative à l'École des Beaux-Arts d'Athènes, favorisant ainsi l'implication du secteur privé. À cette époque, la Grèce ne possède pourtant aucun grand musée dédié à l'art moderne et encore moins à l'art contemporain [5].

Cet état de fait a un impact bien particulier sur l'art contemporain grec : bien que certains artistes grecs contemporains soient reconnus internationalement, la Grèce n'a alors produit aucun mouvement ou groupe artistique d'art contemporain digne de ce nom. Bridée par la crise politique ayant suivi la guerre civile et l'arrivée au pouvoir de la junte militaire, la création artistique grecque ne parvient pas à proposer une version locale des différents courants artistiques internationaux. Au contraire, comme le montre clairement l'opposition entre les adeptes de l'art européen et les membres de la « Génération des années 1930 », cette crise se résume parfois à une lutte entre les partisans de l'art abstrait (mais un art clairement moderniste et non contemporain) et de la figuration (classique ou traditionnelle). Le fondement de l'art grec est encore implicitement ancré dans une négociation constante de l'identité grecque et même les artistes refusant cette étiquette sont contraints de se positionner au sein d'une sphère artistique où l'identité (grecque ou occidentale) constitue la principale frontière artistique. Le milieu artistique grec est donc bien différent de celui des autres pays occidentaux où l'émergence de nouveaux champs artistiques dynamiques s'accompagne d'une pléthore hétérogène de pratiques artistiques et de médias qui rivalisent entre eux.

2. Crise identitaire et dimension internationale

On peut raisonnablement supposer que, dans les années 1990, les positions les plus radicales de la « Génération des années 1930 » ne constituent plus la préoccupation centrale de la nouvelle génération d'artistes grecs (Hamalidoy, 2004 ; Stefanidis 2002). Après la chute de la junte militaire, la Grèce devient membre à part entière de l'Union européenne (alors appelée CEE) en 1981 et, dans les années 1990, le pays jouit d'un des taux de croissance les plus élevés d'Europe (Clogg, 2013, p. 239). La Grèce est le premier état chrétien orthodoxe et ex-ottoman (ou post-ottoman) à rejoindre l'UE, donnant ainsi une signification inédite à l'identité grecque. La Grèce ne se positionne alors plus dans une opposition Est/Ouest, mais devient une région à la « périphérie » de l'Occident. Ce questionnement identitaire intègre donc désormais la problématique plus large de l'opposition entre les centres et les périphéries de l'art. Les artistes grecs qui n'ont apporté aucune contribution majeure au monde de l'art contemporain international, sont alors enclins à se considérer comme appartenant à la périphérie.

Dans ce contexte, alors que l'art grec entre rapidement dans une phase d'identification au paradigme de l'art contemporain international, la « crise identitaire » grecque devient une « crise disciplinaire ». Ce phénomène ne devient apparent aux yeux du monde artistique grec que dans les années 1990. La première exposition majeure rassemblant des artistes contemporains internationaux (notamment les Young British Artists et Jeff Koons) et intitulée *Everything That is Interesting is New* est organisée en Grèce en 1993, et ce, ironiquement, dans l'espace d'exposition de l'École des Beaux-Arts d'Athènes. Cette exposition cause, comme le note l'historien de l'art T. Moutsopoulos, « une réaction instinctive de la part des défenseurs de la réputation nationale de la Grèce qui évoquent les dangers de « l'impérialisme culturel » et qualifient ce nouveau mouvement conceptuel, principalement américain, de « mode éphémère » (Moutsopoulos, 2006, p. 279). Ces réactions rappellent les attaques contre l'émergence du paradigme de l'art contemporain en France dans les années 1960, avec notamment Rauschenberg et une nouvelle génération d'artistes contemporains (principalement américains) (voir Heinich, 2014, pp. 25-35).

Aujourd'hui, la mobilité internationale complique davantage encore la dynamique artistique dans de nombreux domaines et réseaux culturels concurrents. Bien sûr, le monde de l'art contemporain conserve une élite cosmopolite d'institutions, d'artistes et de collectionneurs célèbres (Thornton, 2009). Pourtant, la majeure partie de la scène artistique contemporaine s'articule autour d'un vaste réseau de musées, institutions, lieux d'exposition, festivals, résidences d'artiste et galeries qui se caractérisent avant tout par cette mobilité inédite, même si leur économie n'a pas l'envergure financière des artistes stars et des musées des grandes métropoles. L'objectif principal des villes et pays périphériques est d'investir (ou de s'inventer) l'important capital symbolique et économique qui leur permettra de faire partie intégrante de ces réseaux internationaux. La principale préoccupation du monde artistique grec est donc d'établir et de consolider son inclusion au sein de ces grands réseaux culturels. La crise économique devient donc, de manière implicite, l'une des conditions de la constitution d'un nouveau terrain culturel et de nouvelles institutions visant à parvenir à cette intégration. Ce phénomène donne naissance à une nouvelle mentalité dans la pratique créative grecque et s'accompagne d'un soudain épanouissement des institutions d'art contemporain. Dans les années 2000, deux Biennales différentes voient le jour à Athènes (quatre entre 2005-2013) [voir figure 3] et à Thessalonique (2007-2013), d'importantes expositions sont organisées, notamment *Outlook* (2001) et *ReMap Athens* (tous les deux ans, de 2007 à 2013), avec la présence également de collections d'envergure telles que celles de D. Ioannoy et D. Daskalopoulos, et l'organisation d'Art Athina (Salon international de l'art contemporain d'Athènes depuis 1993).

De plus, outre l'École des Beaux-Arts d'Athènes, la Grèce compte désormais deux autres écoles d'art (Thessalonique, 1984 ; Florina, 2007) et plusieurs universités proposent également différents cursus artistiques, notamment l'Université d'Ioannina (Corfou) et l'Université de l'Égée (Mytilène), la plupart ayant été créés au cours des 15 dernières années. Créé en 2000, le Musée National d'Art Contemporain, devrait en outre bientôt ouvrir ses portes au public.

Les institutions culturelles privées et mixtes telles que la Fondation DESTE (créée en 1998 avec le soutien du collectionneur D. Ioannou) ou le musée Frissiras (importante collection internationale de peinture contemporaine) ainsi que différentes institutions culturelles majeures, notamment le Centre Culturel Onassis (2012) et de nouvelles collections privées comme la Collection George Economou (2013) – qui

bénéficient tous d'une excellente renommée internationale – ainsi qu'un certain nombre d'espaces d'exposition et de lieux culturels de moyenne ou grande envergure à Athènes (Kunsthalle, Beton 7, Romantzo, etc.) jouent aujourd'hui un rôle important.

Et ce véritable « boom » culturel n'a pas été ralenti par la crise économique. Il a permis la matérialisation d'un véritable marché grec de l'art contemporain, clairement visible au sein des réseaux artistiques internationaux actuels. Au vu de ces évolutions, on pourrait dire que l'art contemporain grec subit une synchronisation accélérée de ses institutions artistiques avec le paradigme du monde artistique contemporain, s'éloignant ainsi du système moderne obsolète qui veut que ce soient les galeries et collectionneurs qui découvrent les artistes dont l'œuvre sera ensuite exposée dans les musées. Galeries, institutions culturelles mixtes, festivals et musées forment donc aujourd'hui en Grèce une structure plus complexe où la reconnaissance artistique se fait par le biais de différents canaux, le musée incarnant encore symboliquement la reconnaissance ultime. Cette structure est caractéristique du monde de l'art contemporain grec de ces dernières décennies (Crane, 1987).

3. Expansion du champ artistique : une nouvelle forme de crise ?

L'impact de ce boom de l'art grec contemporain est perceptible bien au-delà des institutions culturelles et ce jusque dans l'économie culturelle d'Athènes. ReMap en est un exemple révélateur : cette série d'expositions d'art contemporain de moyenne ou grande envergure (il s'agissait à l'origine d'un événement organisé en parallèle de la Biennale d'Athènes) est organisée en collaboration avec Oliaros, une importante société immobilière, dans les quartiers de Metaksoyrgeio et Kerameikos, des quartiers dits « sensibles » d'Athènes caractérisés par des loyers peu élevés et un important taux d'immigration. Ces dernières années, ce « phénomène de gentrification » a provoqué des débats animés dans la presse (Maragoy, 2009 ; Georgas, 2013).

Ce lien entre art et gentrification n'a rien d'inhabituel : ce phénomène est dû à l'installation d'une population « néo-bohème » à la recherche de logements à loyers modérés, contribuant ainsi de manière significative à la gentrification (Lloyd, 2010) [6]. Mais le fait même que la « gentrification » d'Athènes se fasse par le biais de l'art contemporain est particulièrement révélateur de l'expansion massive et soudaine du secteur artistique dans un pays où le seul musée national d'art contemporain n'a pas encore officiellement ouvert ses portes au grand public.

Les rues d'Athènes ont également la particularité d'accueillir un grand nombre d'œuvres d'art urbain : d'aucuns avancent même que la capitale grecque est désormais la « Mecque contemporaine de l'art urbain en Europe » (Alderman, 2014).

Il est important de souligner que l'art urbain athénien ne comprend pas seulement les graffitis issus de la culture populaire ou de la sous-culture mais aussi les œuvres d'artistes contemporains (qui ont généralement été formés à l'École des Beaux-Arts), devenant ainsi une voie alternative vers une admission au sein des sites culturels institutionnels. Il est intéressant de noter par exemple qu'en mai 2014, le tout nouveau Centre culturel Onassis organisait une exposition d'envergure dédiée à l'art urbain d'Athènes.

Si la crise économique n'est pas le seul thème abordé par l'art contemporain en Grèce, cette dernière a

néanmoins probablement renforcé la visibilité et la mobilité internationales du monde artistique grec. Le fait que la prochaine Documenta 14 organisée par Adam Szymczyk en 2017 se déroule simultanément à Kassel et Athènes (Szymczyk, 2014) confirme clairement l'intérêt de la presse internationale. La raison de cet intérêt réside peut-être dans le système de valeurs qui sous-tend le monde de l'art en Grèce : la corrélation entre contexte socio-politique et art, qui, depuis l'époque des avant-gardes, est particulièrement forte dans le contexte axiologique du monde de l'art. Il n'est donc pas surprenant que la corrélation entre art et crise économique attire l'attention et même intrigue le marché international de l'art, un intérêt renforcé par le boom culturel que connaît actuellement la Grèce, et ce malgré la crise économique qu'elle subit.

À la lumière de ces faits, les changements qui se dessinent dans le monde artistique grec n'indiquent aucunement un état de stagnation ou d'inertie dû à la raréfaction des ressources économiques, mais bien une transition soudaine entre un contexte où les débats portent sur la question de « grécité » et une ouverture sur une scène internationale inscrite dans le paradigme de l'art contemporain et à laquelle ni les institutions gouvernementales ni les artistes grecs n'ont été correctement préparés. L'art grec contemporain présente donc une importante asymétrie : la concurrence artistique explose mais le cadre institutionnel reste à la traîne. Il n'est pas encore possible de déterminer l'étendue et le type d'impact que ce phénomène a sur le marché artistique grec (les prix ont par exemple baissé mais cela permet aux jeunes artistes présents sur le marché de l'art contemporain de réaliser leurs premières ventes, tout en ayant un effet négatif sur les artistes plus établis qui ne sont pas prêts à faire de telles concessions), mais les infrastructures culturelles poursuivent leur évolution constante voire accélérée vers un secteur culturel élargi, qui, comme c'est le cas dans la plupart des pays de l'UE, suppose un marché combinant investissement public et privé et où les galeries ne sont plus les seules à offrir des opportunités de carrière aux artistes.

Les artistes grecs ne bénéficient pas pour autant d'une meilleure intégration professionnelle et d'une situation financière plus enviable. Au contraire, en l'absence de politiques gouvernementales claires en matière de culture, l'expansion soudaine du secteur artistique et son inscription dans l'art contemporain donne naissance à un sentiment d'asphyxie. De telles politiques ont été mises en œuvre dès la fin des années 1970 en France (Verger, 1991), cet exemple ayant ensuite été suivi par d'autres pays européens tels que la Belgique et le choix d'associer des collections d'art contemporain nationales et régionales à un financement gouvernemental des espaces d'exposition et des artistes constitue aujourd'hui la norme. En Grèce, il n'existe aucune politique gouvernementale officielle visant à soutenir les artistes, que ce soit au niveau individuel, local ou municipal. De manière générale, le pays ne dispose pas d'un dispositif public stable et structuré pouvant soutenir de manière adaptée un secteur artistique désormais en voie d'élargissement. La Grèce a certes bénéficié des programmes culturels menés par l'Union européenne (notamment le vaste « Programme Culture 2007-2013 ») mais, en l'absence de cadre gouvernemental établi, la préservation d'un secteur artistique élargi ne peut que susciter l'incertitude parmi les acteurs locaux de l'art contemporain, particulièrement dans un contexte européen.

4. Conclusion

Ce processus semble être l'exact opposé de l'idée, très prisée au sein de la presse, selon laquelle les artistes font preuve d'encore plus de créativité et d'inventivité du fait de la crise économique, et ce afin de surmonter

l'effondrement de la vie artistique. La crise que connaît actuellement la Grèce semble au contraire avoir servi de catalyseur à l'émergence d'un marché de l'art plus concurrentiel fonctionnant de manière synchronisée avec le monde de l'art international. Lors de leurs études, les artistes européens apprennent à se construire un véritable « réseau » de résidences d'artiste, de festivals, de commissions et collections publiques et d'acheteurs potentiels qui favorisent tous la progression professionnelle au sein d'un secteur artistique soutenu par l'État. Les artistes grecs (et les propriétaires de galeries) qui n'ont pas vécu la transformation de l'art contemporain en une économie ne reposant pas uniquement sur le rôle des galeries et des collectionneurs ont des difficultés à adopter cette stratégie qui paraît si naturelle aux artistes de l'art contemporain occidental.

Aujourd'hui encore, l'identité artistique elle-même se fonde sur une contradiction entre vocation désintéressée – tradition qui remonte aux arts libéraux – et carrière professionnelle. Mais c'est justement cette identité ambivalente, oscillant entre singularité de la personnalité artistique et égalitarisme démocratique, qui permet aux artistes contemporains de passer avec dextérité d'un contexte social à l'autre, les dotant ainsi d'un positionnement avantageusement polyvalent (Heinich, 2005). Curieusement, comme le montre bien le cas de la Grèce, cette position particulière peut se retourner contre les artistes en cas d'expansion brutale du marché de l'art. La concurrence croît alors de façon exponentielle et la plupart des opportunités artistiques sont des projets non rémunérés, partant du principe que la vocation artistique reste une vocation et non une profession. La question est désormais de savoir comment les artistes grecs, dont le nombre va croissant, vont faire face à cette situation. De nombreux petits pays ne possédant le réseau d'institutions culturelles bien établi dont disposent les grandes métropoles de l'art contemporain pourraient rencontrer des difficultés similaires. Le paradoxe grec réside néanmoins dans l'essor étonnant du secteur artistique, et ce malgré la crise. Au cours des 15 dernières années, la carrière d'un artiste semble de plus en plus dépendante non de son niveau de célébrité telle que définie par le marché de l'art contemporain, mais d'une surenchère agressive, même si elle reste officieuse, en termes de réseaux et de CV. À cet égard, il semble que l'ouverture du monde artistique grec aux réseaux internationaux de l'art contemporain, un processus qui s'est achevé dans les années 2000 seulement, a eu des conséquences plus néfastes sur la sécurité professionnelle des artistes que la crise économique elle-même, même si le fait que ces deux phénomènes aient coïncidé a de toute évidence eu des effets négatifs sur la situation des jeunes artistes grecs.

Le lien entre créativité et crise économique en Grèce n'implique donc pas une véritable conjonction entre société et art mais semble plutôt être dû à une évolution survenue au sein même du monde de l'art, à savoir son expansion et son incorporation soudaine au sein du paradigme de l'art contemporain international. Ces changements internes doivent être pris en compte : il semble que la position sociale privilégiée de l'art contemporain donne au secteur artistique la possibilité de repenser sa diffusion et son économie, et ce même dans des conditions économiques et sociales tendues. Dans la conclusion de cet article, il convient donc d'insister sur le fait que la création artistique doit non simplement affronter des conditions socio-économiques difficiles – comme c'est probablement le cas aujourd'hui pour la majorité des artistes, et pas seulement en Grèce – mais également faire face à l'implosion endogène et l'explosion externe simultanée du secteur artistique au sein de la sphère internationale.

5. Notes de bas de page :

[1] Une première version de l'École des Beaux-Arts a été créée dès 1837 sous le nom d'« Ecole des Arts » (Scholeio tôn Technon). L'École des Beaux-Arts d'Athènes quant à elle a été rouverte dans les années 1930.

[2] Le premier roi de Grèce étant originaire de Bavière (Otto 1er, fils de Louis 1er), l'Akademie der bildenden Künste de Munich constituait donc la principale référence des artistes grecs du 19e siècle. G. Iakovides, Nicophoros Lytras (à ne pas confondre avec son fils Nicolaos) et N. Gyzis, sans doute les artistes grecs les plus éminents de l'époque, sont appelés « peintres de l'école de Munich » dans l'historiographie artistique grecque.

[3] Une partie de ce cadre théorique est défini par le journal intitulé To Trito Mati (Le Troisième Œil, 1935-1937) publié par D. Pikionis et N. Hadjikyriacos-Ghika.

[4] La « Génération des années 1930 » réclame également que la culture grecque moderne soit désormais qualifiée de culture des Romioi, le terme utilisé pour désigner les chrétiens à l'époque de l'Empire romain (byzantin) d'Orient, et ce même après la chute de Constantinople, par opposition au qualificatif de « Grecs » (Hellènes). De manière générale, les origines byzantines de la Grèce, par opposition à l'antiquité grecque, sont (et c'est sans doute toujours le cas) au centre du questionnement identitaire que cette génération d'artistes et d'écrivains fut la première à placer au centre de ses préoccupations.

[5] La Grèce compte en fait 3 musées d'art contemporain, un nombre plutôt surprenant si l'on considère la taille du pays. Le Musée macédonien d'art contemporain a été fondé à Thessalonique en 1999 grâce à d'importantes donations issues de la collection Iolas. Le Musée national d'art contemporain a ouvert ses portes en 2001 et accueille entre autres la collection Kostakis dédiée au constructivisme russe. Mais la principale institution dédiée à l'art contemporain en Grèce est le Musée National d'Art Contemporain d'Athènes créé en 2000 mais ne disposant à l'heure actuelle d'aucun site officiel ni de véritable collection. Après 15 ans d'expositions temporaires et de déménagements, le musée est censé ouvrir ses portes de manière permanente dans le centre d'Athènes en 2014. Avant 1999, le seul espace officiel consacré à l'art contemporain était le département (très limité) réservé à l'art contemporain à la Pinacothèque nationale d'Athènes (fondée en 1900, elle n'a ouvert ses portes de manière permanente qu'en 1976).

[6] Ceci est à placer en corrélation avec le rôle croissant joué par la « culture » dans la transformation actuelle de la ville d'Athènes de manière générale. La Fondation Niarchos (une institution privée créée grâce à l'héritage d'une grande famille d'armateurs) a par exemple financé la construction de la nouvelle bibliothèque et de l'opéra national conçu par Renzo Piano. Quant à Rethink Athens, c'est un projet de grande envergure dédié à la transformation des grandes artères du centre d'Athènes (notamment l'avenue Panepistimiou), donnant ainsi naissance au « théâtre de 1000 pièces » suite à la transformation en espaces culturels de différents bâtiments abandonnés du centre d'Athènes (le squat est ici encouragé par un projet gouvernemental officiel). Tout ceci place l'art contemporain dans une position stratégique quant à son implication dans l'économie culturelle du centre-ville, un espace qui est bien évidemment l'un des plus problématiques pour les métropoles européennes.

6. Bibliographie et sources :

(La bibliographie grecque a été transcrite ici en caractères latins avec la traduction de chaque publication entre parenthèses)

Adamopoulou, A. (2008). « Technê kai ethnîkê taytotêta stê dekaetia toy 1960 » [Art et identité nationale dans les années 1960], in N. Daskalothanassis (éd.), *Deytero Synedrio istorias tês technês* [2^{de} conférence sur l'histoire de l'art], Athènes : Nefeli, pp. 233-248.

Adler, D. (2013). « The "Crisis" and Art in Greece (and NY) », *Huffington Post: Art and Culture Supplement*, publié le 27 novembre 2013 (consultable en ligne).

Aldreman, L. (2014). « Across Athens: Graffiti worth a Thousand Words of Malaise », *The New York Times*, 15 avril 2014 (consultable en ligne).

Beaton, R. (2011). « Greece », in P. Lewis (éd.), *The Cambridge Companion to European Modernism*, Cambridge : Cambridge University Press, pp. 234-246.

Bourdieu, P. (1987). « L'institutionnalisation de l'anomie », *Cahiers du Musée de l'Art Moderne*, vol. 19-20, pp. 6-20.

Christofogloy, M-E. (2002). « H proklêsê toy antiakadêmismoy stis eikastikes technes 1949-1967 » [Le Défi de l'anti-académisme dans les arts plastiques 1949-1967], in O. Kaifa (éd.), *1949-1967: ê ekrêktikê eikosaetia* [1949-1967 : Deux décennies explosives], Athènes : Etaireia Spoudon Neoellinikou Politismoy kai Genikis Paideias, pp. 87-97.

Christou, C. (1992). *The National Gallery: 19th and 20th Century Greek Painting*, Athènes : Ekdotiki Athinon.

Clogg, R. (2013). *A Concise history of Greece*, Cambridge : Cambridge University Press.

Crane, D. (1987). *The transformation of the avant-garde: the New York Art World 1940-1985*, Chigago : University of Chicago Press.

Donadio, R (2011). « Greece's Big Dept Drama is a Muse for Its Artists », *New York Times*, article publié le 15 octobre 2011 (consultable en ligne).

Georgas,V. (2013). « Fast track skoypa se Metaksoyrgeio-Kerameiko » [Accélération du « vide » en Metaksoyrgeio-Kerameio], *Efimerida ton Syntakton*, article publié le 17 avril 2013.

Glykofridi-Leontsini, A. (2002). *Systêmata Kalôn Technôn stên neo-ellenikê aisthêtikê* [Les Systèmes des Beaux-Arts dans l'esthétique moderne grecque], Athènes : Kardamitsas.

Hadjinicolaou, N. (1984). *Ethinkê Technê kai protoporia* [Art national et avant-garde], Athènes : Ohima.

Hamalidoï, E. (éd.) (2004). *Contemporary Greek Artists*, Athènes : Melissa

Heinich, N. (2005). *L'élite artiste*, Paris : Gallimard.

Heinich, N. (2014). *Le paradigme de l'art contemporain*, Paris : Gallimard.

Kondylis, P. (2000). « Ê kacheksia toy astikoy stoixeioy stên neo-ellênikê koinônia kai ideologia » [Le mal-être de l'élément bourgeois dans la société et l'idéologie grecques modernes], in *Ê parakmê toy astikoy politismoy*, Athènes : Themelion [1991], pp. 10-47.

Kontoglou, F. (1985). *Eylogêmeno Katafygio* [Sanctuaire béni], Athènes : Akritas.

Kotidis, A. (2011). *Monternismos kai paradosê* [Modernisme et tradition], Thessalonique : University Studio Press.

Lloyd, R. D. (2010). *Neo-Bohemia: Art and Commerce in Postindustrial City*, New York & London: Routledge.

Loizidi, N. (2003). « O ellênoketrismos ôs kyriarxo ideologiko antistathmismâ stên elleimmatikê proslêpsê tês europaïkês istorias tês technês » [Le grécocentrisme : principal contrepoids idéologique d'É Istorìa tês technês stên Ellada [L'Histoire de l'art en Grèce] d'Hadjinicolaoy Nikos et Eugenios Matthiopoulos, Héraklion: University of Crete Press, pp. 41-554.

Maragoy, M. (2009). « Ê skoypa tês sychronês technês », [Le vide de l'art contemporain], *Eleytherotypia*, publié le 19 juin 2009.

Markatou, D. (2008), « Ê koinonikê thesê tou kallitexnê stên Ellada kata ton 19o aiôna » [La Position sociale de l'artiste en Grèce au 19e siècle], in N. Daskalothanassis (éd.), *Deytero Synedrio istorias tês technês* [2^{de} conférence sur l'histoire de l'art], Athènes : Nefeli, pp. 185-210.

Matthiopoulos, E. (2002). « Ideologia kai technokritikê ta xronia 1949-1967: ellênokentrismos, sosialismos, realismos, monternismos » [Idéologie et critique artistique dans les années 1949-1967, Hellénocentrisme, socialisme, réalisme, modernisme], in O. Kaifa (ed.), *1949-1967: ê ekrêktikê eikosaetia [1949-1967 : La décennie explosive]*, Athènes : Etaireia Spoudon Neoellinikou Politismoy kai Genikis Paideias, pp. 363-400.

Mazower, M. (1991). *Greece and the Inter-War Economic Crisis*, Oxford : Clarendon Press.

Moutsopoulos, T. (2006). « No More Hybrids, Long Live the Clones: Greek Art Changing », in S. Rand & H. Houris (éd.), *On Cultural Influence: Collected Papers from Apexart International Conferences 1999-2006*, New York : Apexart, pp. 273-281.

Papanikolaou, M. (2002), *Istorìa tês technês stên Ellada* [Histoire de l'art en Grèce], Thessalonique : Adam.

Pontida, C. (2011). « H technê krisê den koita », *Ta Nea*, publié le 5 nov. 2011.

Spiteris, T. (1971), *Arte dopo il 1945: Grecia*, traduit du grec par F. Golisano, Rome : Capelli.

Spiteris, T. (1979). *Treis aiônes neo-ellênikês technês 1660-1967* [Trois siècles d'art grec moderne], vol. III, Athènes : Papyros.

Stefanidis, M. (2002). *Mikrê Pinakothiki: Prosôpa, kriseis kai aksies tês neoellênikês technês* [Une petite pinacothèque : Personnages, critique et valeurs of de l'art moderne et contemporain en Grèce], Athènes : Castaniotis.

Szymcyk A. (2014). « Interview » (de Theophilos Tramboulis) publiée dans le magazine grec *Unfollow*, consultable sur unfollow.com.gr/documenta (dernière consultation le 21 oct. 2014).

Thornton, S. (2009). *Seven Days in the Art World*, New York : Norton.

Vakalo, E. (1985). *Ê physiognomia tês metapolemikês technês stên Ellada* [La Physiognomie de l'art d'après-guerre en Grèce], vol. III, Athènes : Kedros.

Verger, A. (1991), « Le champ des avant-gardes », *Actes de recherche en sciences sociales*, vol. 88, pp. 2-40.

White, C. & White, H. (1993). *Canvases and Careers*, Chicago : University of Chicago Press [1965].

Pour citer cet article :

Kostantinos Vassiliou, Crise économique et création, publié le 03 octobre 2016

URL : <https://www.wikicreation.fr/crise-economique-creation>