

ETC



La femme dans les arts contemporains est-européens : L'exemple polonais

Olivier Vargin

Number 84, December 2008, January–February 2009

Néoféminismes : l'intime / Neofeminisms: Intimacy

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/34769ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Vargin, O. (2008). La femme dans les arts contemporains est-européens :
L'exemple polonais. *ETC*, (84), 10–14.

La femme dans les arts contemporains est-européens : L'exemple polonais

es comportements, les modes de vie et le quotidien de chacun ont connu de grands changements dans le contexte de « l'après 89 » en Pologne : une nouvelle économie de marché et une plus grande liberté d'expression, une importante émancipation socioculturelle introduisant de nouvelles normes, de nouvelles formes, une nouvelle « culture », en somme, et une nouvelle réalité qui porte aux nues l'égoïsme et l'auto-satisfaction ne tardant pas à se révéler au grand jour. Une nouvelle réalité où les licenciements, les promotions, mais aussi les divorces, le désordre des familles changent considérablement les mentalités et les comportements psychosociaux des populations. Une nouvelle réalité dans laquelle s'installe une « démocratie totalitaire » ou un « totalitarisme démocratique » soumis à un nouveau despote : celui de la communication et du marketing. Dans cette nouvelle ère, les femmes sont les premières victimes de cette pression et de ce totalitarisme, de ces nouvelles règles, de ces nouveaux standards. Une nouvelle époque où le corps, la représentation sociale et le « *Way of Beauty* » imposent aux femmes est-européennes un nouveau diktat fait de couleurs, de strass, de paillettes et de crèmes en tout genre auquel il paraît impossible d'échapper.

« Épargnées » durant près de quarante ans par le culte d'une image de la femme autre que socialiste, les femmes se voient imposer de nouveaux canons esthétiques régissant la nature d'un grand nombre de rapports sociaux. Cette image devient l'objet d'une dévotion et dicte de profonds changements sociaux. *The Way of Beauty* est tracé.

À l'instar des femmes occidentales, « la femme de l'ère postcommuniste » se trouve entraînée dans un système prescrit par le marketing, les figures de top-modèles ou virtuelles, de stars de cinéma, etc., fondé essentiellement sur les apparences et l'image de soi. Assaillie, pour ne pas dire harcelée constamment par des flots d'images de publicités, de concepts visuels, de courants de modes en tout genre, voire par son propre entourage, la femme subit et se voit contrainte de suivre ce fameux « *Way of Beauty* », d'adopter les tendances actuelles et le modèle dominant, sous peine d'être exclue de son propre environnement. Dans le monde occidental où l'apparence physique demeure une préoccupation constante, la représentation de soi permet d'opérer d'importantes transformations sur cette image. On voit apparaître ce phénomène dans les arts de la nouvelle génération chez les artistes de l'Europe orientale.

A contrario des artistes luttant dans les années 70-80 pour la cause et la condition féminines et aspirant à retrouver (ou à se réapproprié) leur corps, les artistes est-européennes des années 1990-2000 manifestent les revers de cette libéralisation ou de cet « après l'orgie », comme disait Baudrillard, à un moment où les extrêmes ont été libérés. Proche de l'art féministe – au sens où celui-ci est un art fait par des femmes à propos des femmes, qui reflète et analyse ce que signifie être femme et artiste dans une culture patriarcale, explorant sa propre réalité sociale et les

structures qui la conditionnent – ce « mouvement » artistique, si l'on peut l'appeler ainsi, dénonce les travers de l'émancipation sexuelle et l'accaparement (voire le détournement) de celle-ci par la société, la politique, l'économie et les entreprises (de toute nature). De même que l'art féministe, ce « mouvement » de femmes artistes dans lequel on pourrait retrouver Maja Bajevic (Bosnie-Herzégovine), Jelena Radic (Serbie), Vlasta Delimar (Croatie), Orsolya Nyitrai (Hongrie) ou Alla Esipovich (Russie) parmi tant d'autres, intègre le concept de « rapports sociaux de sexes » dit « *Gender* » (rôle des sexes) dans la plupart des pratiques artistiques. Il tend à revisiter et à redéfinir la place, le rôle et les fonctions (sexuelles, sociales, culturelles, politiques, économiques...) de la femme (est-européenne) dans la société d'aujourd'hui.

La scène artistique polonaise, composée d'artistes telles que Anna Baumgart, Alicja Zebrowska, ou Julita Wojcik constitue un des cas les plus démonstratifs. Dans les expositions « *Architectures of Gender* » (2003), « *Anne, Marie, Madeleine – Photographie polonaise contemporaine* » (2004), ou dans les travaux de Monika Duda, de Marta Deskur ou de Katarzyna Gorna, l'image de la femme occupe une place importante dans l'art contemporain polonais de ces quinze dernières années.

En approchant des sujets tels que la sexualité, la condition féminine ou les rapports sociaux, les artistes polonaises jettent un regard très vif, à la fois critique et lucide, sur l'image de la femme et sa réalité sociale. Souvent critiqué et censuré, le traitement de la figure féminine dans l'art contemporain polonais dérange avec les mots et les images qu'il propose sur l'identité et la condition de la femme dans la société polonaise.

La femme « *Unmade* », de Monika Duda

Artiste féministe, Monika Duda (née en 1967) analyse, comme ses illustres prédécesseuses Natalia Lach-Lachowicz ou Ewa Partum, la représentation de la femme contemporaine dans la société, l'image d'un être subissant les pressions d'un monde normatif en quête constante d'idéaux (artificiels). L'œuvre de Monika Duda dénature la représentation de la femme en dénudant chaque surface de peau d'artifices cosmétiques, en montrant la peau squameuse, le teint difforme, le « visage dévisagé », le portrait d'un soi que l'on n'exhibe pas. Son œuvre *Unmade* (qui n'est pas encore fait), composée d'une douzaine d'autoportraits photographiques réalisés durant près de six mois (de janvier à juin 1999), effectue une inspection complète de la surface du visage de l'artiste. Elle invite, sans détour ni artifice, à une compréhension littérale de son message artistique. La structure réitérée de la série de photographies renforce cet objectif documentaire. Chaque autoportrait se fait le porte-parole d'un historique, d'un processus d'évolution partagé entre fadeur, beauté/nature et artifices nous rappelant à maints égards les portraits de femmes du photographe américain Richard Avedon ou les autoportraits uniques d'Hannah Wilke durant sa maladie.





Dans ses travaux, l'artiste propose un diaporama de la représentation de la femme est-européenne d'aujourd'hui et, à travers cela, une démythification de cette même image. Le travail de Monika Duda nous invite à une méditation sur la condition identitaire de la femme(-objet) d'aujourd'hui.

L'icône féminine de Marta Deskur

Artiste photographe capturant de bout en bout les morceaux d'une réalité socioculturelle changée, Marta Deskur (née en 1962) s'inscrit au sein de cette nouvelle génération d'artistes comme « un objectif » saisissant tous azimuts, essayant de comprendre le nouvel ordre social. Marta Deskur travaille, en ce sens, sur les différentes interactions dans les hiérarchies sociales. Ses travaux parcourent, à l'image de *Mom and Dad* (1994) de Janine Antoni, dans des photographies de contrastes vifs comme dans *Modus* (1992), *Au-delà de Marie-Madeleine* (1994) ou *quelqu'un d'autre emploie vos yeux* (1996), les codes de l'identité, d'un ordre et d'une réalité sociale assez modifiée depuis la fin du socialisme. La

majeure partie de son œuvre se compose de photomontages et de vidéo-photographies, supports d'une réflexion sur l'individu (la femme plus particulièrement) et sa représentation. Marta Deskur entreprend des sujets sociaux (immigration), parle beaucoup de la situation des femmes (vierges, notamment) comme des valeurs mises en place par la tradition, traite des relations entre les gens (cycle *Rodzina – famille –*, de 1999), de la vie quotidienne.

Dans *Rodzina*, l'artiste inverse les rôles sociaux en donnant de plus grandes responsabilités à la femme, ce qui la conduit à exposer des schémas familiaux de type matriarcal. Dans les travaux qui suivent, l'artiste va s'intéresser à une thématique plus féministe, plus lisible et visible dans l'exposition *Dziewice* (vierges) en 2002, notamment. Contrairement à l'exposition *Marta Deskur Rodzina* (Marta Deskur famille), l'artiste va approfondir le problème de l'authenticité de la présentation grâce à la manipulation de l'image numérique. Dans *Dziewice*, Deskur montre dans quelle mesure la représentation occidentale du corps féminin est tributaire, à travers la figure de Marie, d'une conception de la virginité qui,



Tanja Ostojic, *L'Origine du monde*.

comme l'écrit Julia Kristeva dans son essai *La haine et le pardon* (2005), impose « l'exclusion des femmes de la sexualité, une chasteté punitive qui semble être le prix à payer pour l'admission des femmes dans le sacré – et dans la représentation ». Plus qu'un simple portrait autochtone, le traitement plastique de la femme de Deskur veut être un véritable miroir de la représentation de la femme occidentale.

Les Madones de Katarzyna Gorna

Photographe et artiste d'installations, Katarzyna Gorna (née en 1968) conçoit des œuvres impressionnantes constituées de photos noir et blanc de grand format. La singularité de ses compositions permet de reconnaître immédiatement l'auteure. Les clichés sont simples, monumentaux, proches dans leur mise en scène, et les jeux de lumière font place à une sculpture du Seicento italien. Parallèle nourri volontairement par l'artiste elle-même grâce à une mise en valeur des motifs traditionnels de l'iconographie chrétienne, comme en témoignent les compositions de madones italiennes telles que *Madonnas* (1997) ou, plus tard, *Fuck Me Fuck You Peace* (2000).

L'artiste fait de l'identité pluriculturelle et de la situation globale des femmes l'objet affiché de son art. Ses œuvres dégagent une expression ouvertement féministe. Elles proposent un regard sur le corps, l'acquisition de sa propre identité par le corps, le sexe et la sexualité, la libération ou l'émancipation de la femme de l'influence de la culture de masse comme celle de la tradition. Katarzyna Gorna présente, dans son travail, les transformations socioculturelles et sexuelles qui ébranlent les sociétés polonaises et est-européennes. Dans des œuvres comme *Sumo* ou *Double portrait*, ces transformations mettent en évidence l'émancipation de la femme polonaise dans les années 90.

L'œuvre de Gorna tente d'abolir les identités sexuelles et les rôles figés imposés par la culture. Sans rien démontrer et sans pathos, elle montre l'impérieuse libération du corps de la gangue normative, morale et machiste dans laquelle l'enferme une société polonaise rigide et honteuse. Le travail de Katarzyna Gorna n'est pas sans rappeler l'une des dernières œuvres dramatiques publiées par le Prix Nobel de Littérature Elfriede Jelinek, intitulée *Der Tod und das Mädchen* (les drames des princesses) (I-V, 2003). Le



Katarzyna Kozyra, *L'Olympia*.

thème central de l'œuvre est l'incapacité de la femme à affirmer pleinement son existence dans un monde où elle est dépeinte à outrance par des images stéréotypées.

L'émergence d'un nouvel art féministe ?

Si la femme est-européenne est longtemps restée derrière le « Rideau », à envier ses homologues occidentales et leurs produits de beauté, leurs styles vestimentaires et leur mode de vie, elle rattrape ce retard en quelques années seulement après 89. Un vide, une absence est comblée par un nouveau diktat, celui de l'image, de normes esthétiques proches de la célèbre poupée Barbie – fantôme de beauté irréaliste, personnification de la femme idéale avec son corps élancé de poupée gonflable, sa petite taille, sa poitrine volumineuse moulée à la louche et son sourire figé –, celui d'une apparence et d'un discours dont les frontières oscillant entre érotisme et pornographie ne sont pas toujours très nettes.

Si la femme de la société civile est bel et bien libre, son image, elle, est estampillée d'un *copyright* indélébile. Le mythe déforme la réalité plutôt que de nous informer sur celle-ci, selon Roland Barthes, et les femmes artistes est-européennes l'ont bien compris en se saisissant du phénomène dans une quasi-immédiateté. Des corps déformés de Katarzyna Kozyra (*Laznia Damska*) aux autoportraits caméléons de Monika Duda (*Unmade*) en passant

par les rôles de femme-mère d'Elzbetia Jablonska (*Supermatka*) ou de Marta Deskur (*Rodzina*), les objets de désirs sexuels, de fantasmes d'Alicja Zebrowska (*Narodziny Lalki Barbie* (la naissance de la poupée Barbie), de Jelena Radic (*Slika*) ou les performances de Vlasta Delimar, les arts contemporains est-européens portent une attention soutenue aux nouvelles transformations qui modèlent l'image et la condition de la femme. Ils révèlent, sous toutes ses coutures et dans une dialectique tutoyant le réel, une femme à la fois émancipée et écroulée, victime et coupable de sa propre condition, soumise aux dérives extrémistes « d'une société du spectacle », méconnue sous cette forme en Occident.

OLIVIER VARGIN

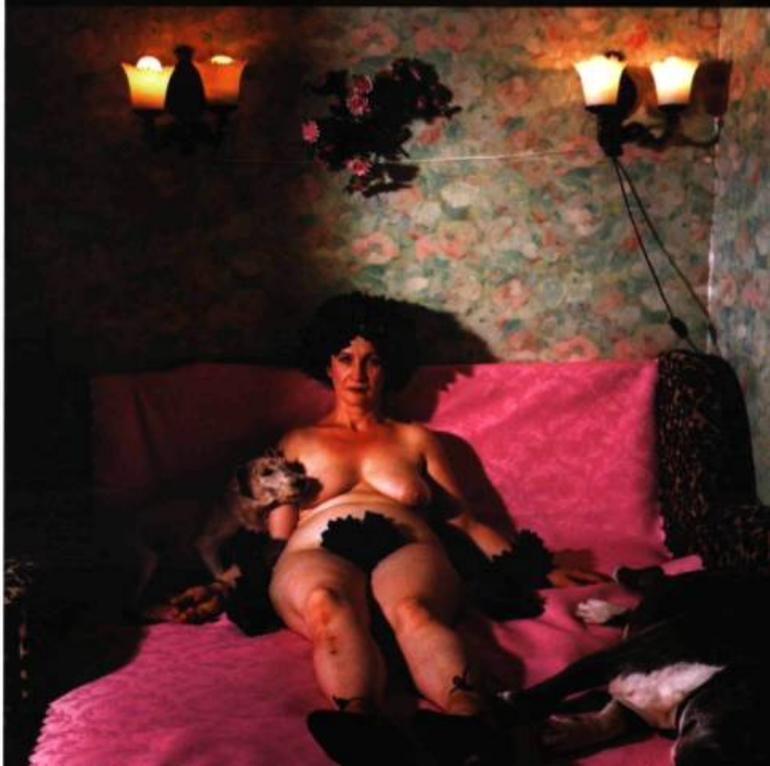
Olivier Vargin vit en France. Il est Docteur en sciences de l'art et critique d'art.



Olga Tobreluts, Kate, projet Sacred Figures, 2003.
Impression numérique; 86 x 119 cm., éd. de 3. Courtoisie Galerie d'art Orel, Paris.

Alla Espivich, projet Stars de l'épisode, Sans titre, 2005-2006.
Photographie couleur, aluminium, plexiglas; 95,5 x 95,5 cm. Édition 1 sur 10.

Alla Espivich, projet Stars de l'épisode, Sans titre, 2005-2006.
Photographie couleur, aluminium, plexiglas; 95,5 x 95,5 cm. Édition 1 sur 10.





Olga Tabirelis, Naomi, projet Sacred Figures, 1998. Techniques mixtes, 118 x 59 cm., éd. de 3. Courtoisie Galerie d'art Oriol, Paris.