

Un protégé aux mille mains d'écriture : canons, théories et méthodes de l'histoire de l'art des mondes arabes et persans

Responsable

Negar Habibi

(Université de Genève, Unité d'histoire de l'art)

**Mardi 11 juillet 2023
8h30-10h30
Salle Déméter 020**

Discutant

Nadia Radwan

(Universität Bern, Institut für Kunstgeschichte)

Intervenants

Zouina Ait Slimani

(ENS, IHMC / Université de Genève, Unité d'arabe)

Joan Grandjean

(Université de Genève, Unité d'arabe)

Negar Habibi

(Université de Genève, Unité d'histoire de l'art)

Firouzeh Saghafi

(Université de Genève, Unité d'arabe)

Résumé de l'atelier

Qu'il s'agisse des voyages des artistes et de la diffusion de leurs réputations, de la circulation des œuvres et de la migration des styles, des croisements de genres et d'inspirations, l'histoire de l'art a multiplié les méthodes et les interrogations, privilégiant de plus en plus les questionnements collectifs, tout en adoptant une trame interprétative et une approche mondiale. Avec l'intérêt croissant, depuis la fin du XIX^e siècle jusqu'à notre ère, pour les arts visuels des mondes arabes et persans, la production de l'histoire de l'art paraît toutefois plus tournée vers l'étude des formes et la représentation de la culture des mondes musulmans, quand celle-ci n'est pas mise au second plan à la faveur d'autres disciplines comme les sciences politiques et sociales.

Cet atelier se donne pour objectif d'interroger l'histoire de l'art à partir d'objets, de sources et de méthodes, déterminés par les fondements épistémologiques de la discipline, tout en retraçant des étapes historiographiques précises. L'ensemble des présentations visent également à décroiser l'histoire de l'art de ces régions d'une approche culturaliste et de la réinscrire dans une discipline qui réunit toutes les composantes d'une approche mondiale de l'art et de l'impact des études sur les circulations artistiques et culturelles, des problématiques postcoloniales et des approches interdisciplinaires, au sein de la discipline de l'histoire de l'art, et du renouvellement qu'elles engagent.

Programme

Zouina Ait Slimani

L'histoire de l'art irakien face à son discours : possibilités théoriques d'une « critique à parts égales » (1931-1982)

L'objectif de cette communication est d'apporter des éléments de réflexion permettant de reconstituer et de comprendre le fonctionnement de la scène artistique irakienne et de ses relations internationales, à travers une étude de cas spécifique portant sur les écrits d'art irakien. En effet, en 1982 un groupe composé d'artistes, de critiques et d'historiens d'art créent à Bagdad l'Association des critiques d'art irakiens, organisation qui rejoint par la suite la fameuse AICA. Les membres de cette société irakienne parlent tous *a minima* le français ou l'anglais, en plus de l'arabe ; formés d'abord dans leurs pays, ils ont bénéficié par la suite de bourses pour partir étudier à l'étranger dans des écoles et des universités occidentales. Par conséquent, de la même manière qu'ils disposent d'une parfaite maîtrise de leur histoire culturelle et artistique, ils développeront également des connaissances significatives de la culture occidentale et de son histoire de l'art. Ces différents jalons de leurs parcours

et cet éclectisme apparaissent de manière évidente dans les débats théoriques et critiques qui ont animé la sphère artistique irakienne depuis 1931, et posent, à travers leurs écrits, les jalons d'une écriture de l'histoire de l'art moderne en Irak.

En partant de cet échantillon irakien, je souhaite explorer ici les possibilités théoriques d'une écriture d'une « critique à parts égales » qui prendrait en compte, d'une part, la création artistique irakienne dans les débats artistiques actuels, mais surtout celle de son histoire et de son écriture.

Joan Grandjean

Derrière chaque concept se cache une histoire de l'art : formation, développement et prolongement du Gulf Futurism

En renouvelant l'approche des sujets de l'art contemporain arabe, le *Gulf Futurism* est devenu un espace symbolique dans l'art contemporain mondialisé ainsi que celui des principautés arabes du golfe Arabo-Persique. Cette esthétique est caractérisée par l'adaptation des cultures de l'imaginaire qui intègre des éléments science-fictionnels afin de transposer le sujet représenté dans le cadre de l'anticipation, de la spéculation, ou le faire se mouvoir dans un champ iconographique futuriste. L'ambition de cette présentation est de comprendre les différentes composantes de ce phénomène artistique et de contextualiser les étapes majeures de son apparition (œuvres, textes, événements et circulations des idées qui le définissent) dans les mondes de l'art contemporain mondialisés ainsi que ceux du golfe Arabo-Persique. Si les futurismes arabes sont un courant esthétique et une construction « curatoriale », appelant à la précaution sémantique, le *Gulf Futurism* diffère. Étant donné le contexte de sa création et de sa diffusion par un groupement d'artistes et d'agents culturels précis, son étude nécessite d'être isolée des autres futurismes arabes et pose en outre la question de sa condition : est-ce qu'il peut être considéré comme un courant – une tendance esthétique – ou un mouvement artistique – un groupe se réclamant d'un corpus théorique défini par un manifeste ? Nous tâcherons de répondre à cette question en trois temps caractéristiques du *Gulf Futurism* : son apparition, comment il est advenu et vers quoi il a tendu.

Negar Habibi

De l'historiographie à la réception : l'histoire de l'art persan à travers la collection de Jean Pozzi

Jean Pozzi (1884-1967), ministre plénipotentiaire français en Iran et en Égypte, fut l'un des collectionneurs d'art persan les plus renommés de l'Europe du xx^e siècle. Contemporain de Henri Vever et Georges Marteau, Pozzi faisait partie d'un groupe légendaire de collectionneurs parisiens qui ont également jeté les bases de l'étude des arts et de la culture persans au cours de la première moitié du xx^e siècle en France. Alors que la majorité de sa collection suit fidèlement les styles artistiques majeurs persans déterminés et tant loués par les historiens d'art tels que Gaston Migeon, Pozzi a aussi enrichi sa collection avec des œuvres d'arts qajares, encore peu appréciées en Europe à cette époque. Plusieurs historiens d'art considéraient en effet l'art qajar comme une détérioration ultime de l'art persan et de son esthétique « traditionnelle » authentique et inhérente. Les collections occidentales des arts persans ont fait écho à l'historiographie contemporaine qui raisonnait également dans les pays producteurs originaux, où les artistes, y compris les Iraniens, cherchaient à se racheter auprès des historiens d'art, marchands et collectionneurs occidentaux dès la fin du xix^e siècle. Prenant comme exemple l'évolution de la collection Pozzi, nous passerons en revue l'historiographie de l'art persan en Europe, et étudierons son impact qui a profondément marqué la réception et la perception des arts iraniens au sein de la société iranienne au xx^e siècle.

Firouzeh Saghafi

Les modernités du Musée d'Art Contemporain de Téhéran

En février 1974 eut lieu à Téhéran une réunion d'experts internationaux de l'ICOM (Conseil international des musées), dans le but d'étudier la création d'un groupe de musées en Iran, dont le musée d'art contemporain de Téhéran (TMoCA).

Durant cette présentation, seront analysées les directives générales – en termes de muséologie et de muséographie – qui ont été discutées et recommandées par les experts, ainsi que celles formulées en termes de besoins logistiques, personnels et éducatifs pour l'ouverture d'un musée d'art contemporain. Ces responsabilités, jusqu'alors administrées par le ministère de la Culture et des Arts – actif à peu de choses près sur l'ensemble des plans culturels, et notamment dans le développement des différents musées –, sont porteuses de changements conséquents dans les politiques culturelles de l'État impérial. Inauguré trois ans plus tard, en 1977, le TMoCA diffère considérablement du projet initial et n'a quasiment pas respecté les directives communiquées par les experts. Il sera à la place une vitrine de la modernité occidentale et non celle du monde de l'art iranien contemporain. Bien que les artistes plasticiens et les fonctionnaires de la culture aient également tenté de s'aligner en adaptant certaines modalités occidentales, la réalité qui en découle diffère conséquemment.

L'exemple du TMoCA est par conséquent révélateur d'un antagonisme se situant entre deux types de modernités : une qui a été importée au détriment du monde de l'art contemporain iranien ; une autre qui se veut plus nuancée et pondérée car désireuse d'intégrer une agentivité nationale dans le processus de son adaptation. Il sera donc question de faire une histoire comparée de ces deux projets afin de mettre en exergue l'origine et les conséquences qu'a pu avoir cette dichotomie sur les politiques culturelles et muséales de l'Iran.