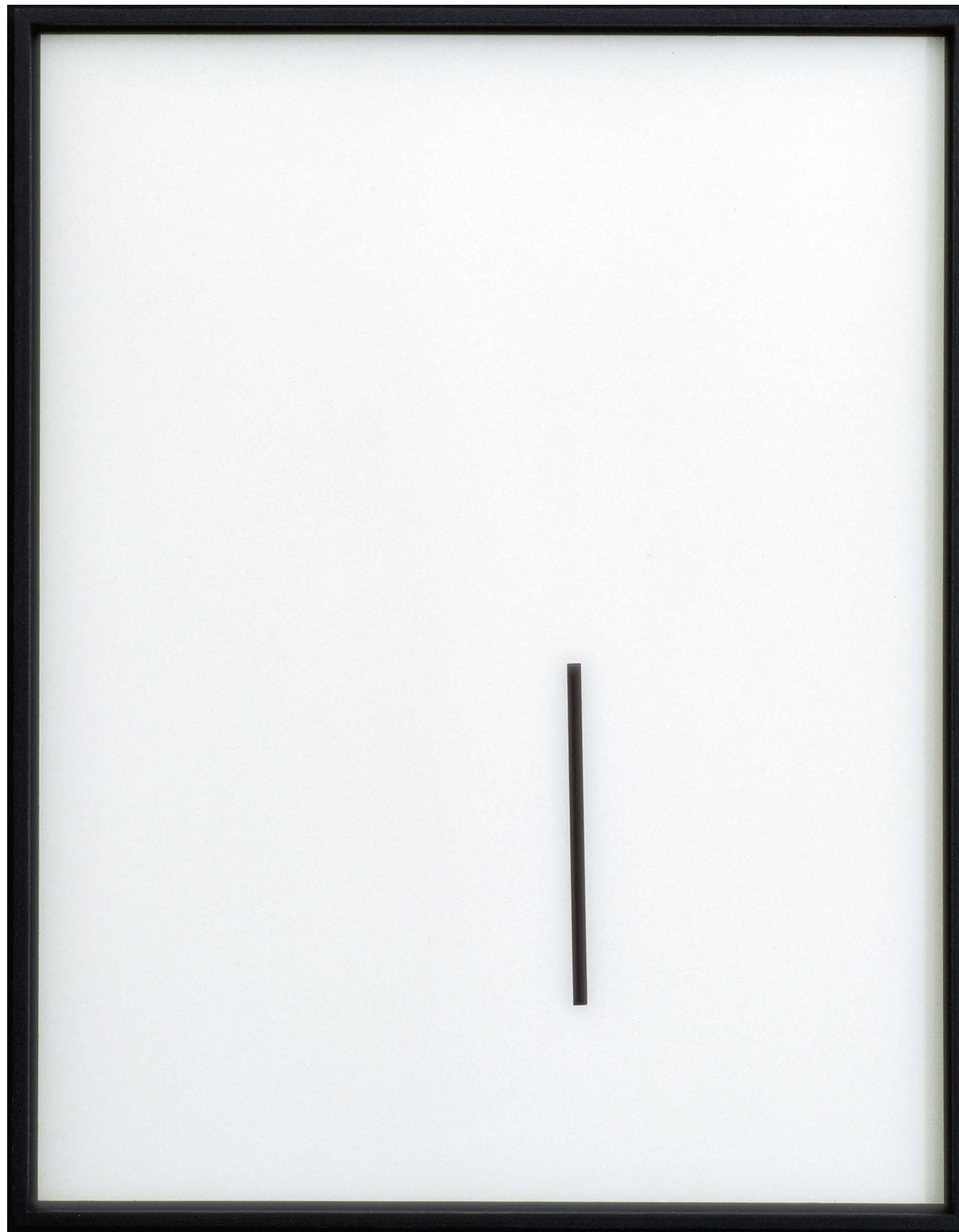


Sabeth Buchmann

## SIGNES ABSTRAITS ?

### Référence et formalisme dans les œuvres de Florian Pumhösl

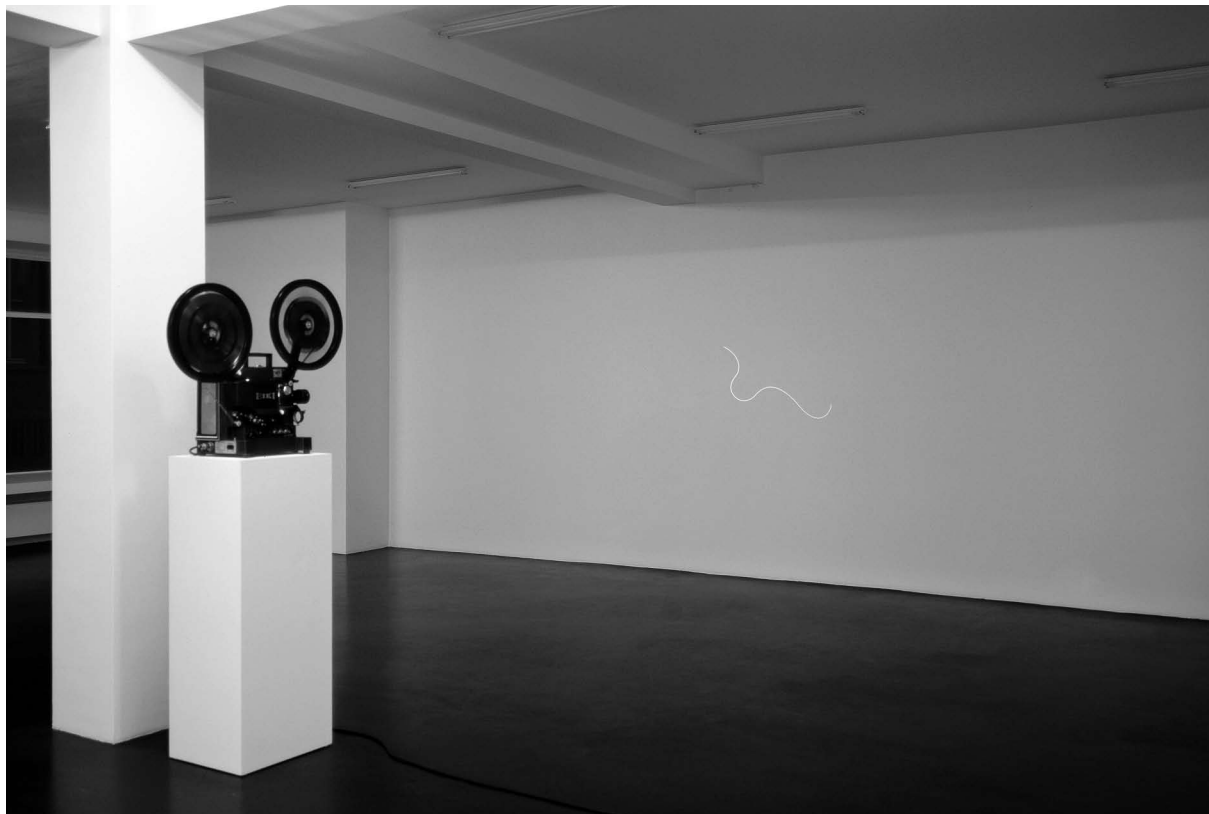
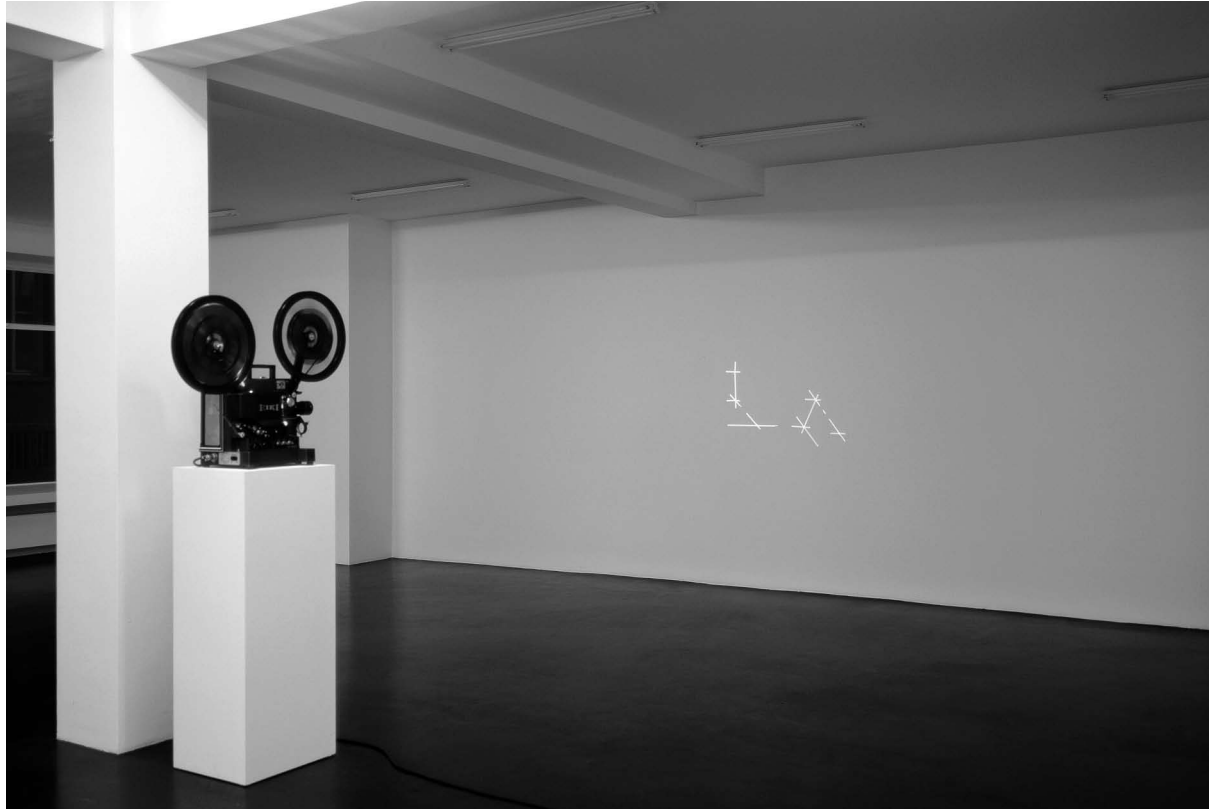


Florian Pumhösl, *Modernologie 23*, 2007, peinture sur verre, 52 x 40,5 cm, courtesy galerie Daniel Buchholz, Cologne/Berlin

Si l'art d'aujourd'hui marque son attachement, à travers une analyse de son contexte institutionnel, au vocabulaire du modernisme, c'est bien par sa façon d'exposer les dispositifs d'exposition eux-mêmes – espace architectural, systèmes d'éclairage, scénographie, modes d'accrochage, éléments de paratexte publicitaire tels le communiqué de presse, le carton d'invitation, les affiches ou le catalogue<sup>1</sup>. Le propos est de rendre lisibles ces dispositifs au regard des conventions et codes qui les sous-tendent, dans l'idée de choisir un langage, une iconographie et des objets en fonction, précisément, d'une telle analyse et non d'assertions volontaristes ou d'intuitions subjectives. Pareille ambition est caractéristique de l'art conceptuel classique, de ce qu'on a appelé la critique institutionnelle et des procédures associées aux pratiques d'indexation de l'œuvre sur un site ou un contexte. Florian Pumhösl<sup>2</sup>, puisque c'est de lui qu'il va s'agir, appartient à une série d'artistes, venant de différents horizons géographiques, qui sont arrivés sur la scène de l'art à la fin des années 1980 et au début des années 1990, avec l'ambition de replacer l'art contemporain dans une perspective historique à travers l'évocation de ce qui, alors, sous l'effet des discours et esthétiques postmodernes, était considéré comme obsolète : l'époque et l'idéologie du modernisme<sup>3</sup>. Dans les contextes européen et nord-américain, ces artistes ont développé, dans le cadre d'une réflexion sur leurs modes de présentation et le choix des médias, des stratégies d'exposition mobilisant tout un éventail d'accessoires et de références historiques. Ils ont ainsi contribué à une réévaluation du modernisme esthétique et politique : celui-ci cessait d'être regardé comme « un processus unidimensionnel de progrès scientifique, économique, moral ou social », désormais révolu – un processus « dans lequel l'art aussi avait son rôle, avec ses perspectives d'unification des cultures, sous l'égide de l'abstraction<sup>4</sup> ».

77

Aussi le langage de l'abstraction géométrique devint-il un sujet récurrent du discours artistique et esthétique, un discours qui dut imprimer son évidente marque sur les conceptions curatoriales des deux dernières éditions de la Documenta. La Documenta 11<sup>5</sup> nourrit l'ambition de comprendre le canon formel du modernisme comme une collection hétérogène de phénomènes locaux aussi bien que mondiaux, et, partant, de relativiser la primauté de l'Europe en la matière. La Documenta 12<sup>6</sup>, pour sa part, entreprit de réhabiliter le modernisme en faisant le départ entre ses courants progressistes, libertaires et ceux que l'on peut qualifier de réactionnaires, de structurellement violents. Il s'agissait, de cette façon, de remettre en cause les idées reçues sur la séquence historique concernée en pointant les correspondances entre les langages formels du haut-modernisme, prémodernes et non-européens. Toutefois, les deux expositions ne firent au fond qu'effleurer ce qui, pendant une longue période, s'est précisément



Florian Pumhösl, vue d'exposition, galerie Daniel Buchholz, Cologne, 2007, courtesy galerie Daniel Buchholz

défini par une série de projets artistiques proposant une critique du modernisme : les recherches, menées par les travaux d'indexation de l'œuvre sur un site, un contexte, ou une institution, des incohérences, tensions et ruptures qui se manifestèrent au sein d'un courant abstrait déchiré entre, d'une part, sa revendication moderniste de l'autonomie de l'œuvre d'art et, d'autre part, son devenir industriel et sa vulgarisation sous l'effet d'une culture globalisée du musée, de l'exposition et des médias.

Néanmoins, la déconstruction des langages de l'abstraction, qui a été le fondement de ces réflexions critiques sur le modernisme a, au cours des récentes années, révélé une inclination croissante pour l'objet même de sa critique. On peut supposer que les quarante années passées de débat critique sur le modernisme et le formalisme ont engendré une attraction à l'endroit de « l'art abstrait » (une attraction grandissante, qui n'est certainement pas indépendante du marché). Il ne s'agit pas de dire que les versions contemporaines de cet « art abstrait » soient réductibles aux visées unitaristes, universalistes et au mode de présentation qui rendent suspects leurs prédécesseurs historiques. S'il est permis de subsumer sous une même entité le modèle historique et ses avatars actuels, c'est seulement dans un sens inspiré par les logiques contemporaines du marché et de l'exposition, non parce que le formalisme de premier degré, le formalisme auto-référentiel, et le formalisme de second degré, le formalisme référentiel, seraient simplement identiques.

Compte tenu des différenciations qui s'opèrent au sein même de ce que l'on appelle le (néo) formalisme, il semble inutile de ramener l'opposition de cette mouvance à l'idée d'une dimension intrinsèquement politique de l'art à la bipolarité habituelle : l'art contextuel vs un formalisme abstrait dépolitisé ou apolitique<sup>7</sup>. Le seul dénominateur commun qui unisse ces « formalistes » paraît être une prise de distance (dont la mesure spécifique dépend du contexte expositionnel) avec les formules canoniques de l'art-et-de-la-politique. Une telle distance, toutefois, est aussi revendiquée par ceux qui souhaitent voir leurs œuvres associées à une cause « substantielle » : quel artiste (ou critique) aurait sérieusement l'intention d'encourir l'accusation d'adhérer à une conception formellement aveugle de l'art ? La récente tentative de la Documenta 12 d'envisager le formalisme comme un projet d'art critique également à hauteur sociale – quoique d'une manière moins clairement définie que ne le faisait l'exposition « Formalism, Modern Art, Today », présentée au Kunstverein de Hambourg en 2004<sup>8</sup> – a montré que les positions subsumées sous cette étiquette entrecroisaient des esthétiques à connotations politiques ; en effet, même de telles esthétiques se définissent rarement hors d'une référence sans fondement à un formalisme présumé non-critique.

La tension entre ce qu'on appellera le référentialisme et un formalisme référentiel était cultivée par Pumhösl dans sa deuxième exposition personnelle, à la galerie Daniel Buchholz (Cologne), à la fin de 2007. L'exposition prenait *Modernology (Triangular Atelier)*, la contribution de l'artiste à la Documenta 12, comme point de départ<sup>9</sup>. Ici, comme dans les premières œuvres et expositions de Pumhösl, les références à des modernités non-occidentales servaient à battre en brèche la conception d'une « modernité » européenne et nord-américaine comme l'histoire d'une genèse et d'un développement socio-culturellement et géographiquement cohérente. Les deux expositions, et tout particulièrement « Modernology » (Documenta 12), révélaient, par leur prise en compte, sous une forme sur laquelle nous reviendrons, de leur lieu d'accueil, la dialectique entre une critique de l'universalisme et la globalisation contemporaine d'une telle critique, que produisent la large diffusion d'un standard de l'exposition « critique » et le *business* discursif. À l'opposé, la contribution de Pumhösl à la Documenta 12, et même l'exposition chez Buchholz, témoignaient d'une résistance à offrir les preuves d'une dimension « critique ». La grande concentration du vocabulaire formel des deux expositions fut également partagée