La Modernité telle qu'elle aurait pu être

Elena Sorokina

Traducteur : Lucy Pons

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/critiquedart/1428>

DOI : 10.4000/critiquedart.1428

ISBN : 2265-9404

ISSN : 2265-9404

Éditeur

Groupeement d'intérêt scientifique (GIS) Archives de la critique d'art

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2010

ISBN : 1246-8258

ISSN : 1246-8258

Référence électronique

Elena Sorokina, « La Modernité telle qu'elle aurait pu être », *Critique d'art* [En ligne], 36 | Automne 2010, mis en ligne le 16 février 2012, consulté le 05 août 2021. URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/1428> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/critiquedart.1428>

Ce document a été généré automatiquement le 5 août 2021.

EN

La Modernité telle qu'elle aurait pu être

Elena Sorokina

Traduction : Lucy Pons

RÉFÉRENCE

Les Promesses du passé : une histoire discontinue de l'art dans l'ex-Europe de l'Est, Paris : Ed. du Centre Pompidou, 2010.

Tobias Putrih : Šiška International, Paris : Ed. du Centre Pompidou, 2010.

- 1 « L'Europe de l'Est n'existe plus » : cette phrase ouvre le catalogue de l'exposition *Les Promesses du passé : une histoire discontinue de l'art dans l'ex-Europe de l'Est* et formule clairement la situation actuelle du sujet. Après vingt ans et des dizaines d'expositions qui abordent, se penchent sur, déconstruisent, examinent de façon critique puis reformulent conceptuellement l'« ancien Est » de l'Europe, son passé communiste et son présent post-communiste, la conclusion de l'Europe entière est pratiquement unanime. Appliquée à l'art d'aujourd'hui, la simple juxtaposition Est/Ouest —tout comme le désir de trouver des aspects communs « post communistes »— est largement dépassée. Dans cette veine, l'ouvrage refuse simplement d'inclure un peu d'« Est » homogène dans la narration dominante du modernisme occidental ; il préfère articuler son argumentation autour de la notion d'histoires discontinues —« de petites histoires individuelles ou collectives qui constituent les mythologies officieuses des espaces en question » (Zdenka Badovinac, p. 222). Ici, on se doit d'évoquer un détail : les discussions animées sur les différences et caractéristiques partagées par l'art de l'Est et de l'Ouest ont proliféré partout sauf en France, et par conséquent le catalogue s'atèle à un double défi : s'immiscer dans le débat présent tout en rattrapant ses propres lacunes nationales.
- 2 Le catalogue est divisé en quatre rubriques : « Essais & Entretien », des entrées par artistes, « Sources, archives, documents et films (Espace 315) » et une section

« Anthologie » de textes publiés depuis 1999, dont le but est de familiariser les lecteurs français avec les étapes majeures de la récente « historisation de l'Est » et de ses opposants. Les fiches des artistes présents dans l'exposition comprennent des textes correspondants et/ou des extraits publiés à d'autres occasions et traduits en français. La section documentaire d'Espace 315, conçue par Nataša Petrešin-Bachelez, rassemble une sélection de documents largement inconnus, liés aux « relations françaises » avec l'Est encore communiste —comme des archives de la Biennale de Paris et celles de Pierre Restany qui, dans son insatiable curiosité, était impliqué dans sa vie personnelle et créative avec plusieurs artistes des différents pays d'Europe de l'Est, qu'il aida à exposer. A Paris, la Galerie des Locataires était dédiée exclusivement à l'« échange franco-yougoslave » (Marijan Susovski, p. 190), tandis que la Galerie 1-37 exposait Daniel Buren avec Henryk Stazewski ou Carl Andre, suivis d'Edward Krasinski au sein des mêmes murs blancs.

- 3 Cette variété de textes —documents d'archives, essais, entretiens et fiches d'artistes— développe des histoires de l'art discontinues : « diverses niches, impasses, recoins et passages étroits » (Christine Macel / Joanna Mytkowska). Que l'anti-art du groupe yougoslave Gorgona et les performances de Jiří Kovanda aient un lien ou non avec des courants occidentaux respectifs, leur « modernisme non-conformiste » (Jan Verwoert, p. 31) se traduit par des gestes conceptuellement concis et socialement précis, bien qu'évoluant dans des conditions historiques différentes. Reste cependant à savoir où fixer les limites des différences et similitudes dans cette histoire discordante et pourtant si courante du modernisme en Europe, et comment comprendre ses rythmes inégaux. Igor Zabel soutient que les langages artistiques « universels » —qu'il s'agisse du Constructivisme ou du Conceptualisme— prennent un sens particulier selon le contexte de leur création et qu'il est impossible de les comprendre *in abstracto*. Zabel, l'un des plus brillants penseurs sur l'art dans les années 1990-2000, mort prématurément en 2005, formule dans son essai l'une des problématiques majeures de l'échange Est/Ouest post-communiste. « Ancien Est » devint le dénominateur commun des pays divers et variés situés en Europe Centrale et Orientale, pourtant personne ne parle jamais de l'« ancien Ouest ». « L'Ouest se revendique comme une identité politique clairement définie et fermement établie, qui absorbe l'autre sans en subir les moindres changements et conséquences » (Zabel, p. 211). Posée en 2000, la question de l'« ancien Ouest » porta ses fruits. En adoptant la méthode du « tour d'écrou », la nouvelle génération de projets d'expositions cherche aujourd'hui d'autres façons d'envisager et d'interpréter l'histoire récente, avec un engagement marqué pour les pensées post-communistes et post-coloniales. Les exemples les plus récents sont la plateforme à long terme intitulée « Ancien Ouest » mise en œuvre par la BAK Utrecht et le « Monument de Transformation » à Prague, dans lesquels *Les Promesses du passé* voient clairement des équivalences.
- 4 En tentant d'apporter un point de vue post-colonial, l'essai de Vít Havránek (p. 26) se penche de façon perspicace sur la construction d'une temporalité linéaire de la colonisation idéologique et sur les raisons pour lesquelles elle fit paraître l'« Est » uniformément anhistorique, comme enfermée dans une éternité communiste. Cependant, certaines pratiques artistiques réussirent à perturber cette temporalité dominante, en générant un contre-discours dans des espaces privés ou en inventant d'autres méthodes de résistance symbolique. En mettant l'accent sur la valeur moderne de la résistance symbolique, d'autres textes soulignent la coexistence de récits différents, leurs temporalités contradictoires et leurs rythmes inégaux, à la recherche

d'une modernité discontinue commune. Il ne convient pas de parler d'une « deuxième voie » pour le modernisme européen, mais de tenter de formuler un paradigme basé sur une « géographie relationnelle » et une « histoire horizontale », toutes deux perçues à travers une catégorisation de différences culturelles (Piotrowski). Svetlana Boym soutient que l'objectif n'est pas d'inclure les formes conceptuelles, de la performance, de Fluxus ou de l'art postal, produits en Europe de l'Est au sein d'un temps universel historique occidental, mais de les mettre en situation comme des œuvres à références multiples. Elle propose la notion de « moderne *off* », nous invitant à raccorder à l'histoire les déroutes et ruptures radicales dans la tradition, les lacunes de l'oubli, la perte de références communes, toutes les formes de « potentiel latéral » qui pourraient formuler une modernité « telle qu'elle aurait pu être » (p. 217). Dans ce contexte, l'œuvre de Tobias Putrih, *Šiška International*, auquel a été spécialement consacré un ouvrage, peut être vue comme un exemple révélateur de l'approche à multiples références de l'histoire et du potentiel du modernisme par la génération actuelle. En combinant deux cinémas modernes des années 1960, l'un à Berlin Est et l'autre à Ljubljana, son installation explore les promesses passées de l'architecture moderne, les ruines dialectiques et les nostalgies léninistes, en essayant de transformer le travail des pères fondateurs en une sorte de « justice utopique ».