



**Le plus vaste
s'unirait au plus
intime, le néant
et l'intemporel
pourraient être
éprouvés comme
des substances.**

Dans quelle temporalité l'exposition se reconnaît-elle?

Carin Kuoni

La langue de l'exposition : c'était le thème que Marc-Olivier Wahler avait choisi l'année dernière, ici même.¹ Je poursuis volontiers sur cette lancée et je vais placer, au cœur de mon exposé, la temporalité de l'exposition. À quel temps l'exposition correspond-elle ? Quel est son temps propre ? Quelle est la portée de son rayonnement ?

En cette affaire, la mesure suisse du temps, dont la réputation n'est plus à faire, ne me sera pas d'une grande aide. Des clochers d'église, des gares et préaux d'école, elle nous saute au visage, infailliblement prévisible, et c'est pour cela précisément que nous l'apprécions tant. Mais ici, il s'agit d'approcher une conception tout autre du temps, celle des Mayas, que cette haute culture d'Amérique centrale développa voilà tout juste deux millénaires. Le fondement essentiel de son système de mesure du temps, c'est le jour, qu'elle fait correspondre au chiffre 1. Tous les autres chiffres, y compris le zéro, se définissent à partir des constellations astronomiques du firmament. Le système de chiffres des Mayas couvre ainsi tout l'éventail qui va de l'ordinaire quotidien jusqu'à l'incommensurable et l'intangible.

Ce qui est décisif pour ce bref exposé, c'est la conception du chiffre 0 par les Mayas : au lieu de désigner le vide ou l'absence, comme fait notre système occidental dont l'origine est indienne, le chiffre zéro doit tenir lieu de ces moments

¹ Marc-Olivier Wahler, « De l'androïde à la physique quantique (ou comment parler de l'exposition) », dans *Swiss Exhibition Award 2009*, Berne: Office fédéral de la culture/Fondation Julius Baer, 2010, pp. 93ss.

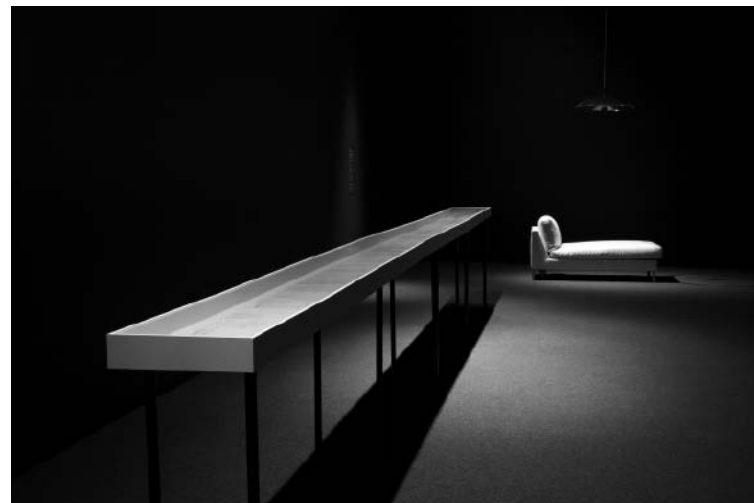
qui sont insondablement grands, indescriptibles ou indicibles. La même chose valait pour la conception du monde matériel : des nombres incommensurables étaient là aussi enregistrés sous forme de zéro. Les deux expressions du chiffre zéro – temporelle et matérielle – recèlent la reconnaissance d'une réalité substantielle et réelle, mais qu'on ne peut déterminer.² Le zéro des Mayas se propose donc comme l'équivalent matériel d'un lieu indescriptible ; il revêt la nature d'un « étant » qui cependant ne peut être quantifié.

Lorsqu'on est curatrice ou curateur, on souhaiterait que les visiteurs vivent l'exposition même comme l'expérience par excellence : radicale, incommensurable, au sens de la conception maya. Mais nous sommes habitués à ce que les critères qui mesurent l'importance et le succès d'une exposition soient le nombre des visiteurs, l'ampleur de la couverture journalistique, le nombre des achats par des collections et le retentissement international.

Que se passerait-il si nous introduisions ce critère supplémentaire : l'exigence qu'une exposition satisfasse également une dimension indescriptible, quelque chose d'une totalité englobante, et exiger une pause, un arrêt, provoquer une hésitation, un bégaïement dans le déroulement, présumé linéaire de l'histoire.

Le temps de l'exposition signifierait alors autre chose que la conception occidentale d'un ordre où le début et la fin sont rattachés l'un à l'autre par un parcours évident. L'exposition devrait créer des espaces libres, totalement inconnus et inattendus pour les visiteurs, les participants, les artistes ; elle devrait

² Anna Blume « Maya Concepts of Zero », dans *Proceedings* (à paraître), Philadelphia: American Philosophical Association; et comme documentation vidéo d'une conférence sur ce thème: <http://www.youtube.com/watch?v=96nNDiyQtDs&p=52E8A8D2624DE4B5>. The New School, Vera List Center for Art and Politics, 7 décembre 2010



Queer Voice, Institute of Contemporary Art at the University of Pennsylvania, 2010.

produire des institutions, des architectures et des successions d'événements dans lesquels auraient lieu simultanément des événements divers, contradictoires, incompréhensibles. Le plus vaste s'unirait au plus intime, le néant et l'intemporel pourraient être éprouvés comme des substances. Ce serait une condition et une caractéristique essentielle, que l'exposition soit et demeure indéfinissable, inexprimable.

* * *

De telles expositions, il y en a toujours eu ; cependant, leur succès n'a guère été attribué au concept maya du temps, c'est-à-dire aux qualités qu'on vient d'énumérer. Examinons-en quelques exemples, avant que les concepts ne deviennent flous.

Il existe par exemple toute une série d'expositions dont l'objet véritable tout bonnement se dérobe, bien qu'il soit matériellement présent. *La Boîte-en-valise* de Marcel Duchamp, de 1935-1941, est généralement saluée comme une multiple et

mini-rétrospective, mais en réalité elle tient lieu d'autres œuvres d'art ; c'est la référence matérielle de ce qui est essentiel et absent. La valise est remplie de reproductions, au format réduit, de soixante-neuf œuvres créées par Duchamp, et présente l'artiste en marchand ambulant, mais aussi en magicien légèrement minable.

L'exposition de Walid Raad, *Scratching on Things I Could Disavow* (« Gratter les choses que je pourrais désavouer ») au Festival d'automne de Paris, de novembre à décembre 2010, tournait autour d'un événement-ersatz comparable.³ Au lieu de nous ménager une confortable vue d'ensemble, l'étude sur « l'histoire de l'art dans le monde arabe » proposait volontairement une exposition miniature, d'approche quelque peu pénible, avec de petites reproductions des œuvres les plus importantes de l'artiste. Là aussi, le thème implicite est l'échec du désir d'arraisonner l'instant. L'artiste déplore que les objets tout simplement se refusent à lui. Non dans le sens ironique de Duchamp, ou dans l'intention de s'en prendre au monde de l'art, mais parce que notre époque est si morcelée politiquement et culturellement que les objets nous échappent. Le résultat : une maison de poupée.

D'autres expositions misent sur le concept de la référence, mais les objets ne sont pas introduits comme simples décalques de la chose même ; ils déclenchent des processus d'activité qui conduisent hors du cadre du musée. *If You Lived Here* (« Si tu vivais ici ») apparaît comme un moment-clé dans l'histoire de l'exposition en Amérique. Dans l'ombre de la crise immobilière et financière américaine des années quatre-vingt, Martha Rosler, en 1989, a occupé les anciens espaces Dia à SoHo et y a présenté durant deux mois un happening prolongé sur le thème des sans-abri : des rencontres entre artistes, cinéastes,

3 *Scratching on Things I Could Disavow*, Le Centquatre, Paris. Voir aussi le catalogue d'exposition Achim Borhardt-Hume, *Miraculous Beginnings. Walid Raad*. London: Whitechapel Gallery, 2010, pp. 93ss.

4 Voir aussi Brian Wallis (ed.), *IF YOU LIVED HERE. The City in Art, Theory and Social Activism. A Project by Martha Rosler*. Dia Art Foundation, Discussions in Contemporary Culture, Number 6. Seattle: Bay Press, 1991.

activistes et d'innombrables organisations philanthropiques et d'aide sociale.⁴ Le thème consistait à exprimer un état de crise par des moyens politiques, linguistiques et esthétiques, mais la vraie demande était à l'extérieur, devant les portes de la galerie. Ce qu'on avait déplacé à l'intérieur, c'était uniquement le débat, et du coup les « résultats » furent incompréhensibles, et, pour beaucoup, insatisfaisants.

De même, les débats actuels sur le sexe et le genre, et l'apparente dissolution, ou tout au moins le recouvrement des rôles sexuels et culturels hérités – bien qu'ils s'affirment avec opiniâtreté dans le domaine politique – se reflètent dans des expositions. *Queer Voices* (« Voix homosexuelles ») à l'Institute for Contemporary Art à Philadelphie en été 2010, réunissait des témoignages sonores d'une manière nouvelle et fluctuante de comprendre les sexes, qui se définit avant tout par le fait d'être différent, mais qui comme telle a infiltré la culture de masse.⁵ Des performances, des installations sonores et des vidéos emplissaient la galerie de réalités presque toujours immatérielles, et fournissaient à la conscience des visiteurs de l'exposition de nouvelles connaissances sur la problématique des sexes. L'exposition *Vogue'ology* à la Parsons New York School for Design de New York, en automne 2010, mise sur pied par une équipe de curateurs peu connus,⁶ faisait vivre une thématique semblable : elle explorait la question de savoir comment on pourrait constituer des archives et écrire l'histoire de la House Ballroom Community, ce sous-groupe de la minorité Gay Lesbian Transsexual and Bisexual, qui s'est organisée dans ce qu'on appelle des maisons de mode, autour du type de performance appelé « Vogueing », c'est-à-dire cette forme de danse qui parodie l'idéal de beauté des magazines de mode comme *Vogue*. Des objets y étaient présentés dans le but d'inciter à la discussion.⁷

5 Cf. aussi Ingrid Schaffner (ed.), *Queer Voice*, Philadelphia: The University of Pennsylvania, Institute of Contemporary Art, 2010.

7 Cf. aussi Arbert Santana Evisu et al., *Vogue'ology* (catalogue de l'exposition), New York: The New School, Vera List Center for Art and Politics, 2010.

6 Cf. Wahler, ibidem, p. 84.

* * *

Le zéro des Mayas comme chiffre d'une réalité matérielle mais non mesurable, c'est la parfaite métaphore d'un concept d'exposition ainsi élargi, qui exige la simultanéité de plusieurs niveaux de conscience, tout en tenant compte des phénomènes qui, aujourd'hui, échappent à la mesure quantitative. Parmi eux, la « créativité collective » (collective creativity) : elle prend acte du fait que grâce aux ordinateurs nous pouvons tous participer à une expression collective et globale. De même, des expériences virtuelles, dont le corps est absent, correspondent à ce concept d'une réalité impossible à quantifier. Le curateur Okwui Enwezor en vient même à parler de « lieux fracturés »⁸, qui n'offrent aucune consistance ni unité spatiale. Parmi eux, par exemple, la créativité distribuée (distributed creativity)⁹ ou décorporée (disembodied), les expériences virtuelles comme le concept de sites désagrégés (desaggregated sites). Le temps d'une exposition, son « moment » n'est donc pas une grandeur que l'on peut contenir dans des limites données, c'est la simultanéité fluctuante de notre conscience, et son besoin de pause.

* * *

L'exposition devrait/pourrait ainsi satisfaire de telles exigences dans un cadre contemporain. Mais comment une telle expérience de l'exposition peut-elle se communiquer de manière satisfaisante ? Il s'agit de créer un moment saisissable, concret, comparable à la réalité du concept maya du zéro, qui ancre le visiteur dans l'instant et néanmoins l'ouvre sur l'infinitude.

Ici, nous disposons d'un concept plutôt banal mais dont la clarté nous est utile et peut être mise en valeur : le geste. Le geste est marqué au sceau de la familiarité car le plus souvent il répond à une attente et l'on peut immédiatement le « lire » ou le recon-

8 Par exemple dans son interview avec Amy Bernstein, avril 2009, cf. http://www.portlandart.net/archives/2009/04/interview_with_4.html

9 Voir Trebor Scholz, <http://distributedcreativity.org/>



Vogue'ology, Parsons The New School for Design, New York, 2010.

naître. Il possède aussi un caractère public (et un destinataire) : il formule publiquement une intention. Le travail de l'organisateur d'expositions pourrait alors être comparé à de la « gestulation ». Il ou elle lance des signaux familiers, propose des formes et des signes rhétoriques, qui peuvent être complétés par des éléments tout autres, et complexes, dans le sens du zéro maya. Les gestes et leurs effets ne se laissent pas plus mesurer que ce zéro, et le succès de l'exposition devra se réclamer de l'évidence anecdotique qui rend compte de la création d'un espace, d'une pause.

Ce que peut le geste : fixer le lieu de son origine. Tel est le moment de l'exposition, qui doit être organisée de manière aussi rigoureuse que possible, aussi adaptée que possible à la situation, en tenant compte des données du moment présent, selon qu'il s'agit d'un cadre institutionnel, d'éléments architectoniques, d'environnement urbain ou démographique, ou des intentions des artistes. Ce point de départ est très précis, mais le degré de développement de l'exposition, la mesure de son

élargissement comme de sa diffusion, l'écho qu'elle trouve, le refus, l'acceptation, l'interaction qu'elle suscite, et finalement l'histoire qu'elle écrit elle-même, cela reste imprévisible au moment où elle se réalise. Et toutes les curatrices, tous les curateurs, toutes les institutions devraient rester intransigeants sur cette imprévisibilité, face au public, aux médias et aux sponsors. Sans montres suisses à l'horizon, les anciens Mayas avaient à cet égard les coudées plus franches.

Carin Kuoni est directrice du Vera List Center
for Art and Politics à New York