

# TIME

TIME, vue de l'exposition,  
Société d'électricité, 2017  
© Lab[au]

**Connaissez-vous le paradoxe de la veste en laine? C'est une petite expérience de pensée proposée par Adam Smith. Sa question est simple: combien de personnes ont été nécessaires pour fabriquer une veste en laine. Pas plus de deux ou trois personnes pour la tricoter? Et le berger pour la laine? Et le teinturier? De proche en proche, l'on se retrouve à chercher d'où viennent les outils des ouvriers, le bois des chariots et des bateaux. Bientôt, ce sont des centaines de personnes qui entrent en jeu. Puis, on renonce à compter.**

un rapport très étroit entre la pratique artistique et la curation. Lab[au] revendique une filiation avec l'art conceptuel, mouvement historique qui a contribué à son éducation, et s'inscrit donc sur sa timeline personnelle. "Dans ces trois dernières expositions c'est le travail curatorial de Seth Sieglaub qui reste un point de référence. Nous-mêmes sommes très ancrés dans l'histoire de l'Art Conceptuel, qui a construit notre regard. Nous cherchons ensuite des pièces qui peuvent montrer comment évolue cet héritage et quel dialogue il a pu créer", poursuit Manuel Abendroth.

La pratique artistique actuelle de Lab[au], que ses fondateurs nomment art algorithmique, nourrit aussi cette exposition. Nous en sommes donc à trois, voire quatre niveaux différents, enchâssés ou superposés: le temps de la conception, nourri du temps historique, vécu au travers du temps de l'apprentissage (ou l'inverse?), ainsi que du temps de la pratique.

Cette dernière revêt de nombreux aspects, mais deux pièces anciennes semblent particulièrement éclairantes. Par "art algorithmique", l'on entend plutôt "art généré par informatique sur base algorithmique". Evidemment, tout l'intérêt est d'utiliser l'algorithme afin qu'il traite un (très) grand nombre de données. On pense alors à la *Bibliothèque de Babel* de Borges qui inspire un jeu de combinatoires lexicales et scripturales: *365* (2016, Charleroi) et surtout *One of a Billion Days* (2015). Des textes, lisibles ou illisibles s'écrivent en permanence devant nos yeux. À des échelles incommensurables, tous les textes jamais écrits pourraient s'y retrouver. L'expérience esthétique à laquelle amènent ces opérations mathématico-informatiques confère au sublime: leur temporalité dépasse l'humain, qui ne peut ni effectuer ces calculs, ni a fortiori contempler l'ensemble des résultats. Notre courte vie ne suffit pas à concevoir cette immensité. Sans doute touche-t-on ici au point d'équilibre où se confondent les grands mathématiciens et les mystiques. Dès l'entrée de l'exposition, *Time Is Technology* (2014) de

Gert Aersten confronte le visiteur à ses propres limites. Un rocher lui barre l'entrée; considérant ensuite que celui-ci est relié à un treuil, il en déduit que l'objet est animé par un mouvement qu'il ne peut toutefois percevoir en raison de son extrême lenteur. Le temps existe hors de notre expérience, bien qu'on puisse encore empiriquement le mesurer.

Étudie-t-on assez d'un point de vue sociologique et esthétique ce moment si particulier où l'on contemple une œuvre? Combien de temps passer devant? L'ai-je perçu dans son ensemble? Dans son essence? Quelque chose va-t-il se révéler? La durée de l'expérience esthétique est souvent guidée par l'intuition, parfois par le Surmoi. Mais si les œuvres manipulent des temporalités supra-humaines, comment se posent ces questions?

Plus loin, une pièce de Lab[au] amène la question encore plus loin. *One Thousand Six Hundred Light Years* (2016) mesure en direct les radiations qui s'échappent d'une peinture monochrome, assignant à l'œuvre une durée millénaire. La plus grande partie de l'œuvre nous est inaccessible.

Toute œuvre contient ses temporalités propres et *Time* en montre la diversité. On atteint une dimension fractale: une exposition est traversée de multiples lignes de temps comme nous l'avons vu; mais les objets qui la constituent en renferment tout autant. Temps de conception, inscription dans l'histoire, temps propre au médium, temps symbolique...

Devant la profusion d'œuvres, on se prend automatiquement à organiser. Une typologie se crée. Il y a tout d'abord les encyclopédistes, comme Joseph Kosuth. Egalement accrochée près de l'entrée, sa définition du temps sert de prologue. Bien que la position soit plus critique et distante, réfléchir à la définition du temps débouche souvent sur un vertige.

Viennent ensuite les scientifiques. Puisque définir le temps a ses limites, peut-être le mesurer permettra-t-il de mieux le cerner? Ainsi de Félicie d'Estienne d'Orves qui matérialise, dans un geste didactique bienvenu, le temps que met la lumière des astres les plus proches pour parvenir jusqu'à la Terre. On est témoin de la lenteur de la lumière quand celle-ci est rapportée à des distances astronomiques. Le *100 Years Calendar* (1968) autorise, de manière sans doute plus simple, pareil recul quant au besoin constant de rationaliser le temps. Les *Kalenderblatt* d'Hanne Darboven y font ensuite écho un peu plus loin dans le parcours. Manuel Abendroth situe d'ailleurs l'un des points de départ de l'exposition dans l'articulation husserlienne temps perçu/temps mesuré. De l'approche scientifique découle l'approche archéologique. Bien qu'ici simulée, ou reconstituée, elle garde dans le contexte une portée symbolique. La *Cold Explosion* (2004) d'Edith Dekyndt fige un objet qui perd son usage quotidien pour devenir vestige. Les bouteilles *Fossile #1* et *#2* (2015) de Nathalie Brevet\_Hughes Rochette fonctionnent sur le même principe, bien qu'annonçant peut-être une possible apocalypse plastique à venir. Sebastien Reuzé, quant à lui, présente deux pièces de la même série et pourtant diamétralement opposées. D'un côté *KODAK #1* (2015-2017) est un ready-made augmenté qui est peut-être le seul authentique objet archéologique de l'exposition. Récupéré dans une ancienne usine Kodak, du papier photo périmé a été développé tel quel, révélant son obsolescence, qui est aussi celle d'une tech-

nique toute entière. En regard de cette série se trouve un fauteuil de bureau lui aussi trouvé dans l'usine. Mais le traitement de cristallisation qui lui a été réservé est ici une référence à la *Forêt de Cristal* de JG Ballard, seul clin d'œil au temps possible de la science-fiction. La pièce du duo Citarella/Trommel, par contre, évoque un futur certain: la montée des eaux qui bientôt nous transformera en vestiges oubliés. "Autrefois les marées servaient à mesurer le temps; bientôt ce sera la montée des eaux" nous dit Manuel Abendroth. Prospectif et rétrospectif sont parfois si proches qu'il est difficile de les distinguer. La *Plante morte en plastique* (2012) de Julien Berthier assume l'ambiguïté de la reconstitution: doit-on y voir les restes d'un organisme vivant ou bien plutôt le processus de vieillissement de l'artificiel?

Ce dernier exemple montre aussi que les catégories sont poreuses: le registre de l'absurde et le scientifique ne sont pas totalement antithétiques. Albertine Meunier a consigné un an d'historique Google sous forme de livre. A la limite du lisible, ce geste sisyphe de Shadok pourrait toutefois être un témoignage socio-logico-historique, voire psychanalytique. Le maître de l'absurde reste évidemment Claude Closky, dont l'humour est inversement proportionnel à la simplicité du geste. *2 minutes* se moque de nos vaines attentes face aux écrans, qu'aucune récompense ne vient couronner. *Tous les jeudis* (1994) est précisément ce que le titre annonce: la liste de tous les jeudis de l'année 1994. D'autres de ses listes épuisent le temps, rendant toute rationalisation du temps arbitraire et ridicule. La *Random Clock* (2015) de Bertrand Planes modifie une horloge commerciale grâce à un microprocesseur qui détermine aléatoirement la durée entre chaque tic. Enfin, Jeffrey Michael Austin propose trois partitions à mi-chemin entre Alphonse Allais et John Cage: sur des portées sont inscrites, non sans humour, des indications de temps incommensurables. La dernière catégorie est celle des "stylites", dont les œuvres ne sont plus que des reliques de leur dévotion à Chronos. Imaginons un instant que Samuel Beckett se mette à vivre comme ses personnages. Certes David de Tscherner a un rapport assez jovial au sacerdoce et devoir produire une sculpture par jour pendant un an relevait alors plus certainement pour lui de la gymnastique oulipienne. Le retrait de Jérémie Bennequin du temps séculier est plus radical: dix ans durant, il a chaque jour méticuleusement effacé une page... de *La recherche du temps perdu* évidemment. Enfin, face à l'œuvre de Roman Opalka, comment ne pas frissonner d'admiration devant l'abnégation qui fut la sienne? *TIME* était sans doute l'exposition la plus stimulante de la rentrée bruxelloise. L'ambition du sujet traité amène très loin dans les considérations métaphysiques. Et c'est peut-être là qu'apparaît, tel le Mur de Planck, la limite de l'art: comment rendre compte, à l'heure de la mesure des ondes gravitationnelles et autres découvertes qui nous échappent, des conceptions les plus actuelles du temps? L'art ne serait-il qu'un commentaire d'arrière-garde? Ou bien au contraire, la multiplicité des formes et des temporalités présentées serait-elle l'écho, comme autant de timbres, de l'infinie plasticité de la dimension temporelle?

Florent Delval



Joseph Kosuth, *Time - Tilted* (Art as Idea as Idea), 1968