

7. DAILY COMPUTATIONS

“Dans mes calculs quotidiens, j’écris avec des nombres, je compte avec des mots”

Hanne Darboven

À travers sa “littérature mathématique”, l’artiste transforme l’écriture du temps en séries de nombres qui ne se réfèrent qu’à eux-mêmes. Elle transforme ainsi le signifiant et le signifié. A travers ce changement de paradigme linguistique, l’artiste rompt avec les principes de composition traditionnels afin de représenter le passage du temps. Son œuvre se construit tel un langage avec son vocabulaire, sa grammaire et sa syntaxe. Son langage, suivant rigoureusement ses propres règles, offre des variations quasi infinies tout en les réinventant périodiquement. Par contre, chaque ensemble particulier est subordonné à une seule “investigation philosophique”, qui fige le temps dans une intemporalité.

“J’écris et je ne décris pas”. La série de chiffres documentent le passage du temps par le biais de l’écriture. Ainsi, ce qui semble être un paradoxe au premier abord — l’association des principes de série et des logiques linguistiques objectives avec l’unicité d’un énoncé subjectif — conduit à une nouvelle qualité : le temps comme “temps d’écriture” et l’espace en tant que quantité géométrique ne fonctionnent plus de manière illusionniste ou en tant que récit, mais plutôt comme structures autonomes et sérielles. L’art n’est plus l’illustration de la réalité, mais son équivalent.

En suivant son propre protocole, la démarche de Darboven devient exemplative de toute une génération d’artistes conceptuels qui associent l’art au langage. Avec des artistes comme Joseph Kosuth, Art & Language, Lawrence Weiner parmi tant d’autres, l’art est appréhendé en tant que système sémantique et sémiotique plutôt que visuel ou esthétique. L’art conceptuel ajoute au champ de l’art et de ses principes d’organisation et de perception picturale ou sculpturale, les codes de la communication. En suivant cette démarche, les artistes se sont directement tournés vers l’emploi et les formats des médias de communication de leur temps dont le téléphone et le télécopieur et les modes de délégation qu’ils induisent.

Dans le cycle emblématique *Ein Jahrhundert (Un Siècle)*, Hanne Darboven convertit systématiquement l’écriture des jours, semaines, mois, années et décennies en équations mathématiques. Ces calculs sont produits sur des centaines de pages contenant des séries de chiffres, chaque page cadrée individuellement et le tout accroché en blocs qui tapissent des murs entiers. Dans cette transcription de dates en calculs, Darboven décompose des représentations écrites du temps en constructions de signes abondants et envahissants.



Cet intérêt n’est pas tant motivé par une réflexion sur les médias ou la technologie que par l’utilisation des codes et mécanismes de communication, transposant l’art dans le champ linguistique. L’exemple de Darboven démontre la nécessité de passer par l’analyse linguistique afin d’appréhender son investigation philosophique sur le temps. De même, le travail d’On Kawara doit-il nécessairement passer à travers l’analyse des médias qu’il utilise, comme la cartographie. Cette lecture permet d’appréhender son travail et de le situer dans son temps mais aussi de l’extrapoler dans le contexte médiatique actuel. À travers ces

“tweets – I am still alive” et ces “google maps – I went”, il place l’individu, ou situe son existence, dans l’espace et le temps en documentant un vécu plutôt que de l’illustrer.

Lire l’art conceptuel à travers cette perspective de “média comme message et de message comme média” n’a rien de nouveau. A New York, en 1970, les expositions *Information* au MoMA et *Software* au Jewish Museum, basées sur la notion de science de l’information, témoignaient-elles déjà d’une nouvelle pensée esthétique travaillant sur la linguistique tout en privilégiant davantage le processus, la sérialisation et la systémique.

as if it were
come se sia
like if it is
comme s’il est
as if it is
als ob er ist
それがあるように
Way it is that,
Manière il est celui,
Art ist er jener,
Sorte il est celui,
It left is that,
Se fue es ése,
One went away is that one,
On a disparu est loin celui-là,
Man ist verschwunden ist weit dieses,
One is disappeared far this,
1 つはこれとずつと消える,
One goes out this directly,
On sort ceci directement,
Man kommt dies direkt heraus,
On sort directement cela,
One leaves that directly,

Alec De Busschère, *As if it were*, 1999

Avec l’arrivée des technologies de communication et de computation dans notre vie quotidienne, notre système de langage et de signe connaît une transformation sans précédent. On assiste à une multiplication de canaux de communication et de formes d’expression. Des jeunes artistes travaillent sur ces nouveaux formats, tout en s’inscrivant dans cette lignée de l’art conceptuel, sa relecture permettant d’apporter des clés de lecture qui, à leur tour, permettent d’appréhender et de nourrir leur réflexion. Depuis le milieu des années 80, l’artiste Claude Closky énumère, classe et accumule des listes de chiffres, de textes et d’images en suivant des règles originales qu’il s’impose. Ses premiers travaux sont de simples pages manuscrites au stylo bille sur feuille A4, et de petits livres rassemblant des taxinomies tautologiques telles que “les 365 jours de l’année 1991 classés par ordre de taille” — une liste de tous les jours de 1991 écrits et classés par ordre croissant, déterminés par la longueur totale des mots — “le lundi six mai” en étant le premier et “le dimanche vingt-quatre novembre”, le dernier. À l’instar d’Hanne Darboven, le langage est son point de départ et son outil pour transformer non pas uniquement la manière de lire un calendrier, mais aussi d’interroger, à travers ce transfert de paradigme linguistique, la notion du temps. La plupart des travaux de Closky explorent la répétition, l’accumulation et les classifications alphabétiques, numériques ou binaires. À nouveau, on retrouve dans son travail ce binôme opposant une systémique très rigoureuse à la singularité d’une règle toute personnelle. Il n’est pas surprenant que ces travaux emploient les formats typiques de l’art

conceptuel : livrets bon marchés, pilles de papier A4 ou clichés alignés sur un mur. Au milieu des années 90, lorsque les CD-ROM et le World Wide Web s’ajoutent à son registre, son art y trouve des moyens d’expression parfaitement adaptés. À l’opposé d’artistes des années soixante, Closky a toujours utilisé un ordinateur et la programmation pour réaliser son travail, mais même si le medium et les formats ont évolué, la démarche reste similaire. Par exemple, dans son travail sur disquette *2 minutes*, l’activation du fichier lance une barre de chargement dont la progression suit cette durée, pour ensuite simplement se refermer. Le spectateur est mis dans une situation d’attente, qu’il a le choix de poursuivre ou non jusqu’à la conclusion. A travers cette scène bien connue de notre vie quotidienne, Closky interroge l’iconographie du medium informatique, bien que le cœur de son travail reste cette enquête sur le sens/non sens.

As if it were (1999) de l’artiste bruxellois Alec De Busschère est un bon exemple d’une approche qui se réfère directement à la pratique et aux formats de l’art conceptuel, tout en les extrapolant à notre temps, à l’emploi d’outils et à la référence aux sujets contemporains. Ici, le point de départ du processus de travail est une citation de Lawrence Weiner, “comme si c’était”, faisant retour sur ce travail sur le langage mais employant une technologie qui, inconnue dans les années 60, participe aujourd’hui intégralement de notre pratique des langues. De fait, chaque ligne du travail correspond à une nouvelle traduction automatique par l’algorithme d’AltaVista. Après 22 itérations en passant par le français, l’italien, l’allemand, etc., la citation d’origine est devenue : “one leaves that directly” (“quelqu’un quitte ça directement”). En le lisant ligne par ligne, le spectateur assiste à cette transformation du sens étape par étape, à la défaillance ou à l’erreur du système. Il se retrouve ainsi confronté à l’auto-poésie d’un algorithme qui, malgré les règles déterminées, ne parvient pas à transmettre le sens correct mais plutôt, au fur à mesure du développement, d’en soumettre un autre. L’hypothèse émise par la citation commence à résonner. Le “si” devient le point de départ d’associations et de réflexions : comme si c’était compréhensible, comme si c’était un être humain, comme si c’était une langue, comme si c’était une œuvre d’art... De cette manière, De Busschère adopte le principe de Weiner conférant au spectateur le rôle d’interprète, tout en l’entraînant dans une mise à plat du processus et dans l’absurdité qui en découle, absurdité d’ailleurs renforcée par l’obsolescence technologique d’une pièce pourtant récente, relique d’une époque. On peut supposer que relancer le même processus aujourd’hui, révélerait un sens différent, un sens actualisé, témoin d’une autre époque.

Dans son installation *Universal digest machine* (2009) l’artiste norvégien Marius Watz place au

milieu de l’espace d’exposition une imprimante connectée à l’internet. Par intervalles irréguliers, elle imprime un ticket de caisse, rapport factuel, indexation quantitative et qualitative des mots clés et des hyperliens d’une page d’internet. L’installation emploie un algorithme de la famille des “spider internet” tel que les moteurs de recherche utilisent afin d’indexer des pages internet. Le spectateur assiste à cette “activité” automatisée de navigation internet uniquement à travers les tickets qui sortent de l’imprimante. La masse qu’ils forment en s’accumulant au sol n’est qu’un fragment infiniment petit du réseau, une accumulation futile et absurde. Le spectateur ne peut que constater la logique sémantique qui régit le système d’indexation et sa propre incapacité d’en faire une lecture complète et cohérente, du moins dans le temps qu’il peut y consacrer, incapacité encore à “digérer” cette réalité qui s’accumule devant lui.

Nombreux sont les exemples d’artistes qui poursuivent une démarche s’articulant autour de protocoles autoproclamés dans lesquels la production de telles taxonomies stochastiques requiert l’usage de l’ordinateur afin de gérer quantité d’informations et de combinatoires. La sérialité dans l’art résulte d’une pensée systémique mais cache souvent un autre aspect inhérent à l’art des années soixante : le rituel. Les immenses séries d’Hanne Darboven, la chaîne infinie de chiffres d’un Opalka... relèvent de cette ritualisation extrême. L’ascétisme véritablement fascinant qui caractérise ces démarches risquerait toutefois d’être confondu, aux antipodes d’une véritable réflexion sur la sérialité, la logique de la machine ou le principe linguistique, avec l’aspect performatif de figures obsessionnelles (ou d’une introspection subjective).

À l’époque des micro-processeurs, c’est surtout le développement processuel d’un système et de ses modes de calcul qui encourage l’action artistique. Cela ne passe plus par cette forme de routine obsessionnelle, mais utilise plutôt les moyens de la technologie pour explorer les questions de sérialité, de temps, de répétition..., sans pour autant contribuer à effacer la subjectivité de l’auteur et les questions de fond. De ce point de vue, placer ces œuvres numériques dans la lignée de l’art conceptuel est une manière de les aborder non en tant qu’exposant une technologie, mais comme une recherche artistique qui interroge davantage les formats et les signes du monde contemporain.

Manuel Abendroth

Manuel Abendroth vit et travaille à Bruxelles. Il a fondé en 1997 le collectif artistique LAb[au], a initié en 2003 la plate-forme d’exposition “MediaRuimte” et, en 2015, le lieu d’exposition “Société”. Diplômé en architecture, il mène un travail d’artiste qu’il lie à une activité d’organisation d’exposition et d’écriture théorique.