

## Conserver le Futur

Chiara Bertola

(Senior Curator, Fondazione Querini Stampalia, Venezia)

Quand j'ai commencé ma collaboration avec la Fondazione Querini Stampalia de Venice, pour développer un nouveau programme d'art contemporain, le lieu même s'est imposé à moi. Je l'ai pris comme véritable point de départ de mon activité et il est devenu de plus en plus le centre de ma réflexion et de tous mes projets.

La Fondazione Querini Stampalia de Venise est un hôtel particulier du XVIII<sup>e</sup> siècle qui est devenu un centre culturel, une bibliothèque, une maison musée qui abrite le mobilier, les décorations et les bibelots évoquant la vie de la famille, les collections de l'époque. Au programme de la Fondazione aucune activité concernant l'art contemporain.

C'est un véritable lieu de mémoire dont le statut se donne comme tâche principale d'assurer la préservation de son patrimoine culturel.

Au moment d'inscrire l'art contemporain au sein de ce lieu, je me suis tout d'abord posé ces questions :

- 1) Ce qui caractérise ce lieu - un lien très fort avec le passé et la tradition et la nécessité de préserver la mémoire - doit paradoxalement constituer le point de départ de l'expérimentation d'aujourd'hui, de la création même.
- 2) Il fallait mettre ce lieu en perspective avec d'autres paramètres, avec un temps différent.
- 3) Mais surtout bouleverser les points de vue habituels, traditionnels qui n'envisagent le rapport avec le passé que comme une opération de sauvegarde, de conservation de quelque chose de révolu, qui ne doit et ne peut être modifié.
- 4) Faire ressortir dans le musée des visions, des fragments, des vues, des réflexions, des images qui enchaînent le présent, le font rebondir depuis sa profondeur authentique.
- 5) Comment? À travers la certitude que le Présent ne doit pas s'adapter aux modèles du passé mais, au contraire, creuser sa place à l'intérieur du passé afin de permettre à l'inattendu, à l'imprévu, de se manifester.

Penser un programme contemporain dans une perspective « à rebours » peut paraître une contradiction, mais, en réalité, il s'agit à chaque fois d'arracher la mémoire des œuvres à l'immobilité, en tant que patrimoine

« accompli », révolu.

Chaque fois que j'ai invité un artiste à franchir le seuil de la Fondazione et à se mettre en relation avec un nouveau projet de création, à l'intérieur du musée, il s'est produit quelque chose de tout à fait vital, important.

Mais que signifie franchir cette ligne de partage entre le passé et le présent ?

Le choix de ranimer les œuvres du passé et leur permettre ainsi de venir à la rencontre du présent, sans craindre que quelque chose ne se brise dans ce contact.

Les choses ne cessent de s'exprimer, les choses font entendre leur voix à ceux qui savent les interroger et elles ne parlent pas que du passé ou de mémoire, mais elles sont aussi porteuses du présent et du futur.

### **Héritage culturel et patrimoine vivant**

Je pense que le contemporain en soi n'existe pas. Tout lieu, toute chose, tout geste, deviennent les gardiens d'un héritage du passé avec lequel on doit renouer et qui doit être à chaque fois réactivé.

Prenons l'ensemble des œuvres que possède un musée. C'est évident, cet ensemble constitue un bagage héréditaire. Un héritage qui reste quand même toujours confiné à l'intérieur d'un système qui suit les lois patrimoniales de la culture (culture en tant que patrimoine qu'il faut préserver et ne pas dilapider).

La différence entre patrimoine et héritage saute aux yeux : le premier est un ensemble de biens matériels, la deuxième c'est le fait d'accepter une mémoire et de la prolonger dans le présent.

Il s'agit d'abattre les modèles habituels, les systèmes conceptuels qui n'envisagent le rapport avec le passé que sous l'angle de la conservation, de l'identique, de l'inaltérable. On tend à considérer le passé comme une matière immuable, qu'il ne faut pas corrompre. Il faudrait, au contraire, penser l'héritage comme s'il était constitué d'innombrables fragments de sens, et qu'il s'agit de recomposer en une infinité de constellations possibles.

Le musée devient ainsi un immense laboratoire où l'on essaie de retracer des symbolisations inédites du présent et de nouveaux systèmes cognitifs

Après une certaine quantité de projets élaborés et discutés avec les artistes, dans cette « petite » Fondazione, j'ai pu remarquer combien leur façon de relancer la création est comparable au travail de la charrue qui retourne les mottes de terre, qui met au jour ce qui était enseveli, endormi dans le temps. C'est ainsi que les artistes donnent de nouvelles interprétations et de nouvelles catégories de connaissance.

« Conserver le futur » est le titre que la Fondazione Querini Stampalia a donné à son projet d'art contemporain. Un oxymoron passionnant qui nous dit beaucoup sur ce qu'une institution devrait faire. Sauvegarder le futur signifie reconnaître aux choses leur véritable valeur, leur accorder le respect et un regard sur tout ce qui nous a été transmis ; le futur constitue le contemporain qui rend de nouvelles indications sur ce qu'est le passé. L'institution ne doit opérer autrement que pour « établir une relation », en tant que lieu hors de l'histoire, et pour cela même, au milieu de l'histoire et du temps.

### **Négocier un espace nouveau à l'intérieur de l'ancien**

Nous savons que dans les institutions muséales, il est difficile d'introduire quelque chose de nouveau. Et pourtant, cet espace, il faut le négocier, il faut pousser dans cette direction, de sorte que le lieu de l'institution devienne un lieu vivant d'échange et de dialogue, où l'art est une incitation à réorganiser ses propres idées. Il faut donc amener l'institution - dans la mesure du possible - à une poétique de vie.

L'objectif est donc de revoir le concept de conservation et de l'amener à coïncider avec son contraire, le plus loin possible de l'idée de fermeture, d'immobilité, tout en restant au cœur du musée. De cette façon, conserver une œuvre peut signifier l'exposer de la façon la plus juste pour offrir au public, le cas échéant, une véritable expérience, et non pas la protéger au point de la rendre invisible. Il s'agit d'abolir l'idée qu'une institution-musée doit être vécue comme un lieu intouchable et invivable.

Négocier la cohabitation de l'ancien et du contemporain ne signifie pas simplement inscrire au sein du Musée un espace nouveau, un espace autre. L'intention est de créer un espace nouveau à partir de l'ancien, à travers la transformation et la traduction des normes qui règlent le Musée en quelque chose de plus proche de la vie.

Nous avons vu l'importance de la notion de « négociation » et combien de négociations nous devons continuellement mettre en œuvre : avec l'espace, avec l'autre, dans le temps et avec la vie quotidienne. Je crois que, tout d'abord, il est important de créer une sorte de négociation avec

nous-mêmes. Nous sommes les premiers à devoir mobiliser nos pensées, nous ne devons pas empêcher que les choses bougent et que de nouvelles y arrivent. Faire de la place dans la tête et mettre à jour les anciennes pensées comme pour un vieux mobilier : cela signifie travailler sur la zone grise des règles. Même si ce n'est que métaphoriquement.

Hans Ulrich Obrist a écrit sur le musée des choses intéressantes comme par exemple penser un musée en tant que quelque chose de mobile, basé sur une conception dynamique de l'histoire de l'art, où on peut toujours imaginer d'autres musées. Dans un musée, d'autres musées s'y cachent, innombrables, si on parvient à les voir et les artistes nous y aident par leur travail

Je regarde derrière moi et je revois toutes les expositions : Lothar Baumgarten, Kiki Smith, Giulio Paolini, Joseph Kosuth, Remo Salvadori, Mona Hatoum, Anita Sieff, Ilya & Emilia Kabakov, Sefano Arienti, Giuseppe Caccavale, Georges Adeagbo, Maria Morganti, Marisa Merz, Elisaberta Di Maggio, Maria Teresa Sartori, Qiu Zhijie, Haris Epaminonda, Jimmie Durham... et bien d'autres encore. Chaque artiste a découvert un musée unique et différent, a posé à chaque fois des questions originales, en passant par le même musée.

## **Esempi di lavoro**

Mon travail est plutôt calibré en fonction de l'espace de la Fondazione Querini Stampalia de Venise, en privilégiant le travail avec quelques artistes et même un à la fois. Je me suis rendue compte que pour donner naissance à un événement créatif véritable et original, il était nécessaire pour moi de situer au centre du travail le *faire* de l'artiste. Laisser que l'œuvre germe dans l'espace pour lequel elle a été conçue signifiait se donner, et donner au public, la possibilité de faire l'expérience du processus créatif même, dans ses différentes étapes.

Tous les projets que je sou mets à la Fondazione comptent une gestation d'au moins deux ans, tout ce temps est nécessaire pour que l'artiste et le commissaire puissent tisser avec le lieu, lui aussi devenu un sujet, les raisons d'une œuvre en mesure de rendre un sens universel à partir d'une situation et d'une histoire tout à fait particulières.

Il a été décisif pour moi de comprendre qu'une exposition qui est née *de* et *dans* un espace, constitue chaque fois pour un artiste l'occasion d'apprendre quelque chose de nouveau. Si cela se produit, à travers une exposition réussie, le commissaire, selon moi, a déjà accompli une grande partie de sa tâche : il a donné à l'artiste la possibilité de "se mouvoir" à l'intérieur de sa pensée ou de son langage tout en expérimentant une voix inédite.

Quand une exposition voit le jour dans la continuité d'un programme et par rapport à un lieu, je ne veux pas qu'elle reste un corps étranger;

même si on recommence à zéro à chaque fois et que, à chaque fois, il s'agit d'une expérience nouvelle, je pense qu'une exposition est comme un organisme vivant qui vit, grandit et s'améliore, et surtout porte en soi et sur soi les traces de son processus de croissance. De manière totalement libre et non conditionnée.

## **La relation avec le territoire**

La connaissance du territoire devient une exigence fondamentale. Et il faut entendre territoire dans son sens le plus large, c'est-à-dire dans sa connexion intime entre ce qui extrêmement particulier, la ville, le quartier, l'hôtel, avec leurs histoires, leurs rituels, leurs représentations des images, leurs systèmes de communication, **et** l'extrêmement universel des réseaux dans lesquels ce particulier est constamment inscrit et auxquels constamment il se réfère. Une langue locale doit pouvoir s'exprimer dans une langue universelle.

Travailler afin de reconnaître, dans la dimension universelle de sa propre langue, un fil enraciné, au lieu de sa propre histoire passée / vécue. Mettre de nouveau en question une relation avec le passé pour comprendre son propre temps présent.

## **Georges Adeagbo**

A ce propos, l'expérience de l'exposition de Georges Adeagbo, artiste africain qui nous a mis en relation avec une culture qui vient de loin, a été lumineuse.

Dès le début de sa carrière, Adeagbo visite le monde grâce à ses installations rigoureusement *site specific*, il traverse les institutions et les musées, il sillonne les villes et pille les petits marchés locaux, il collectionne les images et prend des notes en écrivant en français les histoires sollicitées par toutes ces "choses". Il revient toujours vers sa terre d'origine, comme s'il devait filtrer toute sa pensée et ce qu'il a vu et intériorisé à travers le papier de tournesol de sa culture, pour tamiser ce qu'il a rassemblé et sélectionné. De la sorte, le problème du territoire et de l'identité - thèmes qui sont au cœur des œuvres des artistes africains - s'ouvre et s'enrichit à travers le dialogue. Dans le musée de la Fondazione Querini, Adeagbo a disséminé des objets dénichés dans des marchés à Venise et à Berlin (villes où il a vécu pendant le projet) aux côtés d'œuvres africaines - sculptures en bois et petites peintures sur table - commissionnées tout spécialement pour l'occasion à des artistes locaux, qu'il a disposées dans les salles de manière à les faire dialoguer et réagir avec les œuvres existantes. Les récits ravis et "décongelés" par les histoires de la culture et de l'iconographie religieuse occidentale, deviennent, pour cet artiste, un matériel extraordinaire re-tissé et re-raconté par une perspective qui appartient à une terre lointaine,

l'Afrique, ou pour mieux dire, par les artistes du Bénin auxquels il remet du matériel d'illustration afin que ces derniers puissent peindre et repropuler leur interprétation de l'image sacrée dans le présent. Pour créer des liens entre cette vaste gamme de choses, Adéagbo se sert de commentaires manuscrits, les seuls objets effectivement produits par lui à la main.

La liberté avec laquelle Adéagbo a observé notre culture est extraordinaire. Il l'a fait avec un naturel qui ne nous appartient plus, réussissant à briser des canons et des interprétations sédimentées. Dans son œuvre, c'est l'Afrique qui se reflète dans la culture occidentale, c'est l'art africain avec ses modes de composition de l'assemblage, avec son travail avec du matériel de rebut, avec ses inventions et son attention à l'égard de la géométrie et de la couleur, qui se confronte et sert de miroir ironique et sérieux, désacralisant et sacré, à la seule façon de regarder les images de notre tradition culturelle. Ce qu'accomplit Adéagbo est sans aucun doute un processus d'*hybridation*, car il a mêlé et littéralement croisé des cultures différentes; mais son œuvre est hybride dans un sens plus subversif et, peut-on dire, actualisée par rapport aux théories culturelles postcoloniales, car c'est un défi à la "pureté" de la "tradition" qui devient une "poétique de ré-inscription".

En d'autres termes, l'hybridation est le processus à travers lequel l'autorité occidentale est amenée à se refléter et à se confronter avec quelque chose d'autre, après avoir échoué dans la tentative de traduire l'identité de l'"autre" dans une catégorie unique. Entre deux cultures, un espace "tiers" émerge, où prennent place des formes et des catégories interprétatives qui vont bien au-delà des oppositions binaires classiques entre dominés et dominateurs, entre Afrique et Europe. Dans cet espace, il est possible d'écouter nos histoires, les histoires de notre tradition, racontées par un autre, appartenant à une autre tradition, à un autre monde, et doué d'une sensibilité différente.

## **Mona Hatoum**

Un exemple des plus évidents nés du rapport entre une œuvre du passé et la création d'un nouvel espace dans le présent, est l'un des ouvrages conçus par Mona Hatoum en relation avec le Musée. C'est *Witness* (2009), la miniaturisation du *Monument des Martyrs* de la Place des Martyres à Beyrouth. L'artiste l'a transformé en bibelot, en objet d'ornement désactivant ainsi tout à fait sa fonction symbolique originaire.

*Witness*, maintenant ressemble beaucoup au "Triumph of Beauty", pièce maîtresse du centre de table en biscuit de porcelaine de Sèvres qui se dresse au centre de la table aristocratique du XVIIIe siècle dans la salle à manger de la maison-musée de la Querini et à laquelle Mona s'est inspirée.

C'est ainsi que depuis une place publique le monument aboutit sur une table particulière, où le rôle «symbolique» est complètement évacué et remplacé par le rôle décoratif d'un bibelot.

Le mémorial de guerre à Beyrouth est situé au milieu de la place et pour cette raison il a été au centre de la guerre civile qui a déchiré la ville pendant quinze ans. C'était, par son emplacement même, au cœur d'une séparation, au cœur des émeutes et des luttes qui ont déchiré la ville pendant ces années et la surface en bronze du monument en garde les traces.

Dans la transformation en figurine de porcelaine que Mona Hatoum a réalisé de ce monument, elle n'a pas oublié de reproduire les trous encore visibles, les détériorations importantes de l'original. Ironie du sort : un monument aux martyrs «martyrisé», mutilé par des projectiles, des balles ou n'importe quelle arme.

Mais toutes les œuvres de Mona Hatoum exposées dans le Musée, même les œuvres préexistantes à cet événement, produisent toutes un effet d'éloignement, de distance. C'est parce qu'elles déclenchent une série de relations inattendues, elles éveillent un sentiment de vide, de fissure, une sorte d'aliénation ... et ce en raison de leur nature d'«intrus».

Les œuvres exposées sont mises en contraste avec la manière habituelle de profiter d'une œuvre d'art. Il s'agit d'œuvres qui obligent ceux qui les regardent à sortir d'une relation de contemplation paisible et confortable, à dépasser l'état d'une jouissance passive, face à l'œuvre d'art. Il s'agit d'une réception qui déplace, qui amène nécessairement à des associations ouvertes et insolites.

**Chiara Bertola** est Commissaire d'exposition de la Fondation Querini Stampalia à Venise et a été directeur artistique du Hangar Bicocca à Milan de 2009 à 2011. Elle est créateur du programme d'exposition "Conserver le futur" chez la Querini Stampalia où elle a collaboré au projet *site specific* avec la présence des artistes Ilya Kabakov, Kiki Smith, Mona Hatoum, Georges Adeagbo, Remo Salvadori, Stefano Arienti, Haris Epaminonda, Jimmie Durham. Elle est créateur et Commissaire d'exposition du Prime FURLA à sa dixième édition dédié aux jeunes artistes italiens. Avec Michelangelo Pistoletto elle est membre fondateur du mouvement artistique, *Love difference*, pour une politique de la Méditerranée. Elle participe au projet *Ars Aevi* pour la mise en place du nouveau musée d'art contemporaine à Sarajevo. En 2007 elle s'est occupée du Pavillon de l'Exposition Internationale d'Art Biennale de Venise et en 2008 de la XVIème Edition Quadriennale de Rome. Elle a publié des monographies et des catalogues dédiés à plusieurs artistes d'art contemporaine.