Le temps historique écologisé

Christine Ross

Historical Time Ecologized

Dans *Le futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques*, l'historien Reinhart Koselleck s'intéresse à l'impact de la modernité sur l'expérience du temps. Il postule notamment que depuis la fin du dix-huitième siècle, le temps historique s'élabore dans l'asymétrie grandissante entre le champ de l'expérience (« le passé actuel, dont les évènements ont été intégrés et peuvent être remémorés ») et l'horizon d'attente (le futur rendu présent, « tourné vers le pas-encore »)[1]. La croissance de cet écart est inséparable selon lui de l'accélération de la vie découlant des avancées technologiques et de l'augmentation de la productivité : l'accélération laisse de moins en moins de temps pour l'expérience du présent ; elle instaure une brièveté de l'expérience du présent au sein de laquelle la temporalité fuit vers le futur. La modernité est une rhétorique, une condition et une période historique mobilisée par une promesse de progrès (de nouveauté, de perfectibilité et d'opportunité) réalisable dans un futur qui se constitue par la dévaluation du passé et l'effacement du présent. Bien que cette modernité soit encore agissante, l'historien François Hartog soutient que le futurisme du régime moderne d'historicité est en voie d'être remplacé par une temporalité qu'il qualifie de présentiste[2]. Explorant la notion de « régime d'historicité », Hartog cherche à circonscrire comment les civilisations articulent la relation entre le passé, le présent et le futur. Pour l'historien, le futurisme de la modernité s'est transformé en un présentisme qui abolit la prérogative du futur en affirmant celle du présent. Dans ce nouveau régime – dont les traces sont manifestes depuis la chute du mur de Berlin en 1989, un évènement qui cristallise l'effondrement du communisme en tant que dernier grand récit « d'émancipation » du vingtième siècle –, les catégories temporelles du passé et du futur sont absorbées par le présent.

1. Reinhart Koselleck, *Le futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques*, Paris, Éditions de l'EHESS, 1990 [1979], p. 311 et 309.

2. François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Éditions du Seuil, 2003, p. 27.

In *Futures Past: On the Semantics of Historical Time*, historian Reinhart Koselleck wrote about the impact of modernity on the experience of time. Among other things, he postulated that since the end of the eighteenth century, there has been a growing asymmetry in historical time between the field of experience ("present past, whose events have been and can be remembered") and the horizon of expectations (the future made present, which "directs itself to the not-yet").[1] In Koselleck's view, this expanding gap is inseparable from the acceleration of life resulting from technological advances and increases in productivity—an acceleration that leaves less and less time for the experience of the present, and this experience becomes so brief that temporality flees toward the future. As rhetoric, condition, and historical period, modernity offers a promise of progress (of novelty, perfectibility, and opportunity) achievable in a future that is composed of a devaluation of the past and an erasure of the present. Although modernity still holds sway, historian François Hartog maintains that the futurism of the modern regime of historicity is in the process of being replaced by a temporality that he describes as presentist.[2] Exploring the notion of the "regime of historicity," Hartog endeavours to define how civilizations articulate the relationship among past, present, and future. In his view, the futurism of modernity has been transformed into a presentism that has abolished the prerogative of the future by affirming that of the present. In this new regime—whose traces have been manifest since the fall of the Berlin Wall in 1989, an event that exemplified the collapse of communism as the last great "emancipation" story of the twentieth century—the temporal categories of past and future are absorbed by the present. The catastrophes of the twentieth century (wars, genocides, ideological shifts) are perceived as unresolved traumas of imagined futures of

1. Reinhart Koselleck, *Futures Past: On the Semantics of Historical Time*, trans. Keith Tribe (New York: Columbia University Press, 2004 [1979]), 259.

2. François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps* (Paris: Éditions du Seuil, 2003), 27.

Les catastrophes du vingtième siècle (guerres, génocides, dérives idéologiques) sont perçues comme les traumas irrésolus de futurs imaginés dont on peine à réimaginer le potentiel émancipateur. Le passé et le futur n'existent qu'à travers le prisme du présent, comme quête de mémoire et appréhension. L'hypothèse d'Hartog est certes porteuse, mais elle ne tient pas compte du pluralisme des mondes qui constituent notre contemporanéité. Privilégier le présent, et c'est ici qu'entre en jeu un des aspects les plus innovateurs de l'art contemporain des vingt dernières années, ne signifie pas nécessairement l'absorption du passé et du futur par le présent. Cela peut aussi prendre la forme d'une nécessité critique : celle d'imaginer un futur qui cesse d'avaler le présent – comme ce fut le cas avec le régime moderne d'historicité – pour s'instituer à même le présent ainsi que par une certaine rétention du passé, en diminuant l'écart entre le champ de l'expérience et l'horizon d'attente. Ce que la modernité dévalue (le présent, le passé) devient ce qui peut productivement conditionner le futur.

Depuis les années 1990, l'art contemporain a développé une esthétique de temporalisation de l'histoire qui présentifie le futurisme du régime moderne d'historicité. Cette esthétique fait une place à ce que l'historien Michel de Certeau désignait comme « l'impensé » de la discipline historique : la dimension temporelle de l'histoire[3]. Engagée dans ce processus historien, elle réagence la relation moderne du passé, du présent et du futur en vidant de son idéalité le concept moderne du progrès. L'art contemporain ne cherche pas à donner un nouveau contenu au futur, la pulsion utopiste moderne lui est inconnue. Le tournant temporel qu'il incarne ne se situe pas dans la progressivité, mais dans la reconsidération de l'idée de progrès. Il active les vicissitudes et inconsistances du passage temporel – ce que le philosophe Yuval Dolev définit comme « le devenir présent d'événements futurs et puis leur devenir passé » – pour retirer au futur son rôle moderne d'initiateur de changement et d'intégration de l'humain à l'histoire. Les trajectoires artistiques qui mobilisent cette esthétique sont diverses et nombreuses : développement d'une archéologie du futur, par exemple, mais aussi valorisation du temps perdu, détournement du temps mesuré, mélancolisation de l'obsolescence, promotion de la simultanéité et de l'interminable. Voici une courte liste de quatre explorations du temps historique auxquelles j'ai associé quatre artistes. Je les ai choisies pour leur orientation écologique – simplement parce qu'un des impacts les plus dévastateurs du régime moderne d'historicité est la détérioration globale qu'il impose à l'environnement. Ces pratiques ont ceci en commun qu'elles mettent en œuvre une action (valorisation du présent) en continuité avec le passé dans le but d'actualiser la possibilité d'un futur. Cette action révèle un attachement à l'environnement et une intimité avec lui.



Marjetica Potrč et Wilde Westen (Lucia Babina, Reinder Bakker, Hester van Dijk, Sylvain Hartenberg, Merjin Oudenampsen, Eva Pfannes, Henriette Waal), *The Cook, the Farmer, His Wife and Their Neighbour*, Stedelijk Goes West, Nieuw West, Amsterdam, 2009.
Photo: Sjoerd Knibbeler
permission de | courtesy of Marjetica Potrč & Wilde Westen

La durabilité

Marjetica Potrč, architecte et artiste slovène, installée à Ljubljana et Berlin. Ses projets in situ élaborés en milieu urbain sont menés en collaboration avec d'autres architectes et en dialogue avec les résidents de quartiers en état de crise. Ils visent à résoudre des problèmes urgents d'infrastructure relatifs aux installations sanitaires, à la distribution d'eau et aux sources d'énergie.

3. Michel de Certeau, *Histoire et psychanalyse entre science et fiction*, Paris, Gallimard, 1987, p. 76.

which we can barely reimagine the emancipatory potential. The past and the future exist only through the prism of the present, as a quest for memory and apprehension. Hartog's hypothesis has much merit, but it does not take into account the pluralism of our contemporaneous worlds. Privileging the present—and this is where one of the most innovative aspects of contemporary art of the last twenty years comes into play—does not necessarily mean the absorption of the past and future by the present. It may also take the form of a critical necessity: that of imagining a future that stops devouring the present—as it did under the modern regime of historicity—so that it is instituted *from within* the present as well as through *some retention of the past*, by reducing the gap between the field of experience and the horizon of expectation. What modernity devalues (the present, the past) becomes that which may productively determine the future.

Since the 1990s, contemporary art has developed an aesthetic of temporalization of history that presentifies the futurism of the modern regime of historicity and makes room for what the historian Michel de Certeau called "the unthought" in the discipline of history: its temporal dimension.[3] As it engages in this historical process, contemporary art reorganizes the modern relationship with past, present, and future by emptying the modern concept of progress of its ideality. Contemporary art does not try to fill the future with new content, as it does not recognize the modern utopian impulse. The temporal turning point that it embodies is situated not in the action of progress, but in the reconsideration of the idea of progress. It stirs up the vicissitudes and inconsistencies of the passage of time—what philosopher Yuval Dolev defines as "the becoming present of future events and then their becoming past"—to remove from the future its modern role of initiating change and integrating the human being with history. In art, the trajectories that mobilize this aesthetic are diverse and numerous: the development of a future archaeology, the emphasis of lost time, diversion of measured time, melancholization of obsolescence, advocacy of simultaneity and the interminable, for example. Here are four explorations of historical time, associated with the work of four artists. I chose them for their ecological orientation—simply because one of the most devastating impacts of the modern regime of historicity is the global deterioration that it imposes on the environment. What these practices have in common is that they implement an action (valorization of the present) in continuity with the past, with the goal of realizing the possibility of a future, thus revealing a connection to and intimacy with the environment.

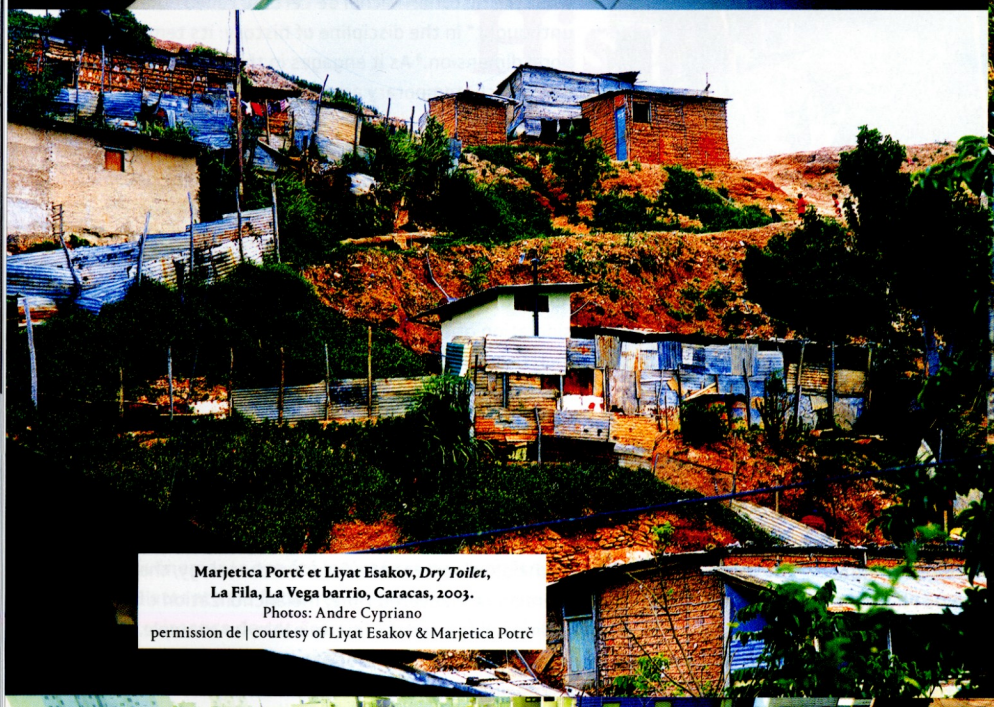
Durability

Marjetica Potrč, Slovenian architect and artist, living in Ljubljana and Berlin. Her in situ projects are created in urban environments in collaboration with other architects and in dialogue with the residents of neighbourhoods in crisis. The projects are intended to solve urgent infrastructure problems related to sanitary facilities, water distribution, and energy sources. They also take the form of community gardens and discussion forums. Among the many projects that she has worked on over the past fifteen years are the construction of a dry toilet in the La Vega barrio, an informal city within the modernist city of Caracas (*Dry Toilet*, 2003), to solve a water-supply

3. Michel de Certeau, *Histoire et psychanalyse entre science et fiction* (Paris: Gallimard, 1987), 76.







Marjetica Potrč et Liyat Esakov, *Dry Toilet*, La Fila, La Vega barrio, Caracas, 2003.
Photos: Andre Cypriano
permission de | courtesy of Liyat Esakov & Marjetica Potrč





Marjetica Potrč, *A Rooftop Rice Field at Byuri School*, Anyang, 2010.
Photos: Daenam Kim
permission de | courtesy of the artist



Marjetica Potrč et Wilde Westen (Lucia Babina, Reinder Bakker, Hester van Dijk, Sylvain Hartenberg, Merjin Oudenampsen, Eva Pfannes, Henriette Waal),
***The Cook, the Farmer, His Wife and Their Neighbour*, Stedelijk Goes West, Nieuw West, Amsterdam, 2009.**
Photos: 1-7, 12, 13, 22 Gert Jan van Rooij — 8, 9 Rufus De Vries et Henriette Waal — 10, 11 Henriette Waal et Lucia Babina — 14 - 18 Henriette Waal — 19 Kathie Bachler — 20 - 21 Lucia Babina, permission de | courtesy of Marjetica Potrč & Wilde Westen

Ils prennent la forme aussi de jardins communautaires et de plateformes de discussion. Parmi les nombreux projets qu'elle a conduits au cours des quinze dernières années, soulignons : la construction d'une toilette sèche dans le *barrio* La Vega, cité informelle dans la cité moderniste de Caracas (*Dry Toilet*, 2003), afin de solutionner un problème d'alimentation en eau ; la construction d'un jardin communautaire dans le quartier Nieuw West d'Amsterdam (*The Cook, the Farmer, His Wife and Their Neighbour*, 2009), qui s'est faite en ouvrant à la population un jardin clôturé dont l'accès était interdit ; et la construction d'un toit en tôle pour recueillir de l'eau de pluie et la verser dans une cuve, afin d'irriguer un champ de riz installé sur le toit d'une école (*A Rooftop Rice Field at Byuri School*, Corée du Sud, 2010). Ces projets sont souvent accompagnés « d'études de cas » exposées dans des musées ou des galeries. *Dry Toilet*, par exemple, a été présenté dans différents musées entre 2004 et 2009 sous la forme de dessins préparatoires et de différents prototypes : abris de toilette aux couleurs vives, construits à partir de matériaux accessibles et abordables, recyclés, facilement agençables. Deux questions sous-tendent l'ensemble des projets de Potrč : « Quel type d'agora – quelle sorte de lieu de rassemblement ouvert à tous – voulons-nous aujourd'hui ? » et « Quel type d'espace voulons-nous laisser aux générations à venir[4] ? » Sa pratique met de l'avant la durabilité comme temporalité clé du renouvèlement des milieux urbains en déclin. C'est une durabilité qui s'instaure par le renouvèlement (et non l'abolition) de l'héritage architectural moderniste et par le partage des connaissances entre résidents. Elle correspond à une redéfinition du commun (mise particulièrement de l'avant dans *The Commons Project*, une plateforme d'ateliers de cinq mois tenue en 2013 dans deux sites inutilisés près du Gemeentemuseum, à La Haye). Rien ne garantit que les solutions dureront, mais elles sont mobilisées par la durabilité – une temporalité à l'antipode du régime moderne d'historicité en quête perpétuelle de nouveauté.

Le temps spatialisé

Francis Alÿs, artiste belge vivant à Mexico. Les performances d'Alÿs – exécutées par lui-même ou par d'autres artistes – ont ceci en commun qu'elles mettent en scène des actions improductives dont l'improductivité permet néanmoins aux performeurs de s'attacher à leur milieu. Le temps est spatialisé de façon à déplacer la catégorie temporelle du futur de sa position idéalisée vers l'environnement immédiat. Marcher pendant neuf heures à travers les rues de Mexico en poussant un bloc de glace jusqu'à ce qu'il fonde (*Paradox of Praxis I*, 1997) ou orchestrer l'action collective de 500 étudiants dans un bidonville en périphérie de Lima, au Pérou – action consistant à pelleter le sable d'une dune pour la déplacer de quelques centimètres (*When Faith Moves Mountains*, 2002) : ces gestes sont futiles, mais le temps investi dans ces colossaux efforts – un temps généralement nié par le régime moderne d'historicité fixé sur la concrétisation de projets – est documenté par Alÿs. Ainsi en va-t-il également de *Rehearsal I* (1999-2001), une performance vidéographiée mettant en scène une Volkswagen rouge tentant répétitivement de gravir une colline en banlieue de Tijuana pour accéder à la frontière américaine : une fois documenté, donc prêt à passer à l'histoire, le temps perdu a ceci de productif qu'il expose la géopolitique Nord-Sud, qui dresse la modernité du Nord comme le point de fuite idéal inatteignable (« une fuite en avant[5] », explique Alÿs) à partir du Sud. Il valorise le lien immédiat avec des environnements détériorés (milieux urbains appauvris ; milieux naturels en voie de désertification). L'environnement n'est plus exploité comme un moyen, mais comme une fin, comme ce qui peut donner à ses habitants (suivant ici l'approche écologique de James J. Gibson) des possibilités

4. www.afterall.org/online/spaces-for-a-new-culture-of-a-living/#.UvAJ16l5mQs : « What kind of agora – what kind of shared gathering space – do we want for today, and what kind of space do we want to leave behind for the coming generations ? » [Trad. libre]

5. Francis Alÿs, « Russell Ferguson in conversation with Francis Alÿs », dans Cuauhtémoc Medina, Russell Ferguson, Jean Fisher et coll., *Francis Alÿs*, New York, Phaidon, 2007, p. 52.

problem; the construction of a community garden in the Nieuw West neighbourhood of Amsterdam (*The Cook, the Farmer, His Wife and Their Neighbour*, 2009), which was brought about by opening a fenced garden, to which public entry had been forbidden; and the construction of a tin roof to gather rainwater and funnel it into a vat to provide irrigation for a rice paddy growing on the roof of a school (*A Rooftop Rice Field at Byuri School*, South Korea, 2010). Many of the projects are accompanied by "case studies," which are exhibited in museums or galleries. *Dry Toilet*, for example, was presented in various museums between 2004 and 2009 in the form of preparatory drawings and various prototypes: brightly coloured outhouses built from accessible, affordable, recycled, and easily assembled materials. Two questions underlie all of Potrč's projects: "What kind of agora—what kind of shared gathering space—do we want for today[?]" and "What kind of space do we want to leave behind for the coming generations?"[4] Her practice proposes durability as a temporality key to the renewal of declining urban areas, a durability established by updating (and not abolishing) the modernist architectural heritage and by residents sharing their knowledge with each other. It corresponds to a redefinition of the commons (as discussed in The Commons Project, a five-month series of workshops held in 2013 in two unused sites near the Gemeentemuseum, in The Hague). There is no guarantee that the solutions will endure, but they were inspired by durability—a temporality diametrically opposed to the modern regime of historicity in its perpetual quest for novelty.

Spatialized Time

Francis Alÿs, Belgian artist living in Mexico City. Alÿs's performances—executed by him or by other artists—feature unproductive actions whose futility nevertheless enables the performers to connect with their surroundings. Time is spatialized in order to shift the temporal category of the future from its idealized position to the immediate environment. Walking for nine hours through the streets of Mexico City pushing a block of ice until it melts (*Paradox of Praxis I*, 1997), or orchestrating a group action by five hundred students in a shantytown on the periphery of Lima, Peru, consisting of shovelling a sand dune to move it a few centimetres (*When Faith Moves Mountains*, 2002): these are futile gestures, but Alÿs documents the time invested in the colossal efforts—time generally refuted by the modern regime of historicity focused on the achievement of projects. The same is true of *Rehearsal I* (1999–2001), a videoed performance featuring a red Volkswagen trying over and over to climb a hill in a Tijuana suburb to reach the American border: once documented, thus ready to pass into history, the time lost is productive in that it exposes the North-South geopolitical boundary, which erects the modernity of the North as the ideal vanishing point (a "fleeing forward,"[5] explains Alÿs), unattainable from the South, and highlights the immediate link with deteriorated environments (impoverished urban areas, natural environments on the road to desertification). The environment is used no longer as a means, but as an end, as something that can give its inhabitants (here, following the ecological approach of James J. Gibson) possibilities for action.[6] The future—the improvement of living conditions—is thinkable only if the performer becomes connected to the environment, here and now. Immanence rather than transcendence…

The Long Term

Pierre Huyghe, French artist living in Paris and New York. Huyghe develops situations that manifest their porosity with the passage of time. His atten-

4. www.afterall.org/online/spaces-for-a-new-culture-of-a-living/#.UvAJ16l5mQs.

5. Francis Alÿs, "Russell Ferguson in conversation with Francis Alÿs," in *Francis Alÿs*, ed. Cuauhtémoc Medina, Russell Ferguson, Jean Fisher et al., (New York: Phaidon, 2007), 52.

6. James J. Gibson, "The Theory of Affordances," in *Perceiving, Acting, and Knowing*, ed. Robert Shaw and John Bransford, (Hillsdale: Erlbaum, 1977), 67–82.

d'action[6]. Le futur – l'amélioration des conditions de vie – n'est pensable ici que si le performeur s'attache à l'environnement, ici et maintenant. Immanence, plutôt que transcendance...

La longue durée

Pierre Huyghe, artiste français installé à Paris et à New York. Huyghe développe des situations qui manifestent leur porosité avec le passage du temps. Son attention à la matérialité des choses est une attention portée à la dimension créative d'objets, d'êtres et d'actions lorsqu'une situation laisse les humains et les non-humains interagir et s'affecter l'un l'autre. C'est une pratique qui participe à l'émergence du nouveau matérialisme en art contemporain, lequel vise à dissoudre autant que possible la dualité de l'esprit et de la matière pour montrer comment la matérialité est plus que de la matière inerte. Ses œuvres et ses expositions exposent la vitalité de la matière lorsque des éléments hétérogènes sont mis en contact et laissés à eux-mêmes dans un lieu précis. *Untilled* (2012) par exemple, mise en place dans le parc Karlsaue pendant la Documenta 13 de Kassel, donnait à voir la transformation d'un site extérieur par les diverses intimités qui s'y déployaient, entre la sculpture d'un nu féminin et l'essaim d'abeilles vivantes recouvrant la tête du nu, entre un chien (dont l'une des pattes était peinte en rose) et son territoire, entre les composantes chimiques d'un compost, entre les composantes organiques (algues, insectes) de flaques d'eau – le tout évoluant selon les aléas des intempéries pendant les quatre mois de l'exposition. L'artiste déclarait récemment, à propos d'*Untilled*, que l'image est devenue pour lui une question de vitalité : « Je m'intéresse à la vitalité de l'image, à la façon dont une idée ou un artéfact se distille dans une réalité biologique ou minérale [...]. Je m'intéresse aux choses et aux opérations en elles-mêmes, à la contingence, à la création d'une forme qu'une sédimentation de discours ne saurait épuiser[7]. » Cette vitalité est inséparable de la notion de temps improductif (notion chère également à Alÿs) au cœur de l'Association des temps libérés créée par Huyghe en 1995 : c'est une temporalité qui devient agissante dans la longue durée et par l'absence de contrôle – le temps qu'il faut pour permettre à la contingence des rapports humains/non humains de faire son œuvre. L'histoire n'est plus projetée ou progressive : elle est immanente à un environnement dont il importe d'assurer la transformation. C'est là la seule intervention de l'artiste : choisir les éléments d'une situation qui permettront d'en actualiser la porosité.

Le temps multidirectionnel

David Altmejd, sculpteur québécois vivant à New York. Ses œuvres réinventent le cabinet de curiosité comme système de collection et d'organisation encyclopédiques d'objets disparates exotiques. Les recherches de l'historien de l'art Horst Bredekamp ont montré que les cabinets de curiosité se sont peu à peu affirmés au dix-septième et au dix-huitième siècle comme un processus de classification des objets et des disciplines pouvant les étudier (notamment l'histoire naturelle, l'ethnographie, l'archéologie et les arts), un processus soutenu par une vision dynamique de l'histoire en tant que théâtre en constante transformation[8]. Les cabinets d'Altmejd empruntent à l'art minimaliste

6. James J. Gibson, « The Theory of Affordances », dans Robert Shaw et John Bransford (dir.), *Perceiving, Acting, and Knowing*, Hillsdale, Erlbaum, 1977, p. 67-82.

7. Sky Goodden, « Pierre Huyghe Explains His Buzzy Documenta 13 Installation and Why His Work Is Not Performance Art », ARTINFO Canada, 30 aout 2012, www.blouinartinfo.com/news/story/822127/pierre-huyghe-explains-his-buzzy-documenta-13-installation-and-why-his-work-is-not-performance-art/page/0/2. [Trad. libre]

8. Horst Bredekamp, *The Lure of Antiquity and the Cult of the Machine: The Kunstkammer and the Evolution of Nature, Art, and Technology*, Princeton, New Jersey, Markus Wiener Publishers, 1995.

tion to the materiality of things involves the creative dimension of objects, living beings, and actions when a situation makes it possible for humans and non-humans to interact with and affect each other. His practice is related to the emergence of new materialism in contemporary art, in which the duality between mind and matter is dissolved as much as possible to show how materiality is more than inert matter. His works and exhibitions expose the vitality of matter when heterogeneous elements are placed in contact and left to themselves in a precise place. *Untilled* (2012), for example, installed in Karlsaue Park during Documenta 13 in Kassel, showed the transformation of an outdoor site through diverse intimate exchanges that took place there: between the sculpture of a nude woman and swarm of bees covering its face, between a dog (one of whose paws was painted pink) and its territory, between the chemical components of a compost pile, between the organic components (algae, insects) in water puddles—all evolving according to the vagaries of the weather during the exhibition's four months. Recently, talking about *Untilled*, the artist stated that for him the image has become a question of vitality: "I'm interested in the vitality of the image, in the way an idea, an artifact, leaks into a biological or mineral reality .... I'm interested in the things or operations in themselves, in the contingency, in the creation of form that would not be exhausted by a sedimentation of discourses."[7] This vitality is inseparable from the notion of unproductivity (a notion important to Alÿs) at the heart of the Association des temps libérés that Huyghe created in 1995: it is a temporality that becomes active in the long term and through the absence of control—the time that it takes to allow the contingency of human/non-human relationships to do its work. History is no longer projected or gradual: it is immanent to an environment that must be transformed. This is the artist's only intervention: to choose the elements of a situation that will make it possible to actualize its porosity.

Multidirectional Time

David Altmejd, Quebec sculptor living in New York. His works reinvent the cabinet of curiosities as a system of encyclopedic collection and organization for disparate exotic objects. Through his research, art historian Horst Bredekamp has shown that cabinets of curiosities gradually became known in the seventeenth and eighteenth centuries as a process of classification of objects and disciplines (notably natural history, ethnography, archaeology, and the arts) so that they could be studied, a process sustained by a dynamic vision of history as theatre in constant transformation.[8] Altmejd's cabinets borrow cubic forms and industrial materials (Plexiglas and mirrors) from minimalist art to modernize the cabinet, but he also exaggerates it by placing within it strange objects that make it surrealistic. For example, the compartments in the very recent *The Flux and The Puddle* (2014), a Plexiglas cabinet measuring 327.7 x 640.1 x 713.7 cm, contain diverse crystalline and organic objects: quartz, mirrors, polystyrene, foam, epoxy and resin gel, synthetic hair, clothing, metal wires, glass eyes, mannequins, synthetic flowers and branches, feathers, fluorescent lights, and more. Rather than abolishing the modern system of knowledge classification, the cabinet maintains it, both to expose its persistence and to subvert it by privileging the movement of objects from one compartment to another (for instance, a hairy arm emerges from one case, is multiplied in a succession of movements, as if it were one of Muybridge's chronophotographs, and finally enters another case) and the transformation in materials states (liquefaction, gasification, crystallization). Human shapes are deformed by

7. Sky Goodden, "Pierre Huyghe Explains His Buzzy Documenta 13 Installation and Why His Work Is Not Performance Art," ARTINFO Canada, August 30, 2012, www.blouinartinfo.com/news/story/822127/pierre-huyghe-explains-his-buzzy-documenta-13-installation-and-why-his-work-is-not-performance-art/page/0/2.

8. Horst Bredekamp, *The Lure of Antiquity and the Cult of the Machine: The Kunstkammer and the Evolution of Nature, Art, and Technology* (Princeton, New Jersey: Markus Wiener Publishers, 1995).





David Altmejd, *The Flux and The Puddle*, vues d'installation et détails | installation view and details, Andrea Rosen Gallery, New York, 2014.
Photos: James Ewing et Lance Brewer (image 3), © David Altmejd permission de | courtesy of Andrea Rosen Gallery, New York



Francis Alÿs, ***Sometimes Making Something Leads to Nothing (Paradox of Praxis)***, **1997.**
Photo: © Francis Alÿs
permission de | courtesy of David Zwirner, New York/London

ses formes cubiques et ses matériaux industriels (plexiglas et miroirs) pour moderniser le cabinet, mais aussi pour l'exacerber en y intégrant des objets étranges qui le rendent surréaliste. Pensons au tout récent *The Flux and The Puddle* (2014), cabinet de plexiglas mesurant 327,7 x 640,1 x 713,7 cm. Ses compartiments contiennent une diversité d'objets cristallins et organiques : quartz, miroirs, polystyrène, mousse, gel d'époxy et de résine, cheveux synthétiques, vêtements, fils métalliques, yeux de verre, mannequins, fleurs et branches synthétiques, plumes, lumières fluorescentes, etc. Ce cabinet n'abolit pas le système de classification moderne du savoir. Il le maintient pour exposer sa persistance, mais aussi pour mieux le subvertir en privilégiant le passage d'objets d'un compartiment à l'autre (ainsi du bras poilu qui sort d'une case, se multiplie en une succession de mouvements, telle une chronophotographie de Muybridge, pour finalement s'engager dans une autre case) et la transformation d'états matériels (liquéfaction, gazéification, cristallisation). Les formes humaines sont déformées par un devenir-animal. L'intérieur s'extériorise : nous sommes invités à observer des scènes sculptées se déroulant à l'intérieur de la structure, mais les parois en miroir activent leur mise en abyme tout en ramenant notre regard vers l'extérieur réfléchi par ces mêmes parois. Le cabinet multiplie les intimités entre éléments par un déploiement multidirectionnel des catégories temporelles. Le cabinet n'est pas téléologiquement orienté vers le futur (l'a-t-il déjà été, même dans sa formulation moderne ?), car observer ses opérations intimistes, c'est passer du passé au présent ou au futur sans ordre précis. L'origine d'une transformation peut tout aussi bien être son aboutissement. Les temps peuvent être autant parallèles que successifs. Comme le soutient le philosophe Jean-Luc Nancy pour expliquer la mutation contemporaine de la cosmologie, aujourd'hui il n'y a plus de temps « orienté », mais du temps qui coule continument et simultanément dans toutes les directions, que ce soit vers l'arrière, vers l'avant ou de côté.



Pierre Huyghe, *Untilled*, 2011-2012, installation, dOCUMENTA (13), Kassel, 2012.
© Pierre Huyghe / SODRAC (2014)
Photo: permission de | courtesy of the artist, Marian Goodman Gallery, New York & Esther Schipper Gallery, Berlin

Ces quatre pratiques artistiques explorent une temporalisation de l'histoire qui remet en question la valorisation moderne du futur en tant que catégorie temporelle idéale du changement – une catégorie qui se constitue en dépréciant le passé et le présent. La durabilité, le temps spatialisé, la longue durée et le temps multidirectionnel sont des temporalités particulières en ce qu'elles ne s'instituent qu'écologiquement, dans un rapport immanent de l'œuvre à son environnement. Elles exigent que l'humain s'attache à cet environnement en acceptant ses possibilités de transformation. Les résidents d'un quartier en crise peuvent participer à ces possibilités (Potrč) en partageant leurs connaissances. L'artiste peut les baroquiser (Altmejd). Mais le performeur ou le spectateur n'est parfois interpelé qu'à titre de témoin de ces possibilités (Alÿs et Huyghe).

a becoming-animal. The interior is exteriorized: we can observe sculpted scenes taking place within the structure, but the mirrored divisions create a *mise en abime* as they direct our gaze to the exterior reflected by these same divisions. The cabinet multiplies the intimate connections among elements through a multidirectional deployment of temporal categories. The cabinet is not teleologically oriented toward the future (was it ever, even in its modern formulation?), for observing its innermost operations means going from past to present or future in no specific order. The origin of a transformation may just as well be its outcome. Temporalities may as easily be parallel as successive. As philosopher Jean-Luc Nancy observes in his explanation of the contemporary transformation of cosmology, today time is no longer "oriented" but flows continually and simultaneously in all directions—backward, forward, and sideways.

These four art practices explore a temporalization of history that challenges the modern appreciation of the future as an ideal temporal category of change—a category that is constructed by depreciating the past and the present. Durability, spatialized time, the long term, and multidirectional time are specific temporalities in that they can be instituted only ecologically, in an immanent relationship between the artwork and its environment. They require human beings to become connected to this environment by accepting its transformative possibilities. The residents of a neighbourhood in crisis may participate in these possibilities (Potrč) by sharing their knowledge. The artist may baroquize them (Altmejd). Sometimes, though, the performer or viewer is called upon only to witness these possibilities (Alÿs and Huyghe).

[Translated from the French by Käthe Roth]

Christine Ross est professeure titulaire de la Chaire James McGill en histoire de l'art contemporain au Département d'histoire de l'art et d'études en communication de l'Université McGill. Elle est l'auteure, entre autres, de *The Past is the Present; It's the Future too: The Temporal Turn in Contemporary Art* (2012) ; *The Aesthetics of Disengagement: Contemporary Art and Depression* (2006) et *Images de surface : l'art vidéo reconsidéré* (1996).

Christine Ross is a professor and James McGill Chair in Contemporary Art History in the Department of Art History and Communication Studies at McGill University. She is the author of, among others, *The Past is the Present; It's the Future too: The Temporal Turn in Contemporary Art* (2012); *The Aesthetics of Disengagement: Contemporary Art and Depression* (2006); and *Images de surface: l'art vidéo reconsidéré* (1996).