



03 - Federica MARTINI, HEAD - Genève, Hes-so

× Ce que les données exposent¹

En 2021, les expositions *W.E.B. Du Bois : Charting Black Lives* (Meterhuis on the Westergasterrein, Amsterdam) et *Information (Today)* (Kunsthalle Basel) renouent avec la perception contemporaine de la « dataification », de la surcharge d'informations et de l'accès critique à celles-ci à travers la reconstitution de deux projets curatoriaux historiques². *W.E.B. Du Bois : Charting Black Lives* revisite l'exposition d'une soixantaine de « data portraits » présentés sous le commissariat de l'universitaire, sociologue et activiste W.E.B. Du Bois à Paris en 1900³. *Information (Today)*, quant à elle, interroge la pertinence contemporaine et l'actualisation des propos d'*Information* (1970, MoMA, New York), une exposition collective qui fait état des lieux des tendances

1. Ce texte émane du projet de recherche « Data Shows » de la HEAD - Genève, Hes-so, en cours de développement en collaboration

× avec le professeur Paul Goodwin, directeur de TrAIN - Research centre for transnational art, identity and nation, UAL, Londres.

2. *W.E.B. Du Bois : Charting Black Lives* (The House of Illustration, Londres, 8 novembre 2019 – 1^{er} mars 2020; Meterhuis on the Westergasterrein, Amsterdam, 10 novembre – 29 décembre 2021), commissariat : Paul Goodwin; *Information (Today)* (Kunsthalle Basel, 25 juin – 10 octobre 2021), commissariat : Elena Filipovic.

3. Whitney Battle-Baptiste & Britt Rusert, dir., *W.E.B. Du Bois's Data Portraits: Visualizing Black America*, New York : Princeton Architectural Press, 2018.





internationales émergentes dans un contexte profondément affecté par les nouveaux imaginaires médiatiques. Tant les «data portraits» de W.E.B. Du Bois qu'*Information* au MoMA interrogent la cohabitation paradoxale entre la «confiance» dans la capacité abstraite des chiffres à raconter la vie publique et l'invitation à considérer leur visualisation telle qu'une production esthétique qui contient ses propres codes⁴. Il s'agit, dans les deux expositions, de considérer que les façons dont nous représentons la réalité par les données affectent notre perception et les processus qui nous gouvernent.

Si l'année 1970, marquée par l'exposition *Information* au MoMA, est moins surprenante dans une chronologie consacrée aux approches esthétiques aux données, l'année 1900, avec les infographies que W.E.B. Du Bois utilise pour raconter la vie communautés afro-américaines aux États-Unis quelques trente-cinq ans après l'abolition de l'esclavage, apparaît plus inattendue. Ce compte rendu de l'histoire récente s'illustre par des camemberts aux tonalités pop et des graphiques aux couleurs audaces en phase avec les langages émergents de l'abstraction picturale au début du XX^e siècle. Des spirales et des cartographies élégamment dessinées au crayon et rehaussées à l'aquarelle révèlent une stratégie visuelle captivante, capable de communiquer au-delà de l'abstraction des chiffres. L'énoncé curatoriale de Du Bois précisait cet objectif : «En entrant [dans le Pavillon de l'économie sociale], on découvre une exposition qui, plus

4. Sabina Leonelli, «What Counts as Scientific Data? A Relational Framework», *Philosophy of Science*, n°82, 2015; Johanna Drucker, *Visualisation : l'interprétation modélisante*, Éditions B42, 2020.





que les autres dans le bâtiment, est sociologique au sens large du terme, c'est-à-dire qu'elle tente de donner, sous une forme aussi systématique et compacte que possible, l'histoire et la condition actuelle d'un grand groupe d'êtres humains.»⁵

L'accrochage fonctionnait ainsi tel qu'un acte d'«imagerie sociologique»⁶, dont le dispositif s'approchait du principe spatial de la *wunderkammer*. Les photographies d'archive × montrent que les dessins étaient situés dans la partie centrale du mur, à hauteur des yeux, avec en dessous une sélection d'environ trois-cents livres rangée dans une étagère. Dans la partie supérieure du mur et entre les cadres pivotants de la partie centrale, des photos en noir et blanc et des portraits contribuaient à incarner les informations et donner un visage aux statistiques communiquées. Les «portraits de données» étaient encadrés, de manière presque forensique, par des photographies et des textes qui transformaient le *display* en situation d'étude et site de production de la pensée.

La notion d'exposition de recherche et conceptuelle, dont disposera Kynaston McShine pour *Information* en 1970, fait encore défaut à Du Bois en 1900. L'exposition universelle, notamment en raison de son gigantisme, fonctionne au début du XX^e siècle comme un site d'archivage du présent et une caisse de résonance médiatique dont l'ambition est de façonner la manière de voir le monde pour les années à venir⁷. Dans ce contexte, l'idéologie coloniale qui × imprègne l'exposition parisienne de 1900 contraste

5. Battle-Baptiste et Rusert, 2018, p. 25.

6. *Ibidem*.

7. Alexander Geppert, dir. «Esposizioni in Europa tra Otto e Novecento: spazi, organizzazione, rappresentazioni», *Memoria e Ricerca: Rivista di storia contemporanea*, Milan, Franco Angeli, n°17, 2004.





fortement avec l'argumentaire sociologique et visuel mis en place par Du Bois pour déconstruire les positions racistes de la suprématie blanche et rendre accessible à un large public des données scientifiques dissonantes et invisibilisés dans les récits dominants.

Soixante-dix ans plus tard, sous la pression des mouvements pour les droits civils et d'un imaginaire marqué × par l'«*information turn*», l'exposition *Information* au MoMA intervient sur la manière dont l'information représente un monde qui, comme l'écrivait le critique d'art Lawrence Alloway, semblait «se rétrécir» face à «l'expansion des sensibilités cosmopolites» favorisée par l'élargissement de l'accès aux technologies de la communication⁸. L'internationalité comprimée de l'exposition universelle de Paris, où Du Bois avait présenté ses «portraits de données», s'étend à grande échelle dans un réseau dense qu'Alloway appelle le «système de l'art». À ce moment-là, c'est la scène artistique elle-même qui, selon Alloway, semble fonctionner tel qu'un réseau d'information caractérisé par la mobilité et un besoin constant de renseignements. Le dispositif d'exposition s'adapte alors, se dotant des systèmes de feedback qui engagent le public dans des questionnaires gérés par des sculptures cinétiques, ou encore en accueillant des technologies qui produisent et affichent des données en temps réel. La notion d'«*expérimental*», couramment utilisée pour identifier les pratiques artistiques de l'époque, × suggère dans ces projets l'image d'une recherche artistique impliquée et, à bien des égards, appliquée à la production de visions alternatives. Cette hypothèse repose sur la conviction que la représentation du monde - par les chiffres, les médias et les institutions culturelles - a un impact réel sur les conditions de vie et que cet ordre

8. Lawrence Alloway, *The Venice Biennale 1895-1968 : From Salon to Gold ish Bowl*, New York, New York Graphic Society, p. 38.





symbolique est du ressort de l'art, dont la vocation est d'ouvrir des brèches dans les croyances majoritaires et élargir le champ de ce qui est représentable.

À ces questions, l'exposition *Information* répond de manière littérale, en transformant pendant trois mois les salles du MoMA en une *newsroom* éphémère qui reçoit et transmet des protocoles, chiffres, courriers et instructions envoyés par

× une centaine d'artistes et de collectifs européens, nord-américains et latino-américains. Le choix de parler de l'information à l'échelle 1:1, en la mettant en production, témoigne d'un changement de curseur dans les arts visuels, passant d'une vision essentiellement mathématique de l'information à un accent mis sur le biais qui la traverse lorsqu'elle est élaborée⁹.

McShine ouvre l'accrochage avec l'installation *MoMA Poll* de Hans Haacke, deux urnes accueillant un questionnaire adressé au public quant aux actions critiquables du gouverneur Rockefeller, alors que Vito Acconci fait envoyer quotidiennement son courrier au MoMA et associe les gardiens du musée à son tri¹⁰. De la transmission simultanée, l'exposition adopte également la temporalité, renonçant à la tentation de réaliser une grande rétrospective muséale pour lui préférer le format d'une enquête esthétique. « Mon essai est dans les salles du musée », explique McShine en introduisant le

× principe d'un essai de dialogue en phase avec le

climat de contre-information de son époque, et sa soif de données alternatives. En 2021, le dialogue proposé à Bâle par *Information (Today)* incarnera l'idée de créer un

9. Lindsay Caplan, *Arte Programmata : Freedom, Control, and the Computer in 1960s Italy*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2022.

10. *Information*, catalogue de l'exposition, sous la direction de Kynaston McShine, New York, MoMA, 1970, p. 111.





espace de contre-information, dans un registre plus sombre, par l'*Autonomy Cube* (2015) de Trevor Paglen, une sculpture dont l'objectif est de contrer la surveillance des données. Avec ses circuits visibles et une transparence matérielle totale, la sculpture produit un point d'accès Wi-Fi intraçable, qui canalise le trafic de l'ensemble de l'institution et de ses visiteurices via Tor, un réseau mondial qui facilite l'anonymisation des données. ×

La circulation, surexposition ou opacité des données constituent un scénario récurrent dans les arts visuels à l'heure où s'intensifie la perception culturelle d'être géré·es et gouverné·es par des chiffres, et cela se répercute sur les scènes artistiques¹¹. Comme l'annonçait Jack Burnham dans les colonnes d'*Artforum*, à la fin des années 1960 l'approche conceptuelle considérait que le système artistique avait conservé sa vitalité «en cherchant constamment des données à l'extérieur de lui-même»¹². ×

Ce qui changera dans les positions artistiques sera donc la confiance dans les données et dans la capacité des systèmes de collecte et d'interprétation existants, ou la défiance face notamment à l'alliance entre surveillance et biopolitique. Néanmoins, à côté des positions critiques, rappelle la curatrice Lucy Lippard, la neutralité potentielle des chiffres avait séduit nombre d'artistes et curateurices

11. Isabelle Bruno, Emmanuel Didier, Julien Prévieux, dir., *Statactivisme : Comment lutter avec des nombres*, La Découverte, 2014.

12. Jack Burnham, «Real Time Systems», *Artforum*, vol. 8, n°1, septembre 1969, p. 50.





dans la sphère conceptuelle¹³. Parmi elles, l'artiste Ed Ruscha, auteur en 1971 d'un texte qui prospecte la promesse d'une « dataification » de la réalité comme condition préalable à l'accès à un monde parfaitement mesurable : « Ce serait bien qu'un jour une personne vienne me voir dans la rue et me dise : “Bonjour, je suis l'homme de l'information [The Information Man] et vous × n'avez pas prononcé le mot ‘vôtre’ depuis 13 minutes - vous n'avez pas prononcé le mot ‘éloge’ depuis 18 jours, 3 heures et 9 minutes. Vous n'avez pas utilisé le mot ‘pétrole’ dans votre discours depuis près de quatre mois et demi, mais vous l'avez écrit vendredi soir à 21h35” »¹⁴.

La neutralité des données, déjà contestée dans les années 1960, allait être remise en question à l'aube des Critical Data Studies au début des années 2000, comme le résume Geoffrey Bowker par la célèbre formule « les données brutes sont un oxymore »¹⁵. Les pratiques artistiques et curatoriales des années 1960 et 1970 avaient intériorisée cette nature fabriquée, même si elles conservaient une certaine confiance dans la possibilité de contre-construire, déconstruire ou autoproduire leurs propres données

× _____
 13. Cornelia Butler, « Women – Concept – Art : Lucy Lippard's Numbers Exhibition », in *idem et al., From Conceptualism to Feminism. Lucy Lippard's Numbers Shows 1969–74*, Londres, Afterall, 2012, p. 24-31.

14. Ed Ruscha, « The Information Man », 1971, cit. in Joshua Shannon, *The Recording Machine: Art and Fact during the Cold War*, New Haven, Yale University Press, 2017, p. 41.

15. Geoffrey Bowker, *Memory Practices in the Sciences*, Cambridge, Ma., The MIT Press, 2006.





pour sortir de la subjectivité expressionniste abstraite des années 1950, dont on cherchait à se démarquer.

Ainsi, l'une des réponses possibles à la non-neutralité des données est la convocation de celles-ci à se porter garante d'une forme d'objectivité esthétique et à visualiser autrement les expérimentations artistiques exclues par les biais de la critique d'art canonique. C'est le cas de *Numbers*, un projet curatorial de Lucy Lippard × conçu comme une exposition en série, itinérante, qui changeait de nom dans chaque ville où elle se tenait, en adoptant comme titre le nombre d'habitants de la ville. Selon cette logique, *Numbers* devenait 557 087 au pavillon de l'exposition universelle de Seattle en septembre 1969, puis 955 000 à Vancouver en 1970, ou encore 2 972 453 au Centro de Arte y Comunicacion de Buenos Aires en 1971. Le catalogue se présentait comme une collection de fiches d'archives non reliées dont le sens de lecture est décidé par le lecteur × de manière non linéaire.

Pour Lucy Lippard, qui avait commencé sa carrière en tant qu'assistante-bibliothécaire au Museum of Modern Art (MoMA) de New York, l'approche des données permet de se définir dans le projet *Numbers* non pas comme une curatrice, mais comme une « compilatrice »¹⁶.

Lippard refusait de ce fait de se soumettre aux catégories traditionnelles de l'esthétique dominante, qui regroupait les artistes par tendance, médium, × nationalité ou thème, et qui imposait en conséquence aux curatrices un rôle interprétatif. La pratique curatoriale s'effectuait sur la base du *survey*, du recensement, ou de l'enquête de terrain, et en ce sens, le projet pouvait devenir

16. Butler, « Women – Concept – Art... », p. 26.





le lieu de *display* des données collectées. On peut voir dans ce choix une position antihiérarchique que Lucy Lippard avait murie dans le contexte de son militantisme féministe et de l'intense activité de contre-information promu par celui-ci. Des initiatives telles que WEB (West-East Bag), qu'elle contribue à fonder en 1971, créent un réseau et un

- × service de communication pour promouvoir le travail des artistes femmes, notamment par le biais de centres de documentations et de bulletins, dans le but d'infiltrer le système en place avec des positions alternatives et dissonantes. L'utilisation des données et des informations répondait donc au désir féministe d'autoreprésentation, comme le témoigne notamment l'usage militant des statistiques dans les années 1970. Par ailleurs, c'est dans le cadre d'une exposition emblématique de la relation entre l'art et la technologie qu'a été enregistré l'un des actes fondateurs du mouvement féministe étasunien. En 1971, le curateur Maurice Tuchman présente l'exposition *Art & Technology* au Los Angeles County Museum of Art, réunissant plus de soixante-dix artistes contemporains et, parmi eux, aucune femme. C'est dans le cadre de la contestation d'*Art & Technology* que le Council of Women Artists a été fondé à Los Angeles (1971) et que le rapport *Sex Differentials in Art Exhibition Reviews : A Statistical Study* a été rédigé.

- × *Sex Differentials...* rendait compte d'une étude menée par un collectif féministe bénévole afin de rassembler et analyser des preuves factuelles de l'exclusion systématique d'artistes femmes des institutions artistiques. L'angle choisi est celui de la sous-exposition dans la presse. Selon une démarche proche d'une forme de « *data feminism* » avant la lettre, le rapport a recueilli le nombre de mentions, de lignes et d'images consacrées aux artistes femmes et hommes dans cinq magazines d'art, quatre journaux nationaux et deux





magazines hebdomadaires entre juin 1970 et juin 1971. La couverture du rapport reproduit les calculs, accumulés par colonnes dans des grilles minimalistes dessinées au crayon, que le collectif a réunis autour de l'initiative féministe Tamarind Lithography Workshop à Los Angeles. Le style est celui d'une édition conceptuelle, agrémentée de figures et de graphiques sur près de cent trente pages. Il n'y a cependant pas de détournement dans cette appropriation × esthétique qui reprend le langage institutionnel en vigueur en l'appliquant à des sujets invisibles dans les représentations officielles. À l'heure où la question de l'accessibilité, de l'inclusivité et de la démocratisation du musée étaient remises en question par l'alliance des mouvements pour les droits civils et les scènes artistiques qui s'y impliquent, le rôle de *Sex Differentials...* est donc de souligner la nécessité d'analyser la démographie des artistes qui peuvent ou non exposer et, en corolaire, des publics. Le *MoMA Poll* de Hans Haacke avait déjà joué ce rôle, en produisant un autoportrait du public d'*Information* à travers une simulation de vote assistée par des urnes-sculptures et produisant donc une forme de recensement alternatif qui utilise l'espace d'exposition comme site pour un retour visuel sur une vision alternative de la réalité.



De fait, l'un des corolaires de l'approche esthétique des données est l'idée que l'institution culturelle est un lieu où l'on peut documenter le contemporain en temps réel, × en se démarquant des représentations dominantes. Cette idée a été renforcée en 1972 dans le cadre d'un rapport publié par l'ICOM – International Council of Museums. Le compte rendu faisait état des lieux des enjeux prospectifs du musée d'art contemporain dans la seconde moitié du XX^e siècle à l'issue de l'invitation à un groupe de directeurs d'institutions artistiques. Parmi eux, Pontus Hulten et





Harald Szeemann. À la question comment sera le musée du futur, le groupe d'experts répond qu'il fonctionnera tel qu'un centre d'information, ou une *newsroom* : « Nous préconisons la création d'un système modèle sous la forme d'un vaste laboratoire expérimental, qui pourrait stimuler et tester toutes sortes de situations d'information ; autrement dit, le musée vu comme un centre d'information, comme une station de télédiffusion »¹⁷.

On lit dans l'argumentaire qu'avoir accès à une information non déformée est « un besoin primaire », et que cette accessibilité doit être garantie par le musée, vue en l'occurrence comme une centrale de réception, de collecte et de retransmission. Plus loin, on parle dans le rapport de l'ICOM de « raw information », c'est-à-dire d'« information brute », que le musée aurait contribué à décanter par une structure concentrique composée de quatre sphères. Au centre du schéma, on trouve la collection, appelée banque de données (« memory bank ») et défini comme un lieu statique de contemplation. Les trois cercles extérieurs de la structure muséale, en revanche, sont dynamiques. Dans le quatrième cercle, l'information est collectée à l'état brut (« primary information ») avant d'être traitée par les moyens

de communication de masse. Le troisième est consacré au traitement de l'information, tandis que dans le deuxième l'information élaborée devient exposition.

Ce modèle de musée comme *newsroom* n'a jamais été

17. Harald Szeemann et *al.*, « Problems of the museum of contemporary art in the West : exchange of views of a group of experts », *Museum*, n°24, 1972, p. 16.





réalisé tel quel, mais déjà en 1968, l'artiste argentin David Lamelas avait créé à la Biennale de Venise un bureau d'information équipé de téléscripteurs transmettant en temps réel les dépêches d'agence sur la guerre du Viêt Nam. Et on le voit également dans le catalogue de l'exposition *Information*, où Kynaston McShine reproduit en début de publication une photographie de la marche pour les droits civils et économiques pour les citoyens Afro-Américains du 29 août 1963, à laquelle participent environ 250.000 manifestants¹⁸. Ces manifestants n'apparaissent pas dans les données démographiques des musées de l'époque, mais c'est le public que les artistes qui approchent de manière critique les visualités des données cherchent à convoquer.



×

18. Cette observation sur le lien entre Kynaston McShine et les mouvements des droits civils est de Paul Goodwin, en conversation avec l'auteur, novembre 2023.

