esse

arts + opinions

EXPOSI-TIO EX-HIB ITIONS



DOSSIER

EXPOSITIONS
EXHIBITIONS

FOCUS

BGL à la 56e Biennale de Venise
BGL at the 56th Venice Biennale

+

Jean-Pierre Aubé,
Electrosmog Venezia + Radio Vaticano
Simon Bilodeau & Guillaume Lachapelle,
European Cultural Centre – Palazzo Bembo
Stéphane Gilot,
Biennale de La Havane

Direction
Editor
Sylvette Babin

Comité de rédaction
Editorial Board
Sylvette Babin, Katrie Chagnon, Mark Clintberg, Ariane De Blois, Eduardo Ralickas
Invitée : Marie Fraser

Conseil d'administration
Board of Directors
Anne-Claude Bacon (prés.), Julie Bélisle (v.-p.), Sylvette Babin (trés.), Bastien Gilbert (admin.), Jean-Pierre Desrosiers (admin.), Michel Paradis (admin.)

Coordination de production
Production Manager
Catherine Fortin

Adjointe à l'administration
Administrative Assistant
Florence S. Larose

Marketing et publicité
Marketing and Publicity
Jean-François Tremblay

Développement web
Web Development
Jérémi Linguenheld

Abonnements
Subscriptions
Florence S. Larose
abonnement@esse.ca

Comptabilité
Accounting
Marlène Renaud-Bouchard

Conception graphique
Graphic Design
Feed

Infographie
Computer Graphics
Catherine Fortin, Feed

Révision linguistique
Editing
Céline Arcand, Louise Ashcroft, Sophie Chisogne, Joanie Demers, Lin Gibson, Käthe Roth, Vida Simon

Correction d'épreuves
Proofreading
Céline Arcand, Vida Simon

Traduction
Translation
Louise Ashcroft, Oana Avasilichioaei, Sophie Chisogne, Peter Dubé, Denis Lessard, Ron Ross, Käthe Roth

Impression
Printing
Imprimerie HLN inc.

Distribution : LMPI (Pour connaitre les points de vente, composez le 514-355-5674 ou le 1-800-463-3246.) / Diffusion Europe : Dif'Pop / Distribution Europe : POLLEN Diffusion (Pour connaitre les points de vente, composez le +33 [0]1 43 62 08 07.) *esse* est indexée dans ARTbibliographies Modern, BHA et Repère et diffusée sur la plateforme Érudit / Dépôts légaux Bibliothèque nationale du Québec, Bibliothèque nationale du Canada, ISSN 0831-859x (revue imprimée), ISSN 1929-3577 et ISBN 978-2-924345-07-8 (revue numérique) / Envoi de publication : Enregistrement n° 40048874.

Distribution: LMPI (For information on points of sale, dial 514-355-5674 or 1-800-463-3246.) / Europe Diffusion: Dif'Pop / Europe Distribution: POLLEN Diffusion (For information on points of sale, dial +33 [0]1 43 62 08 07.) Indexed in ARTbibliographies Modern, BHA and Repère, available on the Érudit platform and in legal deposit at the Bibliothèque nationale du Québec and the National Library of Canada. ISSN 0831-859x (printed magazine), ISSN 1929-3577 and ISBN 978-2-924345-07-8 (digital magazine) / Publications Mail Registration No. 40048874.

Politique éditoriale
Editorial Policy

Les auteurs sont invités à proposer des textes de 1000 à 2000 mots les 10 janvier, 1er avril et 1er septembre de chaque année. Les documents doivent être envoyés par courriel en format Word ou rtf à redaction@esse.ca. Toutes les propositions seront soumises au comité de rédaction. Nous demandons aux auteurs de joindre leurs coordonnées (adresse postale, téléphone et adresse électronique), ainsi qu'une courte notice biographique et le résumé de leur texte.

Prenez note que les Éditions esse utilisent la nouvelle orthographe.

esse est soutenue financièrement par le Conseil des arts et des lettres du Québec, le Conseil des arts du Canada et le Conseil des arts de Montréal. esse est membre de la Société de développement des périodiques culturels québécois (www.sodep.qc.ca) et de Magazines Canada (www.magazinescanada.ca).

Writers are invited to submit essays ranging from 1,000 to 2,000 words. The deadlines are January 10, April 1, and September 1. These must be emailed in Word format or RTF format to redaction@esse.ca. All proposals will be forwarded to the Editorial Board. Writers should include their postal address, telephone numbers, and email address, as well as a short biography and an abstract of their text.

esse receives financial support from the Conseil des arts et des lettres du Québec, the Canada Council for the Arts, and the Conseil des arts de Montréal. esse is a member of the Société de développement des périodiques culturels québécois (www.sodep.qc.ca) and of Magazines Canada (www.magazinescanada.ca).

Abonnement
Subscription

Canada & U.S.A.
1 an | 1 year
(3 numéros | 3 issues)

Individu | Individual	28 $ CA / 32 $ US
Étudiant | Student	24 $ CA / 28 $ US
OBNL | NPO	35 $ CA
Institution	50 $ CA / 50 $ US

2 ans | 2 years
(6 numéros | 6 issues)

Individu | Individual	48 $ CA / 56 $ US
Étudiant | Student	40 $ CA / 48 $ US
OBNL | NPO	65 $ CA
Institution	85 $ CA / 85$ US

International
1 an | 1 year
(3 numéros | 3 issues)

Individu | Individual	30 €
Étudiant | Student	26 €
Institution	42 €

2 ans | 2 years
(6 numéros | 6 issues)

Individu | Individual	50 €
Étudiant | Student	42 €
Institution	72 €

Taxes et frais d'envoi inclus
Taxes & shipping included
TPS 123931503RT
TVQ 1006479029TQ0001

Correspondance
Correspondence
esse arts + opinions
C.P. 47549, comptoir Plateau Mont-Royal
Montréal (Québec)
Canada H2H 2S8
T. 514-521-8597
F. 514-521-8598
Courriel : revue@esse.ca
www.esse.ca

esse.ca

RENDEZ-VOUS SUR NOTRE SITE INTERNET POUR VOUS ABONNER EN LIGNE !

VISIT OUR WEBSITE TO SUBSCRIBE ONLINE!

BGL, *Canadassimo*, 2015
(détails, en cours de réalisation, pavillon du Canada | details, work in progress, Canada Pavilion).
Photos : © Ivan Binet, permission de | courtesy of BGL, Parisian Laundry, Montréal & Díaz Contemporary, Toronto

←

Conseil des arts et des lettres Québec
Conseil des Arts du Canada
Canada Council for the Arts
CONSEIL DES ARTS DE MONTRÉAL
Emploi Québec

ÉDITO

2
Sylvette Babin
L'exposition mise en œuvre
Exhibition as Artwork

EXPOSITIONS | EXHIBITIONS

4
Marie Fraser
L'exposition® : Qu'est-ce qui fait exposition dans l'exposition ?
Exhibition®: What Makes an Exhibition within an Exhibition?

14
Jérôme Glicenstein
En quête d'un canon des expositions
In Search of a Canon of Exhibitions

22
Marie-Ève Marchand
La *period room* version *Tomorrow*
The Period Room: *Tomorrow*'s Version

28
Estelle Grandbois-Bernard et Magali Uhl
***Scenes from the House Dream* : l'exposition comme scène onirique**
Scenes from the House Dream: The Exhibition as Oneiric Scene

34
Matthew Ryan Smith
Notes on Curating Autobiographical Art
Notes sur le commissariat de l'art autobiographique

40
Michael DiRisio
Circulation and Contradiction in Adrian Blackwell's *Furnishing Positions*
Circulation et contradiction dans *Furnishing Positions* d'Adrian Blackwell

46
Guillaume Adjutor Provost
Art commissarial : le cas de Willem de Rooij
Curating-Art: The Case of Willem de Rooij

ARTICLES

52
Thierry Davila
Transcender la matière et pervertir les objets : l'art comme terrain de jeu chez BGL
Transcending Materials and Perverting Objects: Art as Playing Field for BGL

68
Katrie Chagnon
L'opération Venise de Jean-Pierre Aubé
Operation Venice by Jean-Pierre Aubé

76
Pierre Rannou
Inquiéter le regard. Guillaume Lachapelle et Simon Bilodeau au Palazzo Bembo
Troubling the Gaze. Guillaume Lachapelle and Simon Bilodeau at Palazzo Bembo

84
Aseman Sabet
***Pièce pour cinq interprètes* à la Biennale de La Havane : entretien avec Stéphane Gilot et Ariane De Blois**
Pièce pour cinq interprètes at the Havana Biennial: An Interview with Stéphane Gilot and Ariane De Blois

L'EXPOSITION MISE EN ŒUVRE

EXHIBITION AS ARTWORK

Sylvette Babin

L'exposition a fait l'objet de réflexions et de transformations au cours des dernières décennies. De nombreuses pratiques artistiques ont repensé le rapport entre l'œuvre et l'exposition, notamment en travaillant celle-ci comme un médium ou comme un dispositif. Il en résulte une multiplication des façons de gérer ou de s'approprier l'espace muséal, par l'exploration de nouveaux formats ou de nouvelles modalités, mais aussi par la réactivation de dispositifs muséographiques plus classiques (dioramas ou *period rooms*, entre autres) ou la reprise d'expositions historiques en des reconstitutions fidèles ou revisitées. Libérée de la simple monstration, l'exposition est devenue une œuvre en soi. Par conséquent, il n'est pratiquement plus possible aujourd'hui de séparer l'exposition du travail du commissaire (ou de l'artiste commissaire). Cette thématique se présente donc naturellement dans la suite de deux précédents dossiers menés par *esse* avec les numéros *Commissaires* (n° 72, printemps-été 2011) et *Reconstitution* (n° 79, automne 2013).

En ouverture, Marie Fraser, professeure d'histoire de l'art et de muséologie à l'UQAM, qui a lancé l'idée de cette thématique, présente un inventaire de sept modèles d'exposition possibles. Sans prétendre être exhaustif, ce recensement nous donne un aperçu des multiples directions empruntées par les commissaires et permet de constater l'impact d'une réflexion critique sur la mise en espace des œuvres. Outre les cas de figure présentés dans ce texte, on pourra voir des illustrations de ces modèles dans les analyses publiées ici. Mais ce faisant, serions-nous en train de contribuer à la création d'un canon des modèles d'exposition ? Si, comme le propose Jérôme Glicenstein, « l'existence d'un canon des expositions, c'est-à-dire d'un corpus de références communes [peut] servir de réservoir de modèles aux apprentis commissaires », il convient néanmoins de se rappeler que les canons sont souvent sélectifs, voire exclusifs, comme le souligne Griselda Pollock dans *Des canons et des guerres culturelles*[1]. Glicenstein termine d'ailleurs son texte en mentionnant qu'« il s'agit aussi de s'interroger sur la manière dont [la formulation d'un canon] procède d'une "inscription institutionnelle" : à savoir qui la légitime et à qui elle s'adresse ». La question reste ouverte.

En complément du dossier, nous publions une série d'articles sur la présence québécoise à la Biennale de Venise et à la Biennale de La Havane. Une attention spéciale est accordée au collectif BGL, qui occupe cette année le pavillon canadien avec l'installation *Canadassimo*. Thierry Davila s'est entretenu avec les artistes et la commissaire Marie Fraser, et propose un retour sur quelques œuvres marquantes du collectif. Katrie Chagnon s'est penchée sur les projets de performance et d'art sonore de Jean-Pierre Aubé présentés à Venise et à Rome par la galerie de l'UQAM et, toujours dans le cadre de la Biennale de Venise, Pierre Rannou fait état du travail de Simon Bilodeau et de Guillaume Lachapelle qui participent, avec la galerie Art Mûr, à l'exposition *Personal Structures–Crossing Borders* de la Global Art Affairs Foundation, au Palazzo Bembo. Finalement, Aseman Sabet relate une conversation avec la commissaire Ariane De Blois et l'artiste Stéphane Gilot dont les œuvres figureront à la Biennale de La Havane.

En marge du dossier, ces quatre textes se rattachent néanmoins à la thématique *Expositions* dans la mesure où ces artistes dont il est question s'intéressent aux stratégies d'occupation de l'espace, aux dispositifs architecturaux et à la posture du spectateur. De façon plus radicale, l'œuvre et sa mise en forme sont aussi pensées par le truchement de l'immatérialité, à partir du moment où « une approche responsable du commissariat d'exposition [...] par la réalisation d'un projet sans empreinte » est convoquée (Chagnon). L'ensemble du numéro fait donc la part belle à la fois aux artistes et aux commissaires qui œuvrent en commun pour repousser les limites de l'exposition et offrir aux spectateurs une tout autre expérience.

1. « Cependant si des artistes – parce que ce sont des femmes ou des non-Européens – sont tout à la fois exclus de l'histoire et écartés de l'héritage culturel, alors le canon devient, au fils des générations, un filtre de plus en plus appauvri et appauvrissant si l'on se réfère à l'ensemble des possibles culturels. » Griselda Pollock, « Des canons et des guerres culturelles », *Cahiers du Genre* (février 2007), n° 43, p. 5-69.

The exhibition has been the subject of much analysis and many transformations in recent decades. Numerous artists have rethought the relationship between the artwork and the exhibition, notably by treating the latter as a medium or device. The result is a multiplication of ways to manage or appropriate the museum space, not only through exploration of new formats or modalities but also by the reactivation of more classic museographic apparatuses (dioramas and period rooms, among others) or the restaging of historical exhibitions in faithful or revisited reconstructions. Liberated from being simply a means of display, the exhibition has become an artwork in itself. As a consequence, today it is practically impossible to separate the exhibition from the curator's work (or the artist as curator). The thematic section in this issue is thus a natural extension of the special sections in two previous issues of *esse*: *Curators* (no. 72, Spring/Summer 2011) and *Re-enactment* (no. 79, Fall 2013).

As an introduction, Marie Fraser, professor of art history and museology at UQAM, who proposed this theme, presents an inventory of seven possible exhibition models. While not exhaustive, her overview gives an idea of the many directions taken by exhibition curators and the impact of critical reflection on the staging of artworks. Aside from the particular cases presented in Fraser's survey, illustrations of some of these models can be seen in the exhibition analyses published in this issue. But in doing this, are we in the process of contributing to the creation of a canon of exhibition models? If, as Jérôme Glicenstein proposes, "a canon of exhibitions—that is, a body of shared references, which might serve as a reservoir of models for apprentice curators"—exists, it is nevertheless worthwhile to remember that canons are often selective, or even exclusive, as Griselda Pollock emphasizes in her book *Differencing the Canon.*[1] Glicenstein concludes, in his article here, "It is also a question of the manner in which this writing issues from an 'institutional inscription': the form of knowledge that legitimizes it and that it addresses." This question remains on the table.

As a complement to this section, we are publishing a series of articles on the presence of Québec artists at the Venice Biennale and the Havana Biennial. Special attention is paid to the BGL collective, which is occupying the Canadian Pavilion in Venice this year with the installation *Canadassimo*. Thierry Davila interviewed the artists and the curator, Marie Fraser, and takes a look back at some of the collective's most noteworthy works. Katrie Chagnon examines Jean-Pierre Aubé's performance and sound-art projects presented in Venice and in Rome by Galerie de l'UQAM, and, again in the context of the Venice Biennale, Pierre Rannou writes about the works by Simon Bilodeau and Guillaume Lachapelle presented first at Galerie Art Mûr and then in the *Personal Structures–Crossing Borders* exhibition mounted by the Global Art Affairs Foundation at Palazzo Bembo. Finally, Aseman Sabet presents her interview with curator Ariane De Blois and artist Stéphane Gilot, whose work will be shown at the Havana Biennial.

These four articles are nevertheless related to the theme *Exhibitions,* to the extent that the artists discussed are specifically interested in strategies for occupying the gallery space, architectural devices, and the spectator's position. More radically, the work and its shaping are also considered through immateriality, when "a responsible approach by the curator [results] . . . in a project without a footprint" (Chagnon). This issue as a whole thus highlights artists and curators who are working in common to expand the boundaries of the exhibition and offer spectators a very different experience.

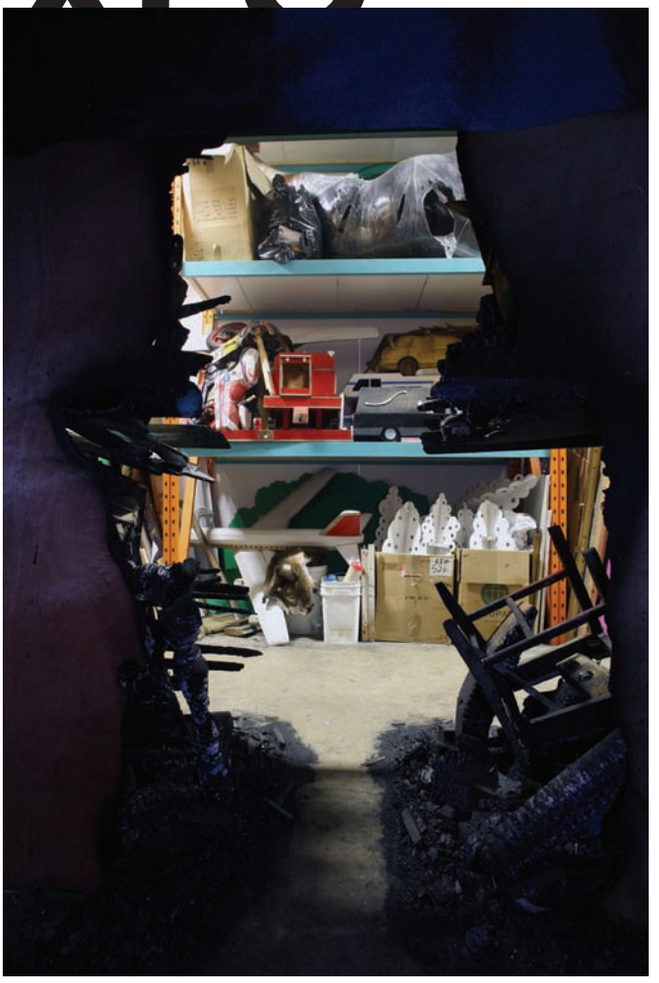
[Translated from the French by Käthe Roth]

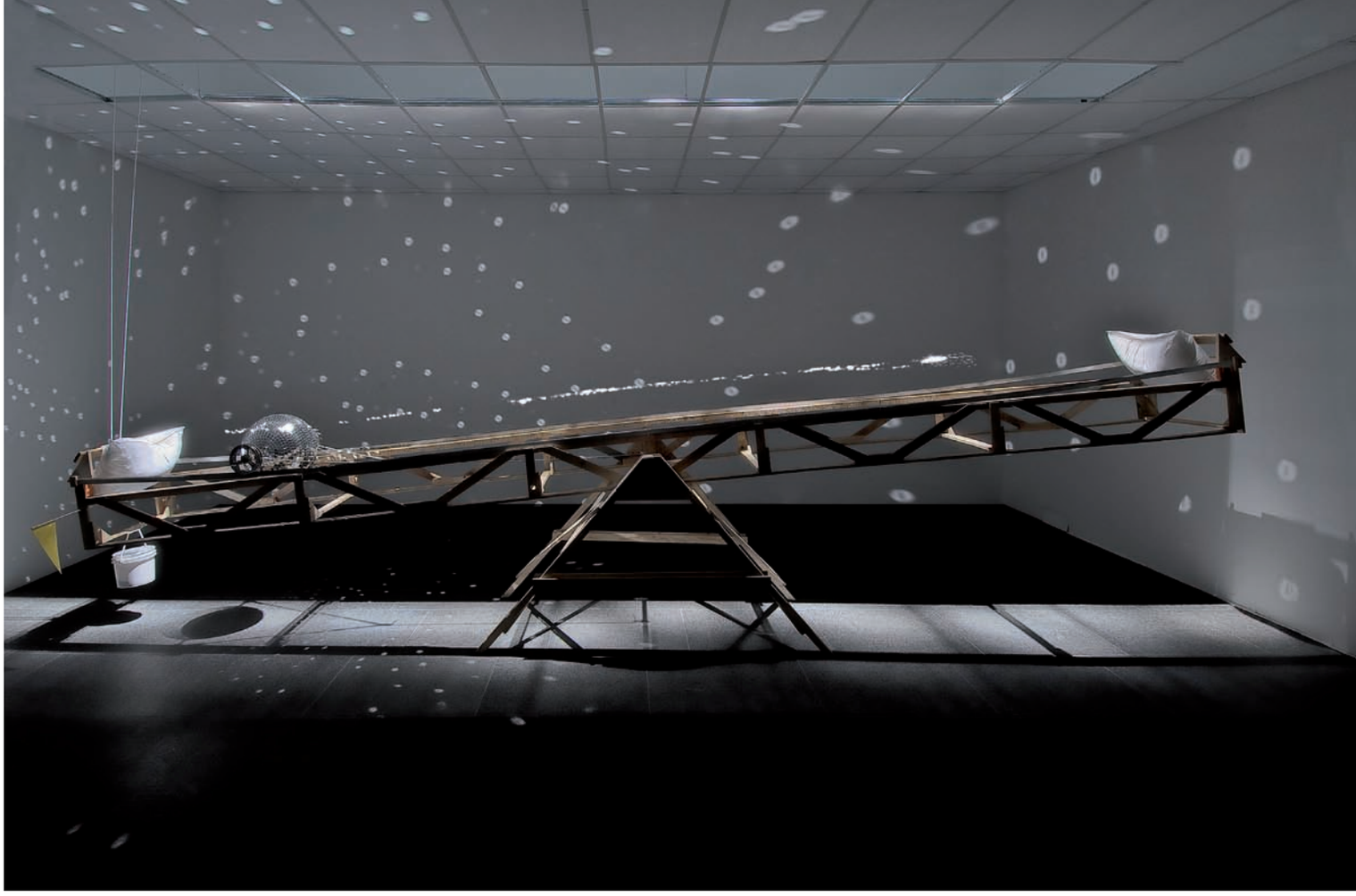
1. "However, if artists—because they are women or non-Europeans—are both left out of the records and ignored as part of the cultural heritage, the canon becomes an increasingly impoverished and impoverishing filter for the totality of all cultural possibilities generation after generation." Griselda Pollock, *Differencing the Canon: Feminism and the Writing of Art's Histories* (London: Routledge, 1999), 4.

L'EXPOSITION② : QU'EST-CE QUI FAIT EXPOSITION DANS L'EXPO-SITION ?

Marie Fraser

EXHIBITION②: WHAT MAKES AN EXHIBITION WITHIN AN EXHIBITION?





BGL, *Le discours des éléments*, 2006,
vue d'installation | installation view,
Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.
Photos : © MBAC, permission de | courtesy of BGL,
Parisian Laundry, Montréal & Diaz Contemporary, Toronto

←↑

Au cours des dernières années, l'exposition est devenue le lieu d'une exploration sans précédent de la part des artistes, des commissaires et des musées. Cet article rassemble, sous une forme fragmentaire, un ensemble de stratégies et d'exemples qui participent à sa redéfinition. Si les différentes modalités qui s'en dégagent ne semblent pas de prime abord avoir quoi que ce soit en commun, leur regroupement permet de voir à quel point l'exposition est aujourd'hui l'objet d'une réflexion critique où ses fonctions, ses dispositifs, ses discours et son histoire sont examinés. Où et quand cette réflexion s'amorce-t-elle ? Où et quand s'achèvera-t-elle ? Bien que la question mérite d'être posée, compte tenu de l'histoire récente des expositions[1] et des tentatives d'en théoriser les différents modèles[2], la contribution que je voudrais apporter ici s'inscrit moins dans une perspective historique ou théorique qu'elle tente de cerner différentes approches. Je propose donc une sorte d'inventaire, non linéaire et sans considération pour la chronologie, de sept façons dont les artistes, les commissaires et les musées repensent l'exposition. Le titre de cet article qui se lit comme suit, *L'exposition à la puissance deux*, insiste sur la force de remise en question des expérimentations qui ont lieu actuellement et leur dimension auto-réflexive, autant qu'il souligne l'importance de cet objet d'étude en émergence. Autrement dit, l'idée de cet inventaire est de montrer le potentiel des questions que l'exposition soulève aujourd'hui.

In recent years, artists, curators, and museums have been using exhibitions as sites of unprecedented exploration. This essay brings together, in fragmentary form, a series of strategies and examples that are helping to redefine the exhibition. Although the different modalities discussed here seem to have little in common at first glance, seeing them in relation to each other gives an indication of the extent to which the exhibition—its functions, mechanisms, discourses, and histories—is now the subject of examination and critical reflection. Where and when did this reflection originate? Although this question is worth asking, given recent histories of exhibitions[1] and the attempts to theorize their different models,[2] the contribution that I wish to make here is concerned less with providing a historical or theoretical perspective, than with describing different approaches. I thus offer a sort of inventory, without considering linearity or chronology, of seven ways in which artists, curators, and museums are rethinking the exhibition. The title of this article, "Exhibition^2," emphasizes how current experiments are being challenged and their self-reflexive dimension, as much as it stresses the importance of this emerging area of study. In other words, the idea of this inventory is to show the potential for questions that the exhibition raises today.

1. Voir les deux ouvrages fondamentaux suivants : Bruce Altshuler (dir.), *Salon to Biennial – Exhibitions That Made Art History. Vol. I: 1863-1959*, Londres, Phaidon, 2009 ; et Bruce Altshuler (dir.), *Biennials and Beyond – Exhibitions That Made Art History. Vol. II: 1962-2002*, Londres, Phaidon, 2013.

2. Voir notamment Jérôme Glicenstein, *L'art : une histoire d'expositions*, Paris, PUF, « Lignes d'art », 2009.

1. See these two fundamental books: Bruce Altshuler, ed., *Salon to Biennial–Exhibitions That Made Art History. Vol. I: 1863–1959* (London: Phaidon, 2009); and Bruce Altshuler, ed., *Biennials and Beyond–Exhibitions That Made Art History, Vol. II: 1962–2002* (London: Phaidon, 2013).

2. See, notably, Jérôme Glicenstein, *L'art : une histoire d'expositions* (Paris: Presses universitaires de France, "Lignes d'art" series, 2009).

1. L'ŒUVRE COMME EXPOSITION

Les frontières entre l'œuvre et l'exposition sont souvent difficiles à tracer depuis que les artistes attachent autant d'importance à la production de leurs œuvres qu'à leurs conditions de présentation. *Le discours des éléments* (2006), du collectif BGL, est un cas particulier qui pousse très loin la relation entre les deux. C'est l'une des installations contemporaines de la collection du Musée des beaux-arts du Canada qui posent les plus grands défis. Regroupant une dizaine d'œuvres réalisées au cours des premières années du collectif, entre 1996 et 2006, ainsi qu'une panoplie de matériaux et de résidus d'atelier, cette vaste installation contient la première exposition « rétrospective » des artistes[3]. Elle est non seulement l'une des œuvres les plus complexes du collectif, mais aussi l'une des plus difficiles à inventorier et à réexposer. Sa forme particulière s'apparente à l'espace d'entreposage et à la réserve de musée, où les œuvres s'entassent sur des étagères de chaque côté d'une allée. *Le discours des éléments* est également caractéristique de la façon dont BGL recycle et réutilise des matériaux, ainsi que ses propres œuvres, en se gardant toujours la possibilité de les remanier et de les reconfigurer en fonction de l'espace d'exposition. Ses différents éléments peuvent aussi être présentés comme une seule installation ou séparément comme des œuvres individuelles autonomes. En rassemblant ainsi les dix premières années de sa production, BGL rejoue et convertit les conventions de la rétrospective et incite le musée à revoir ses normes d'acquisition, de documentation et d'exposition.

2. L'EXPOSITION COMME ŒUVRE

L'inverse est aussi possible. Plusieurs artistes conçoivent l'exposition comme une œuvre en soi. Depuis *Entre chien et loup*, présentée par le Musée d'art moderne de la Ville de Paris au Couvent des Cordeliers en 2004, Anri Sala réfléchit au format de l'exposition en fonction des rapports entre les œuvres et de l'expérience du spectateur.

L'exposition est devenue pour lui le lieu d'une exploration de l'espace et du temps. Conçue à l'origine pour le Museum of Contemporary Art de North Miami, en 2008, *Purchase Not By Moonlight* regroupe un ensemble d'œuvres mises en concordance. L'exposition peut également être intégrée à une autre exposition, comme c'était le cas au Musée d'art contemporain de Montréal, en 2010. Anri Sala explore les relations entre les œuvres grâce à une alternance de sons et d'images qui synchronise les œuvres entre elles, comme une partition musicale montre la contribution de chaque instrument de l'orchestre séparément en même temps qu'elle les combine en un seul temps. Les œuvres résonnent ainsi entre elles autant qu'elles résonnent avec le lieu. Présentée à la 55e Biennale de Venise, *Ravel Ravel Unravel* reprenait le même type de dispositif en intégrant l'espace et l'acoustique du pavillon allemand[4], enchainement de trois salles, pour synchroniser trois interprétations du *Concerto pour la main gauche* de Maurice Ravel, composé à Vienne entre 1929 et 1931 pour le pianiste autrichien Paul Wittgenstein, frère du philosophe du langage Ludwig Wittgenstein.

3. Voici une liste non exhaustive des œuvres ainsi que des éléments et des maquettes de projets réalisés entre 1996 et 2006 qu'on trouve dans *Le discours des éléments* : la motocyclette et la vidéo de la performance *Rapides et dangereux* (2005), un orignal naturalisé (*Venise*, 2004), divers objets en bois sculpté à la main (deux des cabines téléphoniques de *Rejoindre quelqu'un*, 1999), une grande partie des boîtes et des emballages cadeaux d'*À l'abri des arbres* (2001), la voiture en bois et en carton de *La guerre du feu* (2006), l'ossature de bois de *Chapelle mobile* (1998), *Bosquets d'espionnage* (2004), *Le pouvoir de la fuite* (2005) et *Marche avec moi* (2003) ; il y a aussi des restes de sculptures en bois brulés, des matériaux de toutes sortes et des pots de peinture qui s'entassent pêlemêle sur les étagères.

4. À noter ici qu'il y a eu échange de pavillons entre la France et l'Allemagne. Sala représentait officiellement la France, même s'il avait conçu *Ravel Ravel Unravel* pour l'espace du pavillon allemand.

1. ARTWORK AS EXHIBITION

These days, with artists attaching as much importance to the conditions under which their works are presented as to how their works are produced, the boundaries between artwork and exhibition are often difficult to discern. *Le discours des éléments* (2006), by the BGL collective, is a case in point, as it pushes the relationship between the two to the limit. It is one of the most challenging contemporary installations in the National Gallery of Canada's collection. Bringing together ten works produced during the collective's early years, between 1996 and 2006, as well as a panoply of studio materials and sundries, this vast installation held the artists' first "retrospective" exhibition.[3] It is not only one of BGL's most complex works, but one of the most difficult to inventory and re-exhibit. Its form resembles a warehouse space and museum's storage area, where works are crammed together on shelves on either side of an aisle. *Le discours des éléments* is also typical of how the collective recycles and reuses materials, as well as its own works, always reserving the possibility of reorganizing and reconfiguring them in response to the exhibition space. The different elements may also be presented as a single installation or separately as autonomous works. By assembling the first ten years of its production in this way, BGL reiterates and transforms the conventions of the retrospective and encourages the museum to review its acquisition, documentation, and exhibition norms.

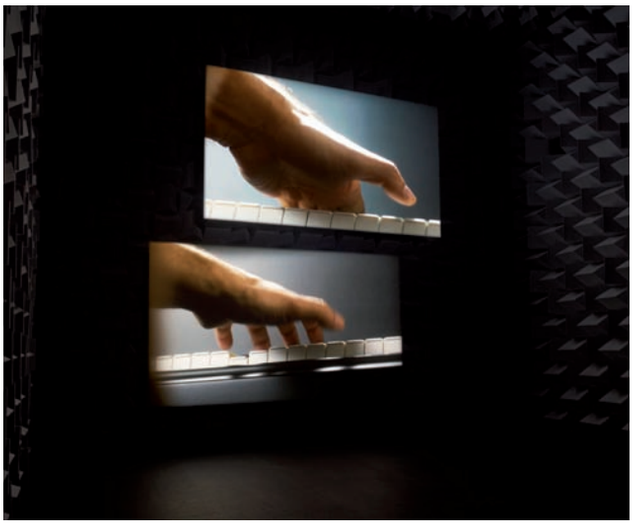
2. EXHIBITION AS ARTWORK

The inverse is also possible. A number of artists conceive of the exhibition as an artwork in itself. Since *Entre chien et loup*, presented by the Musée d'art moderne de la Ville de Paris at the Couvent des Cordeliers in 2004, Anri Sala has been reflecting on the exhibition format as a function of the relations between the works and the spectator's experience.

For Sala, the exhibition has become the site of an exploration of space and time. Conceived originally for the Museum of Contemporary Art of North Miami in 2008, *Purchase Not By Moonlight* brings together a group of works placed sequentially. The exhibition may also be integrated into another exhibition, as it was at the Musée d'art contemporain de Montréal in 2010. Sala explores the relations among artworks through alternating sounds and images that synchronize the artworks with one another, just as a musical score shows the contribution of each instrument in the orchestra separately even as it combines them into a single composition. The works thus resonate as much with each other as with the venue. *Ravel Ravel Unravel*, presented at the 55th Venice Biennale, made use of a similar device. Integrating the space and the acoustics of the German pavilion,[4] which comprises three rooms, Sala synchronized three interpretations of Maurice Ravel's *Concerto for the Left Hand*, composed in Vienna between 1929 and 1931 for the Austrian pianist Paul Wittgenstein, brother of language philosopher Ludwig Wittgenstein.

3. Here is a non-exhaustive list of the artworks, elements, and project models produced between 1996 and 2006 that are contained in *Le discours des éléments:* the motorcycle from and video of the performance *Rapides et dangereux* (2005), a stuffed moose (*Venise*, 2004), various pieces of hand-sculpted wood (two from the phone booths of *Rejoindre quelqu'un*, 1999), many of the boxes and gift wrappings from *À l'abri des arbres* (2001), the car made of wood and cardboard from *La guerre du feu* (2006), the wooden framework from *Chapelle mobile* (1998), *Bosquets d'espionnage* (2004), *Le pouvoir de la fuite* (2005), and *Marche avec moi* (2003); there are also the remains of burned wood sculptures, materials of all sorts, and paint cans heaped pell-mell on the shelves.

4. It should be noted that France and Germany had exchanged pavilions. Sala officially represented France, even though he had designed *Ravel Ravel Unravel* for the space in the German pavilion.

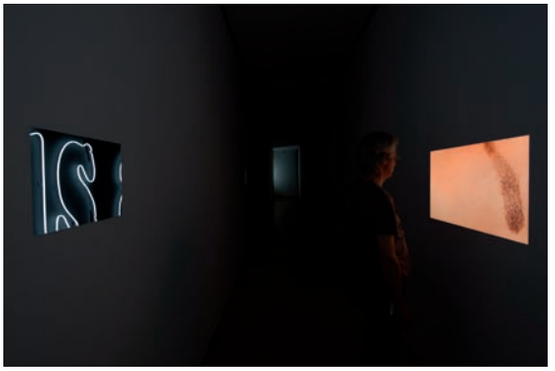


Anri Sala, *Ravel Ravel Unravel*, 2013,
vue d'installation, pavillon français | installation view,
French Pavilion, 55th International Art Exhibition
La Biennale di Venezia. Photo : © Marc Domage,
permission de | courtesy of Galerie Chantal Crousel,Paris

↑

3. L'EXPOSITION COMME EXPOSITION

On ne compte plus aujourd'hui les dispositifs repris par les artistes pour présenter des objets, des mises en scène ou des reconstitutions : les vitrines archéologiques, les cabinets de curiosités ou les reconstitutions de studios ou de laboratoires d'explorateurs et de scientifiques de Mark Dion, les *period rooms* dont s'est inspiré Laurent Grasso pour *Uraniborg*, les dioramas de Marcel Dzama ou encore les tableaux vivants de Claudie Gagnon qui, littéralement, « performent » des œuvres historiques. En reprenant des modes de présentation des connaissances développés par les musées, ces exemples proposent tous un retour sur l'histoire. Récemment, des artistes ont reconsidéré des modèles modernistes. C'est notamment le cas de Luis Jacob qui, avec *Tableaux : Pictures at an Exhibition* (2010), présente une mise en abime de l'exposition en construisant un cube blanc dans l'espace industriel de la Fonderie Darling, à Montréal. Cet espace, dont un des murs est en verre, offre toutes les conditions nécessaires à la contemplation esthétique : un tapis couvre le sol, un système d'éclairage le plus neutre possible éclaire la pièce, un banc en plein centre encourage le spectateur à regarder une série de 12 peintures monochromes accrochées sur les murs blancs. Jacob expose la tradition moderniste à son propre dispositif de vision, à son propre spectacle : d'un côté, le tableau monochrome et, de l'autre, le cube

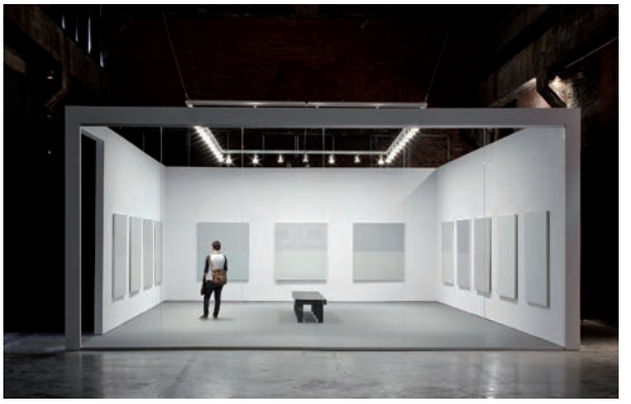


Laurent Grasso, *Uraniborg*, 2013,
vue d'installation | installation view, Musée d'art
contemporain de Montréal. © Laurent Grasso /
SODRAC (2015). Photo : Guy L'Heureux

↑

3. EXHIBITION AS EXHIBITION

Today, artists use a countless variety of mechanisms to present objects, *mises-en-scène,* and reconstructions—for instance, Mark Dion's archaeological showcases, curiosity cabinets, and reconstructions of explorers' and scientists' laboratories; Laurent Grasso's *Uraniborg*, inspired by period rooms; Marcel Dzama's dioramas; and Claudie Gagnon's *tableaux vivants*, which literally "perform" historical works. In appropriating modes of presenting knowledge that were developed by museums, these examples all offer a look back at history. Recently, artists have reconsidered modernist models. This is the case, notably, for Luis Jacob, who, with *Tableaux: Pictures at an Exhibition* (2010), presented a *mise en abîme*—an exhibition within an exhibition—by constructing a white cube in the industrial space of the Fonderie Darling, in Montréal. The cube, which had one glass wall, offered all the conditions necessary for aesthetic contemplation: a carpet covered the floor, a neutral lighting system illuminated the room, and a bench placed right in the centre of the space encouraged the spectator to look at a series of twelve monochrome paintings hung on the white walls. Here, Jacob exposes the modernist tradition to its own visual device, to its own spectacle: on the one hand, monochrome painting; and on the other the white cube, which Brian O'Doherty described as the central complement to the modernist painting—"unshadowed, white, clean, artificial."[5] The painting and the exhibition are reduced to their simplest expression. The spectator is trapped within this *mise en abîme* and becomes, in turn, an object of aesthetic contemplation. The modern exhibition space thus becomes the site of a critical reflection on the conditions of the gaze.



Luis Jacob, *Tableaux vivants*,
La Fonderie Darling, Montréal, 2010.
Photo : Guy L'Heureux

↑

4. COLLECTION AS EXHIBITION

Since the 1980s, museums have increasingly tended to abandon the development and display of their collections in favour of programming temporary "blockbuster" exhibitions that raise attendance numbers. A number of art historians and museologists claim that economic and political imperatives are causing museums to turn to the spectacular and event-based shows. Yet it is clear that this model doesn't always fulfil its objectives. Some museums have instead begun to update, sometimes radically, how they exhibit their collections. A great number of artists have performed interventions in collections since Andy Warhol led the way with *Raid the Ice Box* (1969–70) at the Rhode Island School of Art and Design. Other striking examples are Joseph Kosuth's *The Play of the Unmentionable* (1990) at the Brooklyn Museum, and Fred Wilson's *Mining the Museum* (1992) at the Maryland Historical Society. Artists propose a reorganization

5. Brian O'Doherty, *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space,* (Berkeley: University of California Press, 1999), 15.



Marcel Dzama, *La Verdad Está Muerta / Room Full of Liars*, 2007.
Photo : permission de | courtesy of David Zwirner, New York/London

↑

blanc, que Brian O'Doherty décrivait comme le « pôle complémentaire du tableau moderniste », c'est-à-dire un « espace sans ombre, blanc, propre, artificiel[5] ». La peinture et l'exposition se trouvent réduites à leur plus simple expression. Le spectateur est pris dans cette mise en abime et devient à son tour un objet de contemplation esthétique. L'espace d'exposition moderniste devient ainsi le lieu d'une réflexion critique sur les conditions du regard.

4. LA COLLECTION COMME EXPOSITION

Depuis les années 1980, la tendance des musées à délaisser le développement et la mise en valeur de leurs collections s'est accentuée au profit de la programmation d'expositions temporaires et de « blockbusters » qui permettent d'augmenter leur chiffre de fréquentation. Plusieurs historiens de l'art et muséologues parlent d'un virage spectaculaire et évènementiel des musées causé par des impératifs économiques et politiques. Mais force est de constater que ce modèle ne remplit pas toujours ses objectifs et que certains musées ont entrepris de renouveler, parfois radicalement, la façon d'exposer les collections. On ne compte plus les interventions d'artistes dans les collections depuis la première réalisée par Andy Warhol à la Rhode Island School of Art and Design (*Raid the Ice Box*, 1969-1970), mais surtout depuis les exemples percutants de Joseph Kosuth au Brooklyn Museum (*The Play of the Unmentionable,* 1990) et de Fred Wilson à la Maryland Historical Society (*Mining the Museum*, 1992). Les artistes proposent un remaniement des collections dans des mises en espace inédites qui ne tiennent pas compte de la périodicité, des styles, des enjeux esthétiques, des médiums, des catégories ni même des noms propres et des canons de l'histoire de l'art. Le musée chercherait-il à changer son rapport à l'histoire et à élargir la compréhension de l'art à des enjeux contemporains, voire à des questions sociopolitiques ? Cette réactualisation des collections ne change pas seulement notre compréhension de l'art et son inscription dans l'histoire, elle transforme également le musée et son potentiel.

Dans son petit ouvrage intitulé *Radical Museology or: What's "Contemporary" in Museums of Contemporary Art?* [6], Claire Bishop cite la série d'expositions que le Van Abbemuseum, à Eindhoven, a regroupées sous le titre « Play Van Abbe », entre 2009 et 2011, comme un cas exemplaire de muséologie radicale. Axée sur des expositions et des modèles de mise en espace plutôt que sur des œuvres individuelles, cette programmation adopte une approche qui permet au musée de revenir sur son histoire. Comment le musée s'est-il positionné dans l'histoire, esthétiquement et politiquement ? Quelles histoires a-t-il racontées et comment ? Parmi les différentes séries d'expositions proposées par ce musée, *Time Machines* semble la plus pertinente pour mon propos. Comme le souligne Bishop, elle montre l'ambition du Van Abbe de devenir un « musée de musées » ou une « collection de collections »[7]. Toutes les stratégies du « re » sont au cœur de ce projet : réexposition, reconstitution, *reenactment*. Sans entrer dans les détails de cette programmation complexe, voici quelques exemples particulièrement frappants : la présentation des archives de l'exposition *Degenerate Art* (1937) ou encore la reconstitution d'environnements d'artistes tels *Proun Room* et *Abstract Cabinet* (1927-1928) d'El Lissitzky. Dans l'une des séries, intitulée « The Politics of Collecting – The Collecting of Politics », s'est inséré l'un des projets les plus risqués réalisés par un musée au cours des dernières décennies – pour ne pas dire du dernier siècle : exposer un des grands chefs-d'œuvre de la collection – *Buste de femme* (1943), de Pablo Picasso – à Ramallah, dans la bande de Gaza (Palestine), en pleine zone de conflit. Proposée par l'artiste Khaled Hourani, directeur de

5. Brian O'Doherty, *White Cube : L'espace de la galerie et son idéologie*, Dijon, Les presses du réel, 2008.

6. Claire Bishop, *Radical Museology or: What's "Contemporary" in Museums of Contemporary Art?*, Londres, Koenig Books, 2013.

7. Ibid., p. 29-35.

of collections that pays no attention to period, style, aesthetic issues, media, categories, or even proper names and the canons of art history. In doing so, are the museums involved trying to change their relationship with history and broaden the comprehension of art to encompass contemporary issues, including socio-political questions? Not only does this new redeployment of collections change our understanding of art and its place in history, it also transforms the museum and its potential.

In her short book *Radical Museology, or, What's "Contemporary" in Museums of Contemporary Art?,*[6] Claire Bishop cites the series of exhibitions that the Van Abbemuseum, in Eindhoven, grouped together under the title *Play Van Abbe*, between 2009 and 2011, as an exemplary case of radical museology. Focused on exhibitions and models of staging rather than on individual artworks, this program adopted an approach that enabled the museum to look back at its history. How was the museum positioned in history, aesthetically and politically? What stories had it told, and how? Among the different series of exhibitions mounted by the Van Abbemuseum, *Time Machines* (2010) seems the most relevant to the present inventory. As Bishop notes, it reveals the institution's ambition to become a "museum of museums" or a "collection of collections."[7] Every possible "re-" strategy was central to this project: re-exhibition, reconstruction, re-enactment. Without going into all the details of this complex program, some particularly striking examples are the presentation of archives from the exhibition *Degenerate Art* (1937) and the reconstruction of artists' environments such as El Lissitzky's *Proun Room* and *Abstract Cabinet* (1927–28). One of the series, titled "The Politics of Collecting—The Collecting of Politics," included one of the most hazardous projects produced by a museum in recent decades or, indeed, the last century: putting one of the collection's masterpieces (Pablo Picasso's *Bust of a Woman*) on display in the heart of a conflict zone—in Ramallah, in the Gaza Strip, Palestine. Proposed by the artist Khaled Hourani, director of the International Academy of Art Palestine, the exhibition *Picasso in Palestine* (2011) is no doubt one of the most remarkable examples of radical museology imaginable not only because of the risks incurred by the museum, but also for its political, diplomatic, and military impact.



Picasso in Palestine, 2011,
vue d'installation | installation view,
International Academy of Art, Ramallah.
Photo : permission de | courtesy of Archives
Van Abbemuseum, Eindhoven

↑

6. Claire Bishop, *Radical Museology, or, What's "Contemporary" in Museums of Contemporary Art?* (London: Koenig Books, 2013).

7. Ibid., 29–35.

l'International Academy of Art de Palestine, l'exposition *Picasso en Palestine* (2011) est sans doute l'un des cas les plus percutants de muséologie radicale qu'on puisse imaginer en raison des risques encourus par le musée, mais aussi de son impact politique, diplomatique et militaire.



Play Van Abbe Part 2: Time Machines, 2010, vue d'installation | installation view, Van Abbemuseum, Eindhoven. Photo : Peter Cox, permission de | courtesy of Archives Van Abbemuseum, Eindhoven

↑

5. L'EXPOSITION COMME RECONSTITUTION

La reconstitution ou le *reenactment* d'œuvres, d'expositions ou d'accrochage de collection fait couramment partie des stratégies explorées par les artistes, les commissaires et les musées pour réexposer des œuvres à l'origine éphémères, mais également pour réactualiser l'histoire[8]. Sans vouloir tracer ici l'histoire des reconstitutions, ce qu'aucune étude n'a fait jusqu'à maintenant, soulignons que les premières reconstitutions par les musées remonteraient aux années 1960 – même si certains dispositifs, comme les *period rooms*, les dioramas et les tableaux vivants peuvent être considérés comme des formes de reconstitutions historiques datant des 18e et 19e siècles. Le Van Abbemuseum aurait été la première institution à se doter, dans les années 1960, d'un programme visant à reconstruire des environnements d'artiste et des espaces d'exposition expérimentaux : c'est ainsi que, sous la direction de Jean Leering, le musée a reconstruit *Proun Room*, de Lissitzky (1923/1965), et *Light-Space Modular*, de László Moholy-Nagy (1923-1930/1970)[9]. L'artiste Sophie Bélair Clément s'est intéressée à ce phénomène en travaillant à la reconstitution de reconstitutions à partir des archives des musées qui, depuis le Van Abbe, ont produit différentes versions de l'œuvre. Elle présente le processus : tout d'abord, elle reconstruit à son tour l'espace, mais le laisse vide, puis elle expose à l'extérieur de la salle un des tableaux de Lissitzky de la collection du Musée d'art contemporain de Montréal et en rend accessibles la documentation et la correspondance avec les conservateurs et les archivistes des musées. Le titre est une description de ce processus : *Salle Proun : mur, bois, couleur, 1923 (1965/1971/2010)*.

8. Voir notamment : Elitza Dulguerova, « L'expérience et son double : Notes sur la reconstruction d'expositions et la photographie », *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, nº 15 (printemps 2010), p. 53-71. Érudit, www.erudit.org/revue/im/2010/v/n15/044674ar.pdf [consulté le 1er mars 2015] ; Reesa Greenberg, « "Remembering Exhibitions": From Point to Line to Web », *Tate Papers*, nº 12 (1er octobre 2009), www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/remembering-exhibitions-point-line-web [consulté le 1er mars 2015] ; dossier « Reconstitution », *esse*, nº 79 (automne 2013), p. 2-59.

9. Soulignons l'une des premières tentatives de Bishop, décrite dans Claire Bishop, « Reconstruction Era: The Anachronic Time(s) of Installation Art », *When Attitudes Become Form. Bern 1969/Venice 2013*, Milan, Fondazione Prada, 2013, p. 429-450.

5. EXHIBITION AS RECONSTRUCTION

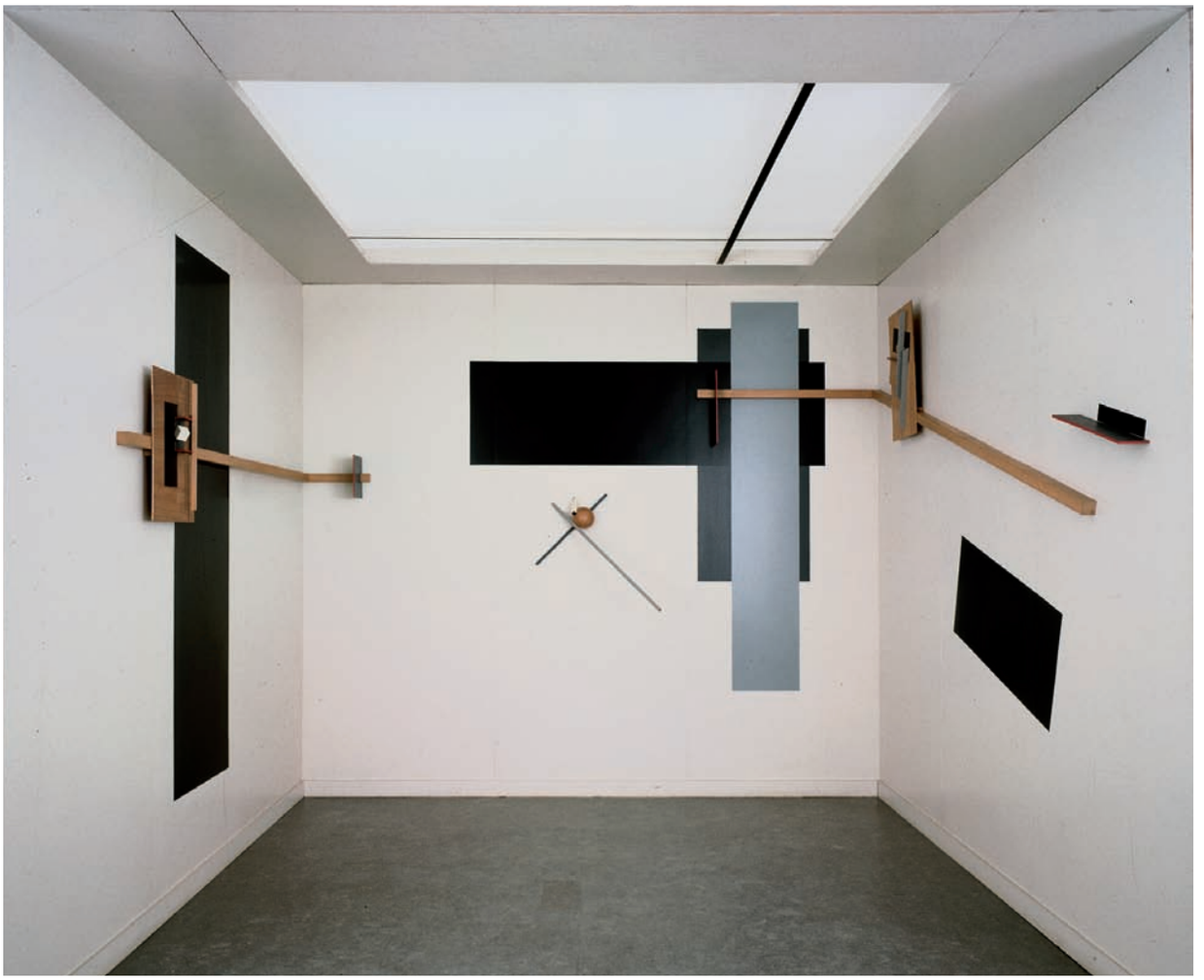
The reconstruction or re-enactment of artworks, exhibitions, or display of a collection is currently being explored by artists, curators, and museums as a strategy for re-exhibiting artworks with ephemeral origins, but also for bringing history into the present.[8] Without wanting to trace their history (a subject that has not been studied until now), it is important to note that the first reconstructions by museums apparently go back to the 1960s—even though certain devices, such as period rooms, dioramas, and *tableaux vivants*, may be considered historical restagings dating to the eighteenth and nineteenth centuries. The Van Abbemuseum was apparently the first institution, in the 1960s, to develop a program aimed at reconstructing artists' environments and experimental exhibition spaces. Under the direction of Jean Leering, the museum reconstructed Lissitzky's *Proun Room* (1923/1965) and László Moholy-Nagy's *Light-Space Modular* (1923–30/1970).[9] The artist Sophie Bélair Clément became interested in this phenomenon by working on the reconstruction of reconstructions based on the archives of museums that, since the Van Abbe, have produced different versions of Lissitzky's *Proun Room*. Her work traces the process through which the exhibition is made: first, she reconstructs the space but leaves it empty; then she displays one of Lissitzky's paintings from the collection of the Musée d'art contemporain de Montréal outside the gallery; and finally, she makes the documentation and correspondence with the museums' curators and archivists accessible. The title is a description of this process: *Salle Proun: mur, bois, couleur, 1923 (1965/1971/2010)*. Bélair Clément thus re-enacts the history of this artwork through its re-exhibitions.[10]

It was the controversial presentation of Marina Abramović's *Seven Easy Pieces* at the Guggenheim Museum in 2005 that drew the attention of critics and art historians to the scope and potential of reconstruction. This raises a series of questions concerning both the work in itself and the status of the exhibition and its author, and their place in art history, as is the case with the restaging of the cult exhibition by Harald Szeemann, *When Attitudes Become Form: Berne 1969 /Venise 2013*, at the Prada Foundation in Venice in 2013.

8. See, for instance, Elitza Dulguerova, "L'expérience et son double: Notes sur la reconstruction d'expositions et la photographie," *Intermédialités: histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, no. 15 (spring 2010): 53–71, accessed in Érudit, March 1, 2015, www.erudit.org/revue/im/2010/v/n15/044674ar.pdf; Reesa Greenberg, "'Remembering Exhibitions': From Point to Line to Web," *Tate Papers*, no. 12 (October 1, 2009), accessed March 1, 2015, www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/remembering-exhibitions-point-line-web; "Re-enactment" special section, *esse*, no. 79 (Autumn 2013): 2–59.

9. We should note one of Claire Bishop's early attempts, described in, "Reconstruction Era: The Anachronic Time(s) of Installation Art," in *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013* (Milan: Fondazione Prada, 2013), 429–50.

10. Jean Leering (director of the Van Abbemuseum from 1964 to 1973) made the first reconstruction for the exhibition of Lissitzky's works using a lithograph, a painting, a few photographs of the space, and one of the elements from the space (the only one that hadn't been destroyed after the Berlin exhibition). In 1970, Leering decided to create a second reconstruction because the work had been requested for loan to two exhibitions, one in Paris and the other at the Tate in London. This version, however, was never presented in the exhibition *Art in Revolution* in London, because the USSR government refused to lend its works if *Proun Room* was presented. In 1995, the first reconstruction was sold to the Berlinische Galerie–Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur in Berlin by the Van Abbemuseum. The second is still in the Van Abbemuseum's collection. This information is available online at www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/replicas-and-reconstructions-twentieth-century-art.



El Lissitzky, *Proun Room*, 1923,
vue d'installation | installation view,
Van Abbemuseum, Eindhoven, 1971.
Photo : Peter Cox, permission de | courtesy of
Collection Van Abbemuseum, Eindhoven

↑

Bélair Clément reconstitue ainsi l'histoire de cette œuvre à travers ses réexpositions[10].

C'est la présentation controversée de *Seven Easy Pieces* de Marina Abramović, au Guggenheim Museum, en 2005, qui a attiré l'attention des critiques et des historiens de l'art sur l'ampleur et le potentiel de la reconstitution. Celle-ci soulève un ensemble de questions qui concernent l'œuvre comme telle, mais aussi le statut de l'exposition et de son auteur, leur place dans l'histoire de l'art, comme c'est le cas avec la reconstitution de l'exposition culte de Harald Szeemann, *When Attitudes Become Form. Berne 1969 /Venise 2013*, à la Fondation Prada, à Venise, en 2013.

10. La première reconstruction a été faite par Leering (directeur du Van Abbemuseum de 1964 à 1973) pour l'exposition des œuvres de Lissitzky d'après une lithographie, une peinture, quelques photographies de l'espace et un des éléments de l'espace (le seul qui n'ait pas été détruit après l'exposition de Berlin). En 1970, Leering a décidé de faire une deuxième reconstruction parce que l'œuvre avait été demandée en prêt pour deux expositions, soit à Paris et à la galerie Tate de Londres. Cette dernière version n'a toutefois jamais été présentée dans l'exposition *Art in Revolution* à Londres, étant donné que le gouvernement de l'URSS aurait refusé leurs prêts si la *Proun Room* avait été présentée. En 1995, la première reconstruction a été vendue au Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur de Berlin par le Van Abbemuseum. La seconde est toujours dans la collection du Van Abbemuseum. Cette information est disponible en ligne à l'adresse www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/replicas-and-reconstructions-twentieth-century-art.

6. EXHIBITION AS PERFORMANCE

Rirkrit Tiravanija's exhibition *Une rétrospective (tomorrow is another fine day)* (2004–05), presented at the Museum Boijmans Van Beuningen (Rotterdam), the Serpentine Gallery (London), and the Couvent des Cordeliers by the Musée d'art moderne de la Ville de Paris, offered an almost empty exhibition space. This first retrospective of the artist's work featured neither objects nor archives, but spaces in which some of his major works were described and played by "actors." It was also the first time, to my knowledge, that curators tackled a retrospective for an artist whose relational and collaborative approach required a complete rethinking of the exhibition format. Here the curators had to consider the site's architecture, the spectator's engagement, the immaterial and performative dimension of many of the artworks, and the artist's participation at every stage of the process.

Presented in the Romanian pavilion at the 55th Venice Biennale, in 2013, the exhibition *An Immaterial Retrospective of the Venice Biennale*, by artists Alexandra Pirici and Manuel Pelmus, is another example of a retrospective that was impossible to produce or even conceive of. The performance presented fragments of the history of the Venice Biennale in a completely empty space. The works of artists who had participated in the Biennale from its formation in 1895 through to its 2013 edition were presented by five "performers." For each work, an actor announced the title and the creator, as well as the year it was produced and the year it was presented at the Biennale. *An Immaterial Retrospective* was an invitation to reflect on



Sophie Bélair Clément, *Salle Proun : mur, bois, couleur, 1923 (1965/1971/2010)*, 2011, vue d'installation | installation view, Musée d'art contemporain de Montréal. Photo : Richard-Max Tremblay

↑

6. L'EXPOSITION COMME PERFORMANCE

L'exposition de Rirkrit Tiravanija, *Une rétrospective (tomorrow is another fine day)* (2004-2005), présentée au Museum Boijmans Van Beuningen (Rotterdam), à la Serpentine Gallery (Londres) et au Couvent des Cordeliers par le Musée d'art moderne de la Ville de Paris, proposait un espace d'exposition presque vide. Cette première exposition rétrospective de l'artiste ne réunissait ni objets ni archives, mais des espaces où certaines de ses œuvres majeures étaient décrites et jouées par des « acteurs ». C'était aussi la première fois, à ma connaissance, que des conservateurs concevaient la rétrospective d'un artiste dont la nature relationnelle et collaborative de la démarche exigeait de repenser complètement le format de l'exposition : en fonction de l'architecture des lieux, de l'engagement du spectateur, de la dimension immatérielle et performative de plusieurs œuvres et de la participation de l'artiste à toutes les étapes du processus.

L'exposition *An Immaterial Retrospective of the Venice Biennale*, des artistes Alexandra Pirici et Manuel Pelmus, présentée dans le pavillon de la Roumanie en 2013 dans le cadre de la 55e Biennale de Venise, est un autre exemple de rétrospective impossible à réaliser, voire à concevoir. La performance présentait des fragments de l'histoire de la Biennale de Venise dans un espace complètement vide. Les œuvres d'artistes ayant participé à la Biennale depuis sa fondation en 1895 jusqu'à aujourd'hui étaient mises en scène par cinq « performeurs ». Pour chaque œuvre, un acteur annonçait le titre et l'auteur, ainsi que l'année de production et l'année de sa présentation à la Biennale. *An Immaterial Retrospective* invite à réfléchir sur ce que sont une exposition rétrospective et une biennale internationale. Elle présente autant des œuvres iconiques que controversées, censurées ou marginalisées, sans prendre en considération la dimension chronologique et les temps forts de cette biennale. Parmi la centaine d'artistes dont les œuvres ont été reconstituées immatériellement figurent Picasso, dont la toile *Guernica* a été exposée dans le pavillon espagnol en 1976, Hans Haacke, dans le pavillon allemand en 1993, Felix Gonzalez-Torres, dans le pavillon américain en 2007, Santiago Sierra, dans le pavillon espagnol en 2003, ainsi que Joseph Beuys, Daniel Buren, Maurizio Cattelan et Mona Hatoum.

the nature of the retrospective exhibition and the international biennale. It presented works that were both iconic and controversial, censored, and marginalized, without taking into account the chronological dimension or the high points of the event. Among the hundred artists whose works were reconstructed immaterially were Picasso, whose painting *Guernica* had been exhibited in the Spanish pavilion in 1976; Hans Haacke, in the German pavilion in 1993; Felix Gonzalez-Torres, in the American pavilion in 2007; Santiago Sierra, in the Spanish pavilion in 2003; as well as Joseph Beuys, Daniel Buren, Maurizio Cattelan, and Mona Hatoum.



Alexandra Pirici & Manuel Pelmus, *An Immaterial Retrospective of the Venice Biennale*, pavillon roumain | Romanian Pavilion, 2013, reconstitution de *The Last Riot* (AES + F), 2007, pavillon russe | re-enactment of *The Last Riot* (AES + F), 2007, Russian Pavilion, 52nd International Art Exhibition, Venice Biennale. Photo : Eduard Constantin, permission des artistes | courtesy of the artists

↑

7. EXHIBITION AS ECOSYSTEM

This seventh and last example may seem to diverge from the previous examples, but by bringing together objects, living beings, and organic matter it is the one that pushes the boundaries of the exhibition the most, in terms of the relationship between space and time.

In 2013–14, the Pompidou Centre presented Pierre Huyghe's first retrospective—an artist who has been reflecting not only on the status of the artwork but also on the exhibition arrangement since the 1990s. Featuring some fifty works, Huyghe had conceived of the exhibition as an ecosystem—a living space within the museum, in continuity with what had always fascinated him: "Constructing situations that take place in reality."[11] The Pompidou Centre had been extended toward the exterior in order to create a space in which living artworks, organic and climatic, could exist in their own reality: bees, ice, water, fog. Inside, a white hare with pink paws wandered among the works and the visitors, and a colony of ants and spiders inhabited the site—despite the risk that the presence of these denizens of the animal world held for the museum. In Huyghe's view, these beings "bring into this space, designed to separate the living from fixed, something uncontrollable that isn't played. Animals have their writing, falsely random, and [he has] a greater and greater desire to exploit it."[12] He reconfigures his works, creates organic relations among them, and places visitors in the middle of this ecosystem in transformation. The roles and the "actors" are interchangeable. The exhibition is a world-in-becoming: a situation that mingles with real life, has its own rules, is self-generating, and

11. Emma Lavigne and Florencia Chernajovsky, "Pierre Huyghe," *Centre Pompidou*, accessed March 1, 2015, www.centrepompidou.fr/cpv/resource/c9nnKkx/rB9r49.
12. Ibid.

7. L'EXPOSITION COMME ÉCOSYSTÈME

Ce septième et dernier exemple peut sembler atypique par rapport aux précédents, mais c'est celui qui, en rassemblant autant les objets que les organismes et les êtres vivants, repousse le plus les limites de l'exposition pour ce qui est de la relation entre l'espace et le temps.

En 2013-2014, le Centre Pompidou consacrait une première rétrospective à Pierre Huyghe qui, depuis les années 1990, réfléchit non seulement au statut de l'œuvre d'art, mais aussi au dispositif d'exposition. Regroupant une cinquantaine d'œuvres, l'exposition avait été pensée dans ses moindres détails par l'artiste comme un écosystème, c'est-à-dire un espace vivant à l'intérieur du musée. Huyghe poursuit ici ce qui l'a toujours fasciné : « construire des situations qui ont lieu dans le réel[11] ». Le Centre Pompidou a été prolongé vers l'extérieur afin d'aménager un espace où des œuvres vivantes, organiques et climatiques pouvaient exister dans leur propre réalité : abeilles, glace, eau, brume. À l'intérieur, un lévrier blanc à pattes roses se promène entre les œuvres et les visiteurs, une colonie de fourmis et des araignées habitent le lieu, malgré le risque que la présence de ce monde animal comporte pour un musée. Pour Huyghe, ces êtres « amènent dans ce lieu destiné à séparer le vivant du figé quelque chose d'incontrôlable, qui n'est pas joué. Les animaux ont leur écriture, faussement aléatoire, et [il a] de plus en plus envie de l'exploiter[12] ». Il reconfigure ses œuvres, crée des relations organiques entre elles et place le visiteur au milieu de cet écosystème en transformation. Il y a une interchangeabilité des rôles et des « acteurs ». L'exposition est un monde en devenir : une situation qui se confond avec la vie réelle, qui comporte ses propres règles, s'autogénère et se modifie dans le temps et l'espace selon un nouveau rythme. Elle est en constante évolution. Pierre Huyghe exprime le renversement qui se produit au sein même de l'expérience qu'elle nous propose : « Il s'agit d'exposer quelqu'un à quelque chose, plutôt que quelque chose à quelqu'un. [...] j'essaie de travailler l'espace comme un organisme : ce ne sont pas tellement les points, mais la circulation, le jeu qui se produit entre ces éléments[13]. »



changes over time and in space according to a new rhythm. It is in constant evolution. Huyghe expresses the reversal that is produced within the very experiment that he proposes to us: "It's not a matter of showing something to someone so much as showing someone to something.... I try to work the space like an organism: it is not so much the objects, the elements, but instead the flow, the interplay arising between the elements."[13]

[Translated from the French by Käthe Roth]



Pierre Huyghe, *Pierre Huyghe*, 2014-2015,
vues d'exposition | exhibition views,
Centre Georges-Pompidou, Paris.
© Pierre Huyghe / SODRAC (2015)
Photos : Ola Rindal & Pierre Huyghe (bas gauche | bottom left), permission de | courtesy of Marian Goodman Gallery, New York

↙↑

11. Emma Lavigne et Florencia Chernajovsky, « Pierre Huyghe », *Centre Pompidou*. www.centrepompidou.fr/cpv/resource/c9nnKkx/rB9r49 [consulté le 1er mars 2015].
12. Ibid.
13. Ibid.

13. Ibid.

Marie Fraser est professeure au Département d'histoire de l'art et aux programmes de muséologie à l'Université du Québec à Montréal depuis 2007. Commissaire d'exposition reconnue, elle a organisé près d'une trentaine d'expositions au Québec, au Canada ainsi qu'en Europe et elle a été conservatrice en chef au Musée d'art contemporain de Montréal, de 2010 à 2013. Elle est actuellement commissaire de l'exposition du collectif BGL dans le pavillon du Canada à la 56e Biennale de Venise, organisée par le Musée des beaux-arts du Canada.

Marie Fraser has been a professor in the Department of Art History and Museology Programs at the Université du Québec à Montréal since 2007. An established exhibition curator, she has organized almost thirty exhibitions in Quebec, Canada, and Europe, and she was chief conservator at the Musée d'art contemporain de Montréal from 2010 to 2013. She is currently curator of the exhibition by the BGL collective in the Canada Pavilion at the 56th Venice Biennale, organized by the National Gallery of Canada.

EN QUÊTE D'UN CANON DES EXPOSITIONS

Jérôme Glicenstein



IN SEARCH OF A CANON OF EXHIBITIONS



Other Primary Structures, *Others 1*, 2014,
vues d'installation | installation views,
The Jewish Museum, New York.
Photos : David Heald/The Jewish Museum

←↑

L'un des symptômes les plus visibles ces derniers temps de l'intérêt porté par le monde de l'art contemporain à la question de l'exposition se trouve dans la prolifération des reconstitutions en tout genre – *remakes*, reprises ou transpositions – d'expositions jugées significatives. Celles-ci, en petit nombre, sont de plus en plus l'objet de discussions et d'évocations qui tendent à leur ménager une place importante au sein des représentations de l'art contemporain. La situation la plus spectaculaire est celle où une exposition est entièrement reconstituée, à l'image de la présentation de *Quand les attitudes deviennent forme*, en 2013, à la fondation Prada de Venise (Berne, 1969 ; Venise, 2013). Si l'on ne tient pas compte du changement important de contexte – l'exposition ayant désormais lieu dans un palais vénitien du 18e siècle –, la reconstruction était extrêmement fidèle à l'original, réunissant une grande partie des mêmes œuvres et des mêmes artistes dans une architecture reproduite de manière aussi exacte que possible, tout en laissant en pointillés les manques. L'ensemble ressemblait ainsi à une sorte de *period room* d'un nouveau genre, manifestant une attention très soignée aux moindres détails (fausses fenêtres, fausses plinthes, numéros d'ordre sur les murs, imitation du parquet ou du carrelage…).

L'un des organisateurs, Germano Celant, dit avoir souhaité transformer l'exposition d'origine en objet : « Afin de produire une réflexion, une nouvelle signification a été donnée à l'exposition, en la traitant comme un readymade […] l'insérant comme une citation "archéologique" dans les espaces d'exposition de la Ca' Corner della Regina […] ce qui créait le même effet que la rencontre entre une roue de bicyclette et

One of the most visible symptoms of the art world's recent interest in the question of the exhibition can be seen in the proliferation of representations—remakes, re-enactments, transpositions—of all kinds of exhibitions seen as important. Though small in number, they are increasingly discussed and mentioned, which tends to give them a prominent place in representations of contemporary art. The most spectacular iteration is that in which an exhibition is entirely restaged, as in the 2013 presentation of *When Attitudes Become Form* at the Prada Foundation in Venice (Berne, 1969; Venice, 2013). Leaving aside the significant change of context—the original exhibition was staged in an eighteenth-century Venetian palazzo—the reconstruction was extremely faithful to the original, bringing together many of the same works and artists, in as close an architectural reproduction as possible, and suggesting the works that were missing. The exhibition as a whole thus resembled a new kind of period room, with painstaking attention paid to the least detail (false windows, false plinths, the ordering on the walls, imitation wood floors and tiling, and other elements).

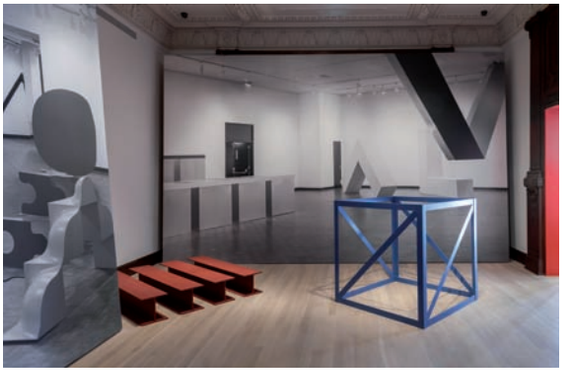
One of the organizers, Germano Celant, stated that he wanted to transform the original exhibition into an object: "In order to become a reflection, the exhibition was given new meaning by treating it as a readymade… inserting it as an 'archeological' citation into the exhibition spaces of Ca' Corner della Regina… created the same effect as the encounter between a bicycle wheel and a stool in Duchamp's *Bicycle Wheel* (1913)."[1] He also implied that a kind of transcendence might be conceivable in this exhibition: "… the operation of reconstructing and one-time restaging

1. Germano Celant, "A Readymade: When Attitudes Become Form," exhibition brochure for *When Attitudes Become Form, Bern 1969/Venice 2013*, n.p.













Other Primary Structures, *Others 1 & 2,* 2014,
vues d'installation | installation views,
The Jewish Museum, New York.
Photos : Kris Graves & David Heald
(centre droit | right) /The Jewish Museum

↑

When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013,
2013, vues d'installation | installation views,
Fondazione Prada, Venise.
Photos : Attilio Maranzano, permission de | courtesy of
Fondazione Prada, Venise

↑

un tabouret dans la *Roue de bicyclette* de Duchamp (1913)[1]. » Il explique encore, à demi-mot, qu'une forme de transcendance est envisageable pour cette exposition : « [...] l'opération de reconstruction et la nouvelle mise en scène unique de *Quand les attitudes deviennent forme* n'est pas connectée à une dimension fétichiste et nostalgique, mais reflète une réalité qui a disparu et a été effacée, et qui peut pourtant toujours avoir du sens[2] ».

Le même genre d'enjeu était déjà apparu dans l'exposition *Vides*, au Centre Pompidou en 2009[3]. Cette fois, il s'agissait davantage d'évocations métaphoriques que de reconstitutions littérales, les éléments des présentations d'origine ayant été entièrement laissés de côté au profit d'une série d'espaces vides et uniformes dégagés au sein du Musée national d'art moderne. Les questions soulevées n'étaient pourtant pas très différentes de celles amenées par *Quand les attitudes deviennent forme*, d'autant plus que là aussi un discours était donné à voir, au moyen d'un certain nombre d'arguments ou exemples provenant d'expositions historiques. Le même phénomène se retrouve, à des degrés divers, dans de très nombreuses expositions de ces dernières années : qu'il s'agisse de reprendre une exposition pour la compléter, comme dans le cas de *Primary Structures* (1966) – reconstituée à l'endroit même où elle avait eu lieu[4] – ou d'intégrer de manière allusive des éléments empruntés à telle ou telle exposition, comme avec l'évocation, à la dOCUMENTA (13) de 2012, d'un accrochage datant de 1959 des œuvres de Julio Gonzalez.

ÉCRIRE AUTREMENT L'HISTOIRE DE L'ART

Les reconstitutions, qu'elles soient évocations ou transpositions d'expositions passées, ont des implications importantes pour la réflexion sur l'histoire de l'art, puisqu'il s'agit aussi d'ériger les contextes d'origine de présentation des œuvres en éléments signifiants d'une telle histoire. Ce phénomène s'inscrit dans une tendance générale, déjà ancienne, qui vise à une réorientation de l'histoire de l'art en direction d'une histoire plus culturelle ou sociale. Cette tendance témoigne évidemment d'une rupture importante avec les pratiques décontextualisantes des récits modernistes ou des premiers musées d'art moderne[5].

Si la situation a changé, c'est qu'il n'est plus question depuis longtemps de chercher à légitimer le grand mouvement des avant-gardes historiques par leur intégration au sein des institutions muséales, mais plutôt de revisiter de manière critique l'histoire même de ces avant-gardes. La reconstitution d'expositions participe de cette démarche, au moins depuis *Ambiente/Arte* de Germano Celant à la Biennale de Venise (1976) et la série des expositions inaugurales amorcée par Pontus Hultén au Centre Georges-Pompidou (*Paris-New York*, *Paris-Berlin*, *Paris-Moscou*, *Paris-Paris* [1977-1981]). De fait, depuis cette époque, il n'y a pas eu beaucoup d'expositions qui, ayant l'ambition de fournir une perspective historique sur l'histoire de l'art moderne ou contemporain, n'ont envisagé des reconstitutions ou des évocations, plus ou moins poussées, d'expositions réputées significatives. Et en suivant la même logique, les musées

1. Germano Celant, « A Readymade: When Attitudes Become Form », brochure de présentation de l'exposition *When Attitudes Become Form, Bern 1969/Venice 2013*, non paginé. [Trad. libre]

2. Ibid.

3. *Vides*, MNAM-Centre Pompidou, du 25 février au 23 mars 2009.

4. *Other Primary Structures*, Jewish Museum, New York, du 14 mai au 3 aout 2014.

5. Sur les expositions des premières années du MoMA, voir en particulier Mary Anne Staniszewski, *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, Cambridge (MA), MIT Press, 1998.

When Attitudes Become Form is not connected with a fetishistic and nostalgic dimension, but mirrors a reality that has passed and been erased, yet can still have a significance."[2]

Similar concerns had previously been in evidence in the exhibition *Vides,* in the National Museum of Modern Art at the Pompidou Centre in 2009.[3] *Vides* was more a metaphorical evocation than a literal reconstruction; the elements of the original presentation were entirely put aside in favour of freeing up a series of uniform empty spaces in the museum. The questions raised were nonetheless not so different from those put forward in *When Attitudes Become Form*, especially because here, too, a discourse was laid out in a certain number of arguments or examples originating in historic exhibitions. A similar phenomenon can be seen, to various degrees, in a great many exhibitions in recent years, whether an exhibition is remounted in order to complete it, as is the case with *Primary Structures* (1966)—re-presented in the same venue where it was held the first time[4]—or when elements borrowed from this or that exhibition are allusively integrated, as was done in the evocation of a 1959 hanging of works by Julio Gonzalez at dOCUMENTA (13).

WRITING ART HISTORY DIFFERENTLY

Whether they are evocations or transpositions of past shows, re-presentations have important implications for thinking about art history because they also involve restaging the original contexts for presenting the works as elements signifying a particular history. This phenomenon is part of a well-established general trend whose aim is to reorient art history toward a more general cultural or social history. This trend obviously evinces an important break with the decontextualizing practices of modernist narratives and of the early museums of modern art.[5]

If the situation has changed, it is because, for some time now, the legitimization of historical avant-gardes by bringing them into museum-level institutions is no longer an issue; rather, it is a question of critically revisiting their histories. The re-creation of exhibitions has been part of this process since at least Germano Celant's *Ambiente/Arte* at the 1976 Venice Biennale and Pontus Hultén's inaugural series of exhibitions at the Pompidou Centre (*Paris-New York*, *Paris-Berlin*, *Paris-Moscow*, *Paris-Paris* [1977–81]). In fact, few shows with the intention of providing a historical perspective on modern or contemporary art history haven't envisaged a more or less elaborate re-presentation or evocation of exhibitions seen as significant. Following this logic, museums and art centres are undertaking more and more research on and evaluation of their own exhibitions.[6]

Re-presenting exhibitions has important implications insofar as artworks are shown not so much for themselves as for the ways in which they illustrate choices: the relationships or historical perspectives on display are deployed by the exhibition organizers rather than the artists. In fact, the increasing importance of this sort of practice, in the context

2. Ibid.

3. *Vides*, MNAM-Centre Pompidou, February 25 to March 23, 2009.

4. *Other Primary Structures*, Jewish Museum, New York, May 14 to August 3, 2014.

5. Regarding the first exhibitions at MOMA, see in particular Mary Anne Staniszewski, *The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art* (Cambridge: MIT Press, 1998).

6. For example, this is the case with the Pompidou Centre and its plans to develop a catalogue raisonné of its exhibitions since 2011. See also, for the Magasin de Grenoble, *Magasin 1986-2006* (Zurich and Grenoble: JRP Ringier and Le Magasin CNAC, 2006); for the Centre des arts actuels SKOL in Montréal, *Les commensaux: quand l'art se fait circonstances*, 2001; for the Nouveau Musée/Institut d'art contemporain in Veilleurbanne, Jean-Louis Maubant, ed., *Ambition d'art,* 2 vol. (Villeurbanne and Lyon: IAC and Les presses du réel, 2008); for the CAPC in Bordeaux, Paul Ardenne, *CAPC Musée 1973-1993* (Paris and Bordeaux: Éditions du Regard and CAPC Musée), 1993; for the Consortium in Dijon, Xavier Douroux, Frank Gautherot, and Éric Troncy, eds., *Compilation : Une expérience de l'exposition* (Dijon: Les presses du réel, 1998); among others.

et centres d'art entreprennent de plus en plus un travail de recherche et de valorisation de leurs propres expositions[6].

Reconstituer des expositions a des implications importantes, en ce que cela conduit à montrer les œuvres non pas tant pour elles-mêmes que pour le fait qu'elles illustrent des choix, des mises en relation et des mises en perspective historique opérés par les organisateurs d'expositions plutôt que par les artistes. De fait, l'importance de plus en plus grande prise par ce type de pratique, au sein des présentations permanentes ou temporaires consacrées à des artistes modernes ou contemporains, renvoie aussi à la reconnaissance par les conservateurs et les commissaires du rôle central joué par les médiateurs dans l'histoire de l'art, au détriment là encore des idées – héritées du grand récit moderniste – d'autonomie et d'autoréférentialité des œuvres.

LE CANON DES EXPOSITIONS

Le retour sur des expositions du passé dans les différentes reconstitutions des dernières années ne peut manquer d'évoquer la question, bien connue en art, de l'inspiration fournie par un modèle. Certains cas penchent vers une recherche de proximité (qui fait penser à la question de l'imitation) et d'autres, vers une prise de distance – transposition ou transformation – ménageant une place à l'expression de celui qui est confronté au modèle. Il est vrai qu'indépendamment de la question de l'histoire de l'art ou du regard que portent les établissements sur leur propre histoire, les reconstitutions d'expositions supposent un autre enjeu, qui est de fournir des exemples aux commissaires de notre époque. Le rappel (parfois littéral) d'expositions passées – passage obligé pour tout jeune commissaire – s'enrichit alors d'une nouvelle fonction : justifier les expositions du présent par des références à des expositions antérieures considérées comme exemplaires[7]. Cette question suppose alors l'existence d'un canon des expositions, c'est-à-dire d'un corpus de références communes pouvant servir de réservoir de modèles aux apprentis commissaires.

C'est dans ce sens qu'il faut sans doute comprendre l'émergence récente de nombreux ouvrages traitant de l'histoire des expositions, ouvrages dont les objectifs sont parfois très explicitement de contribuer à la construction d'un tel canon. Comme le dit le commissaire Jens Hoffmann, en introduction à son livre sur les « expositions les plus influentes » : « Il est impossible pour un champ d'études, quel qu'il soit, de progresser sans comprendre son propre passé[8]. » Le critique Simon Sheikh remarque pour sa part que l'historicisation des expositions et la

6. C'est le cas, par exemple, du Centre Pompidou, avec le projet de Catalogue raisonné de ses expositions (depuis 2011). Voir aussi, pour le Magasin de Grenoble, Yves Aupetitallot, *Magasin 1986-2006*, Zürich/Grenoble, JRP Ringier/Le Magasin CNAC, 2006 ; pour le Centre des arts actuels Skol de Montréal, *Les commensaux : quand l'art se fait circonstances*, 2001 ; pour le Nouveau Musée/Institut d'art contemporain de Villeurbanne, Jean-Louis Maubant (dir.), *Ambition d'art* 2, vol., Villeurbanne/Lyon, IAC/Les presses du réel, 2008 ; pour le CAPC de Bordeaux, Paul Ardenne, *CAPC Musée 1973-1993*, Paris/Bordeaux, Éditions du Regard/CAPC Musée, 1993 ; pour le Consortium de Dijon, Xavier Douroux, Frank Gautherot et Éric Troncy (dir.), *Compilation. Une expérience de l'exposition*, Dijon, Les presses du réel, 1998, etc.

7. Dans certains cas, comme *Quand les attitudes deviennent forme*, l'emploi de la référence ne semble d'ailleurs pas avoir de limites. Voir *How Latitudes Become Form. Art in a Global Space* (Minneapolis, Walker Art Center, 2003), *When Speeds Become Form* (Seul, Portugal, 2007), Alter ego – Quand les relations deviennent formes (Taninges, Chartreuse de Mélan, 2008), When Lives Become Form – Contemporary Brazilian Art: 1960-present (Tokyo, Museum of Contemporary Art, 2008-2009), Quand les attitudes… (Toulouse, Printemps de septembre, 2009), *When Attitudes Became Form Becomes Attitude* (San Francisco, CCA Wattis, 2012), *When Contents Become Form* (Londres, Arbeit Gallery, 2013), *When Platitudes Become Form* (Toronto, Mercer Union, 2013), etc.

8. Jens Hoffmann, *Show Time: The 50 Most Influential Exhibitions of Contemporary Art*, Londres, Thames and Hudson, 2014, p. 11-12. [Trad. libre]

of both permanent and temporary installations dedicated to modern and contemporary artists, reflects the interest of conservators and curators in the central role played by mediators in art history, at the expense of the notions of the artwork's autonomy and self-referentiality—also borrowed from sweeping modernist narratives.

THE CANON OF EXHIBITIONS

The return, in recent years, to past exhibitions in various re-presentations cannot help but raise the question—a familiar one in the arts—of finding inspiration in a model. Some focus on proximal research (calling to mind the issue of imitation), whereas others work toward creating distance—transposition or transformation—and make space for the expression of the person confronted by the model. It is true that, independent of the question of art history or of the gaze brought to bear by institutions on their own history, restagings of exhibitions presuppose another issue: supplying examples for contemporary curators. The review (sometimes literal) of past shows—an obligatory rite of passage for any young curator—thus takes on a new function: justifying present-day exhibitions through references to earlier ones now seen as exemplary.[7] This question thus presupposes the existence of a canon of exhibitions—that is, a body of shared references, which might serve as a reservoir of models for emerging curators.

It is in this sense that we must no doubt understand the recent appearance of numerous books exploring the history of exhibitions, some of which aim, quite explicitly, to contribute to the construction of such a canon. As the curator Jens Hoffmann writes in the introduction to his book about the most influential exhibitions, "It is impossible for any field truly to progress without understanding its own past."[8] The critic Simon Sheikh remarks that the historicization of exhibitions and the canonization of some of them goes hand in hand with the professionalization of the field of organizing exhibitions—a situation in which exhibition organizers are trained in specialized schools rather than on the job through internships, self-education, or in museums. In fact, from the moment that curatorial education was formalized, its history was necessarily normalized.[9] Thus, the canon has a double role: it is at once a body of references serving as examples for future curators and a repertoire of counter-models against which to position oneself.

The question of establishing a canon is, however, more complex than it seems. The art historian and curator Christian Rattemeyer explains it this way: in addition to the absence of universal reference points in the field, there is neither a terminology nor a descriptive methodology shared by all researchers. Exhibition "genres" are not firmly established and categories allowing one to define what may qualify as innovative or experimental in a project are lacking, as is anything that might distinguish such projects as successes or failures. He asks, "How do we compare different modalities of

7. In some cases, such as *When Attitudes Become Form*, the use of reference seems limitless. See *How Latitudes Become Form: Art in a Global Age* (Minneapolis, Walker Art Center, 2003); *When Speeds Become Form* (Seúl, Portugal, 2007); *Alter Ego. Quand les relations deviennent formes* (Taninges, Chartreuse de Mélan, 2008); *When Lives Become Form—Contemporary Brazilian Art: 1960s to the Present* (Tokyo, Museum of Contemporary Art, 2008–09); *Quand les attitudes…* (Toulouse, Printemps de septembre, 2009); *When Attitudes Became Form Become Attitude* (San Francisco, CCA Wattis, 2012); *When Contents Become Form* (London, Arbeit Gallery, 2013); *When Platitudes Become Form* (Toronto, Mercer Union, 2013); and others.

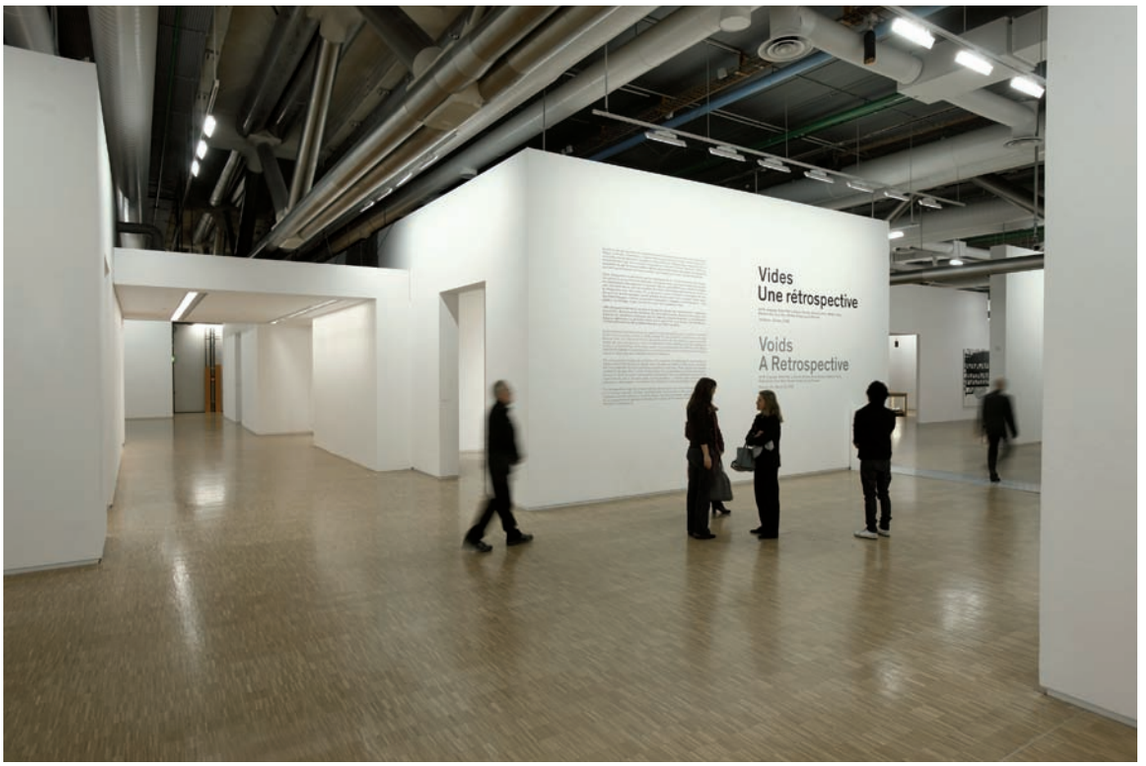
8. Jens Hoffmann, *Show Time: The 50 Most Influential Exhibitions of Contemporary Art* (London: Thames and Hudson, 2014), 11–12.

9. Simon Sheikh, "On the Standards of Standards, or, Curating and Canonization," *MJ-Manifesta Journal, Journal of Contemporary Curatorship*, No. 11 (2010–11), 15.



When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013,
2013, vue d'installation | installation view,
Fondazione Prada, Venise.
Photo : Attilio Maranzano, permission de | courtesy of
Fondazione Prada, Venise

↑





Vides. Une rétrospective, 2009,
vues d'installation | installation views,
Centre Georges-Pompidou, Paris.
Photos : Georges Meguerditchian,
© Centre Pompidou, Paris

↑

canonisation de certaines d'entre elles vont de pair avec la professionnalisation du domaine de l'organisation d'expositions ; c'est-à-dire avec une situation où les organisateurs d'expositions sont formés dans des écoles spécialisées plutôt que sur le tas – lors de stages, de manière complètement autodidacte ou dans des musées. De fait, à partir du moment où l'enseignement du commissariat d'exposition se formalise, son histoire doit être normalisée[9]. Le canon joue alors un double rôle : à la fois corpus de références servant d'exemples aux futurs commissaires et répertoire de contremodèles par rapport auxquels se positionner.

La question de l'établissement d'un canon est pourtant plus complexe qu'il n'y parait. Ainsi que l'explique l'historien de l'art et conservateur Christian Rattemeyer, outre le manque de références universelles en la matière, il n'y a pas non plus de terminologie ni de méthodologie de la description partagées par tous les chercheurs. Les « genres » d'expositions ne sont pas vraiment fixés et les catégories manquent qui permettraient de définir ce qu'est le caractère innovant ou expérimental des projets, de même que ce qui fait leur succès ou leur échec : « Comment comparons-nous différentes modalités de présentation, de sélection par des commissaires, les interactions changeantes entre commissaires et artistes, les attentes des spectateurs et les attentes envers eux[10] ? »

Ces questions en impliquent d'autres qui renvoient à la constitution d'un champ du *curatorial* autonomisé, ce à quoi l'on assiste depuis une dizaine d'années[11]. De ce point de vue, on se souviendra avec Pierre Bourdieu qu'un champ peut aussi être compris comme un jeu dont la connaissance des règles est obligatoire pour ceux qui comptent y prendre part : « À travers la connaissance pratique des principes du jeu qui est tacitement exigée des nouveaux entrants, c'est toute l'histoire du jeu, tout le passé du jeu, qui sont présents dans chaque acte de jeu. Ce n'est pas par hasard que l'un des indices les plus surs de la constitution d'un champ est, avec la présence dans l'œuvre des traces de la relation objective (parfois même consciente) aux autres œuvres, passées ou contemporaines, l'apparition d'un corps de conservateurs des vies – les biographes – et des œuvres – les philologues, les historiens de l'art et de la littérature, qui commencent à archiver les esquisses, les cartons, les manuscrits [...][12]. »

On considèrera alors avec Simon Sheikh que la question qui se pose n'est pas tant de savoir quelle exposition doit faire ou non partie du canon que de savoir qui doit formuler le canon[13]. Et cette question ne se limite évidemment pas à nommer des personnes. Il s'agit aussi de s'interroger sur la manière dont cette écriture procède d'une « inscription institutionnelle » : à savoir qui la légitime et à qui elle s'adresse.

display, curatorial selections, the changing interactions between curators and artists, expectations for and from the viewers?"[10]

These questions lead to others that refer to the development of an autonomous curatorial field, which we've been seeing for the last decade or so.[11] From this point of view, we might recall that in Pierre Bourdieu's view a field may also be understood as a game, an understanding of the rules of which is required for those who wish to take part in it: "Through the practical knowledge of the principles of the game that is tacitly required of new entrants, the whole history of the game, the whole past of the game is present in each act of the game. It is no accident that, together with the presence in each work of traces of the objective (and sometimes even conscious) relationship to other works, one of the surest indices of the constitution of a field is the appearance of a corps of conservators of lives—the biographers—and of works—the philologists, the historians of art and literature, who start to archive the sketches, the drafts, the manuscripts . . ."[12]

One must therefore consider, alongside Simon Sheikh, that the question that arises is not so much knowing which exhibition should or should not be part of the canon, but who should formulate that canon.[13] Obviously, the matter is not limited to naming individuals. It is also a question of the manner in which this writing issues from an "institutional inscription": the form of knowledge that legitimizes it and that it addresses.

[Translated by Peter Dubé]

9. Simon Sheikh, « On the Standards of Standards, or, Curating and Canonization », *MJ-Manifesta Journal, Journal of Contemporary Curatorship*, n° 11 (2010-2011), p. 15.

10. Christian Rattemeyer, « What History of Exhibitions? », *The Exhibitionist. Journal on Exhibition Making*, n° 4, Berlin, Archive Books, juin 2011, p. 37. [Trad. libre]

11. Sur cette question, voir notamment Beatrice von Bismarck, Jörn Schafaff et Thomas Weski (dir.), *Cultures of the Curatorial*, Berlin, Sternberg Press, 2012.

12. Pierre Bourdieu, « Quelques propriétés des champs » (1976), dans Pierre Bourdieu, *Questions de sociologie*, Paris, Minuit, 1984, p. 116.

13. Simon Sheikh, op. cit., p. 16.

10. Christian Rattemeyer, "What History of Exhibitions?," *The Exhibitionist: Journal on Exhibition Making*, No. 4 [Berlin, Archive Books] (June 2011), 37.

11. On this question see, notably, Beatrice von Bismark, Jörn Schafaff, and Thomas Weski, eds., *Cultures of the Curatorial* (Berlin: Sternberg Press, 2012).

12. Pierre Bourdieu, "Some Properties of Fields," in *Sociology in Question*, trans. Richard Nice (Thousand Oaks: Sage, 1993), 74.

13. Sheikh, op. cit., 16.

Jérôme Glicenstein est professeur au Département d'arts plastiques de l'Université Paris 8 et responsable de la rédaction de la revue *Marges*. Ses recherches concernent l'art contemporain et son exposition. Ses derniers ouvrages parus sont *L'Art : une histoire d'expositions* (PUF, 2009) et *L'Art contemporain entre les lignes* (PUF, 2013).

Jérôme Glicenstein is a professor in the Department of Visual Arts at the Université de Paris 8 and is the editor of the magazine *Marges*. His research is principally concerned with contemporary art and how it is exhibited. His recently published works include *L'Art : une histoire d'expositions* (PUF, 2009) and *L'Art contemporain entre les lignes* (PUF, 2013).

LA *PERIOD ROOM* VERSION *TOMOR-ROW*

THE PERIOD ROOM: *TOMORROW*'S VERSION

Marie-Ève Marchand





Tomorrow – Elmgreen & Dragset at the V&A, 2013,
vues d'installation | installation views,
Victoria and Albert Museum, London.
Photos : Stephen White & Anders Sune Berg, permission
de | courtesy of the artists & Victoria Miro, Londres

←↑

Norman Swann, architecte retraité, vit seul dans son appartement victorien, héritage familial d'une superficie de près de 600 mètres carrés, où il accumule les œuvres et les objets d'art, les livres, les vieux magazines et les plans et maquettes de ses projets visionnaires jamais réalisés. En 2013, à la veille de son soixante-quinzième anniversaire, Swann, malade et aigri, est au bord du gouffre financier. Il doit vendre cette résidence londonienne, située au troisième étage d'un bâtiment patrimonial de Cromwell Road : le Victoria and Albert Museum (V&A).

Aussi crédible qu'il puisse paraitre, l'appartement de Swann n'est pas un véritable appartement et il est encore moins à vendre. Il s'agit plutôt de l'installation in situ *Tomorrow* présentée à l'automne 2013 par Michael Elmgreen et Ingar Dragset, duo d'artistes dont le travail pluridisciplinaire, empreint d'un humour parfois subversif, bouscule les normes et les conventions sociales. Avec *Tomorrow*, Elmgreen et Dragset ont transformé cinq salles du V&A, jadis consacrées à l'exposition des textiles et inemployées depuis plusieurs années, en un espace domestique entièrement meublé. Ils convient ainsi le visiteur, à la fois voyeur, invité et acheteur potentiel, à circuler dans l'appartement, à s'assoir au piano ou à lire un magazine en attendant le « propriétaire » qui, comme on peut l'entendre, est sous la douche.

Dans l'environnement immersif et interactif de *Tomorrow*, Elmgreen et Dragset proposent au visiteur une expérience qui mise sur l'ambigüité des frontières entre la fiction et le réel. Critique et ludique, leur installation complexifie le rapport entre l'œuvre et l'espace d'exposition en articulant les notions de récit, d'espace et de temps et réinvestit, par le fait même, certaines particularités d'un dispositif muséographique traditionnel : la *period room*. Lorsqu'elle est présentée au musée, la *period room* peut être définie comme l'organisation de composantes architecturales

Retired architect Norman Swann lives alone in his Victorian apartment, a family inheritance with a surface area of almost 600 square metres, where he collects objects and works of art, books, old magazines, and the blueprints and scale models of his unrealized visionary projects. In 2013, on the eve of his seventy-fifth birthday, the ailing and embittered Swann is on the brink of financial collapse. He must sell his London residence, located on the third floor of a heritage building on Cromwell Road: the Victoria and Albert Museum (V&A).

As believable as it appears, Swann's apartment is neither real nor for sale. It is rather the *in situ* installation of *Tomorrow*, presented in the fall of 2013 by Michael Elmgreen and Ingar Dragset, the artist duo whose multidisciplinary, and sometimes subversively humorous, work shakes up social norms and conventions. With *Tomorrow*, Elmgreen and Dragset transformed five rooms of the V&A's former Textile Galleries, which had remained unused for several years, into a fully furnished domestic space. They thus invite visitors, who are simultaneously voyeurs, guests, and potential buyers, to explore the apartment, sit at the piano or read a magazine while waiting for the "owner," who, as we might expect, is taking a shower.

Through *Tomorrow*'s immersive and interactive environment, Elmgreen and Dragset offer visitors an experience that blurs the boundaries between fiction and reality. Their critical and playful installation complicates the relationship between the work and the exhibition space by articulating notions of narration, space and time, thereby reviving certain characteristics of a traditional museological device: the period room. When presented in a museum, the period room can be defined as the organization of architectural components and furnishings so as to reconstruct—and at times even recreate—a space whose referent is usually

et mobilières de manière à construire – et parfois même à reconstituer – un espace dont le référent est généralement domestique (mais pas exclusivement) et qui véhicule une certaine conception du passé. Bien que les deux artistes ne revendiquent pas explicitement la parenté entre *Tomorrow* et la *period room*, leur installation, parce qu'elle met à profit ses modalités tout en les remettant en question, amorce un dialogue avec cette stratégie de mise en exposition héritée du 19e siècle.

C'est d'abord par sa forme même et son emplacement dans un musée que *Tomorrow* travaille à complexifier le rapport entre l'œuvre et l'espace d'exposition. L'espace architectural victorien des galeries du V&A participe à la création de l'œuvre d'Elmgreen et Dragset, puisque le plancher, le plafond et les murs toujours visibles des salles d'exposition *deviennent* l'appartement de Swann[1]. Les deux artistes exploitent ainsi la porosité des frontières entre espace public et espace privé[2] d'une manière qui déstabilise le visiteur en le confrontant à un environnement étrangement familier, à la fois très proche et très éloigné de l'établissement muséal. Toutefois, si l'espace d'exposition *est* l'œuvre, l'œuvre se présente elle-même comme un espace d'exposition. En effet, les objets qui meublent l'appartement de Swann et lui donnent vie ne sont pas que des accessoires et des éléments de décor réunis par les artistes. On y retrouve aussi des œuvres créées par eux pour l'évènement (comme les maquettes de l'architecte), d'autres créées antérieurement et réexposées ici (la table de la salle à manger conçue pour *The Collectors* [2009], le garçon recroquevillé dans l'âtre de *High Expectations* [2011]), ainsi qu'une centaine d'objets conservés dans les collections du V&A. Ceci étant, comment comprendre la relation entre cet espace et son contenu ?

L'une des clés interprétatives de l'installation *Tomorrow* est le scénario remis au visiteur à l'entrée de l'exposition. Il raconte la rencontre houleuse entre Swann et Daniel Wilder, ancien étudiant de ce dernier et futur propriétaire de l'appartement. Bien qu'il ne soit pas indispensable à l'expérience de *Tomorrow*, le scénario a ici une double fonction : il enrichit la mise en récit de l'espace en explicitant certains des gestes matérialisés par la mise en scène, et il révèle la dimension construite de l'installation, qui n'est pas tant un véritable appartement qu'un plateau de tournage, c'est-à-dire un lieu de fiction. Il est d'ailleurs sous-titré *Scenes from an unrealised film by Elmgreen & Dragset*.

L'importance du scénario d'exposition de même que la parenté procédurale entre le médium cinématographique et celui de l'exposition ont déjà été étudiées[3]. Dans le cas de *Tomorrow*, leur rapport est particulièrement étroit puisque la scénographie et le scénario s'alimentent réciproquement. Comme l'expliquent Elmgreen et Dragset, la création de l'appartement est le point de départ qui a permis le développement du scénario qui, à son tour, a contribué à la complexification de la mise en scène[4]. La forme de l'installation, l'intérieur domestique, favorise très certainement la création d'effets de réel et, corolairement, la mise en récit de l'espace d'exposition. D'ailleurs, la *period room*, forme la plus aboutie de la reconstruction d'un intérieur domestique au musée, a traditionnellement été perçue comme le dispositif muséal idéal pour transmettre des données historiques relatives au mode de vie. Dans ce contexte, le recours à des accessoires permet à la fois de donner un effet « habité » et de suggérer certaines activités propres à une période ou à

1. Mis à part l'ajout de deux murs afin de créer un corridor, d'une cloison ajourée délimitant le cabinet de travail et la construction d'une cuisinette, l'espace d'exposition d'origine (une suite de cinq salles en enfilade) est demeuré inchangé.

2. Olivier Vallerand a déjà proposé une analyse de cet aspect de *Tomorrow*. Olivier Vallerand, *Making Homes, Building Identities: Queer Subversion of Domestic Space, 1994-2014*, thèse de doctorat, Montréal, École d'architecture de l'Université McGill, 2014, p. 226-237.

3. Voir, parmi d'autres, Johanne Lamoureux, « L'exposition comme produit dérivé », *Intermédialités*, nº 15 (printemps 2010), p. 73-89.

4. Victoria and Albert Museum, Elmgreen et Dragset en entrevue avec Damien Whitmore, www.vam.ac.uk/content/exhibitions/tomorrow-elmgreen-dragset/video-elmgreen-and-dragset/ [consulté le 5 janvier 2015].

(but not exclusively) domestic and which conveys a certain conception of the past. Although the two artists do not explicitly claim a relationship between *Tomorrow* and the period room, by exploiting and simultaneously calling its modes into question, their installation initiates a dialogue with this nineteenth century exhibition strategy.

Tomorrow first endeavours to complicate the relationship between the work and the exhibition space through its form and placement. The Victorian architectural space of the V&A galleries contributes to the creation of Elmgreen and Dragset's work, since the perpetually visible floor, ceiling, and walls of the exhibition rooms *become* Swann's apartment.[1] The two artists thus explore the porous boundaries between public and private space,[2] as visitors are destabilized when confronted with a strangely familiar environment that is at once very close to yet very far from the museum's frame. However, if the exhibition space *is* the work, the work itself appears as an exhibition space. The objects that furnish Swann's apartment and give it life are in fact props and decorative elements assembled by the artists. Included are also works made for the exhibition (such as the architect's scale models), other works previously created and re-exhibited here (such as the dining room table designed for *The Collectors* [2009], the boy curled up in the hearth of *High Expectations* [2011]), as well as approximately one hundred objects from the V&A collections. This being the case, how should we understand the relationship between this space and its content?

One key to interpreting the *Tomorrow* installation is the script given to visitors at the exhibition entrance. It recounts the stormy meeting between Swann and Daniel Wilder, a former student of Swann and the future owner of the apartment. Although the script is not essential to the experience of *Tomorrow*, it serves a dual function: it enhances the narrative aspect of the space by clarifying some of the gestures embodied by the staging, and it reveals the constructed dimension of the installation, which is not a real apartment but rather a film set, i.e., a fictional place. This notion is further emphasized by the script's subtitle, *Scenes from an Unrealised Film by Elmgreen & Dragset*.

The importance of the exhibition's script, as well as the procedural relationship between the medium of film and that of the exhibition have already been examined.[3] In the case of *Tomorrow*, their relation is particularly close since the scenography and script support each other reciprocally. As Elmgreen and Dragset explain, the creation of the apartment is the starting point that led to the development of the script, which, in turn, contributed to making the staging more complex.[4] The installation format—the domestic interior—certainly creates a feeling of realism and consequently augments the narrative aspect of the exhibition space. Furthermore, the period room, the most successful form of reconstructing a domestic interior in a museum, has been traditionally perceived as the ideal museum device for transmitting historical information about the way we live. In this context, the use of props provides both a "lived-in" effect and suggests certain activities specific to a period or a place through museography.[5] However, in

1. Other than the addition of two walls to create a hallway, an openwork partition to enclose the study and the construction of a kitchenette, the original exhibition space (a row of five galleries) remained unchanged.

2. Olivier Vallerand has already offered an analysis of this aspect of *Tomorrow*. See Olivier Vallerand, *Making Homes, Building Identities: Queer Subversion of Domestic Space, 1994-2014*, PhD thesis (Montréal: the School of Architecture at McGill University, 2014), 226–237.

3. Among others, see Johanne Lamoureux, "L'exposition comme produit dérivé," *Intermédialités* 15 (Spring 2010): 73–89.

4. Victoria and Albert Museum, Elmgreen and Dragset interviewed by Damien Whitmore, www.vam.ac.uk/content/exhibitions/tomorrow-elmgreen-dragset/video-elmgreen-and-dragset/ [Consulted on January 5, 2015].

5. This practice has been in place since the initial institutionalization of the period room and is still in use today, even in art museums. See in particular Dianne H. Pilgrim, "Inherited from the Past: The American Period Room," *American Art Journal* 10, 1 (May 1978), 8.





Tomorrow – Elmgreen & Dragset at the V&A, 2013,
vues d'installation | installation views,
Victoria and Albert Museum, London.
Photos : Stephen White, permission de | courtesy of
the artists & Victoria Miro, Londres

↑

un lieu à travers la muséographie[5]. Cependant, dans la *period room*, le scénario qui préside à la scénographie n'est généralement pas divulgué au visiteur. En l'absence de « personnages » (les mannequins sont de plus en plus délaissés, surtout dans les musées d'art et d'arts décoratifs), ce sont plutôt les objets eux-mêmes, œuvres et accessoires, qui deviennent les acteurs, dans un décor où le visiteur est invité à se projeter, mais auquel il n'aura jamais pleinement accès. En effet, celui-ci demeure toujours un voyeur par rapport à cet espace dans lequel il peut rarement circuler librement et dont l'expérience est tributaire des conditions imposées par le musée.

La situation est ici différente, et l'expérience jusqu'à un certain point « virtuelle » de l'espace-temps de la *period room* laisse place à une expérience de l'œuvre et de l'espace d'exposition qui engage physiquement le visiteur. De concert, le musée et les artistes amorcent un jeu où le visiteur est à la fois spectateur/voyeur et participant. S'il est d'abord un visiteur « indiscret » dans l'appartement de Swann (rappelons que la visite a lieu tandis que ce dernier est sous la douche), le visiteur qui feuillète un magazine ou joue quelques notes au piano devient potentiellement un acteur – peut-être un invité légitime – aux yeux des autres personnes présentes dans la pièce. L'imaginaire est également sollicité et les visiteurs, invités à extrapoler au sujet de la personnalité et de la vie du personnage principal à partir des objets exposés, contribuent ainsi à étirer les limites spatiotemporelles de l'œuvre et du récit qui la sous-tend[6]. Plus complexes et plus dynamiques que dans la *period room*, la mise en récit de l'espace et l'expérience ainsi proposée au visiteur par *Tomorrow* décuplent la qualité immersive du dispositif original tout en maximisant sa dimension interactive généralement peu exploitée.

Ajoutant à la remise en question des modalités traditionnelles d'exposition de l'objet au musée ainsi qu'à l'ambigüité du rapport entre l'œuvre et son espace d'exposition, aucun cartel ni dispositif de sécurité ne permettent de distinguer les œuvres des accessoires. Certes, les objets du V&A sont hors d'atteinte du visiteur et les employés du musée, qui jouent le rôle de domestiques, trouveront différents prétextes (non muséologiques, bien sûr) pour préserver les œuvres des mains trop curieuses. Le choix d'Elmgreen et Dragset d'offrir au visiteur la possibilité d'interagir physiquement avec le contenu de l'installation bouscule néanmoins la préséance traditionnellement accordée au visuel sur le tactile dans le musée d'art. Le contexte du V&A parait d'ailleurs des plus appropriés à une telle démarche d'« activation » du visiteur et de l'œuvre, dans la mesure où les collections d'arts décoratifs sont constituées d'objets qui, ayant souvent eu une valeur d'usage domestique avant leur « muséification », évoquent plus spontanément des gestes (et donc le toucher) qu'un tableau. Rappelons en outre que la *period room* est justement le dispositif qui, à travers sa mise en scène, traduit le plus explicitement la valeur d'usage de ses composantes, et ce, bien qu'une distance soit toujours préservée entre l'œuvre et le visiteur au moyen de différents dispositifs de sécurité.

Sur le plan temporel, *Tomorrow* est présentée au visiteur comme un espace de vie actuel – et même futur pour son prochain acquéreur –, ce qui renverse l'une des conditions primordiales de la *period room* qui, par son intitulé même, propose plutôt un voyage dans le passé. La temporalité de l'installation d'Elmgreen et Dragset est cependant plus complexe qu'il n'y parait. Ainsi, la présence du personnage principal, Swann – qui suggère implicitement la recherche d'un « temps perdu » – dans une œuvre intitulée *Tomorrow* constitue un oxymore. Toutefois, la pierre tombale présentée

5. Il s'agit d'une pratique employée dès les débuts de l'institutionnalisation de la *period room* et qui est encore exploitée aujourd'hui, même dans le musée d'art. Voir notamment Dianne H. Pilgrim, « Inherited from the Past: The American Period Room », *American Art Journal*, vol. 10, nº 1 (mai 1978), p. 8.

6. Un concours invitait les visiteurs à soumettre leur propre interprétation de la vie de Swann au musée et à Elmgreen & Dragset et de courir la chance de voir leur histoire publiée dans le *V&A Magazine*. Victoria and Albert Museum, www.vam.ac.uk/content/exhibitions/tomorrow-elmgreen-dragset/competition-what-happens-tomorrow/ [consulté le 5 janvier 2015].

the period room, the script underlying the scenography is rarely disclosed to visitors. In the absence of "characters" (mannequins are increasingly disused, especially in art and decorative arts museums), the objects themselves, the works and props, become the actors in a décor into which visitors are invited to project themselves but which is never fully accessible. In fact, visitors are always voyeurs vis-à-vis this space in which they can seldom freely circulate and where their experience remains dependant on conditions imposed by the museum.

The situation differs here, and the somewhat "virtual" experience of the period room's space-time makes way for an experience of the work and exhibition space that physically engages the visitor. Acting in unison, the museum and the artists initiate a game in which visitors are at once spectators/voyeurs and participants. Although initially an "indiscreet" visitor in Swann's apartment (remember that the visit is happening while Swann is in the shower), the visitor who leafs through a magazine or plays a few notes on the piano potentially becomes an actor—perhaps a legitimate guest—in the eyes of the other people in the room. Visitors are also encouraged to use their imagination and deduce aspects of the main character's life and personality based on the objects exhibited, thus expanding the spatio-temporal limits of the work and its underlying narrative.[6] More complex and dynamic than in the period room, the narrative aspect of the space and the experience that *Tomorrow* offers visitors intensify the immersive quality of the original device while simultaneously maximizing its usually underused interactive dimension.

In addition to calling into question the traditional modes of exhibiting the object in a museum as well as the ambiguous relation between the work and its exhibition space, no wall label or security feature makes any distinction between the works and the props. It is true that the objects of the V&A are out of visitors' reach, so museum employees, playing the role of servants, find different pretexts (that are not museological, of course) for keeping the works away from overly curious hands. Yet Elmgreen and Dragset's decision to offer visitors the possibility of physically interacting with the contents of the installation subverts the precedence traditionally accorded to the visual over the tactile in an art museum. The context of the V&A therefore appears as most appropriate to this process of "activating" the visitor and the work, insofar as decorative arts collections consist of objects that, having often had a domestic purpose before their "museumification," evoke gestures (and thus touch) more spontaneously than paintings. It is also important to keep in mind that the period room is precisely the device that most explicitly translates the use value of its components through its staging, despite the distance that is always preserved between the work and the visitor through various security features.

In terms of the temporal aspect, *Tomorrow* is presented to visitors as an actual living space, even a future one for the new owner, thus reversing one of the fundamental conditions of the period room, which, by its very name, suggests a journey into the past. Yet the temporality of Elmgreen and Dragset's installation is more complex than it first appears. The presence of the main character Swann—who implicitly suggests a search for "lost time"—in a work titled *Tomorrow* constitutes an oxymoron. However, the tombstone depicted on the cover of the script seems to confirm the impossibility of the future evoked by the installation's title: *Tomorrow* becomes a type of memorial, a present frozen in marble, eternal yet ephemeral in its quality as an installation. This permanence marked by sarcasm—Swann will never see a better day, while the continuous sound of the shower and the flooding of the apartment that concludes the script suggest the ruin and even death of the architect—indicates one of the paradoxes of the period room, which, as a former domestic space, is never devoid of its use-value set by the museum. Furthermore, the symbol of

6. A contest invites visitors to give their own interpretation of Swann's life to the museum and Elmgreen & Dragset for a chance to have their story published in *V&A Magazine*. Victoria and Albert Museum, www.vam.ac.uk/content/exhibitions/tomorrow-elmgreen-dragset/competition-what-happens-tomorrow/ [Consulted on January 5, 2015].



Tomorrow – Elmgreen & Dragset at the V&A, 2013,
vue d'installation | installation view,
Victoria and Albert Museum, London.
Photo : Stephen White, permission de | courtesy of
the artists & Victoria Miro, Londres

↑

en couverture du scénario semble sceller l'impossibilité du futur évoqué par l'intitulé de l'installation : *Tomorrow* devient une forme de mémorial, un présent figé dans le marbre, éternel mais néanmoins éphémère en sa qualité d'installation. Cette pérennité empreinte de sarcasme – Swann ne connaitra jamais de lendemains meilleurs, alors que le son continu de la douche et l'inondation de l'appartement qui conclut le scénario suggèrent le naufrage et même la mort de l'architecte – rappelle l'un des paradoxes de la *period room* qui, jadis espace domestique, est à jamais dépourvue de sa valeur d'usage, figée par le musée. Par ailleurs, le symbole de la pierre tombale évoque le musée comme nécropole de l'art. L'allusion à la mort est corroborée par la présence, au-dessus du lit de Swann, d'un vautour doré. Ce charognard nous rappelle en outre les différentes formes de pillages qui marquent l'histoire des musées et tout particulièrement de la *period room*, dont l'essor est indissociable des assemblages de composantes architecturales « sauvées », parfois de force, de la destruction[7].

D'une part, en réinvestissant certains des paramètres associés à la *period room*, comme la forme de l'intérieur domestique, les effets de réel et la construction d'un récit lié au quotidien à travers la scénographie coordonnée des œuvres et des accessoires, Elmgreen et Dragset donnent au visiteur les moyens de reconnaitre l'originalité et l'audace de leur œuvre dans l'espace d'un musée où l'art contemporain ne constitue qu'une petite partie des collections. D'autre part, en repoussant les limites muséographiques de la *period room*, *Tomorrow* révèle la dimension construite de celle-ci et exacerbe sa valeur d'installation muséale. Elmgreen et Dragset amorcent ainsi un jeu dans l'espace-temps du V&A : l'espace domestique des *period rooms* britanniques présentées au quatrième étage du musée rencontre celui de *Tomorrow* ; tandis que le présent de l'installation croise le passé véhiculé par les *period rooms*. Dans tous les cas, il s'agit de proposer au visiteur une expérience dont les limites spatiotemporelles excèdent celles de la galerie.

7. Voir notamment John Harris, *Moving Rooms: The Trade in Architectural Salvages*, New Haven, Yale University Press, 2007.

Marie-Ève Marchand a écrit une thèse de doctorat en histoire de l'art examinant la spécificité matérielle, spatiale et temporelle de la *period room* comme dispositif muséal. Dans le cadre de ses recherches, elle étudie les enjeux épistémologiques des stratégies de mise en exposition des arts décoratifs au musée et prête une attention particulière au réinvestissement de la culture matérielle française du 18e siècle aux États-Unis.

the tombstone evokes the museum as a necropolis of art. The allusion to death is further supported by the presence of a golden vulture above Swann's bed. Among other things, this scavenger reminds us of the various forms of plundering that mark the history of museums, particularly the period room, whose development is inseparable from the assemblages of architectural components that are "salvaged," sometimes forcibly, from destruction.[7]

On the one hand, by reintroducing some of the parameters associated with the period room, such as the domestic interior format, the realistic effects and the construction of a narrative related to daily life through the scenography of the works and props, Elmgreen and Dragset give visitors the means to recognize the originality and audacity of their work in a museum space where contemporary art constitutes only a small part of the collections. On the other hand, by pushing the museological limits of the period room, *Tomorrow* reveals its constructed aspect and heightens its value as a museum installation. Elmgreen and Dragset thus initiate a game in the space-time of the V&A: the domestic space of the British period rooms presented on the museum's fourth floor meets *Tomorrow*'s space, while the installation's present intersects with the past conveyed by the period rooms. In all cases, visitors are offered an experience whose spatio-temporal limits go beyond those of the gallery.

[Translated from the French by Oana Avasilichioaei]

7. See in particular John Harris, *Moving Rooms: The Trade in Architectural Salvages* (New Haven: Yale University Press, 2007).

Marie-Ève Marchand's doctoral thesis in art history examines the material, spatial, and temporal specificity of the period room as a museological device. Her research focuses on the epistemological implications of exhibiting decorative art in museums, giving particular attention to the reintroduction of eighteenth century French material culture to the USA.

SCENES FROM THE HOUSE DREAM: L'EXPOSITION COMME SCÈNE ONIRIQUE

SCENES FROM THE HOUSE DREAM: THE EXHIBITION AS ONEIRIC SCENE

Estelle Grandbois-Bernard
et Magali Uhl





David Hoffos, *Scenes from the House Dream*, 2003-2008, détail de l'installation | installation detail. Photo : David Miller, permission de | courtesy of the artist & TrépanierBaer, Calgary

←

David Hoffos, *Scenes from the House Dream: Airport Hotel*, 2004, détail de l'installation | installation detail. Photo : David Miller, permission de | courtesy of the artist & Nickle Galleries, Université de Calgary

↑

On observe depuis quelques années une transformation du rapport que l'artiste entretient avec l'espace d'exposition, lequel peut devenir trame narrative, matière, motif, sujet – un monde en soi à réinterpréter. En jouant le rôle de commissaire, l'artiste prend possession des lieux pour y déployer des propositions artistiques plus larges, dépassant les frontières de l'œuvre comme de l'installation pour ouvrir un espace autre, esthésique et expérientiel, à l'intérieur duquel le visiteur est partie prenante de l'expérience proposée. Ces œuvres dialogiques sont, comme le roman polyphonique analysé par Bakhtine[1], traversées par une pluralité de voix : celle du créateur bien sûr, mais aussi celles des récepteurs. L'espace d'exposition est ainsi compris comme un monde à part entière investi par tous les sujets qui l'expérimentent.

Ainsi Philippe Parreno intègre ses œuvres passées et présentes à l'espace fabuleux du Palais de Tokyo, en 2013, pour proposer une étrange chorégraphie muséale au sein de l'architecture monumentale du bâtiment parisien. Redoublant, comme titre de son exposition, les mots de Baudelaire[2] « Anywhere, Anywhere, Out of the World », l'artiste signe son travail de cette dimension onirique, virtuelle, rémanente, chère au poète et propre à ce type d'exposition-œuvre. Pierre Huyghe, pour sa part, imagine la même année et dans un contexte identique d'exposition rétrospective, un centre Pompidou animé par différentes formes de vie avec lesquelles le visiteur doit cohabiter. Dernière en date, Samara Golden propose quant à elle, avec *The Flat Side of the Knife*, au MoMA PS1 de New York, en 2015, une installation immersive qui permet, par

1. Mikhaïl Bakhtine, *Problèmes de l'œuvre de Dostoïevski* [1929], Paris, Seuil, 1970.

2. Voir Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris, Petits poèmes en prose* [1869], Paris, Gallimard, 2006, p. 220.

In recent years, there has been a transformation in the relationship between the artist and the exhibition space, a space that may serve as a narrative framework, material, motif, or subject—an entire world to be reinterpreted. Assuming the role of curator, the artist takes over the site in order to present broader artistic proposals that overstep the boundaries of artwork as installation and open up a different aesthetic and experiential space, within which the visitor is an active part of the envisioned experience. Like the polyphonic novel analyzed by Bakhtin,[1] these dialogic works are inhabited by plural voices: that of the creator, of course, but also those of the people who receive them. The exhibition space is thus understood as an entirely separate realm, in which all of the subjects who experience it are invested.

For instance, in 2013 Philippe Parreno integrated his past and current works into the remarkable space of the Palais de Tokyo in Paris to offer a strange museum-like choreography within the building's monumental architecture. Taking Baudelaire's words, "Anywhere, Anywhere, Out of the World,"[2] as the title for his exhibition, Parreno imbued his work with the enduring oneiric, virtual dimension valued by the poet and unique to this type of exhibition-artwork. In the same year, also in the context of a retrospective exhibition, Pierre Huyghe imagined a Centre Pompidou populated by different forms of life with which visitors would have to cohabit. At MoMA PS1 in New York, two years later, Samara Golden created *The Flat Side of the Knife*, an immersive installation that combined material and illusory spaces to provide access to further layers of consciousness.

1. Mikhail Bakhtin, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, trans. Caryl Emerson (Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 1984).

2. See Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris, Petits poèmes en prose* (Paris: Gallimard, 2006), 220.



David Hoffos, *Scenes from the House Dream: Circle Street*, 2003, détail de l'installation | installation detail.
Photo : David Miller, permission de | courtesy of the artist & TrépanierBaer, Calgary

↑

la combinaison d'espaces matériels et illusoires, d'accéder à d'autres couches de la conscience.

Les expositions emblématiques de cette tendance émergente peuplent aujourd'hui le paysage artistique international et interpèlent ceux qui les regardent et les vivent. Que proposent ces nouveaux formats d'exposition en repoussant de la sorte les limites de l'œuvre d'art et du rôle de l'artiste ? De partenaire à cocréateur, quel rôle le visiteur joue-t-il dans la construction de la proposition artistique ? Le passage par l'immersion, le sentiment d'étrangeté, le rêve éveillé, l'appel à l'inconscient sont-ils, en définitive, les moteurs de ces créations ? La description et l'analyse de l'exposition *Scenes from the House Dream* de l'artiste canadien David Hoffos permettent d'explorer ces interrogations ; les réflexions de Freud sur le rêve et l'inquiétante étrangeté, d'en donner des clés d'analyse.

LE MONDE ONIRIQUE DE DAVID HOFFOS

Présentée au MOCCA à Toronto en 2010, *Scenes from the House Dream* préfigure cette nouvelle tendance à investir tout l'espace d'exposition pour proposer aux visiteurs une expérience immersive inédite. Ici, c'est à la visite d'un rêve que nous convie l'artiste. Ce rêve, commun à plusieurs, se déroule dans le dédale des pièces d'une grande maison, là où, à la recherche d'une issue, on assiste à des scènes étranges, parfois effrayantes. L'espace de l'exposition se confond avec le monde onirique, en proposant une expérience de désorientation angoissante qui brouille les repères permettant de distinguer le connu de l'inconnu, le soi de

Today, exhibitions emblematic of this emerging trend fill the international art landscape, challenging those who see and experience them. Yet what do these new exhibition formats propose by pushing beyond the limits of the artwork and the artist's role in this manner? From partner to co-creator, what role does the visitor play in the construction of the artistic proposition? Are the immersive experience, a sense of strangeness, the waking dream, and an appeal to the unconscious the definitive driving forces behind these creations? With this essay, these questions are explored through Canadian artist David Hoffos's exhibition *Scenes from the House Dream*. Freud's reflections on dreams and the uncanny provide the keys for this analysis.

DAVID HOFFOS'S DREAM WORLD

Presented at MOCCA in Toronto in 2010, *Scenes from the House Dream* presaged the new trend of filling the entire exhibition space to offer visitors an unprecedented immersive experience. Here, the artist invites us to visit a dream. This dream, experienced by many, takes place in a labyrinth of rooms in a large house where, as we search for an exit, we witness strange, sometimes frightening scenes. The exhibition space is melded with this oneiric world, offering a sense of harrowing disorientation, blurring the reference points that distinguish the known from the unknown, the self from the other, the artwork from life. Thus, the interpretive quest that impels the visitor traces not only the meaning of the artwork but also the course of the exhibition—a performative space in which, as in a dream, figuration and projection allow us to explore our fears and unconscious desires.

l'autre, l'œuvre de la vie. La quête interprétative qui anime alors le visiteur trace le sens de l'œuvre et le trajet de l'exposition, qui se présente comme un espace performatif où, à l'instar du rêve, la figuration et la projection lui permettent d'explorer ses craintes et désirs inconscients.

En entrant dans la salle, le visiteur est plongé dans l'obscurité. Celle-ci assure la cohérence et l'unité de l'expérience, en imposant une appréhension commune des installations multimédias disposées dans la pièce. Chacune d'entre elles est une œuvre originale, réalisée entre 2003 et 2008 à partir d'un assemblage de techniques vidéos *low-tech*. Elles prennent la forme de dioramas, décors miniatures finement élaborés, sur la surface desquels s'animent des personnages fantomatiques projetés grâce à un dispositif vidéo comportant téléviseurs et miroirs. Les scènes se présentent comme des séquences de la vie quotidienne : un adolescent passe en planche à roulettes dans une rue de banlieue, une femme s'habille dans sa chambre d'hôtel, un feu d'artifice éclate dans le ciel d'une ville… Pourtant, l'ambiance est angoissante : une menace semble planer sur ces décors familiers, comme si quelque chose était sur le point d'arriver. Un autre type d'installation occupe la pièce : des personnages holographiques de taille humaine sont projetés sur des panneaux adaptés à la forme de leur silhouette. Esseulées, mélancoliques, ces figures spectrales créent un doute angoissant chez le visiteur : s'agit-il d'autres visiteurs déambulant comme lui dans la salle, d'acteurs en chair et en os, ou de simples images évoluant à la surface des choses ? Ces figures sont fascinantes et repoussantes à la fois, et leur réalisme spectral provoquant le malaise accentue le sentiment de désorientation qui marque l'expérience du visiteur. Invité à faire sens des fragments d'histoires qui se présentent à lui, celui-ci cherche des repères dans ses propres rêves, ses souvenirs et ses terreurs, les mêlant peu à peu aux décors élaborés par l'artiste.

Vers la fin du parcours, le visiteur arrive face à une projection grandeur nature intitulée *Carolina*. Cachée derrière un coin de mur, une jeune femme l'observe, à la manière dont il observe lui-même les personnages de l'exposition. Les rôles sont inversés, l'observateur est observé. Plus loin, le dernier diorama de l'exposition fait littéralement entrer le visiteur dans le rêve alors qu'un dispositif de caméras et de miroirs projette son image au sein même du diorama. Il se rend compte alors qu'il est le protagoniste du rêve, jouant malgré lui le rôle principal dans les scènes imaginées par l'artiste.

L'EXPOSITION COMME SCÈNE ONIRIQUE : JEU ESTHÉTIQUE ET ESPACE PERFORMATIF

Le jeu de miroir mis en place par Hoffos à la fin de l'exposition permet de réfléchir au rôle primordial joué par le récepteur de l'œuvre d'art. Comme le rappelle le philosophe Hans-Georg Gadamer, toute œuvre d'art doit être appréhendée par un récepteur pour que s'actualise son sens. Il s'agit là du sens intime de la notion de représentation : une pièce de théâtre doit être vue, une mélodie, entendue, un texte, lu pour que prenne vie le sens qui sommeille en eux. L'exposition, comme médium, doit quant à elle être parcourue, explorée, vécue pour qu'une interprétation s'en dégage. Or, ce qui frappe dans *Scenes from the House Dream*, c'est que la mise en scène de l'exposition s'empare du visiteur, qui réalise peu à peu qu'il en est à la fois le récepteur… et l'acteur.

Cette participation à la réalisation de l'œuvre, le visiteur s'y engage malgré lui. C'est en ce sens que l'œuvre s'accorde bien avec le concept de jeu de Gadamer. Selon lui, jouer, c'est toujours être joué par le jeu : « […] le jeu s'empare de celui qui joue[3] ». En participant et en s'identifiant au jeu esthétique de *Scenes from the House Dream*, le visiteur se découvre en représentation dans l'œuvre, grâce aux miroirs et aux reflets qu'y projettent son image, mais il découvre aussi ses attentes, ses angoisses,

Entering the gallery, visitors are plunged into darkness. This lends coherence and unity to the experience by imposing a shared apprehension of the multimedia installations set out in the room. All are original artworks, created from an assemblage of low-tech video techniques produced between 2003 and 2008. They take the form of dioramas, meticulously fabricated miniature stage sets, onto which ghostly characters are projected via a video device involving television sets and mirrors. The scenes are presented as sequences of daily life: a teenager skateboarding down a suburban street, a woman getting dressed in her hotel room, fireworks exploding in an urban sky, and so on. Yet, the ambience is unsettling; a threat seems to hover over these familiar scenes, as though something were about to happen. Another type of installation also occupies the room: life-size holographic human figures are projected onto panels matching the shape of their silhouettes. Forsaken and melancholy, these spectral figures create a sense of anxious doubt among visitors: are these other visitors, strolling just as we are in the gallery, flesh-and-blood actors or simply images floating on the surface of things? The figures are both fascinating and repellent, and their ghostly realism, provoking discomfort, accentuates our sense of disorientation. Called upon to make sense of the fragmented stories presented to us, we seek reference points in our own dreams, our memories and terrors, gradually blending them with the scenery created by the artist.

Toward the end of our visit, we arrive in front of a life-size projection called *Carolina*. Hidden behind the corner of a wall, a young woman observes us, just as we observe the figures in the exhibition. The roles are inverted: the observers are observed. Farther on, the exhibition's final piece literally takes us into the dream, with a device made of cameras and mirrors that projects our image into the diorama. We realize that we are the protagonists in the dream, playing, in spite of ourselves, the starring role in the scenes imagined by the artist.

THE EXHIBITION AS ONEIRIC SCENE: AESTHETIC PLAY AND PERFORMATIVE SPACE

The mirror play set up by Hoffos at the end of the exhibition allows for a reflection on the essential role played by the receiver of the artwork. As philosopher Hans-Georg Gadamer notes, all artworks must be apprehended by a receiver for their meaning to be actualized. This touches on the private meaning of the notion of representation: a play must be seen, a melody heard, or a text read for the meaning that sleeps within each of them to be awoken. Thus, the exhibition as medium, must be walked through, explored, and experienced for an interpretation of it to emerge. What is striking in *Scenes from the House Dream* is that the exhibition's *mise en scène* takes a hold of visitors, who gradually realize that they are both the receiver and the actor.

Visitors participate in the creation of the artwork in spite of themselves. In this sense, the artwork corresponds nicely with Gadamer's concept of the game. Gadamer posits that playing always means *being played* by the game: "The game masters the players."[3] By participating in and identifying with the aesthetic game in *Scenes from the House Dream*, we find not only ourselves represented in the artwork—thanks to the mirrors and the reflections that project our image—but also our expectations, anxieties, and personal references. We see ourselves "playing" the exhibition as we make our way through it. The exhibition space thus becomes a performative space, to the extent that the play of visitors enables the work to be experienced as a process of self-knowledge.

This aesthetic game, anchored in the oneiric metaphor, broadens the definition of the exhibition to include the visitors' exploratory experiences.

3. Hans-Georg Gadamer, *Vérité et méthode, les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Paris, Éditions du Seuil, 1996, p. 124.

3. Hans-Georg Gadamer, *Truth and Method*, trans. Joel Weinsheimer and Donald Marshall (London: Bloomsbury Academic, 2013), 111.

ses références personnelles. Il se voit lui-même en train de « jouer » l'exposition alors qu'il la parcourt. L'espace d'exposition devient alors espace performatif, dans la mesure où c'est le jeu des visiteurs qui permet à l'œuvre de se réaliser en tant que médiation de la connaissance de soi.

Ce jeu esthétique, ancré dans la métaphore onirique, élargit la définition de l'exposition pour y inclure le vécu exploratoire du visiteur. Dans *L'interprétation des rêves*[4], Freud insiste sur la distinction qui existe entre le contenu manifeste du rêve et son contenu latent. Selon lui, l'analyse du rêve doit se faire non pas en interprétant ce qui est manifestement donné – images, objets, actions –, mais bien par les « pensées du rêve », c'est-à-dire toutes les idées inconscientes qui donnent forme et sens au contenu manifeste. En faisant du visiteur l'acteur du rêve qu'il met en scène, Hoffos suggère que le véritable contenu de l'exposition n'est pas celui des œuvres singulières que sont les dioramas et les projections, mais bien celui, latent, des pensées et des affects que projette le visiteur sur ceux-ci, dans la quête interprétative qui guide sa déambulation. Les projections vidéos d'Hoffos miment ainsi les projections intimes du visiteur qui, en déchiffrant l'exposition, explore en fait ses propres angoisses enfouies.

INQUIÉTANTE ÉTRANGETÉ : LA CONNAISSANCE DE SOI PAR LE DOUBLE

La force médiatrice de *Scenes from the House Dream* repose d'ailleurs sur l'esthétique générale employée, qui se rapporte à l'angoisse[5] ou, plus précisément, à « l'inquiétante étrangeté » (*das Unheimliche*). Selon Freud, l'*Unheimlich* est « cette sorte de l'effrayant qui se rattache aux choses connues depuis longtemps, et de tout temps familières[6] », elle advient lorsque « les limites entre imagination et réalité s'effacent, où ce que nous avions tenu pour fantastique s'offre à nous comme réel[7] ». La figure du double, si chère aux romantiques, lui sert à illustrer ce sentiment. Dans une note de bas de page de son célèbre texte[8], il relate une expérience singulière qu'il a lui-même vécue : alors qu'il voyageait en train, la porte de son compartiment s'ouvrit sur un vieil homme égaré qui venait vers lui. S'apprêtant à s'adresser à l'étranger, Freud se rendit compte que cet homme était en fait sa propre image, reflétée par un miroir derrière la porte. Il est alors pris d'un tel inconfort qu'il associera cet épisode de sa vie à l'inquiétante étrangeté.

En présentant des décors familiers pourtant énigmatiques, et en donnant vie à des figures spectrales si près du réel qu'on les confond avec d'autres visiteurs, Hoffos utilise l'inquiétante étrangeté pour provoquer le visiteur et lui faire prendre conscience de ses craintes inconscientes. Le diorama final de *Scenes from the House Dream* rappelle l'épisode du train de Freud : le visiteur observe d'abord le personnage du diorama comme s'il ne s'agissait pas de lui, mais d'un autre, d'un de ces spectres qu'il a observés jusqu'à maintenant et qu'il commence à apprivoiser. Ce double, c'est un être qu'on croit différent : vieux et égaré dans le cas de Freud ; perdu, esseulé, fantomatique dans le cas du visiteur d'Hoffos. Or, c'est en se reconnaissant dans ce que l'on considère comme autre que soi que l'on est pris du sentiment d'inquiétante étrangeté. La figure du double permet à Hoffos de brouiller les frontières entre l'art et l'expérience subjective. Elle place l'angoisse au cœur de l'expérience de réception et traite l'espace d'exposition comme une scène onirique qui ouvre une brèche vers les profondeurs de notre inconscient.

4. Sigmund Freud, *L'interprétation des rêves* [1900], Paris, PUF, 1967.

5. Voir Benjamin Delmotte, *Esthétique de l'angoisse, Le memento mori comme thème esthétique*, Paris, PUF, 2010.

6. Freud, *Une inquiétante étrangeté (Das Unheimliche)* [1919], Les classiques des sciences sociales, http://classiques.uqac.ca/classiques/freud_sigmund/essais_psychanalyse_appliquee/10_inquietante_etrangete/inquietante_etrangete.pdf, 2015, p. 7.

7. Ibid., p. 26.

8. Ibid., note 20, p. 29.

In *The Interpretation of Dreams*,[4] Freud emphasizes the distinction between the manifest content and the latent content of dreams. Dreams, he posits, must be analyzed by interpreting not what is manifested—images, objects, actions—but "dream-thoughts," the unconscious ideas that give form and meaning to the manifested content. By making visitors into actors in the dreams that he stages, Hoffos suggests that the true content of the exhibition is not the individual works—the dioramas and projections—but the latent content of thoughts and emotions that visitors project onto them in the interpretive quest that guides their course. Hoffos's video projections also mimic visitors' private projections: as we decode the exhibition, we in fact explore our own buried anxieties.

THE UNCANNY: SELF-KNOWLEDGE THROUGH THE DOUBLE

The mediating force of *Scenes from the House Dream* is also based on the general aesthetic employed, which is related to anxiety (*angoisse*)[5] or, more precisely, "the uncanny" (*das Unheimliche*). In Freud's view, the *Unheimlich* is "that class of the frightening which leads back to what is known of old and long familiar,"[6] and it occurs when "the distinction between imagination and reality is effaced, as when something that we have hitherto regarded as imaginary appears before us in reality."[7] He employs the figure of the double, so dear to the romantics, to illustrate this sentiment. In a footnote to his famous essay,[8] he relates an unusual experience: while he was travelling on a train, the door to his compartment opened on a disoriented old man, who came toward him. As he was preparing to speak to the stranger, Freud realized that this man was in fact his own image, reflected in a mirror on the back of the door. The incident unsettled him so much that he was to associate this episode with the uncanny.

By presenting familiar yet enigmatic sets and by breathing life into ghostly figures so realistic that they are confused with other visitors, Hoffos uses the uncanny to provoke us and bring our unconscious fears to the surface. The final diorama in *Scenes from the House Dream* refers to Freud's train episode: we first see the character in the diorama as if it weren't us but someone else, one of the ghosts that we have encountered up to now and are beginning to get used to. The double is a being that we think is different: old and disoriented in Freud's case; lost, lonely, and ghostly in the case of Hoffos's visitor. As we recognize ourselves in what we had considered to be the other, we are overtaken by the sense of the uncanny. The figure of the double enables Hoffos to blur the boundaries between art and subjective experience. It places anxiety at the core of the receptive experience and treats the exhibition space as an oneiric scene that opens up a breach toward the depths of our unconscious.

In short, the potential for mediation within the aesthetic experience of *Scenes from the House Dream*, also present in the exhibitions orchestrated by Parreno, Huyghe, and Golden mentioned above, is based on their capacity to expose visitors to the role that they play in revealing the meaning of the artwork. Playing with the Freudian conception of the dream, these exhibition-artworks invite us to consider the exhibition as a space of exploration in itself, which, like the dream, uses the imagination to reveal fears and unconscious desires. By challenging visitors and making them, sometimes in spite of themselves, partners in the apparatus, these artists transform receivers into co-creators, subjects that set the exhibition into

4. Sigmund Freud, *The Interpretation of Dreams*, trans. and ed. James Strachey (New York: Basic Books, 1955).

5. See Benjamin Delmotte, *Esthétique de l'angoisse, Le memento mori comme thème esthétique* (Paris: PUF, 2010).

6. Sigmund Freud, "The Uncanny", in *the Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. 17, translation supervised by James Strachey with Anna Freud (London: Hogarth Press, 1953–74), 219.

7. Ibid., 243.

8. Ibid., 247, n. 1.



David Hoffos, *Scenes from the House Dream: Overpass*, 2007, détail de l'installation | installation detail.
Photo : David Miller, permission de | courtesy of the artist & Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa

↑

En somme, le potentiel médiateur de l'expérience esthétique de *Scenes from the House Dream*, mais aussi des expositions orchestrées par Parreno, Huyghe ou Golden évoquées plus haut, repose sur leur capacité à révéler au visiteur son rôle dans l'avènement du sens de l'œuvre d'art. Jouant avec la conception freudienne du rêve, ces expositions faites œuvres invitent à considérer l'exposition comme un espace d'exploration de soi qui, à l'image du rêve, utilise l'imaginaire pour révéler les craintes et les désirs inconscients. En interpelant le visiteur et en le rendant, parfois malgré lui, partenaire du dispositif, elles transforment les récepteurs en cocréateurs, sujets de la mise en mouvement de l'exposition. En définitive, l'éclatement des limites de l'œuvre d'art, du format de la rétrospective, du rôle de l'artiste et du musée par ces expositions-œuvres métamorphose l'espace d'exposition en un espace performatif où les visiteurs se découvrent, dans les reflets miroitants des surfaces réfléchissantes, autres qu'eux-mêmes.

motion. What is certain is that in using these exhibition-artworks to break through the boundaries separating the artwork, the retrospective format, and the artist's and museum's roles, artists transform the exhibition space into a performative space in which visitors discover themselves—in the mirroring reflections of reflective surfaces—as other than themselves.

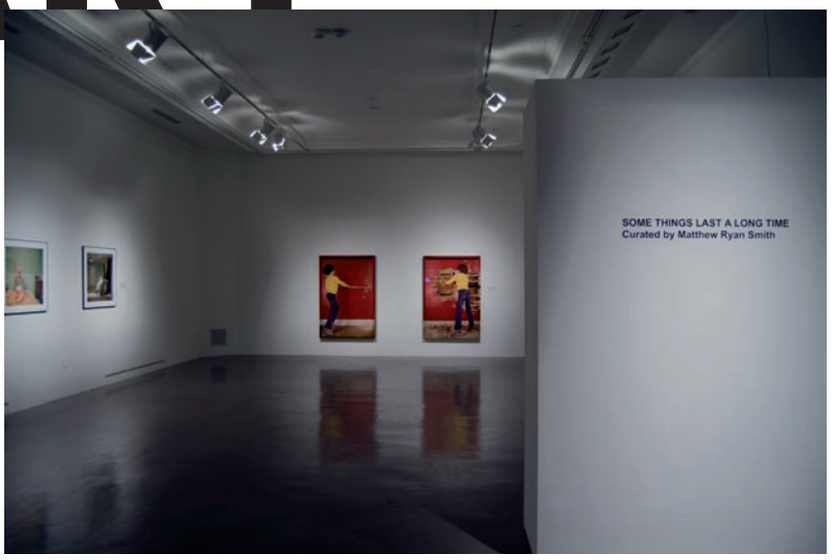
[Translated from the French by Käthe Roth]

Estelle Grandbois-Bernard est étudiante au doctorat en sociologie à l'Université du Québec à Montréal (UQAM). Ses recherches portent sur les imaginaires des lieux abandonnés en photographie. Elle est membre du Centre interuniversitaire d'études sur les lettres, les arts et les traditions (CÉLAT). **Magali Uhl** est professeure de sociologie et directrice du CÉLAT à l'UQAM. Ses principales recherches visent à cerner les transformations des sociétés actuelles par le prisme de l'art contemporain. Elle interroge plus particulièrement le rôle et la place des images, principalement artistiques, dans la connaissance du social, de même que les enjeux qui leur sont associés.

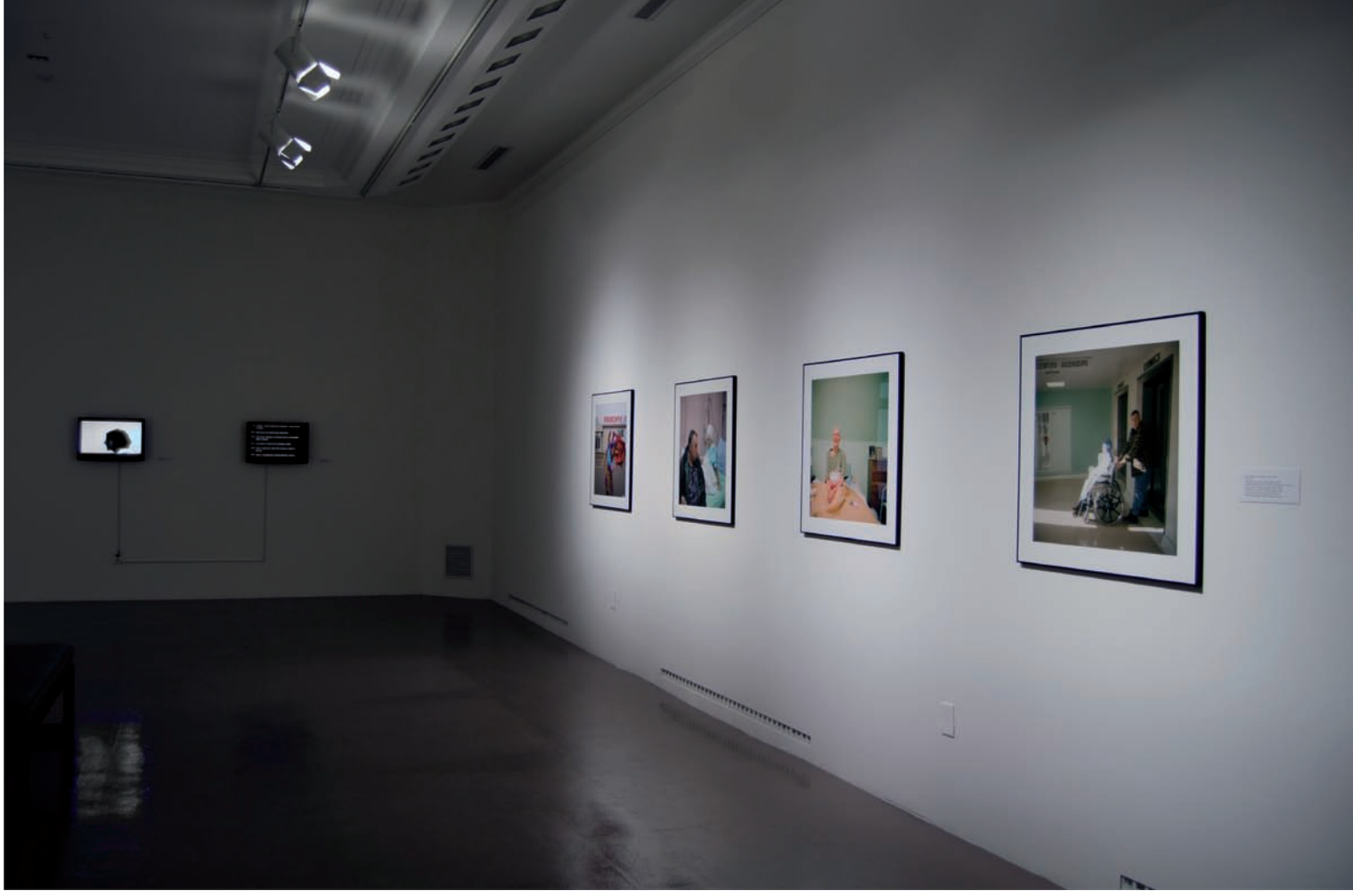
Estelle Grandbois-Bernard is a doctoral student in sociology at the Université du Québec à Montréal (UQAM). Her research involves imaginaries of abandoned sites in photography. She is a member of the Centre interuniversitaire d'études sur les lettres, les arts et les traditions (CÉLAT). **Magali Uhl** is a professor of sociology and director of CÉLAT at UQAM. Her main research focus involves discerning societal transformations through the prism of contemporary art. More specifically, she is investigating the role and place of images, mainly artistic ones, in knowledge of social matters, as well as the issues associated with those images.

NOTES ON CURATING AUTOBIO-GRAPHIC-AL ART

Matthew Ryan Smith



NOTES SUR LE COMMISSARIAT DE L'ART AUTO-BIOGRAPHIQUE



Some Things Last a Long Time, 2012, vues d'installation | installation views, McIntosh Gallery, London.
Photos : Brian Lambert, permission de | courtesy of McIntosh Gallery, London

←↑

Ce que nous appelons maintenant le commissariat, soit une certaine manière d'organiser les expositions et les publics, a eu des effets constitutifs sur ses sujets aussi bien que sur ses objets.
– Simon Sheikh[1]

On a peu traité du commissariat de l'art autobiographique contemporain et de l'ensemble particulier de responsabilités qui l'accompagnent souvent. Le mot « autobiographie » est un composé dérivé du grec « auto », qui signifie soi, « bio », qui signifie vie, et « graphein », qui signifie écrire ; depuis les années 60, le terme est devenu en quelque sorte un champ de bataille discursif pour les intellectuels et continue, de ce fait, à échapper à une définition concrète. Toutefois, une définition fréquemment citée est celle proposée par le Français Philippe Lejeune, théoricien de la littérature, qui suggère que « [ce] qui définit l'autobiographie pour celui qui la lit, c'est avant tout un contrat d'identité qui est scellé par le nom propre[2] ». L'art autobiographique, tel que je l'entends, est un mode de représentation dans lequel le sujet d'une œuvre d'art ou son apparence formelle proviennent d'évènements ou de faits tirés de l'expérience vécue et de l'histoire personnelle de l'artiste ; ce dernier traduit (ou capte) des fragments d'objets éphémères et des conditions mises en récit de sa vie quotidienne en des termes esthétiques. Ceci représente une catégorie tout à fait distincte du visuel, en ce sens qu'elle implique le commissariat de vies-en-tant-qu'art, plutôt que le commissariat d'objets d'art. Mais, diront les sceptiques, tout art n'est-il pas autobiographique ? Non, du

1. Simon Sheikh, « Constitutive Effects: The Techniques of the Curator », dans Paul O'Neill (dir.), *Curating Subjects*, Amsterdam, De Appel, 2007, p. 175. [Trad. libre]
2. Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1996 [1975], p. 33.

What we would now call curating, in effect this organizing of displays and publics, had constitutive effects on its subjects and objects alike.
– Simon Sheikh[1]

Little has been discussed concerning the curation of contemporary autobiographical art and the particular set of responsibilities that often accompany it. The word "autobiography" is an amalgamation derived from the Greek "auto" meaning self, "bio" meaning life, and "graph" meaning to write; since the 1960s it has become somewhat of a discursive battlefield for academics and thus continues to elude concrete definition. However, one of the most cited examples is that proposed by French literary theorist Philippe Lejeune, who suggests, "What defines autobiography for the one who is reading is above all a contract of identity that is sealed by the proper name."[2] Autobiographical art, as I understand it, is a mode of representation whereby an artwork's subject matter or formal appearance is sourced from events or happenings in the artist's lived experience and personal history. Here, the artist translates (or captures) fragments from the ephemera and storied conditions of their own vernacular life into the stuff of aesthetics. It represents an altogether distinct category of the visual in that it implicates the curation of lives-as-art rather than the curation of art-objects. "But," sceptics ask, "isn't all art autobiographical?" No, at least I don't think so, in the same way that not every song is a ballad. To this end, much of the work of Bas Jan Ader, Nan Goldin, AA Bronson,

1. Simon Sheikh, "Constitutive Effects: The Techniques of the Curator" in *Curating Subjects*, ed. Paul O'Neill (Amsterdam: De Appel, 2007), 175.
2. Philippe Lejeune, "The Autobiographical Pact," in *On Autobiography*. ed. Paul John Eakin, trans. Katherine Leary (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989), 12.

moins je ne le pense pas, de la même façon que toute chanson n'est pas une ballade. Par exemple, une large part du travail de Bas Jan Ader, Nan Goldin, AA Bronson, Meryl McMaster et Awol Erizku offre d'intéressants précédents en photographie, en sculpture et en vidéo, bien que cette liste soit loin d'être complète. Ces divulgations du moi, qui revêtent diverses formes et apparences, ont joué, et jouent toujours, un rôle essentiel dans la formation de l'identité de l'artiste et le devoir qu'a le commissaire d'exposition d'en articuler la présentation.

Depuis la fin des années 50, les enregistreurs vidéos personnels ont aidé les artistes autobiographiques comme Jack Chambers et Lisa Steele à réduire les couts de production et de présentation, pour leur permettre d'expérimenter avec leur propre corps (et leur autobiographie) comme sujet[3]. Dans le cas de Chambers, il s'agissait des moments fugitifs en compagnie de sa famille immédiate dans *Hart of London*, pour Steele c'étaient les blessures physiques parsemant son corps dans *Birthday Suit with Scars and Defects*. Dernièrement, des critiques de la culture comme Hal Niedzviecki ont affirmé que nous sommes entrés, en tant que société, dans une époque capricieuse de perpétuel partage à outrance ; nous avons appris à surveiller les autres (et vice versa) avec zèle. En fin de compte, tel que cet auteur et d'autres le font comprendre, notre degré de consommation de la vie des autres est sans précédent[4]. Une large part de cette situation résulte d'un changement paradigmatique survenu durant les années 90, lorsque la téléréalité, les journaux à sensation, la radio interactive, le culte de la célébrité et, bien entendu, Internet, sont devenus les dispositifs quotidiens du social. Tandis que ces dispositifs et d'autres véhicules d'expression de soi ont commencé à s'infiltrer dans la sphère du visuel, les artistes ont rapidement commencé à faire écho à cette culture branchée de la confession, qui a produit un déluge d'œuvres d'art autoréflexives, dont les plus célèbres furent celles des membres du mouvement Young British Artists, comme Richard Billingham et Tracey Emin. Pour certains, l'œuvre photographique de Billingham dont le titre *Ray's a Laugh* est tiré d'une populaire série télévisée de la BBC, se présente comme un album photo de famille atypique et sans compromis qui témoigne de l'alcoolisme de son père, de l'apathie de son frère et de la relation inconstante de ses parents. Similairement, *My Bed* d'Emin, exposé à la Tate Modern en 1999, fut une révélation. L'œuvre a été accueillie avec hésitation par le public autant que par le milieu de l'art ; ni l'un ni l'autre n'arrivaient à comprendre comment ou pourquoi les possessions personnelles de l'artiste et ses déchets quotidiens pouvaient passer pour de l'art : c'était une révélation duchampienne. Le travail d'Emin et de Billingham représentait la détérioration de la sphère privée, anticipant par conséquent l'éclatement des identités au 21e siècle. Il signalait un changement sans précédent de la critique d'art, caractérisé par l'expression – venant du public autant que des critiques – de jugements fondés sur la vie personnelle des artistes, plutôt que sur la valeur esthétique de leur travail.

Les expositions d'art autobiographique contemporain offrent la possibilité d'élargir les conceptions antérieures des rapports entre les objets, en ce sens que les commissaires d'exposition présentent non seulement des matériaux visuels autonomes, mais aussi des fragments de vies vécues. Autrement dit, je suggère que la pratique du commissariat de l'art autobiographique est différente précisément parce qu'elle requiert non seulement la mise en espace d'œuvres d'art en tant que telles, mais aussi celle d'effigies de l'expérience vécue et de l'histoire personnelle de l'artiste. Par conséquent, une telle approche critique



Meryl McMaster, and Awol Erizku provide compelling precedents through photography, sculptural objects, and video, though this list is by no means comprehensive. Taking various patterns and appearances, these disclosures of the self played, and still play, an integral role in the constitution of the artist's identity and the curator's duty in articulating it.

Since the late 1950s personal video recorders have aided autobiographical artists such as Jack Chambers and Lisa Steele to cut down on the cost of production and presentation, allowing them to experiment with their own bodies (and autobiographies) as subject matter.[3] For Chambers it was the fugitive moments with his immediate family in *Hart of London*, for Steele the physical injuries dotting her body in *Birthday Suit with Scars and Defects*. Recently, cultural critics such as Hal Niedzviecki argue that we, as a society, have entered into a capricious age of perpetual over-sharing; we have learned to zealously watch other people (and vice versa). Ultimately, as this and other literature make clear, our degree of consuming the lives of other people is unparalleled;[4] and, consequently, much of this is the result of a paradigmatic shift in the 1990s when reality television, tabloid magazines, talk radio, the cult of celebrity, and, of course, the Internet became quotidian apparatuses of the social. As these and other vehicles of self-expression trickled into the visual sphere, artists soon began to echo this *au courant* "culture of confession," which produced a deluge of self-reflexive artworks, most famously those of the Young British Artists such as Richard Billingham and Tracey Emin. For some, Billingham's photographic opus *Ray's a Laugh*, taking its name from a popular BBC television

3. Voir Matthew Ryan Smith, « Relational Manoeuvres in Contemporary Autobiographical Art », dans *Biography: An Interdisciplinary Quarterly*, vol 38, n° 1, 2015 (à paraître).

4. Pour en savoir davantage sur notre consommation de la vie des autres, en tant que société de la « culture du voyeurisme », voir Hal Niedzviecki, *The Peep Diaries: How We're Learning to Love Watching Ourselves and Our Neighbours*, San Francisco, City Lights Book, 2009, 296 p.

3. See (forthcoming) Matthew Ryan Smith, "Relational Manoeuvres in Contemporary Autobiographical Art," in *Biography: An Interdisciplinary Quarterly* 38, 1 (2015).

4. For more on how we, as a "peep culture" society, consume the lives of others see Hal Niedzviecki, *The Peep Diaries: How We're Learning to Love Watching Ourselves and Our Neighbours* (San Francisco: City Lights Book, 2009).

reconfigure les théorisations passées des rapports artiste/regardeur, artiste/commissaire et commissaire/regardeur, et des dynamiques de présentation. Si les expositions d'art autobiographique contemporain exigent l'étalage d'expériences vécues et d'histoires personnelles, alors devrait-il exister une éthique de la présentation pour de telles expositions ? Existe-t-il un ensemble indépendant de conditions de présentation pour les œuvres d'art qui se rapportent directement aux aspects quotidiens de la vie de l'artiste ? Y a-t-il une différence catégorique (et critique) entre offrir son « œuvre » au public et s'offrir « soi-même » au public ? L'exercice du commissariat d'art autobiographique contemporain pourrait ne pas référer nécessairement aux techniques conventionnelles de présentation, mais à l'exposition de simulacres prélevés à même de vraies vies, et cette relation en fait inévitablement un espace de médiation éthique. En ce sens, l'autobiographique opère comme un moulage du visage, qui préserve le souvenir par le biais de l'apparence physique. Ces petits monuments du soi permettent de prolonger la vie longtemps après la mort.

Comme pour le mot « autobiographie », le terme anglais « curator[5] » possède une foule de significations hétérogènes qui inspirent une réflexion sur le rapport compliqué du commissaire d'exposition avec l'autorité et la responsabilité éthique. Selon l'historienne de l'art Jennifer Fisher, l'acte de commissariat représente une performance d'éthique, qui montre à quel point les relations entre les objets, l'espace et les individus constituent un aspect important de la culture de présentation et de la rhétorique du commissariat. Le *Oxford English Dictionary* mentionne que le mot *curator* comporte le verbe *curate*, dérivé du latin *curare* qui signifie « prendre soin de[6] ». Fisher, en explorant l'éthique des dimensions affectives du commissariat, traite également du lien structural entre le mot *curate* et le mot *cure*. Selon la notion de commissaire-comme-soignant, elle dit que le commissaire d'exposition travaille comme une espèce de « guérisseur », un « chirurgien » qui agit sur les corps dans l'espace et le temps, « un homéopathe qui développe la conscience », et même un « thérapeute [qui offre] des rencontres intersubjectives pouvant ressembler à une sorte de cure de parole[7] ». Le fait de comparer le commissaire d'exposition à un guérisseur, un chirurgien, un homéopathe ou un thérapeute peut sembler contestable et diverger de la sphère des pratiques intersubjectives ; toutefois, ces comparaisons dessinent des trajectoires fascinantes pour l'art autobiographique. Dans ce domaine, le commissaire d'exposition adopte assez facilement ces positions de sujet en guérissant les souffrances des autres par la reconstitution de leurs corps, de leurs identités, de leurs personnalités et de leurs histoires à travers les expériences, les récits et les vies d'artistes. Ainsi, la pratique du commissariat d'exposition permet de recouvrer, de récupérer et de restructurer la mémoire ; il est possible de travailler avec et dans la douleur, et l'on peut toucher les autres par le truchement de l'esthétique, des évènements et des histoires rattachés aux œuvres elles-mêmes, que ce soient des bourdes embarrassantes, des autoportraits révélateurs ou des traumatismes personnels – pas nécessairement en tant que cure, mais comme moyen



Suzy Lake, *Pre-Resolution Using the Ordinance at Hand No. 2 & No. 7*, 1984.
Photos : permission de | courtesy of McIntosh Gallery, London

← ↑

series, stands as an uncompromising and atypical family photo album that captures his father's alcoholism, his brother's apathy, and his parent's volatile relationship. Similarly, Emin's *My Bed*, exhibited at Tate Modern in 1999, was a revelation. *My Bed* was met with hesitation from both the public and the art world, neither of which could fathom how or why her personal belongings and the daily detritus of her life could pass as art: here was a Duchampian epiphany. Emin and Billingham's work represented the deterioration of the private realm and therefore anticipated the fracturing of identities in the twenty-first century. It also signalled an unprecedented shift in art criticism whereby audiences and critics alike circulated judgements based on the artist's personal life rather than on the aesthetic merit of their work.

Exhibitions featuring contemporary autobiographical art hold the potential to expand previous conceptions of object relations in that curators not only display autonomous visual materials but also the fragments from lived lives as well. In other words, as I'm suggesting, the practice of curating autobiographical art is different precisely because it involves not just the staging of artworks per se but also effigies to the artist's lived experience and personal history. As a consequence, such a critical approach reconfigures previous theorizations of artist/viewer, artist/curator, and curator/viewer relationships and display dynamics. If exhibitions that feature contemporary autobiographical art do in fact involve lived experience and personal history as conditions for display, then should there exist an ethics of display involved with such presentations? Does there exist an independent set of display conditions for artwork that directly references

5. Traduit au Québec par « commissaire » lorsqu'il s'agit de l'organisation d'expositions et d'évènements, et de « conservateur » ou « conservatrice » lorsqu'une collection d'objets ou d'œuvres d'art est en jeu. [Note du traducteur]

6. Jennifer Fisher, « Trick or Treat : Naming Curatorial Ethics », dans Jerry White (dir.), *Naming a Practice: Curatorial Strategies for the Future*, Banff, Banff Centre Press, 1996, p. 210–211. [Trad. libre]

7. Ibid., p. 211. [Trad. libre]



Jaret Belliveau, *Mary's New Dress*, 2003.
Photo : © Jaret Belliveau, permission de | courtesy of Stephen Bulger Gallery, Toronto

↑

de découverte et de reconstitution de soi[8]. Le fait de postuler que le commissaire d'exposition prend vraisemblablement soin des œuvres d'art – ou s'y attache – permet de repenser les considérations associées aux études en commissariat d'exposition et en muséologie, en incluant une dimension de responsabilité éthique. Par conséquent, si l'art autobiographique contemporain comporte des fragments de vies vécues, alors le commissaire d'exposition doit prendre soin et de l'œuvre, et de l'artiste, puisqu'ils vivent et respirent par extension, ce qui nous amène à traiter de la manière dont le commissariat-en-tant-que-soin va au-delà du domaine des objets autonomes et des publics anonymes.

À l'été 2012, on m'a offert la possibilité d'organiser une exposition à la McIntosh Gallery afin d'appliquer ma recherche de thèse de doctorat sur le rapport de l'art autobiographique au regardeur. *Some Things Last A Long Time* regroupait un éventail d'œuvres que je considère, aux côtés d'autres critiques, commissaires et auteurs, comme ayant une pertinence autobiographique. On y retrouvait la vidéo mystificatrice *True/False* de Colin Campbell, *Birthday Suit* de Lisa Steele, le casse-tête de Peter Kingstone *400 Lies and 1 Truth About Me*, plusieurs photographies de Jaret Belliveau documentant le diagnostic de cancer puis le décès de sa mère, des portraits par Barbara Astman et, finalement, deux grandes photographies de Suzy Lake tirées de sa série *Pre-Resolution*. Essentiellement, les artistes banalisaient la vérité, usurpaient des identités, documentaient des événements traumatisants, et relayaient des moments intimes de leur vie au regard du public. Les traumatismes, la marginalisation et la souffrance qui enveloppaient la plupart des photographies et des vidéos faisaient en sorte qu'il était d'autant plus crucial de les présenter correctement, de

8. Ruth Robbins a étudié les textes autobiographiques de la journaliste et rédactrice Ruth Picardie, qui a été diagnostiquée d'un cancer du sein au milieu des années 90. Robbins a trouvé pénible la lecture de ces écrits, produisant souvent « une boule dans la gorge, un inconfort des yeux ». [Trad. libre] En effet, Robbins propose une réaction viscérale aux écrits de Picardie et aux œuvres similaires, une réponse qui restructure le fort intellectualisme de la théorie critique pour tenir compte des subjectivités ; pareillement, les publics pourraient passer à côté de l'art s'ils ignorent ou refoulent leurs réactions d'empathie envers l'artiste (et son œuvre). Voir Ruth Robbins, « Death Sentences : Confessions of Living with Dying in Narratives of Terminal Illness », dans Jo Gill (dir.), *Modern Confessional Writing: New Critical Essays*, New York, Routledge, 2009, p. 165-177 ; et Matthew Ryan Smith, *Relational Viewing: Affect, Trauma, and the Viewer in Contemporary Autobiographical Art*, thèse de doctorat, University of Western Ontario, 2012.

the quotidian aspects of an artist's life? Is there a categorical (and critical) difference between offering one's "work" to the public and offering "oneself" to the public? The exercise of curating contemporary autobiographical art may not necessarily refer to conventional display techniques per se, but to the curation of simulacrums culled from real lives, and this relationship inevitably makes it an area of ethical mediation. In this sense, the autobiographical functions as a "life mask" intended to preserve memory through physical appearance. Such minor monuments of the self are a way to extend life long after death.

Much like "autobiography," the word "curator" yields a cosmology of heterogeneous meanings that inspire a reflection of the curator's complicated relationship with authority and ethical responsibility. According to art historian Jennifer Fisher, the act of curating represents a performance of ethics, which marks the extent to which relationships between objects, space, and individuals comprise a significant aspect of display culture and curatorial rhetorics. The *Oxford English Dictionary* acknowledges that the word curator carries the verb "curate," taken from the Latin *curare* meaning "to take care of."[5] Fisher, in probing the ethics of curating's affective dimensions, also discusses the structural linkage between "curate" and the word "cure." With the notion curator-as-curer in mind, the curator is said to work as a "healer" of sorts, as a "surgeon" who acts on bodies in space and time, as "a homeopath encouraging awareness," and even as a "therapist [who provides] intersubjective encounters that might resemble a kind of talking cure."[6] Likening the curator to a healer, surgeon, homeopath, or therapist may seem questionable and divergent from the sphere of intersubjective practices, however, they open up fascinating trajectories for autobiographical art. Here, the curator takes up these subject positions quite easily by mending the sufferings of others by reconstituting the bodies, identities, personalities, and histories of others through the events, stories, and lives of artists. In curating then: one can recover, reclaim, and restructure memory; one can work with and through pain; and one can affect individuals through the aesthetics, events, and stories of the works themselves, be they embarrassing blunders, revealing self-portraits, or personal traumas—not necessarily as a cure but as a means of self-discovery and restoration.[7] Positing that the curator is one who presumably takes care of—or cares for—artwork reframes previous considerations of curatorial and museological studies by including a contingency of ethical responsibility. So, if contemporary autobiographical art bears fragments from lived lives, then the curator cares for both the work itself and the artist as they live and breathe by extension, and we begin to deal with the ways that curating-as-caring extends beyond the world of autonomous objects and anonymous audiences.

In the summer of 2012 I was afforded the opportunity to curate an exhibition at the McIntosh Gallery that pragmatized my dissertation research on autobiographical art's relationship to the viewer. *Some Things Last A Long Time* grouped together a breadth of works that I and other critics, curators, and writers considered to hold autobiographical relevance.

5. Jennifer Fisher, "Trick or Treat: Naming Curatorial Ethics," in *Naming a Practice: Curatorial Strategies for the Future*, ed. Jerry White (Banff: Banff Centre Press, 1996), 210–211.

6. Ibid., 211.

7. Ruth Robbins investigated the autobiographical texts of newspaper journalist and editor Ruth Picardie, who was diagnosed with breast cancer in the mid-1990s. For Robbins, these writings were painful to read, often producing "a lump in the throat, a discomfort in the eyes." In effect, Robbins proposes a visceral response to Picardie's writing and works like it, one that restructures the high intellectualism of critical theory to accommodate subjectivities, and it may likewise be a failure for art audiences to ignore or suppress responses of empathy towards the artist (and their work). See Ruth Robbins, "Death sentences: Confessions of Living with Dying in Narratives of Terminal Illness," in *Modern Confessional Writing: New Critical Essays*, ed. Jo Gill (New York: Routledge, 2009), 165–177; and Matthew Ryan Smith, *Relational Viewing: Affect, Trauma, and the Viewer in Contemporary Autobiographical Art*, PhD diss. (University of Western Ontario, 2012).



Jaret Belliveau, *#8 Telling Jokes*, 2004.
Photo : © Jaret Belliveau, permission de | courtesy of Stephen Bulger Gallery, Toronto

↑

porter une attention minutieuse aux relations spatiales, de bien cibler les thèmes abordés et de guider les mouvements (et affects) du public[9]. Je manipulais des objets, certes, mais aussi des preuves d'expérience et d'histoire, exigeant une méthodologie ou un cadre critique différent, dont je n'avais pas l'habitude. L'arrangement stratégique d'œuvres donné à voir étant déterminé non seulement par des préoccupations liées à l'esthétique, à la spatialité et à la réception du public, mais aussi par la rhétorique des sentiments et de l'émotion –, il ne semblait pas viable d'orienter les choix d'après ce qui « a l'air » approprié dans l'espace d'exposition ; il fallait aussi choisir ce qu'on « ressent » comme étant approprié. Le résultat fut une modeste exposition qui tenait compte non seulement du commissariat d'art mais aussi, humblement, de ce à quoi le commissariat de vie pourrait ressembler. En prenant soin de ces images et de ces objets, je prenais également soin de la vie des artistes, en quelque sorte, préservant leur image ou leurs récits dans une galerie d'art qui pouvait aussi servir de lieu de mémoire. Selon Nancy K. Miller, dans la littérature mémorialiste, « les souvenirs des autres vous aident à recouvrer votre vie, à remanier votre histoire [et] à remettre en marche la pratique de la mémoire[10] ». Similairement, les artistes qui font de l'art autobiographique donnent un peu d'eux-mêmes pour nous permettre de mieux nous comprendre nous-mêmes. Le commissariat de l'autobiographie est un miroir.

[Traduit de l'anglais par Denis Lessard]

Colin Campbell's imposturous *True/False* was there, Lisa Steele's *Birthday Suit*, Peter Kingstone's puzzle *400 Lies and 1 Truth About Me*, several Jaret Belliveau photographs featuring his mother's diagnosis and eventual passing from cancer, some Barbara Astman portraits, and finally, two sizable Suzy Lake photographs from her *Pre-Resolution* series. Essentially, the artists trivialized truth, usurped identities, documented traumatic events, and relayed private moments in their lives to public eyes. The trauma, marginalization, and suffering that blanketed so many of the photographs or videos made it that much more crucial to get it "right," to better scrutinize spatial relationships, negotiate subject matter, and steer the audience's movement (and affect).[8] What I was handling were objects, yes, but also evidence of experience and history, which required a different critical methodology or framework, one that I was unaccustomed to. On display was a strategic arrangement of works not simply determined by aesthetic, spatial, or audience concerns but also by the rhetorics of feeling and emotion—it seems no longer viable to rely on what "looks" right in exhibition spaces but what "feels" right as well. The result was a modest exhibition that considered not only the curation of artworks but, in some small way, what the curation of lives could look like. Taking care of these images and objects meant that I was, in some way, caring for the life of the artist as well, preserving their image or stories in an art gallery that may have also served as a memoir. For Nancy K. Miller, in memoir literature "other people's memories help give you back your life, reshape your story [and] restart the memory practice."[9] Correspondingly, autobiographical art is about artists who give a bit of themselves in order for us to better understand ourselves. Curating autobiography is a looking-glass.

9. Selon Fisher, « la pratique du commissariat d'exposition vise à organiser l'affect, à amener des êtres humains à éprouver différents sentiments particuliers à propos de l'art et de ses contextes ». Voir Fisher, « Trick or Treat: Naming Curatorial Ethics », op. cit. p. 208. [Trad. libre]

10. Nancy K. Miller, *But Enough About Me: Why We Read Each Other's Lives*, New York, Columbia University Press, 2005, p. 25. [Trad. libre]

8. For Fisher, "curatorial practice works to organize affect, to get human beings to feel particular ways about art and its contexts." See Fisher, op. cit., 208.

9. Nancy K. Miller, *But Enough About Me: Why We Read Each Other's Lives* (New York: Columbia University Press, 2005), 25.

Matthew Ryan Smith, Ph. D., est auteur, commissaire et éducateur indépendant. Il vit à London, Ontario. Ses écrits ont paru dans plusieurs publications canadiennes et internationales en art, dont *Canadian Art*, *C Magazine*, *First American Art Magazine*, *FUSE* et *Afterimage*, en plus de revues scientifiques et de catalogues d'exposition. Son prochain article intitulé « Relational Manœuvres in Autobiographical Video Art » paraitra dans le vol. 38, n° 1 de *Biography: An Interdisciplinary Quarterly*.

Matthew Ryan Smith, PhD, is a freelance writer, independent curator, and educator based in London, Ontario. His writings have appeared in several Canadian and international art publications including *Canadian Art*, *C Magazine*, *First American Art Magazine*, *FUSE*, and *Afterimage*, in addition to academic journals and exhibition catalogues. His forthcoming article "Relational Manoeuvres in Autobiographical Video Art" will appear in Vol. 38, Issue 1 of *Biography: An Interdisciplinary Quarterly*.

CIRCULATION AND CONTRADICTION IN ADRIAN BLACKWELL'S *FURNISHING POSITIONS*

CIRCULATION ET CONTRADICTION DANS *FURNISHING POSITIONS* D'ADRIAN BLACKWELL

Michael DiRisio





Adrian Blackwell, *Furnishing Positions (Configuration 6)*, 2014, vue d'installation | installation view, Blackwood Gallery, Mississauga.
Photo : Toni Hafkenscheid, permission de | courtesy of the artist & Blackwood Gallery

←

Adrian Blackwell, *Furnishing Positions (Configuration 1)*, 2014, vue d'installation | intallation view, Blackwood Gallery, Mississauga.
Photo : Toni Hafkenscheid, permission de | courtesy of the artist & Blackwood Gallery

↑

La circulation suppose un mouvement, une action. L'action toutefois est rarement directe, puisque la circulation agit simultanément dans et entre les réseaux – comme quand on dit d'un journal qu'il « circule ». Les œuvres récentes d'Adrian Blackwell soulignent cet aspect de la circulation et le problématisent, tout en reconstruisant l'exposition comme une manière de dialogue ou d'échange, aussi asymétrique soit-il. Car telle est la nature de la circulation ; elle n'est ni symétrique ni équilibrée, mais tordue, emmêlée dans des nœuds et des contradictions. De la même façon, une exposition n'est jamais ouverte à tous également ; le degré d'engagement qu'elle suscite est influencé par à peu près tout, du niveau d'éducation au temps dont on dispose, et plus globalement par le fossé qui ne cesse de s'élargir entre les classes sociales. S'il est vrai que l'exposition s'ouvre davantage à mesure que les méthodes de distribution numériques et imprimées repoussent les limites imposées par les contraintes spatiales, il reste que les outils technologiques et la littératie sont toujours aussi nécessaires, sans compter l'accessibilité, qui est souvent limitée.

Cette asymétrie, ces contradictions rendent le projet de Blackwell intitulé *Furnishing Positions* (2014) particulièrement adéquat à l'examen de la notion de circulation. *Furnishing Positions* se déploie en trois parties, dont chacune demande au spectateur ou participant un degré d'engagement différent. Le projet comprend la construction d'une vaste structure modulaire en amphithéâtre, l'impression d'un journal grand format s'intéressant aux diverses dimensions de l'espace public, ainsi qu'un ensemble de conversations s'étant déroulées dans les locaux de la galerie. Ces trois niveaux de fonctionnement font de l'œuvre une contradiction, dans la mesure où elle est à la fois un corpus écrit, clos, et une conversation vivante et participative. La structure bâtie sert de socle à ces deux formes et, pendant la durée de l'exposition, elle était

Circulation implies a movement, an action. Rarely is this action direct, however, as circulation simultaneously acts within and across networks, as when we speak of a "newspaper's circulation." Recent works by Adrian Blackwell emphasize and problematize this form of circulation, while reconstructing the exhibition as a form of exchange and dialogue, however asymmetrical this exchange may be. But that is the nature of circulation; it is not symmetrical, not balanced, but twisted into knots and contradictions. An exhibition is similarly never open equally to all, with levels of engagement influenced by everything from education to leisure time, much of which is further impacted by a growing class divide. As print and digital distribution methods increasingly challenge limits imposed by spatial constraints the exhibition is opened further, though even this requires technological means, literacy, and access which is not always present.

It is this asymmetry, these contradictions, that make Blackwell's project *Furnishing Positions* (2014) appropriate for a consideration of circulation. *Furnishing Positions* exists in three parts, each of which involves a different level of engagement for the viewer or participant. The project includes the construction of a large, modular amphitheatre-like structure, the printing of a series of broadsheets addressing various dimensions of public space, and a series of conversations that take place in the gallery space. Operating on these three levels turns the work itself into a contradiction, as it is at once both a closed body of writing and an inclusive, embodied conversation. The amphitheatre structure acts as a platform for both of these forms, and was open for use by classes and public groups during the exhibition's run, which allowed for an even greater range of activation.

The work itself seemed to circulate throughout the gallery, with the circular seating structure spanning much of the floor space and the

ouverte aux groupes, scolaires ou autres, ce qui permettait d'accroitre encore les possibilités d'activation.

L'œuvre elle-même semble se déplacer à travers la galerie. En effet, la structure circulaire des sièges s'étend sur une grande partie du sol et les feuilles du journal recouvrent graduellement l'un des murs, au fur et à mesure de chaque nouveau tirage. La disposition particulière des sièges poursuit un usage de la forme et des matériaux présents dans les œuvres antérieures de Blackwell, notamment dans *Model for Public Space* (2000, 2006) et *Circles Describing Spheres* (2014), dans lesquelles il encourageait le dialogue en invitant les visiteurs à s'assoir les uns en face des autres. Ce fonctionnement contraste avec celui de nombreux lieux publics actuels, où les échanges, pour être souvent inévitables, n'en sont pas moins limités, ceux-là ayant été construits de façon à réduire ceux-ci au maximum. Au contraire, Blackwell place l'échange au cœur de ses œuvres en s'arrangeant pour qu'il soit presque impossible de s'assoir seul.

En créant *Furnishing Positions*, Blackwell a cherché à explorer les dimensions sociales et politiques de l'espace public en mettant l'accent sur l'espace en tant que paradoxe. Il écrit : « … ce n'est pas que l'espace public aujourd'hui soit contradictoire, mais plutôt que les lieux de l'autorité publique et de l'économie privée le sont, eux, et que l'espace public est le produit d'une tension spatiale et matérielle qui met leurs contradictions en lumière[1]. » Il souligne l'importance de ces deux facteurs – l'autorité publique en tant que prolongement de l'État-nation, et l'économie privée en tant que lieu de marché – dans la construction de tout espace public. Bien que les deux domaines soient partiellement antagoniques, Blackwell soutient qu'ils sont engagés simultanément dans le même projet d'expansion capitaliste. « Ces deux formes d'enfermement – l'un par le marché, l'autre par l'État – paraissent opposées, mais elles fonctionnent comme des dimensions complémentaires du néolibéralisme, qui cherche perpétuellement à ouvrir des marchés tout en accentuant les écarts socioéconomiques[2]. » L'œuvre présente une tension similaire, si l'on considère que l'exposition n'existe pas en tant que forme figée, mais en tant que support, à la fois ouverte à l'engagement et à l'interaction et pourtant enfermée dans l'espace d'une galerie que tous n'abordent pas de la même façon.

DIALOGUE ET MÉDIAS NUMÉRIQUES

Cette ouverture intensive peut cependant avoir son utilité, même pour ceux qu'elle cherche à exploiter, dans la mesure où les avancées des moyens de communication permettent à l'information de circuler comme jamais. Selon la théoricienne de la politique Silvia Federici, qui s'est intéressée à l'ironie de cette ouverture, s'il est vrai que les nouvelles enceintes piègent toujours davantage de propriétés et de relations, elles produisent en même temps « de nouvelles formes de coopération sociale » grâce aux nouvelles technologies[3]. C'est un thème repris dans le troisième numéro du journal *Furnishing Positions*, dans lequel Greig De Peuter explore la relation entre les dimensions physiques et numériques de l'espace public contemporain. Il affirme que l'essor des réseaux numériques favorise un plus grand degré d'organisation et de mobilisation qu'avant, étant donné l'absence de contraintes spatiales qui caractérise les médias numériques.

Mais De Peuter nous prévient dans le même souffle que tout en facilitant l'organisation, ces nouveaux médias ouvrent également les lieux publics à de nouvelles formes de travail. Il affirme que « les portables, les tablettes, les téléphones intelligents, les textos, la connectivité omniprésente et Internet désormais mobile figurent parmi les ressources numériques qui meublent l'espace public et le transforment en décor

1. Adrian Blackwell, « Six Paradoxes of Public Space », *Furnishing Positions*, n° 00 (1er septembre 2014). [Trad. libre]

2. Ibid.

3. Silvia Federici, *Revolution at Point Zero: Housework, Reproduction, and Feminist Struggle*, Oakland, PM Press, 2012, p. 139. [Trad. libre]

broadsheets gradually covering more of one wall as each new issue was printed. The seating structure continues a use of form and material that has been present in Blackwell's past works, including *Model for Public Space* (2000, 2006) and *Circles Describing Spheres* (2014), where he encourages dialogue as visitors are invited to sit together facing one another. This contrasts with the functioning of many modern public spaces, where exchanges are often unavoidable but nevertheless diminished, as many public areas are constructed in a way that allows for as minimal an exchange as possible. In his works Blackwell moves this exchange to the centre, however, making it nearly impossible to sit alone.

Blackwell's motivation in developing *Furnishing Positions* was to explore the social and political dimensions of public space, focusing on a consideration of space as a paradox. He writes that "it is not that public space today appears contradictory, rather that spaces of public authority and private economy are themselves contradictory, and public space is the construction of a spatial and material argument that brings their contradictions to light."[1] He points to the significance of both public authority, as a development of nation-states, and private economy, or the space of the market, as two central factors in the production of any public space. While these two realms are on the one hand contradictory, he argues that they are simultaneously engaged in the same project within the expansion of capitalism. "These two forms of enclosure—one by the market, the other by the state—appear as opposites, but they function as complementary dimensions of neoliberalism, which pursues a relentless opening of markets while intensifying society's social and economic disparities."[2] The work has a similar tension with the exhibition existing not as a static form but a platform, at once open to engagement and interaction yet enclosed in a gallery space that is not equally engaged by all.

DIALOGUE AND DIGITAL MEDIA

This intensive opening can, however, be useful even for those whom it seeks to exploit, as the advances in communications technology allow for an unprecedented level of information to be circulated. Political theorist Silvia Federici addresses the irony of this opening, stating that while the new enclosures continually ensnare more property and relations, these enclosures simultaneously produce "new forms of social cooperation" through new technologies.[3] This theme is taken up in Issue 03 of the *Furnishing Positions* broadsheet, in which Greig de Peuter explores the relation between the physical and digital dimensions of contemporary public space. He argues that the rise of digital networks allows for a greater degree of organization and mobilization than previously, given digital media's lack of spatial contraints.

De Peuter is quick to add a caveat, however, claiming that while organizing is made easier, these new media also open up public spaces to new forms of work. He states that "laptops, tablets, smartphones, SMS, ubiquitous connectivity, and the now mobile Internet are among the digital resources furnishing public space as a setting for the diffuse performance of mediated labour."[4] Public parks and cafés are increasingly used as 'worksites' rather than sites of leisure or casual conversation. While the labour movement may find these media particularly useful given the lack of labour consolidation and declining union membership across North America, workers are simultaneously put at a disadvantage. This is especially pronounced in the realm of creative labour, where those working in the arts have experienced most noticeably the dissolution of

1. Adrian Blackwell, "Six Paradoxes of Public Space," *Furnishing Positions*, Issue 00 (September 1, 2014).

2. Ibid.

3. Silvia Federici, *Revolution at Point Zero: Housework, Reproduction, and Feminist Struggle* (Oakland: PM Press, 2012), 139.

4. Greig de Peuter, "Public Space as Workspace," *Furnishing Positions*, Issue 03 (October 13, 2014).



Adrian Blackwell, *Furnishing Positions (Configurations 5, 2, 3)*, 2014, vues d'installation | installation views, Blackwood Gallery, Mississauga.
Photos : Adrian Blackwell, permission de | courtesy of the artist & Blackwood Gallery

↑

pour la performance diffuse du travail médiatisé[4] ». Les parcs et les cafés deviennent des lieux de plus en plus communément associés au travail plutôt qu'aux loisirs ou aux conversations décontractées. Bien que les syndicats puissent trouver ces médias particulièrement utiles en contexte de désolidarisation de la main-d'œuvre et de diminution marquée de leurs effectifs partout en Amérique du Nord, ils n'en constituent pas moins un désavantage pour les travailleurs. Cela se voit très clairement dans le domaine du travail créatif, où la dissolution de la frontière entre travail et loisir est la plus manifeste. Federici modère elle aussi son optimisme quand elle déplore l'impact environnemental et social, souvent ignoré, qui découle de la production de ces technologies – que l'on pense par exemple au forage de mines ou à l'extraction de métaux des terres rares. Mais elle demeure globalement positive, réclamant, comme De Peuter, l'emploi généralisé des nouveaux médias à des fins anticapitalistes, même si les moyens d'une telle résistance restent enchâssés dans le système.

Federici et De Peuter s'accordent aussi à penser qu'il ne doit pas y avoir de hiérarchie entre les médias physiques et numériques. Il devient clair en effet que les moyens d'expression numériques ne vont pas remplacer les formes de communication et d'échange existantes, mais plutôt s'y entrelacer, comme l'illustre la combinaison de supports présents dans *Furnishing Positions*. Les différents numéros du journal constituent déjà des constructions relativement complexes, Blackwell ayant chargé six écrivains et six artistes de répondre à une série de questions portant sur l'espace public. Chaque journal présente un côté couvert d'écriture et l'autre, du projet apparenté d'un artiste ; la série est épinglée au mur de la galerie à mesure qu'elle se construit, et des exemplaires sont à la disposition des visiteurs qui souhaitent les emporter. La première fois que j'ai visité l'exposition, j'ai pris place sur la structure à côté de la personne qui m'accompagnait, nous avons échangé quelques mots au sujet de l'œuvre puis nous sommes mis à lire chacun notre exemplaire du journal. Un jeune homme est entré dans la galerie, en a fait le tour rapidement et est ressorti. À un moment, en consultant mon téléphone pour trouver davantage de renseignements sur l'exposition, j'ai découvert que j'avais accès au format PDF du journal sur le site web de la galerie Blackwood. Il devenait clair que l'engagement suscité par le projet n'était pas absolu, mais qu'il s'offrait par degrés, et que le visiteur ordinaire allait sans doute interagir de diverses façons, possiblement simultanées, avec l'œuvre.

Bien que le dialogue soit un thème central de *Furnishing Positions*, la galerie était étonnamment silencieuse. Cela dit, c'est un constat qui s'applique à de nombreux moyens d'expression, anciens ou récents :

a divide between labour and leisure. Federici similarly qualifies her optimism, writing that many overlook the socially and ecologically destructive processes, such as mining and rare earth production, that are involved in producing these technologies. She remains positive overall, however, calling alongside de Peuter for a greater employment of these new media for anti-capitalist ends, even if the means for this resistance remains embedded in the system.

Federici and de Peuter also agree that neither physical nor digital media should be placed above the other. It is increasingly clear that digital media will not replace other forms of communication and exchange, but rather become interwoven with them. The combination of media present in *Furnishing Positions* is emblematic of this interweaving. The broadsheets were fairly complex constructions in themselves, with Blackwell commissioning six writers and six artists to respond to a series of issues relating to public space. Each broadsheet had writing on one side and a related artist project on the other, and the series was gradually pinned on the wall of the gallery, with other copies available for viewers to take away. When I first visited the exhibition I sat on the structure next to my partner, where we spoke briefly, reflected on the work, then both turned to our respective broadsheets and read for a while. Another young man entered the gallery, walked around for a short time, and then left. At one point I checked my phone to read more about the exhibition, and found that I could access PDF files of the broadsheets through the Blackwood Gallery's website. It became clear that the various levels of engagement that the project operated on were not exclusive, and that a typical viewer would likely interact in various ways, possibly at the same time.

While dialogue was a central theme of the work, the gallery was surprisingly quiet. But that is true of many forms of media, both old and new. Following the advent of the printing press, reading was criticized for promoting isolation and harming people's sense of community, much as mobile phones have been more recently. This does not mean that dialogue did not exist in the exhibition, as the broadsheets represented an interesting display of dialogue between the collaborating artists and writers, and the circulation of these publications encourages future conversation. The writing was meant to respond to the artist's project displayed on the reverse side, while each subsequent issue responded to themes taken up in previous issues. This collective dialogue was then available for the viewer to reflect upon, and the provocations and paradoxes presented were certainly intended to promote conversation among viewers. While this dialogue represents an opening, it remains in many ways quite closed; this is not a criticism of the exhibition but a reality of socially engaged exhibitions in general. This is further complicated by the subsequent circulation of documentation, catalogues, or periodicals addressing socially engaged work, wherein the work is muted and rendered static. When the exhibition

4. Greig de Peuter, « Public Space as Workspace », *Furnishing Positions*, n° 03 (13 octobre 2014). [Trad. libre]













Adrian Blackwell, *Circles Describing Spheres*, 2014, vues d'installation | installation views, Cantor Fitzgerald Gallery, Haverford & OCAD University, Toronto. Photos : Adrian Blackwell & Melissa Jean Clark, permission de | courtesy of the artist & Onsite [at] OCAD U

↑

Adrian Blackwell, *Model for a Public Space [speaker]*, 2008, vues d'installation | installation views, The Art Gallery of Mississauga. Photos : Adrian Blackwell, permission de l'artiste | courtesy of the artist

↑

Adrian Blackwell, *Public Water Closet*, 1998, présentée dans l'exposition *off/site* | presented in the exhibition *off/site*, Mercer Union, Toronto. Photos : Adrian Blackwell, permission de l'artiste | courtesy of the artist

↑

quand l'imprimerie s'est répandue, la lecture a fait l'objet de critiques ; on disait qu'elle encourageait le repli sur soi et nuisait au sentiment d'appartenance, tout comme on le dit aujourd'hui des téléphones portables. Cela ne signifie pas que l'exposition excluait le dialogue, car les journaux mettaient en valeur, au contraire, le dialogue entre les artistes et les écrivains collaborateurs, et de même, la circulation de ces publications favorisait de futures conversations. Le côté écrit des journaux était censé répondre au projet imprimé au verso, tandis que chaque nouveau numéro réagissait aux thèmes soulevés dans les précédents. Ce dialogue collectif était ensuite offert à la réflexion des visiteurs, et il est évident que les provocations et paradoxes énoncés étaient destinés à encourager la conversation entre ceux-ci. Mais aussi ouvert qu'il puisse paraitre, ce dialogue demeurait exclusif à de nombreux égards ; il ne s'agit pas ici d'une critique de l'exposition, mais bien de la réalité générale des expositions socialement engagées. Cette situation est compliquée encore par la circulation subséquente de la documentation, des catalogues ou des périodiques qui abordent le travail artistique socialement engagé, et dans lesquels l'œuvre se retrouve muselée, figée. Quand l'exposition se fait elle-même support – de dialogue, de participation, etc. –, elle ne peut éviter les écueils que connaissent les autres moyens d'expression, marqués par l'asymétrie souvent inévitable de leur circulation.

is itself a medium—for dialogue, participation, etc.—it cannot help but have the same shortcomings of other media, where the asymmetry of their circulation is often unavoidable.

POWER AND PRODUCTION

This asymmetry typically contributes to a power imbalance between those who are permitted to act and those who are not. While some of Blackwell's past works sought to invert this power relation—as with *Public Water Closet* (1998), where public toilets intended for use by the homeless were outfitted with a one-way mirror that allowed those inside to watch the public, rather than be watched—*Furnishing Positions* instead problematized these relations. Though some elements of *Furnishing Positions* might have appeared to maintain a clear divide between production and reception, such as the sculptural installation, those that involved circulation and conversation saw this divide begin to dissolve. To the extent that the sculpture was itself a vehicle or platform for these exchanges, it was similarly not fully complete as a work until an exchange took place.

Will Straw, in his essay "The Circulatory Turn," writes that this dissolution is true of circulation more broadly. He states that "[c]irculation is not just a third level of analysis (like 'distribution' in the study of the

PUISSANCE ET PRODUCTION

Cette asymétrie concourt habituellement à un déséquilibre entre ceux qui ont le pouvoir d'agir et ceux qui ne l'ont pas. Tandis que certaines œuvres antérieures de Blackwell cherchaient à inverser cette relation de pouvoir – comme *Public Water Closet* (1998), qui dotait des toilettes publiques destinées aux itinérants d'une glace sans tain, afin qu'ils puissent de l'intérieur regarder les passants plutôt qu'être regardés –, *Furnishing Positions* la problématise. Même si certains de ses éléments peuvent sembler avoir conservé une limite claire entre la production et la réception, comme le suggère l'installation sculpturale, les éléments qui supposaient la circulation et une conversation laissaient voir le début d'une dissolution de cette limite. Dans la mesure où la sculpture était également le véhicule, le socle des échanges, elle demeurait incomplète à titre d'œuvre jusqu'à ce qu'un échange se produise effectivement.

Will Straw, dans son essai intitulé *The Circulatory Turn*, est d'avis que cette dissolution s'applique à la circulation en général. Il affirme que « la circulation n'est pas qu'un troisième niveau d'analyse (comme la "distribution" dans les industries de la culture) ; elle désigne le point d'effondrement de la production et de la réception en tant que moments signifiants[5] ». Dans ce sens étendu, la notion de circulation sert utilement la réflexion sur les expositions participatives ou socialement engagées, alors que les discussions sur les producteurs et ce qu'ils produisent ratent souvent la cible. Selon Straw, bien que la théorie de l'art et les études culturelles accordent de plus en plus d'attention au concept de circulation, nous demeurons retranchés dans une forme d'analyse qui s'articule essentiellement sur la relation entre producteur et récepteur. Il soutient que nous devrions plutôt envisager d'étudier les « matrices d'interconnexion[6] » ou les réseaux qui se développent entre les œuvres.

L'importance accordée par Blackwell au dialogue et à la conversation correspond tout à fait à cette conception des choses. Il en va de même de son intérêt pour la contradiction, bien que cela ne soit pas immédiatement perceptible. Le mot *contredire* est formé du préfixe *contra*, contraire, et du verbe *dicere*, dire. La contradiction est habituellement comprise comme étant l'infirmation d'une assertion. Mais il arrive qu'il soit plus productif de laisser deux assertions coexister dans leur opposition. La construction du paradoxe le prouve : ni vrai ni faux, il représente nécessairement une opposition. On s'intéresse au paradoxe non pas pour découvrir un fait ou une fiction, mais pour s'ouvrir à une exploration nuancée de systèmes et de construits complexes. C'est pourquoi le paradoxe convient à l'examen de l'espace public, qu'il s'agisse d'un lieu d'exposition, d'une rue ou d'un parc. Sociaux par nature, ces lieux sont de ce fait complexes, désordonnés, variés et conflictuels, à l'image des individus et des communautés qui les construisent.

[Traduit de l'anglais par Sophie Chisogne]

5. Will Straw, « The Circulatory Turn », dans Barbara Crow, Michael Longford et Kim Sawchuk (dir.), *The Wireless Spectrum: The Politics, Practices and Poetics of Mobile Media*, Toronto, University of Toronto Press, 2010, p. 25. [Trad. libre]
6. Ibid., p. 23.

Michael DiRisio est l'actuel coordonnateur des projets numériques pour *C Magazine*, où il est à mettre au point un système d'archives pour les trente années de publications de ce périodique. Ses textes ont été publiés dans *Public Journal*, *Fuse Magazine*, *C Magazine* et *esse arts + opinions*, et un compte rendu paraitra bientôt dans *The Senses & Society*, une revue d'art publiée au Royaume-Uni.

5. Will Straw, "The Circulatory Turn," in *The Wireless Spectrum: The Politics, Practices and Poetics of Mobile Media* (Toronto: University of Toronto Press, 2010), 25.
6. Ibid, 23.

Michael DiRisio is currently the Digital Projects Coordinator for *C Magazine*, where he has been developing an archive of the periodical's thirty-year publishing history. His writing has appeared in *Public Journal*, *Fuse Magazine*, *C Magazine*, and *esse arts + opinions* magazine, and he has a forthcoming review in *The Senses & Society*, a UK-based arts journal.

ART COMMIS-SARIAL : LE CAS DE WILLEM DE ROOIJ

CURATING-ART: THE CASE OF WILLEM DE ROOIJ

Guillaume Adjutor Provost





Willem de Rooij, *Intolerance*, 2010, Melchior d'Hondecoeter, *Pelican and Other Waterfowl in a Park*, c. 1650-1700, Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin.
Photo : Jens Ziehe, © Staatliche Museen zu Berlin, permission de | courtesy of Galerie Chantal Crousel, Paris

←

Willem de Rooij, *Birds in a Park*, 2007, vue d'installation | installation view, Galerie Buchholz, Cologne.
Photo : permission de | courtesy of Galerie Buchholz, Berlin/Cologne & Galerie Chantal Crousel, Paris

↑

Au cours des deux dernières décennies, nombre d'institutions muséales ont invité des artistes à construire des expositions, parfois à partir de leurs collections ou avec leur appui logistique. On peut penser aux projets « carte blanche » du Palais de Tokyo, à la série Unilever de la Tate Modern ou encore au programme Artiste en résidence du Musée McCord. Au-delà des invitations lancées par des musées, on assiste à l'émergence de pratiques artistiques qui intègrent des stratégies commissariales et où l'exposition sert de dispositif. À partir d'une conception de l'artiste comme commissaire, je propose d'utiliser le terme « art commissarial », qui pourrait regrouper essentiellement les expositions mises en œuvre et déterminées par des artistes, qu'elles soient conceptuelles, critiques ou collaboratives. Ces initiatives méthodologiques soulèvent certes des questions. Quelle place laisse-t-on à la création dans les démarches commissariales ? Les artistes ont-ils une plus grande licence de pratique que les commissaires ? Comment établir un cadre éthique adapté à l'utilisation, à l'appel ou à la commande d'œuvres ? Comment la notion d'auteur, inhérente à l'acte de création, est-elle affectée par les démarches collaboratives ou de coproduction ?

Ces questions seront explorées à la lumière de l'exposition *Intolerance*, de l'artiste néerlandais Willem de Rooij, laquelle constitue un cas exemplaire d'art commissarial. Mais avant d'aborder spécifiquement ce projet, faisons un retour sur le cycle de trois expositions qui ont précédé *Intolerance*, voire lui ont préparé le terrain. En 2006, De Rooij présente une première exposition à la galerie Chantal Crousel de Paris, où il introduit son intérêt pour la peinture de Melchior d'Hondecoeter (Utrecht, 1636-1695). De ce dernier, De Rooij utilise le tableau intitulé *A Pelican and Other Birds near a Pool* – aussi connu sous le vocable « The Floating Feather » – pour les invitations à son vernissage et comme titre de son projet. *The Floating*

Over the last twenty years or so, many museums have invited artists to build exhibitions, sometimes with works drawn from the institutions' own collections or with their logistical support. One thinks of the Palais de Tokyo's "carte blanche" projects, the Tate Modern's *Unilever Series*, or the McCord Museum's Artist-in-Residence program. Apart from invitations by museums, we are seeing the emergence of artistic practices integrating curatorial strategies, in which the exhibition itself serves as a device. Starting from a conception of the artist as curator, I propose to use the term "curating-art," essentially encompassing exhibitions—conceptual, critical, or collaborative—conceived and organized by artists. These methodological initiatives naturally raise some questions. What role does creativity play in these curatorial approaches? Do artists enjoy greater creative freedom than curators? What ethical framework pertains to the use, solicitation, or commissioning of a work? How is the notion of authorship inherent in the creative act affected by collaborative approaches or co-productions?

I explore these questions in light of *Intolerance*, an exhibition by Dutch artist Willem de Rooij and an exemplary case of curating-art. Before dealing with this particular project, however, we should take a look at a series of three exhibitions that preceded and, indeed, laid the groundwork for *Intolerance*. In 2006, de Rooij presented a first exhibition at Galerie Chantal Crousel in Paris, in which he introduced his interest in the painting of Melchior d'Hondecoeter (Utrecht, 1636–95). De Rooij used d'Hondecoeter's painting *A Pelican and Other Birds Near a Pool* for the invitations to the opening, and its more common name, "The Floating Feather," as the title of the project. *The Floating Feather* brings together three sets of work in the Parisian gallery: a sculpture by Isa Genzken, two videos by Keren Cytter, and designer clothes by Chinese-Dutch designer Fong-Leng. In the late 1970s,

Feather réunit, dans la galerie parisienne, trois ensembles : une sculpture d'Isa Genzken, une vidéo double de Keren Cytter et des vêtements de haute couture de la designeure sino-hollandaise Fong-Leng. À la fin des années 1970, Fong-Leng traduisait, avec ses robes-manteaux, le passage du *flower power* aux prémices du punk. Dans l'installation de Willem de Rooij, les robes-manteaux sont présentées comme des sculptures : en exposant dans une galerie ces objets qui ont été créés « en marge » de l'art, De Rooij leur donne un nouveau point d'appui. Une deuxième exposition confirme l'intérêt de De Rooij pour l'art commissarial, cette fois à la galerie Daniel Buchholz, à Cologne. Intitulé *Birds in a Park*, d'après une peinture de D'Hondecoeter, ce deuxième volet est similaire à *The Floating Feather* en ce sens que De Rooij collabore avec les mêmes artistes ; néanmoins, les éléments diffèrent et se retrouvent dans une nouvelle mise en espace.

Ce n'est qu'à la troisième exposition de ce cycle que le projet de De Rooij prend un tournant révélateur, l'artiste nous amenant en plein cœur d'une déconstruction de la notion d'auteur. D'où émerge le discours ? Qui en est l'auteur ? L'image qu'il utilise pour l'invitation au vernissage de l'exposition *Birds* (2009), à la Cubitt Gallery de Londres, est issue d'une peinture longtemps associée à D'Hondecoeter, mais qui se révéla plutôt être l'œuvre d'un de ses contemporains[1]. De cette méprise, De Rooij soulève le caractère déceptif des ruptures d'authenticité. Suivant la logique qu'il instaure dès le carton d'invitation, l'artiste réunit ici un corpus qui problématise toutes les facettes de la notion d'auteur, bien au-delà de la double position d'artiste et de commissaire. D'abord, il signale l'absence de la peinture *Birds* en apposant sur un mur un panneau descriptif à la manière de Sophie Calle avec *Fantômes* (1991). Les robes-manteaux de Fong-Leng, uniques et sculpturales, font place aux survêtements des collections de prêt-à-porter que la designeure avait créés quelque temps avant la faillite de la marque. Ceux-ci sont présentés sur des mannequins banals, comme dans un magasin à grande surface. De Rooij réunit également des œuvres de Vincent Vulsma issues de la série *ARS NOVA E5305-B* ; il s'agit de monochromes noirs peints en appliquant une couche de peinture en aérosol sur des toiles chinoises prémontées et toujours emballées dans leur pellicule plastique. Plus loin dans *Birds,* De Rooij expose des affiches autographiées de *Salò o le 120 giornate di Sodoma,* dernier film de Pier Paolo Pasolini. À ce propos, les affiches qui promeuvent une image d'authenticité au moyen d'une reproduction de l'autographe du réalisateur traduisent inévitablement un malaise lorsqu'on prend en compte le fait que Pasolini était décédé lors de la sortie en salle du film. À travers ces éléments, De Rooij se révèle, somme toute, un « artiste-sujet[2] » dont l'exposition est déterminée par ses gouts, ses intérêts du moment ou encore ses relations avec des collègues artistes. La critique Juliane Rebentisch avance que « [...] c'est son nom [De Rooij] en tant qu'artiste qui avale celui des autres artistes ; c'est dans son œuvre que les œuvres de ces derniers s'inscrivent – œuvres qu'il s'approprie ouvertement, dans cette perspective[3] ». Plus loin, Rebentisch cerne ce bris de l'auctorialité qui est si perceptible dans l'œuvre de De Rooij : « [...] les hiérarchies d'auctorialité (De Rooij comme simple "commissaire", De Rooij comme "maitre" qui crée l'installation) ont une autre fin : affranchir la subjectivité esthétique de sa fausse assimilation à celle de l'artiste[4] ». Suivant la pensée de Rebentisch, la hiérarchie auctoriale que déconstruit De Rooij mène à l'acceptation d'un auteur mobile, emprunté, « successif ». Car si De Rooij n'est point l'auteur des œuvres qu'il expose, il demeure l'auteur de leur sélection, de leur mise en dialogue, et il met à l'épreuve l'idée contestée – voire contestable – du commissaire comme « méta-artiste, penseur utopique et shaman[5] » empruntée à la pensée de Harald Szeemann

1. Juliane Rebentisch, « Montage and late modernity: Notes on Willem de Rooij's Intolerance », *Willem de Rooij: Intolerance*, catalogue d'exposition, Düsseldorf, Verlag Feymedia, 2010, p. 40.

2. Ibid., p. 41.

3. Ibid. [Trad. libre]

4. Ibid. [Trad. libre]

5. George Alexander, Tristan Sharp et NSW Art Gallery, *40 years: Kaldor Public Art Projects*, catalogue d'exposition, Sydney, Art Gallery of NSW, 2009, p. 4.

Fong-Leng's cloak dresses rendered the transition from flower power to proto-punk. De Rooij presented these garments as sculptures in his installation, and by putting objects created on the "fringes" of art on display in a gallery, he lent them new support. Another exhibition confirmed de Rooij's interest in curating-art, this one at Galerie Daniel Buchholz in Cologne. Titled *Birds in a Park*, after a painting by d'Hondecoeter, this second instalment was similar to *The Floating Feather* in that de Rooij was working with the same artists; nonetheless, elements differed and were given a new spatial arrangement.

Only in the third exhibition of the cycle does de Rooij's project take a revealing turn, as the artist draws us into the heart of his deconstruction of authorship. Where does the discourse emanate from? Who is its author? The image he uses for the invitation to the *Birds* exhibition at the Cubitt Gallery in London (2009) is taken from a painting that was long attributed to d'Hondecoeter but has since been found to be by one of his contemporaries.[1] From this mistake, de Rooij highlights the deceptive nature of disruptions in authenticity. Continuing the logic set out with the invitation card, the artist brings together a body of work that raises all the issues relating to notions of authorship, going well beyond the dual position of artist and curator. First, he signals the absence of the painting *Birds* by affixing a descriptive panel on the wall, much like Sophie Calle's strategy in *Fantômes* (1991). Fong-Leng's unique and sculptural cloak dresses give way to the overdressed ready-to-wear collection the designer had created some time before the label went bankrupt. These are presented on ordinary mannequins, as in a department store. De Rooij also brings together works from Vincent Vulsma's *ARS NOVA E5305-B* series of black monochromes created by applying layers of spray paint onto pre-stretched Chinese canvases still in their plastic wrap. Further along in *Birds*, de Rooij exhibits signed posters from Pier Paolo Pasolini's last film, *Salò o le 120 giornate di Sodoma*. Here, though promoting an image of authenticity through the reproduction of the filmmaker's autograph, the posters inevitably create uneasiness as one realizes that Pasolini had died before his film was released. All in all, with these elements, de Rooij reveals himself as an "artist subject"[2] whose exhibition is determined by his tastes, his interests of the moment, or his relationships with artist colleagues. Critic Juliane Rebentisch observes, "... it is his name [de Rooij] as an artist that swallows up those of the other artists; it is into his work that their—in this perspective, clearly: appropriated—works enter."[3] Later, Rebentisch delineates the break in authorship so perceptible in the work of de Rooij: "... the double gesture, the constant inversion with regard to the hierarchies of authorship (de Rooij as a mere 'curator'; de Rooij as the 'master' who creates the arrangement) aims at something else: the release of aesthetic subjectivity from its false identification with that of the artist."[4] Following Rebentisch's thought, the authorial hierarchy that de Rooij deconstructs leads to the acceptance of a mobile, borrowed, "sequential" author. For although de Rooij is not the author of the works that he puts on display, he remains the author of their selection, of the arrangement of their dialogue, and he assays the disputed—and quite disputable—idea of the curator as "meta-artist, utopian thinker, and shaman,"[5] borrowed from Harald Szeemann as early as 1969. It is after this cycle of exhibitions—*The Floating Feather*, *Birds in a Park*, and *Birds*—that de Rooij presents the *Intolerance* project at Neue Nationalgalerie in Berlin in 2010.

While the exhibitions that preceded *Intolerance* employ images of d'Hondecoeter's paintings, it is only with the financial and logistical support of Neue Nationalgalerie that de Rooij manages to bring several

1. Juliane Rebentisch, "Montage and Late Modernity: Notes on Willem de Rooij's Intolerance," *Willem de Rooij: Intolerance*, exhibition catalogue (Düsseldorf: Verlag Feymedia, 2010), 40.

2. Ibid., 41.

3. Ibid.

4. Ibid.

5. George Alexander, Tristan Sharp, and NSW Art Gallery, *40 years: Kaldor Public Art Projects*, exhibition catalogue (Sydney: Art Gallery of NSW, 2009), 4.



Fong-Leng, *Parasol*, 1979.
Photo : permission de | courtesy of Scheringa Museum of Realism, Spanbroek & Galerie Buchholz, Berlin/Cologne & Galerie Chantal Crousel, Paris

↑



Willem de Rooij, *Intolerance*, 2010, vue d'installation | installation view, (Hawaiian featherworks & Melchior d'Hondecoeter), Neue Nationalgalerie, Berlin.
Photo : Jens Ziehe, © Staatliche Museen zu Berlin, permission de | courtesy of Galerie Chantal Crousel, Paris

↗

dès 1969. C'est à la suite de ce cycle d'expositions – *The Floating Feather*, *Birds in a Park* et *Birds* – que De Rooij expose le projet *Intolerance* à la Neue Nationalgalerie de Berlin en 2010.

Alors que les expositions qui précèdent *Intolerance* font appel, sur le plan de l'image, aux peintures de D'Hondecoeter, ce n'est qu'avec l'appui financier et logistique de la Neue Nationalgalerie que De Rooij réussit à réunir en un seul lieu physique bon nombre d'entre elles. Par cette entreprise, De Rooij réaffirme sa position d'artiste usant de l'exposition comme d'un dispositif idéel. *Intolerance* présente deux corpus, soit une sélection de peintures du studio de D'Hondecoeter et des *featherworks,* objets fétiches ou usuels confectionnés à partir de plumes et provenant de l'archipel d'Hawaï. Que révèle au juste De Rooij en juxtaposant ces deux corpus ? D'un point de vue conceptuel, l'artiste choisit ces deux ensembles selon le principe qu'ils incarnent respectivement des signifiants d'un pouvoir situé dans leur époque et relatif à leur territoire. Avec *Intolerance,* de Rooij propose une réflexion « triangulaire » sur les débuts du commerce mondial, les conflits interculturels et les influences stylistiques.

Né en 1636 à Utrecht, aux Pays-Bas, le peintre D'Hondecoeter est surtout connu pour ses peintures animalières, ses natures mortes et ses scènes de chasse. Au début de sa carrière, il peint des oiseaux de ferme : canards, poules, oies, coqs. Ce n'est que subséquemment, avec l'essor du commerce maritime et l'introduction, en Europe, de nouvelles espèces d'oiseaux exotiques, qu'il élabore des compositions aviaires fantaisistes, des scènes illustrant des volées de bêtes à plumes. La carrière de D'Hondecoeter prend un tournant important lorsqu'il ajoute à sa clientèle le roi des Pays-Bas Willem III et la nouvelle élite issue de la bourgeoisie marchande, qui lui commandent des peintures où sont représentés des oiseaux exotiques, signe de prospérité et d'un certain esprit d'aventure. On pourrait souligner ici que ces peintures constituent des objets de pouvoir dépeignant d'autres objets de pouvoir. En somme, de 180 à 250 peintures sont attribuables au studio de D'Hondecoeter. Le succès que connait le peintre entraine une dissolution du principe d'auteur, comme le souligne De Rooij dans un entretien avec le commissaire Dieter Roelstraete : « Les peintures de D'Hondecoeter sont de facture inégale ; ainsi, une partie de son œuvre – qui est considérable

of the actual paintings together in a single place. In this endeavour, de Rooij reaffirms his position as an artist who uses the exhibition as an ideal device. *Intolerance* presents two bodies of work: a selection of paintings from d'Hondecoeter's studio, and some "featherworks," ordinary or fetish objects made from feathers and of Hawaiian provenance. What does de Rooij reveal by juxtaposing these two bodies of work? From a conceptual point of view, the artist has chosen these two ensembles because they embody signifiers of power from their respective eras and territories. With *Intolerance*, de Rooij proposes a "triangular" reflection on the beginnings of world trade, intercultural conflicts, and stylistic influences.

Born in the Dutch city of Utrecht in 1636, the painter d'Hondecoeter is especially well known for his animal paintings, still lifes, and hunting scenes. At the start of his career, he painted farm birds: ducks, geese and roosters. Only later, with the development of maritime commerce and the introduction of new species of exotic birds into Europe, did he develop whimsical aviary compositions, scenes illustrating flocks of plumed creatures. D'Hondecoeter's career reached a major turning point when his clientele expanded to include King Willem III of the Netherlands and the new bourgeois business elite, who commissioned paintings of exotic birds—a sign of prosperity and of a spirit of adventure. One could mention here that these paintings constitute objects of power depicting other objects of power. All in all, between 180 and 250 paintings are attributed to d'Hondecoeter's studio. The painter's very success dissolves the principle of authorship, as de Rooij points out in an interview with curator Dieter Roelstraete: "Not all of d'Hondecoeter's works are equally well made, and there is a certain element of conveyor-belt banality to some of his output, which is considerable in terms of volume.... This ambiguity of authorship is another facet that fascinates me, since it plays an important role in my own work."[6] The intense production of paintings in d'Hondecoeter's work engendered a repetition of subjects, even literally a repetition of compositions. "I [Willem de Rooij] found this repetitive aspect of the work quite attractive—as a visual strategy, but also as an artistic gesture....

6. Dieter Roelstraete, "Artists at Work: Willem de Rooij," *Afterall Online* (November 2, 2010), accessed February 9, 2015, www.afterall.org/online/artists-at-work-willem-de-rooij.

en fait de volume – se caractérise par une certaine banalité typique du travail à la chaine. [...] Cette ambigüité de l'auctorialité est aussi un aspect qui me fascine, car elle occupe une place importante dans mon propre travail[6] ». La production intensive de peintures entraine, dans l'œuvre de D'Hondecoeter, une répétition des sujets, voire littéralement une répétition des compositions. « Je [De Rooij] trouvais cet aspect répétitif de l'œuvre plutôt intéressant, non seulement comme stratégie visuelle, mais aussi comme acte artistique. [...] C'est presque comme regarder un téléroman ou quelque chose de très convenu[7]. »

Dans le regroupement et l'articulation des corpus, De Rooij fait en quelque sorte ressortir les défauts des beaux-arts et les qualités des objets ethnologiques. Les pièces provenant d'Hawaï sont considérées comme d'une grande rareté et exigent des précautions quant à la luminosité ou au degré d'humidité de la salle d'exposition. Ces conditions transforment l'espace de la Neue Nationalgalerie, construction à la fois sévère et lumineuse de l'architecte Mies van der Rohe. Les fenêtres sont recouvertes d'un filtre, ce qui crée une pénombre constante, et De Rooij érige en plein centre de la salle un module où les éléments sont accrochés ou encastrés. Disposés sans intention didactique (absence de fiches descriptives ou de textes d'accompagnement), les artéfacts ethnologiques miment et confondent les codes de présentation de l'art actuel. D'un point de vue méthodologique, De Rooij emprunte au travail d'un conservateur de musée en réunissant en un même lieu des groupes d'objets dispersés dans toute l'Europe. La présence des *featherworks* dans l'exposition *Intolerance* est, comme le souligne l'artiste lui-même, le symbole du pillage culturel qui explique la présence de ces rares objets dans les musées d'Europe. Dans le catalogue exhaustif du projet *Intolerance*, la directrice de l'Ethnologisches Museum de Berlin, Viola König, souligne que les musées étaient complices d'une dissémination des biens culturels : « À une certaine époque, les musées d'ethnologie étaient des comptoirs déguisés, de grands magasins de biens culturels provenant du monde entier[8]. »

De Rooij ne souhaite pas établir une hiérarchie de valeur entre beaux-arts et artéfacts ethnologiques. Dans sa proposition artistique, les peintures de D'Hondecoeter, qui célèbrent une vision romancée de l'inconnu, sont associées à une production culturelle instrumentalisée et répétitive, alors que la présence à Berlin des *featherworks* témoigne des politiques d'acquisition, de conservation et de prêt de biens culturels appartenant à d'autres cultures. Parallèlement aux stratégies discursives qu'il déploie, De Rooij formule une définition personnelle de l'exposition comme médium distinct. S'il est en mesure d'explorer les différentes formes que peut prendre l'art commissarial, c'est entre autres parce qu'il se retire de la production pour se concentrer sur la sélection d'œuvres. L'analogie entre le travail de commissariat et le travail artistique est d'autant plus évidente chez les artistes dont la pratique est associée à une démarche indicielle ou idéelle plutôt qu'à la création d'objets. L'art commissarial contribue assurément, tout comme le commissariat, à rendre compte de l'exposition comme espace théorique, espace en constante définition.

6. Dieter Roelstraete, « Artists at Work: Willem de Rooij », *Afterall Online* (2 novembre 2010), www.afterall.org/online/artists-at-work-willem-de-rooij [consulté le 9 février 2015]. [Trad. libre]

7. Ibid. [Trad. libre]

8. Benjamin Meyer-Krahmer et Willem de Rooij (dir.), « Foreword », *Hawaiian featherwork: Catalogue raisonné of pre-1900 feathered-god images, cloaks, capes, helmets*, Düsseldorf, Verlag Feymedia, 2010, p. 8. [Trad. libre]

Guillaume Adjutor Provost est un artiste transdisciplinaire et chercheur vivant à Montréal. Il poursuit des études doctorales à l'École des arts visuels et médiatiques de l'UQAM. Ses recherches portent sur les stratégies commissariales comme actes de création. Son travail a été présenté lors d'expositions solos et collectives au Québec, en Ontario, aux États-Unis, en Belgique, en Allemagne, en Autriche et en France.

It's almost like watching a soap opera, or anything based on a strong sense of the formulaic."[7]

In a sense, in the selection and articulation of the body of work, de Rooij brings out the faults in the fine arts and the qualities of the ethnological objects. The pieces from Hawaii are considered extremely rare and require tight control of light and humidity in the gallery. These conditions transform the space of Neue Nationalgalerie, a solemn yet luminous construction by the architect Mies van der Rohe. The windows are filtered, creating a constant half-light, and in the very centre of the gallery, de Rooij erects a unit on which the elements are either imbedded or hung. Arranged with no didactic markers (no descriptive text, no labels), the ethnological artefacts mimic and mix the codes of representation of contemporary art. From a methodological point of view, de Rooij borrows from the museum curator's work by bringing into a single space works that were dispersed throughout Europe. As the artist himself points out, the featherworks in *Intolerance* are a symbol of the cultural plunder that explains the presence of these rare objects in the museums of Europe. In the project's exhaustive catalogue, Viola König, director of the Ethnologisches Museum in Berlin, points out that the museums were complicit in the dissemination of cultural goods: "Ethnological museums were once trading posts in disguise, department stores for cultural wares from all over the world."[8]

De Rooij does not wish to establish a hierarchical relationship between the fine arts and ethnological artefacts. In his artistic proposition, d'Hondecoeter's paintings, which celebrate a romantic vision of the unknown, are associated with a repetitive and instrumentalized cultural production, whereas the presence of the featherworks in Berlin attests to acquisition, conservation, and lending policies for cultural goods belonging to other cultures. Alongside the discursive strategies de Rooij employs, he formulates a personal definition of the exhibition as a distinct medium. If he can explore the different forms that curating-art may take, it is in part because he withdraws from production to concentrate on the selection of the works. The analogy between curatorial work and artistic work is all the more evident with artists whose practices are marked by an indicial or ideational approach rather than by the creation of objects. Curating-art certainly contributes, as does curatorship, to realizing the exhibition as a constantly redefined and theoretical space.

[Translated from the French by Ron Ross]

7. Ibid.

8. Viola König, "Foreword," in Benjamin Meyer-Krahmer and Willem de Rooij (eds.), *Hawaiian Featherwork: Catalogue Raisonné of Pre-1900 Feathered-god Images, Cloaks, Capes, Helmets* (Dusseldorf: Verlag Feymedia, 2010), 8.

Guillaume Adjutor Provost is a transdisciplinary artist and researcher living in Montréal. He is pursuing doctoral studies at the École des arts visuels et médiatiques de l'UQAM. His research focuses on curatorial strategies as acts of creation. He has presented his work in solo exhibitions in Québec, Ontario, the United States, Belgium, Germany, Austria, and France.

LA BIENNALE DI VENEZIA

BGL
CANADASSIMO
PAVILLON CANADIEN

JEAN-PIERRE AUBÉ
CAMPO SANTA MARGHERITA
RAM RADIOARTEMOBILE

SIMON BILODEAU
& GUILLAUME LACHAPELLE
GLOBAL ART AFFAIRS FOUNDATION
PALAZZO BEMBO

BIENAL DE
LA HABANA

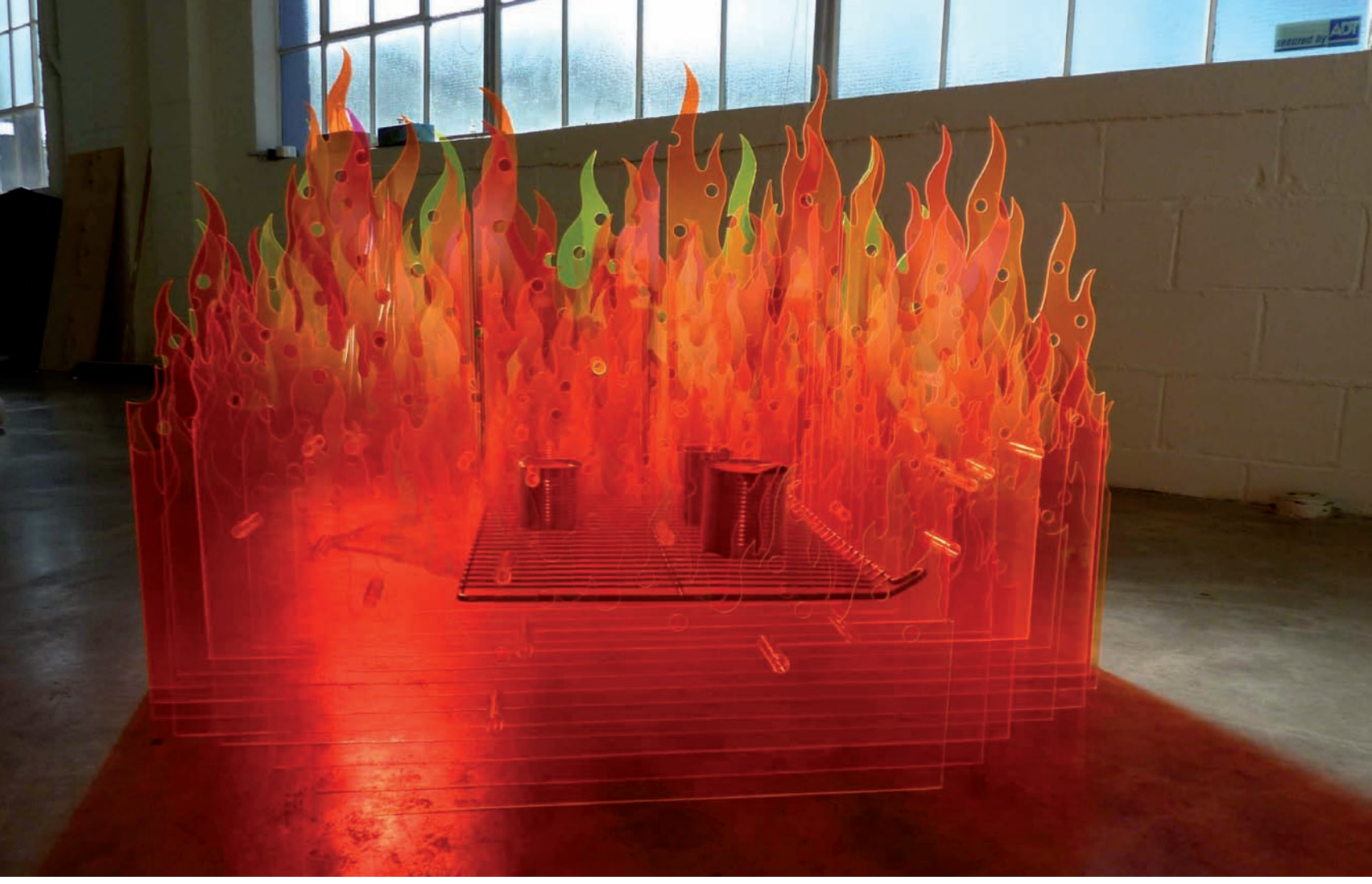
STÉPHANE GILOT
LOBBY DEL INSTITUTO
CUBANO DEL LIBRO

TRANSCENDER LA MATIÈRE ET PERVERTIR LES OBJETS : L'ART COMME TERRAIN DE JEU CHEZ BGL

Thierry Davila

TRANSCENDING MATERIALS AND PERVERTING OBJECTS: ART AS PLAYING FIELD FOR BGL





BGL, *Arctic Power*, 2008.
Photo : © BGL, permission de | courtesy of Parisian Laundry, Montréal & Diaz Contemporary, Toronto

←

BGL, *Meatballs. Tribute to the Groupe of Seven*, 2009.
Photo : © BGL, permission de | courtesy of Parisian Laundry, Montréal & Diaz Contemporary, Toronto

↑

BGL, *Au service de l'impact (Hommage à Paul-Émile)*, 2012.
Photo : © Guy L'Heureux, permission de | courtesy of BGL, Parisian Laundry, Montréal & Diaz Contemporary, Toronto

→

Choisi pour représenter le Canada à l'occasion de la 56e Biennale de Venise (2015), le groupe BGL – désignation forgée à partir de l'initiale du nom de chacun de ses trois membres (Jasmin Bilodeau, Sébastien Giguère et Nicolas Laverdière) – réalise, depuis le milieu des années 1990, un travail à la fois provocant, déroutant et plastiquement exigeant. Son projet italien repose sur une reconfiguration entière du pavillon canadien, comme ont pu le faire dans un esprit tout à fait différent Gregor Schneider pour le pavillon allemand en 2001 et Mike Nelson pour le pavillon anglais en 2011. À l'occasion d'un entretien croisé entre un regard proche (Marie Fraser) et un autre plus distancié (Thierry Davila) portés sur son parcours et sur *Canadassimo*, son installation vénitienne, BGL nous donne quelques pistes pour mieux comprendre ce « terrain de jeu » qu'est pour lui l'espace dans lequel évolue l'art aujourd'hui.

Selected to represent Canada at the 56th Venice Biennale (2015), the BGL collective—a designation formed of the initials of the three members' last names (Jasmin Bilodeau, Sébastien Giguère and Nicolas Laverdière)—has been making provocative, disconcerting and materially demanding works since the mid 1990s. Their Italian project is based on a complete reconfiguration of the Canadian Pavilion, just as Gregor Schneider and Mike Nelson were able to do for the German Pavilion in 2001 and the British Pavilion in 2011 respectively, although taking totally different approaches. In an interview that intersects a closer reading (Marie Fraser) with a more general perspective (Thierry Davila) of their practice and their Venetian installation, *Canadassimo*, BGL offers some leads for better understanding this "playing field," which they call the space in which art develops today.

THIERRY DAVILA : Vous avez choisi de travailler à trois dans un pays qui a vu apparaitre un certain nombre de collectifs d'artistes ayant laissé une empreinte durable dans l'histoire (Groupe des Sept, N.E. Thing Co., General Idea). En 2009, vous avez d'ailleurs rendu hommage au plus ancien d'entre eux avec *Meatballs. Tribute to the Group of Seven*. Est-ce que l'exemple de ces prédécesseurs a pesé sur votre travail ? Comment vous débrouillez-vous avec cette histoire ?

BGL : Non, pas vraiment. Vous savez, notre connaissance de l'histoire de l'art en est plutôt à ses balbutiements. En plus du Groupe des Sept, nous

THIERRY DAVILA: You have chosen to work as a trio in a country where a significant number of artist collectives (Group of Seven, N.E. Thing Co., General Idea) have already made a lasting impression on history. In 2009, you in fact paid homage to the oldest one with *Meatballs. Tribute to the Group of Seven*. Have these predecessors influenced your work? How do you deal with this history?

BGL: No, not really. You know, our knowledge of art history is rather in its early stages. Besides the Group of Seven, we have also paid homage to Paul-Émile Borduas, who was the founder of the automatist movement in Québec and of the *Refus global* [Total Refusal], in *Au service de l'impact*



avons aussi rendu hommage à Paul-Émile Borduas, initiateur, au Québec, du courant automatiste et du *Refus global*, dans *Au service de l'impact (Hommage à Paul-Émile)*, 2012. Ces références à nos pionniers sont davantage des clins d'œil que des influences directes. Ce sont un peu comme des leurres de pêche que nous lançons pour titiller les spécialistes.

T. D. : Concrètement, comment se passe le travail entre les membres de BGL ? Y a-t-il une sorte de répartition des tâches ? Chacun a-t-il une production personnelle en dehors de BGL ?

MARIE FRASER : Les membres de BGL travaillent en collectif depuis qu'ils se sont rencontrés à l'École des arts visuels de l'Université Laval, en 1996, il y a presque 20 ans aujourd'hui. Aucun d'entre eux n'a poursuivi de production personnelle. Pour avoir suivi le travail de BGL de près depuis le début et pour être régulièrement en contact avec chacun des membres depuis qu'ils ont été choisis pour représenter le Canada à la Biennale de Venise, je me rends compte que leur façon de travailler est très organique. Rien n'est déterminé d'avance, aucun n'accomplit de tâche précise et, comme ils sont trois, ils construisent presque entièrement toutes leurs installations. Ils se comparent d'ailleurs souvent à des bricoleurs ou à des constructeurs. Leur dynamique de travail est très particulière : les idées circulent, elles restent toujours en mouvement, elles ne s'arrêtent pour ainsi dire jamais. Ils sont presque toujours en train de changer, d'enlever ou d'ajouter quelque chose. Même lorsqu'une œuvre est achevée – c'est-à-dire exposée –, il reste toujours la possibilité d'en reconfigurer les éléments ou d'en transformer la relation à l'espace.

(Hommage à Paul-Émile), 2012. These references to our pioneers are more like winks and nods than direct influences. They are somewhat like fish bait that we cast to titillate the experts.

T. D.: In concrete terms, how do the members of BGL work together? Is there a division of tasks? Does each member have an individual practice outside BGL?

MARIE FRASER: The members of BGL have worked as a collective since they met at Laval University's School of Visual Art in 1996, almost twenty years ago. None of them have pursued an individual practice. Having followed BGL's work almost since the beginning and having been in regular contact with each member since they were chosen to represent Canada at the Venice Biennale, I realize that their working style is very organic. Nothing is predetermined, no one carries out a specific task, and, as there are three of them, they build their installations almost entirely themselves. Moreover, they often compare themselves to handymen or builders. Their work dynamic is very distinctive: the ideas circulate; they always remain in motion; they virtually never stop. The artists are almost always in the process of changing, removing or adding something. Even when a work is completed—that is to say, exhibited—reconfiguring the elements or transforming their relation to the space always remains possible.

T. D.: When we look at your work and try to understand it, we always begin by reading the titles, which, for the most part, are relatively long and literary. They seem more like the titles of films, novels or essays than the titles of artworks. Secondly, we have the feeling that discovering







BGL, *Spectacle + Problème*, 2011.
Photos : © Marc Domage, permission de | courtesy of BGL, Parisian Laundry, Montréal & Diaz Contemporary, Toronto

←

BGL, *Domaine de l'angle II*, 2008.
Photo : © Toni Hafkenscheid, permission de | courtesy of BGL, Parisian Laundry, Montréal & Diaz Contemporary, Toronto

↑

T. D. : Lorsqu'on regarde vos œuvres et qu'on essaie de les comprendre, on commence par en lire le titre. Les titres sont la plupart du temps relativement longs et assez littéraires. Ils ressemblent davantage à des titres de films, de romans ou d'essais qu'à des titres d'œuvres plastiques. D'autre part, on a le sentiment que la découverte d'une œuvre, que sa visite et les surprises qu'elle nous réserve commencent déjà avec le titre. Comment concevez-vous et choisissez-vous le titre d'une œuvre ?

BGL : Notre médium de prédilection est l'expérience directe de l'œuvre ; les spectateurs vivent l'œuvre et ne pensent pas à l'existence d'un titre. La compréhension est empirique, physique. Nous mettons des titres, car ça a toujours été un jeu important pour nous. Nous sommes conscients que quelques mots seulement peuvent suffire à donner à une œuvre un souffle supérieur, mais nous ne réussissons pas toujours… tout comme les œuvres, d'ailleurs ! Et, parfois, encore faut-il que le titre puisse s'afficher quelque part près de l'œuvre : les manœuvres publiques et autres interventions extérieures éphémères vivent sans titre dans un anonymat qui a, lui aussi, sa valeur.

M. F. : Les titres sont souvent pleins d'humour et comportent aussi un double sens. *Meatballs. Tribute to the Group of Seven,* par exemple, fait référence au fait que peindre des paysages implique de travailler en forêt. L'allusion au feu de camp et à l'idée de se regrouper autour de sa chaleur pour partager un repas attire notre attention sur l'attitude des artistes

the work, exploring it and the surprises it has in store for us begins with the title. How do you devise and select the title of a work?

BGL: Our preferred medium is a direct experience of the work. Visitors inhabit the work without considering the existence of a title. Their understanding is empirical, physical. We provide titles because this has always been an important game for us. We are aware of the fact that only a few words can give a work greater breath, but we don't always succeed… just like the works, for that matter! And, sometimes, the title must be displayed somewhere near the work: public movements and other ephemeral exterior interventions exist without a title in an anonymity that has its own value.

M. F.: The titles are often humorous and have a double meaning. For example, *Meatballs. Tribute to the Group of Seven* alludes to the fact that painting landscapes implies working in the woods. The allusion to the campfire and the idea of gathering around its warmth to share a meal draws our attention to the attitude of the Group of Seven artists and their way of painting much more than to the reputation of their works or their historical impact. It is a humorous, natural, and vital way of evoking the tradition of landscape painting, which is so present in Québec and Canada.

T. D.: You regularly create situations in which the spectators / visitors (who, it seems, are also authors of the work up



BGL, *Jouet d'adulte*, 2003.
Photo : © BGL

↑

BGL, *Besoin de croire / Need to Believe*, 2005.
Photo : © BGL

→

BGL, *Chicha Muffler, le dernier étage*, 2014.
Photos : © Ivan Binet, permission de | courtesy of BGL, Parisian Laundry, Montréal & Diaz Contemporary, Toronto

→

du Groupe des Sept et leur manière de peindre bien davantage que sur la notoriété de leurs œuvres ou leur influence dans l'histoire. C'est une façon très humoristique, naturelle et vitale d'évoquer la tradition de la peinture de paysage, si présente au Québec et au Canada.

T. D. : Vous concevez régulièrement des situations dans lesquelles le spectateur-visiteur – qui, semble-t-il, est aussi jusqu'à un certain point l'auteur de l'œuvre – est immergé. Et il est bien souvent désarçonné par ce qu'il rencontre, par ce qu'il expérimente (pensons par exemple à *Domaine de l'angle 2* [2008], qui brouille complètement les frontières entre le réel comme tel – le réel readymade – et l'invention plastique elle-même), si bien qu'il ne sait plus où commence et où se termine l'œuvre. Ce qui vous occupe passe-t-il non seulement par un rapport puissant, physique à l'espace – utilisation elle aussi très énergique de la matière –, mais également par le fait d'utiliser les limites du discernement et de la perception comme objet même pour le travail ? Au fond, la perception, le travail sur la perception et la mise à l'épreuve de cette dernière sont-ils des motifs dominants de vos recherches ?

BGL : Oui, la perception sensorielle : c'est par les sens qu'on fréquente l'art. Faire de grosses installations où nous transformons complètement l'espace nous permet de placer le spectateur au cœur de l'œuvre et de

to a certain point) are immersed. And they are often thrown off by what they encounter and experience (consider, for example, *Domaine de l'angle 2* (2008), which completely blurs the boundaries between what is real—the real *ready-made*—and the material invention itself), so much so that they no longer know where the work begins and ends. Are you fascinated not only by a powerful, physical relationship to space—a highly dynamic use of materials—but also by the fact of using the limits of discernment and perception as the subject of the work? Are experimentation and working with perception the dominant motifs of your research?

BGL: Yes, sensory perception: we relate to art through the senses. By making large installations that completely transform a space, we are able to place spectators directly inside the work, where they can walk around just as they do in their daily lives, at home or at work. We create a world which they enter and exit in record time, a kind of cinema of the real, a material, fictional state constructed out of familiar, though often altered, objects.

That's the whole idea, as they say.

Each place becomes a new playing field to which we adapt, each space having its own resonance, history, culture, architecture (its physicality).

Let's take for example *Spectacle + Problème*, an intervention installed at the Gymnase Ronsard for *Nuit Blanche*, in Paris in 2011, and subsequently presented at the Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. These two experiences of the same work offered different perceptions and probably

















(haut | top) BGL, *Postérité-les-bains (Usine de sapins)*, 2009. Photo : © Guy L'Heureux, permission de | courtesy of BGL, Parisian Laundry, Montréal & Diaz Contemporary, Toronto ; (centre droit | right) BGL, *Chapelle mobile*, 1998. Photo : © Ivan Binet, permission de BGL | courtesy of BGL

←

(centre gauche | left) *Tableaux moustiques (La justice)*, 2006. Photo : © Toni Hafkenscheid, permission de BGL | courtesy of BGL ;
(Bas gauche | bottom left) BGL, *L'orignal surnommé « Venise »*, 2004. Photo : © Guy L'Heureux, permission de BGL | courtesy of BGL

←

BGL, *Rapides et dangereux*, 2005. Photo : © Jean-Michel Ross, permission de BGL | courtesy of BGL

↑

lui offrir une déambulation très semblable à ce que chacun vit tous les jours dans les lieux qu'il habite et fréquente. Nous créons un monde dans lequel il entre et dont il ressort en un temps record, une sorte de cinéma du réel, un état de fiction matérielle construit à partir d'objets connus souvent altérés.

Ça, c'est la totale, comme on dit.

Chaque lieu devient un nouveau terrain de jeu, un cadre auquel nous nous adaptons, chaque espace ayant sa propre résonance, son histoire, sa culture, son architecture (sa physicalité).

Prenons par exemple *Spectacle + Problème*, intervention réalisée au gymnase Ronsard pour la Nuit blanche de Paris, en 2011, et présentée par la suite au Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. Ces deux expériences de la même œuvre ont offert une perception assez différente et ont probablement produit des réflexions différentes relativement au lieu. Le contexte de l'intervention dans le gymnase Ronsard lors de la Nuit blanche, la gratuité, la proximité de l'œuvre avec la rue et son effet de surprise ont sans doute, pour certains, évoqué un geste délinquant commis par des bucherons pyromanes, alors que, dans un musée, cette même intervention est nécessairement interprétée comme une œuvre d'art.

M. F. : Ce n'est pas seulement le fait que la perception varie d'un lieu à l'autre. Vous cherchez également à brouiller la perception qu'on a d'un objet, d'une situation ou même de l'art de manière à déstabiliser

solicited different reflections relative to the place. The intervention context at the Gymnase Ronsard during *Nuit Blanche*, the fact that it was free, the work's proximity to the street and the element of surprise undoubtedly suggested a delinquent act committed by pyromaniac loggers for some, while in a museum, this same intervention is inevitably interpreted as an artwork.

M. F.: It isn't only the fact that perception varies from one place to another. You also seek to blur the perception one has of an object, a situation, or even art, so as to destabilize the spectator. If only through its title, *Need to Believe* evokes this kind of confusion. *Artistique Feeling II*, one of your most surprising works presented at the National Gallery of Canada in 2008, dropped Canadian banknotes from high up in the air. The banknotes spun around as though by magic, making museum visitors lose their bearings: surprised, on the one hand, to see money falling from the sky and, on the other hand, to realize that it was an artwork.



BGL, *Canadassimo*, 2015 (détails, en cours de réalisation | details, work in progress).
Photos : © Ivan Binet, permission de | courtesy of BGL, Parisian Laundry, Montréal & Diaz Contemporary, Toronto

↑→

le spectateur. Ne serait-ce que par son titre, *Need to Believe* évoque cette sorte de confusion. Une autre de vos œuvres les plus surprenantes, *Artistique Feeling II*, présentée au Musée des beaux-arts du Canada en 2008, laissait s'échapper des billets de banque canadiens du haut des airs. Les billets virevoltaient comme par enchantement en ébranlant les repères des visiteurs du musée : surpris, d'un côté, de voir l'argent tomber du ciel et, d'un autre côté, de réaliser qu'il s'agissait d'une œuvre d'art.

T. D. : Le philosophe américain R. W. Emerson a écrit : « C'est moins notre vie qui est menacée que notre perception[1]. » Ce souci-là est-il aussi le vôtre ?

BGL : Bonne question. En premier lieu, c'est à la perception de l'espace que nous nous en prenons. Nous sommes des installateurs-bricoleurs, des miniarchitectes du dimanche, des constructeurs qui cherchent à comprendre la « vélocité des lieux », expression consacrée chez BGL dès nos premières œuvres qui est d'ailleurs devenue le titre d'une œuvre publique qui sera installée à Montréal-Nord à l'été 2015, dans le cadre du programme d'intégration des arts à l'architecture.

1. Ralph Waldo Emerson, « Expérience », dans Stanley Cavell, *Statuts d'Emerson : constitution, philosophie, politique*, trad. de l'anglais par Christian Fournier et Sandra Laugier, Paris, Éditions de l'éclat (tiré à part), p. 71-72.

T. D.: American philosopher R. W. Emerson writes: "Our life is not so much threatened as our perception."[1] Is this also your concern?

BGL: Good question. In the first place, we take up the perception of space. We are handymen-installers, Sunday afternoon mini-architects, builders seeking to understand the "velocity of places," an expression that has been crucial to BGL from the beginning and which has also become the title of a public artwork to be installed in Montréal-North in summer 2015, as part of the art and architecture integration program.

In our eyes, our profession involves the exploration of great questions: What is beauty? What is reality, truth? In this world of infinite images, we deal with materials, their poetry. From our experiments in the studio, we keep our most promising discoveries. Then we share them with others, always in the hope of eliciting enthusiasm and the blah-blah-blah that forms the framework of our existence.

We're basically trying to transcend materials and pervert objects: two excellent recipes for contemporary art!

1. Ralph Waldo Emerson, "Experience," *Essays: Second Series*, www.emersoncentral.com/experience.htm [Accessed on March 19, 2015].


LOTO-QUÉBEC
Marlboro
50 M$ + 2
5millions$
+ UN LOT GARANTI DE 1 MILLION $
Alco Tube Plus


PRIMO
Crushed Tomatoes
HEINZ
TOMATO JUICE
HEINZ
JUS DE TOMATE
BASICS





BGL, *Canadassimo*, 2015 (détails, en cours de réalisation | details, work in progress).
Photos : © Ivan Binet, permission de | courtesy of BGL, Parisian Laundry, Montréal & Diaz Contemporary, Toronto

← ↑

À nos yeux, notre métier consiste à poser des belles questions : qu'est-ce qui est beau ? Qu'est-ce que la réalité, la vérité ? Dans ce monde d'images infinies, nous nous occupons de la matière, de sa poésie. De ces jeux en atelier, nous gardons nos plus heureuses découvertes. Ensuite, nous les partageons en espérant toujours générer de l'enthousiasme et quelques blablablas qui font la trame de notre existence.

Tenter tout simplement de transcender la matière, de pervertir les objets : deux bonnes recettes, en art contemporain !

T. D. : Pour la Biennale de Venise, comment avez-vous abordé le pavillon canadien, son architecture, son histoire ?

BGL : Quand nous l'avons visité, il était complètement vide ; il nous est apparu comme un chalet de luxe des années 1960 mal isolé, peu habité, mais bien situé ! Sa fenestration est remarquable et sa configuration « octogonale » est chaleureuse et atypique (du genre tipi).

Ça fait du bien de sortir de temps en temps du grand cube blanc.

Nous l'abordons avec joie, force et courage. Mais le doute n'est jamais loin.

M. F. : L'installation *Canadassimo* métamorphose complètement le pavillon canadien tout en s'inspirant de son architecture, de son échelle et de sa situation géographique dans les Giardini. Comme le souligne ici

T. D.: For the Venice Biennale, how did you tackle the Canadian Pavilion, its architecture and history?

BGL: When we visited it, it was completely empty; to us, it looked like a luxurious chalet from the 1960s, badly insulated, rarely occupied, but well located! Its window arrangement is remarkable and its "octagonal" (tipi-like) configuration is inviting and atypical.

It's nice to get out of the large white cube from time to time.

We tackled it with joy, strength and courage. But doubt is never far-off.

M. F.: The *Canadassimo* installation completely transforms the Canadian Pavilion, while drawing inspiration from its architecture, scale, and geographical setting in the Giardini. As BGL emphasizes, its qualities are closer to those of a private and inhabitable space than of a neutral exhibition space. Furthermore, it is fascinating to observe that the aspect that usually puts artists off when exhibiting their works in this pavilion becomes the driving force of the installation for BGL.

The domestic scale is the starting point to some extent. BGL alludes to this by constructing an installation that leads visitors through three interior spaces: a *dépanneur*, the typical Québecois convenience store that stocks food and household products; a loft; and a studio packed with materials, all kinds of objects piled on top of one another and an array of tin cans dripping with paint and colour. The fact that the pavilion is relatively small compared to the neighbouring pavilions of Germany and

BGL, ses qualités sont beaucoup plus proches de celles d'un espace privé et d'un lieu habitable que d'un espace d'exposition neutre. C'est d'ailleurs fascinant de voir que ce qui effraie habituellement les artistes lorsqu'ils exposent leurs œuvres dans ce pavillon devient pour BGL le moteur de son installation.

L'échelle domestique est un peu le point de départ. BGL y fait référence en construisant une installation dont le parcours conduit le visiteur à travers trois espaces intérieurs : un dépanneur, petit commerce de quartier typiquement québécois où l'on trouve des produits alimentaires et domestiques, un loft, puis un atelier foisonnant de matières, d'objets de toutes sortes empilés les uns sur les autres et une multitude de boites de conserve qui dégoulinent de peinture et de couleur. Le fait que le pavillon est petit comparativement aux pavillons voisins, l'Allemagne et l'Angleterre, a aussi incité BGL à construire, à l'extérieur, une annexe, une plateforme qui sert d'aire de repos, comme une terrasse, et de promontoire pour observer les Giardini.

Les références à la nature et à la culture québécoises et canadiennes sont nombreuses dans les œuvres de BGL : la forêt revient à de multiples reprises ; le bois a pendant longtemps été l'un des matériaux privilégiés ; le véhicule tout-terrain à la renverse de *Jouet d'adulte* (2003) fait référence à la chasse, mais il est criblé de flèches amérindiennes ; la motoneige d'*Arctic Power* (2008) est suspendue comme une carcasse gelée ou un artéfact « propre » (Arctic Power étant d'abord une marque de savon pour la lessive). Bref, son esthétique de bricoleur n'est pas sans faire revivre des traditions et des savoir-faire en proie à l'obsolescence. Tout cela semble culminer dans l'installation pour la Biennale de Venise, comme en font foi l'accent et l'intensité que met BGL sur le Canada dans son titre.

T. D. : Vous avez choisi de vous établir à Québec. Ce choix dénote-t-il une volonté de vous éloigner des grands centres urbains pour produire le travail qui est le vôtre ? Est-ce que le lieu dans lequel vous travaillez et son contexte rejaillissent profondément sur ce que vous faites ?

BGL : Nous aimons vivre ici. Il n'y a pas de compétition féroce avec de grands centres. Il n'y a pas de grands centres au pluriel : il y en a un à 250 kilomètres vers l'ouest et nous nous y plaisons énormément quand nous y allons. Ensuite, ce sont Toronto et New York. À Québec, la petite famille des artistes est unie, solidaire, enjouée et débrouillarde. Nos loyers et nos ateliers sont à notre portée financière. C'est une ville romantique où nous pouvons aller au travail à pied et à cheval. Il manque des parcs au cœur du centre-ville, mais nous gardons espoir…

Comme nous nous plaisons à le dire, ambassadeurs en herbe que nous sommes, « Québec est un diamant brut que contemple Lévis dans le miroir du fleuve ».

England also prompted BGL to construct an exterior annex, a platform that serves as a resting area, like a terrace, and as a promontory from which to observe the Giardini.

There are many references to Québecois and Canadian nature and culture in the works of BGL: the forest comes up repeatedly; for a long time, wood was one of the favoured materials; the all-terrain vehicle flipped on its side in *Jouet d'adulte* (2003) alludes to hunting, but it is riddled with Native American arrows; the snowmobile in *Arctic Power* (2008) hangs like a frozen carcass or a "clean" artefact (Arctic Power is a brand of laundry detergent). In short, BGL's handyman aesthetic also revives the traditions and know-how that are in danger of becoming obsolete. This all seems to culminate in the installation for the Venice Biennale, as evidenced by the intense emphasis that BGL places on Canada in the installation's title.

T. D.: You have chosen to live in Québec City. Does this choice indicate a desire to distance yourselves from large urban centres in order to make work that is your own? Does the place in which you work and its context have a profound impact on what you do?

BGL: We like living here. There is no fierce competition with large centres. There are no large centres in the plural: there is only one 250 kilometres to the west and we like it immensely when we go there. Then, there are Toronto and New York. In Québec City, the small family of artists is close-knit, supportive, enthusiastic, and resourceful. Our rents and studios are affordable. It's a romantic city where we could go to work on foot or by horse. There is a lack of parks in the city centre, but we remain hopeful. . . .

As we like to say, the budding ambassadors that we are, "Québec City is a rough diamond admired by Lévis in the river's mirror."

[Translated from the French by Oana Avasilichioaei]

Thierry Davila est conservateur au Mamco, musée d'art moderne et contemporain de Genève. Principales publications : *Marcher, créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XX^e siècle* (Paris, Regard, 2012, 3^e éd.) et *De l'inframince. Brève histoire de l'imperceptible de Marcel Duchamp à nos jours* (Paris, Regard, 2010). À paraitre en 2015 aux éditions du Mamco : *Shadow Pieces (David Claerbout)* et *Gordon Matta-Clark: Open House* (en collaboration avec Sophie Costes et Lydia Yee).

Thierry Davila is a curator for Mamco, Musée d'art moderne et contemporain, Geneva. Key publications include *Marcher, créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XX^e siècle* (Paris, Regard, 2012, 3rd ed.) and *De l'inframince. Brève histoire de l'imperceptible de Marcel Duchamp à nos jours* (Paris, Regard, 2010). Published in 2015 by Éditions du Mamco: *Shadow Pieces (David Claerbout)* and *Gordon Matta-Clark: Open House* (in collaboration with Sophie Costes and Lydia Yee).

L'OPÉRATION VENISE DE JEAN-PIERRE AUBÉ

OPERATION VENICE BY JEAN-PIERRE AUBÉ

Katrie Chagnon





Jean-Pierre Aubé, *Electrosmog Venezia*, 2015,
capture vidéo | video still.
Photo : permission de l'artiste | courtesy of the artist

←

Jean-Pierre Aubé, *Electrosmog Venezia*, 2015,
capture vidéo | video still.
Photo : permission de l'artiste | courtesy of the artist

↑

Jean-Pierre Aubé, *Electrosmog Montréal* (haut | top), 2012 ;
Electrosmog World Tour 2012, Mumbai (centre droite | right)
& Istanbul (bas | bottom),
captures vidéos | video stills.
Photos : permission de l'artiste | courtesy of the artist

→

Parmi les évènements prévus à l'ouverture de la Biennale de Venise cette année (du 6 au 8 mai), une attention particulière doit être accordée aux interventions en direct de l'artiste québécois Jean-Pierre Aubé. Piloté par la Galerie de l'UQAM et sa directrice Louise Déry, ce projet vise à mettre en lumière la singularité d'une pratique artistique qui, du fait qu'elle aborde des sujets brulants d'actualité tels que la pollution électromagnétique et la cybersurveillance, mérite davantage de reconnaissance au Québec, ainsi qu'à l'étranger. Outre la présentation à Venise, Déry a organisé une exposition plus substantielle du travail de Jean-Pierre Aubé dans les espaces de RAM radioartemobile, une institution phare de l'art sonore basée à Rome où sont passés dernièrement des artistes majeurs comme Jannis Kounellis, Michelangelo Pistoletto et Jan Fabre. Cette exposition, débutant le 14 mai, regroupe quelques-uns des projets les plus ambitieux produits par Aubé dans les quinze dernières années, dont *V.L.F. Natural Radio* (2000-2004) et les étonnants paysages de la série *Electrosmogs* (2009–), auxquels s'ajoutent deux pièces inédites créées à partir de matériel collecté en Italie, soit l'*Electrosmog Venezia* et *Radio Vaticano*. Le texte qui suit rapporte quelques bribes d'une discussion au cours de laquelle l'artiste et la commissaire m'ont entretenue des réflexions suscitées par la mise en œuvre de ce double projet.

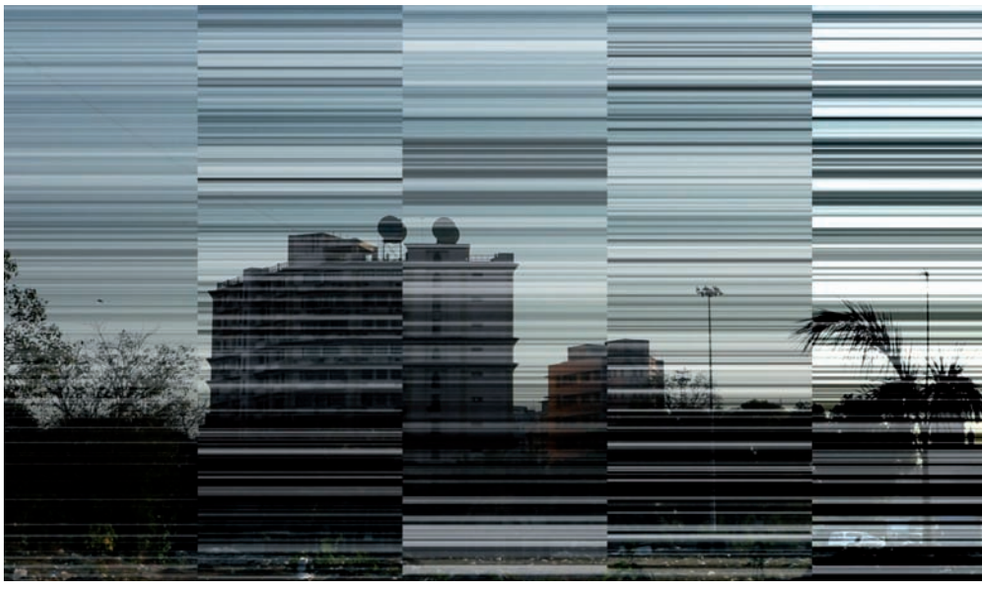
À la suite de sa présentation remarquée du travail de David Altmejd au pavillon canadien en 2007, Louise Déry a reçu l'appui du Conseil des arts et des lettres du Québec afin de mettre sur pied ce qu'elle nomme des « expositions-chantiers » dans le cadre de la Biennale de Venise. La performance de Raphaëlle de Groot *En exercice à Venise* lors de l'édition 2013 fut le premier de ces projets à caractère expérimental, dont l'objectif au départ était d'accroitre la présence des artistes québécois sur la scène

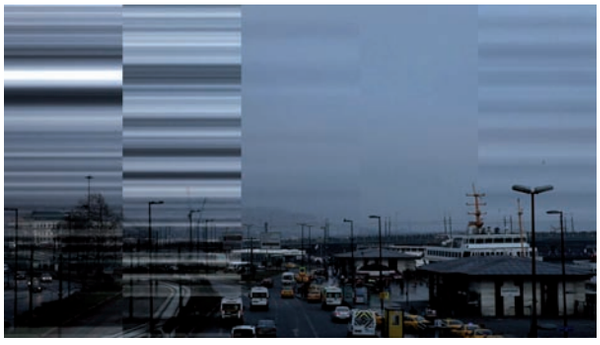
Of particular note among the events scheduled for the opening of this year's Venice Biennale (May 6–8) are the live interventions of Québec artist Jean-Pierre Aubé. Under the guidance of Galerie de l'UQAM and its director, Louise Déry, this project aims at highlighting the singularity of an artistic practice that, by tackling hot-button issues such as electromagnetic pollution and cyber-surveillance, deserves both national and international recognition. In addition to the presentation at Venice, Déry has organized a more substantial exhibition of Aubé's work to be shown at RAM radioartemobile, a flagship institution for sound art based in Rome that has recently showcased major artists such as Jannis Kounellis, Michelangelo Pistoletto, and Jan Fabre. This exhibition, beginning May 14, brings together several of Aubé's most ambitious projects from the past fifteen years, including *V.L.F. Natural Radio* (2000–04) and the magnificent landscapes in the *Electrosmogs* series (2009–), to which two new works—*Electrosmog Venezia* and *Radio Vaticano,* created with material collected in Italy—have been added. The following text draws on excerpts from a discussion in which the artist and curator shared their thoughts regarding the execution of this dual project.

Following her notable presentation of David Altmejd's work at the Canadian Pavilion in 2007, Louise Déry received the support of the Conseil des arts et des lettres du Québec to elaborate what she calls "building-site exhibitions" for the Venice Biennale. The performance *En exercice* à *Venise* by Raphaëlle de Groot, presented at the 2013 edition, was the first of these experimental projects, whose initial objective was to increase the presence of Québec artists on the international scene.[1] Created without a specific

1. For more on this project, see Sylvette Babin, "Raphaëlle de Groot. *En exercice à Venise*," *esse*, no. 80 (Winter 2014): 82–85.







internationale[1]. Conçu indépendamment de toute infrastructure, et avec des moyens matériels et financiers très limités, ce « banc d'essai » a permis d'explorer des possibilités d'action différentes et de nouvelles stratégies visant à mobiliser l'attention, dans un contexte artistique mondialisé et branché qui s'avère de plus en plus monopolisé par le marché, au profit d'une conception *glamour* de l'art contemporain. À contrecourant de cette tendance dominante, la commissaire a cherché, ces dernières années, à « recentrer [son] travail sur des démarches extrêmement ciblées, extrêmement réservées, pour ne pas dire délibérément restreintes : en budget, en durée, à tous égards ». De fait, il est devenu primordial pour elle d'adopter une posture qui tienne compte non seulement des conditions particulières dans lesquelles le travail des artistes peut être montré à Venise, mais aussi des implications esthétiques, logistiques, éthiques, écologiques et politiques inhérentes à ce type de projet.

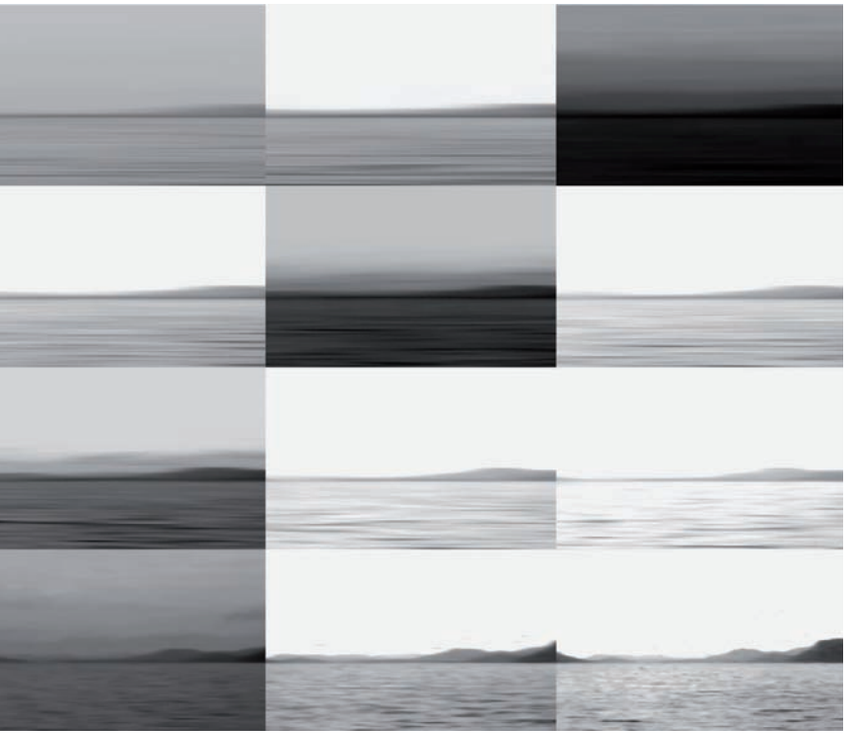
Le choix de lancer une seconde « opération vénitienne » avec l'artiste Jean-Pierre Aubé s'inscrit parfaitement dans cette logique. Comme l'explique Déry : « Il y a beaucoup d'artistes avec qui je peux faire une exposition-chantier, mais rares sont ceux avec qui je peux voir un lien direct avec le contexte de la Biennale. Pour que ça marche, il faut que ça ait l'air d'être de la première évidence. » De même qu'en 2013 l'intervention de Raphaëlle de Groot sillonnant les canaux de la ville à bord d'une gondole, affublée d'un déguisement encombrant, semblait aller de soi,

1. Sur ce projet, voir Sylvette Babin, « Raphaëlle de Groot. *En exercice à Venise* », *esse*, nº 80 (hiver 2014), p. 82-85.

infrastructure and with very restricted material and financial means, this "testing ground" allowed for the exploration of various possibilities for action as well as new strategies aimed at raising public awareness, in a hip, globalized artistic context which seems increasingly monopolized by the market and advances a glamorous conception of contemporary art. Going against this prevailing trend, Déry has in recent years sought to "re-centre [her] work on practices that are extremely focused and restrained, if not deliberately restricted: in terms of budget, duration—in all respects." Indeed, it has become paramount for her to adopt a stance that considers not only the specific conditions under which an artist's work may be shown at Venice, but also the aesthetic, logistic, ethical, ecological, and political implications inherent to this kind of project.

Choosing to launch a second "Operation Venice" with artist Jean-Pierre Aubé resonates perfectly with this logic. As Déry explains, "There are many artists with whom I could create a building-site exhibition, but only a few with whom I can see a direct link with the context of the Biennale. For it to work, this must be obvious." In the same way that the 2013 performance by de Groot—who, in an elaborate disguise, glided along the city's canals on a gondola—seemed evident, the pursuit, on Italian soil, of Aubé's experiments using radio frequencies emanating from wireless communications systems seemed highly consequential on a conceptual level.

"When I did the project with Raphaëlle de Groot," explains Déry, "I imagined the Venice Carnival procession. I saw the baroque splendour of the city, velvet capes, pageantry, wolves, masks, and wigs. For me as an art historian, it was therefore logical to envision such an intervention at



Jean-Pierre Aubé, *V.L.F. Natural Radio - Batiscan, Québec*, 2001, capture vidéo | video still.
Photo : permission de l'artiste | courtesy of the artist

↑



Jean-Pierre Aubé, *V.L.F. Natural Radio - 21.12.2002 Jerisjärvi, Finlande*, 2002, capture vidéo | video still.
Photo : permission de l'artiste | courtesy of the artist

↗

Jean-Pierre Aubé, *V.L.F. Natural Radio - 14.08.2002 Saint-Jean-Port-Joli, Québec*, 2002, capture vidéo | video still.
Photo : permission de l'artiste | courtesy of the artist

→

la poursuite en sol italien des expérimentations de Jean-Pierre Aubé sur les fréquences radio émanant des systèmes de communications sans fil s'avérait des plus conséquentes sur le plan conceptuel.

« Quand j'ai fait le projet avec Raphaëlle de Groot, raconte Déry, je voyais le cortège du carnaval de Venise. Je voyais le faste baroque de Venise avec les capes de velours, les processions, les loups, les masques et les perruques. Alors pour l'historienne de l'art que je suis, il était normal qu'elle fasse ce type d'intervention à cet endroit précis. Deux ans plus tard, à un moment où nous sommes plus que jamais enjoints à nous situer par rapport à nos communications, à nos manières de communiquer et à nos relations avec le monde extérieur, la démarche de Jean-Pierre Aubé m'est apparue d'une extrême pertinence. »

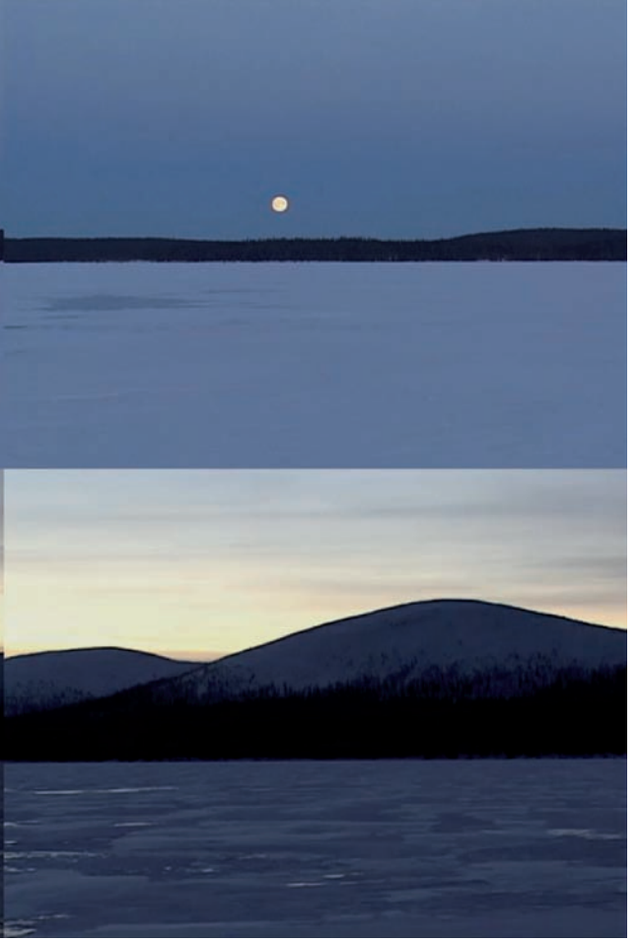
Ayant d'abord investigué les ondes émises par des phénomènes naturels comme les vents solaires, les éclairs et les aurores boréales, Aubé s'est attaqué récemment aux perturbations technologiques causées par les différents systèmes d'information, de communication et de surveillance qui « polluent » l'environnement urbain d'une densité ahurissante de fréquences radio. Par la captation, l'amplification et la transposition sonore ou visuelle de ce « smog » électromagnétique, l'artiste soulève des questions urgentes quant à l'usage excessif et souvent aveugle qui est fait des télécommunications aujourd'hui. Or, comme le remarque Déry, l'envahissement de l'espace écologique et social par la technologie est un phénomène global auquel n'échappe évidemment pas le microcosme du monde de l'art réuni à l'occasion des grandes manifestations internationales :

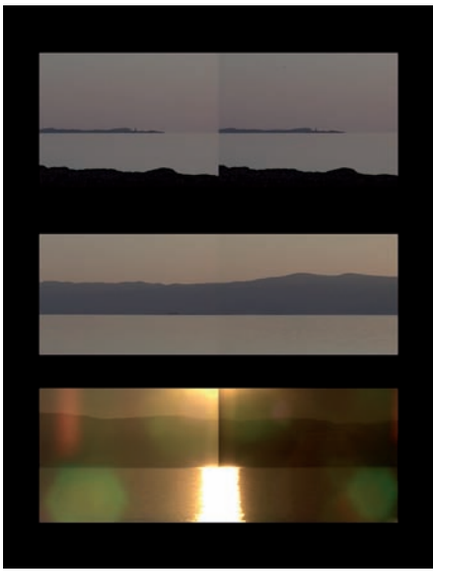
« À Venise, où nous sommes tous hyper connectés sur nos appareils – nous donnant rendez-vous ici, nous rappelant d'aller voir tel artiste là –, il est préoccupant de penser que nous venons amplifier une situation déjà tellement problématique. Alors que beaucoup de gens dans le milieu de l'art font état – pour ne pas dire étalage – d'une certaine conscience du monde, il ne faut pas oublier que nous sommes partie

this specific site. Two years later, at a time when we are urged more than ever to situate ourselves in relation to our communications, our methods of communication, and our relationships with the outside world, Aubé's approach seemed extremely pertinent."

Having previously investigated the waves emitted by natural phenomena such as solar winds, lightning, and the aurora borealis, Aubé has recently tackled technological disturbances caused by the various information, communication, and surveillance systems that "pollute" the urban environment with a staggering density of radio frequencies. By capturing, amplifying, and transposing this electromagnetic smog into audio and visual forms, the artist raises urgent questions about the excessive and often indiscriminate use of telecommunications today. Yet, as Déry observes, technology's invasion of ecological and social space is a global phenomenon that the microcosm of the art world, coming together at major international events, obviously cannot escape: "At Venice, where we are all hyper-connected through our devices—making appointments here, sending reminders to go and see a certain artist there—it is worrying to think that we are exacerbating an already acute problem. Even though many in the art milieu maintain—or even flaunt—a certain degree of global consciousness, it is important not to forget the active role that we play in these invasive mass communication mechanisms. This is what Aubé's work makes clear. Like a mirror, it shows us how banal we are, each with our iPad, photographing the same thing, lining up to see the same pavilion. . . ."

The problem raised by this normalized use of media devices has been the subject of numerous philosophical reflections in recent years. In his essay *What Is an Apparatus?,* Italian philosopher Giorgio Agamben contends that the technological formation of human behaviour brings into play a process of "desubjectification" that cannot be countered by simply deactivating or destroying our cell phones, for example, or, more naïvely





prenante de ces grands mécanismes de communication invasive. Voilà ce que nous fait voir, aussi, le travail de Jean-Pierre Aubé. Tel un miroir, il nous montre combien nous sommes banals en ayant tous notre iPad, en photographiant tous la même chose, en faisant tous la queue pour le même pavillon… »

Le problème que pose cet usage normalisé des dispositifs médiatiques a fait l'objet de nombreuses réflexions philosophiques ces dernières années. Dans son essai *Qu'est-ce qu'un dispositif ?,* le penseur italien Giorgio Agamben soutient que le formatage technologique des comportements humains met en jeu un processus de « désubjectivation » qui ne peut être contré simplement par la destruction ou la désactivation de nos téléphones portables, par exemple – ni, de façon plus naïve encore, par une utilisation soi-disant judicieuse de ceux-ci[2]. Dans le « corps-à-corps » auquel nous nous livrons quotidiennement avec les dispositifs, il faut plutôt, selon lui, élaborer des stratégies afin de restituer à l'expérience commune les éléments qui, dans la technologie, ont été mis hors de notre portée ou maintenus dans une sphère séparée, comme des choses quasi « sacrées »[3].

En écho à ces considérations philosophiques, Aubé a mis au point, au fil des années, une méthode ingénieuse qui consiste à s'emparer de certains pouvoirs de la technologie perçus comme étant « de l'ordre de la magie, de la science-fiction, de la planète Mars ou d'Allah », pour reprendre ses termes, puis à les « moduler dans le langage de l'art » afin d'en démystifier, du moins en partie, le fonctionnement. Par un emploi stratégique de ses connaissances techniques, le créateur travaille ainsi à rendre visible ou audible une dimension imperceptible de la réalité qui nous entoure, laquelle doit être captée, intensifiée et *sentie* pour qu'elle puisse pénétrer durablement dans les consciences. Aubé insiste d'ailleurs sur le fait que ses manipulations technologiques, réputées pour être très sophistiquées, sont dictées avant tout par sa sensibilité esthétique et par une approche empirique du paysage inspirée de la

2. Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?,* trad. de l'italien par Martin Rueff, Paris, Rivages Poche (Petite Bibliothèque), 2006, p. 34-35 et 44-45.

3. Ibid., p. 37-40.

still, by using them "in the right way."[2] In our daily "hand-to-hand" struggle with such devices, according to Agamben, we must instead elaborate strategies that will restore to common use elements that, through technology, have been placed beyond our grasp or preserved in a separate sphere, like "sacred" objects.[3]

Echoing these philosophical considerations, Aubé has, over the years, developed an ingenious method that consists of seizing certain technological powers deemed, in his words, to be "from the realms of magic or science fiction, or sent from Allah or the planet Mars," to then "modulate them in the language of art" in order to demystify their workings, at least in part. Through strategic use of his technical skills, Aubé thus endeavours to make visible or audible an imperceptible dimension of our reality, which must be captured, intensified, and *felt* for it to permanently pervade our consciousness. He also insists that his sophisticated technological manipulations are driven essentially by his aesthetic sensibility and an empirical approach to landscape inspired by documentary photography. In this respect, he says, "I'm not interested in developing a technique if I don't have a deep aesthetic rapport with the subject.… As an artist, I am very aware that everything is processed with products by Apple—the largest company on the planet—right down to our fundamental relationship with art and culture."

For the Venice project, Aubé chose to focus more specifically on the proliferation of cell phones, tablets, laptops, and other devices that shape contemporary life. His intention was to show how heavy this infrastructure floating above our heads really is (an infrastructure we imagine to be so light, transparent, and ethereal). Indeed, it is easy to forget that "every time we connect to our 'gadgets,' hundreds of machines are set in motion to process this information." The little devices that we carry with us everywhere form an itinerant community of what he calls "mini communicational beings." "They constantly signal their presence and communicate their whereabouts to dozens of towers that criss-cross our cities.

2. Giorgio Agamben, *What Is an Apparatus? and Other Essays*, trans. David Kishik and Stefan Pedatella (Stanford, California: Stanford University Press, 2009), 15–17, 20–22.

3. Ibid., 17–19.



Jean-Pierre Aubé, *Radio Vaticano*, 2015,
capture vidéo | video still.
Photo : permission de l'artiste | courtesy of the artist

↑

photographie documentaire. Ainsi, dit-il, « je n'ai aucun intérêt à développer une technique si je n'ai pas un rapport esthétique profond à la chose. [...] En tant qu'artiste, je suis très sensible au fait que tout passe maintenant par les produits d'Apple – la plus grosse compagnie de la planète –, jusqu'à notre rapport le plus fondamental à l'art et à la culture ».

Pour le projet de Venise, il a donc choisi de s'intéresser plus précisément à la prolifération des téléphones cellulaires, tablettes, ordinateurs et autres appareils qui façonnent la vie contemporaine. Son intention était de montrer combien lourde est cette infrastructure que l'on s'imagine légère, transparente et immatérielle, comme en flottement au-dessus de nos têtes... Il est facile en effet d'oublier que « chaque fois que quelqu'un se branche sur sa "bébelle", ce sont des centaines de machines qui s'activent pour lui renvoyer de l'information ». Les appareils miniaturisés que nous trimbalons partout avec nous forment une communauté ambulante de « petits êtres communicationnels », selon l'expression de l'artiste. « Constamment, ils signalent leur présence et communiquent leurs origines aux dizaines de tours qui quadrillent nos villes. Entre eux, ils partagent des milliers de petits paquets d'informations qu'ils encodent et décodent. » Dans la mesure où c'est la présence des gens qui génère l'émission de tous ces messages, la foule rassemblée durant les journées professionnelles de la Biennale offrait un contexte idéal pour recueillir de l'information, la décoder et, éventuellement, la retransmettre sous une autre forme.

À partir d'un repérage sur le terrain effectué lors d'un premier voyage en compagnie de sa commissaire, grande habituée de Venise, Aubé a imaginé ce qu'il décrit comme un « théâtre » en deux parties : le jour, il déambulerait dans la ville avec une petite escouade d'assistants « pirates », pistant les objets personnels des visiteurs et accumulant des données à l'aide d'antennes, de récepteurs et d'ordinateurs placés sur un charriot vénitien ; le soir, il procèderait à des expérimentations en direct au *campo* Santa Margherita, une place typiquement vénitienne où les professionnels de l'art présents à l'inauguration de la Biennale – soit un

Among them, they share, encode, and decode millions of little information packets." Insofar as all of these messages are generated by humans, the crowd gathered during the professional days of the Biennale presented an ideal context for collecting and decoding information, and eventually retransmitting it in another form.

Having pinpointed locations during an initial visit with Déry, who knows the city well, Aubé imagined what he describes as a "theatre" in two parts: during the day, he would wander the city with a small group of "pirate" assistants, tracking visitors' personal devices and gathering data via antennae, receivers, and computers placed on a gondola; in the evening, he would proceed with live experiments at *campo* Santa Margherita, a typical Venetian square where a discerning public of art professionals, capable of detecting the covert presence of artistic gestures, usually gather for the opening of the Biennale. The exact nature of these experiments had to be carefully considered, as neither sound nor musical interpretations of radio frequencies, such as those in the *Electrosmogs* series, easily lend themselves to outdoor performance. Hence the idea of a display of light signals that would surreptitiously light up in the darkness of the night—like tiny "fireflies," as Aubé explained. The subtle radiance of these nocturnal insects, already invested with numerous poetic and political meanings,[4] and whose existence is threatened by air and light pollution, functions here as a visual metaphor for ambient electromagnetic activity. In the more concrete form of light "graffiti" projected on the buildings of the *campo*, at the heart of which stands a police facility bristling with antennae and surveillance cameras, selected pieces of information concerning this communicational infrastructure will reveal themselves to those with a watchful eye. Thus, like the intermittent "beeps" that punctuate our conversation in the artist's studio, signalling the passing of a spy satellite overhead, these luminous messages signal the presence of a "system of permanent

4. See, among others, Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles* (Paris: Les Éditions de Minuit: Paradoxe, 2009).

public averti, apte à détecter la présence furtive de gestes artistiques – ont coutume de se rassembler. La nature exacte de ces expérimentations devait toutefois être réfléchie, car une interprétation sonore ou musicale des radiofréquences comme celles de la série *Électrosmogs* se prête plutôt mal à une performance en extérieur. D'où l'idée d'un dispositif de signaux lumineux qui s'activeraient subrepticement dans la noirceur du soir – comme de petites « lucioles », suggère Aubé pour faire image. Déjà investi de plusieurs significations poétiques et politiques[4], le scintillement discret de ces insectes nocturnes, menacés de disparaitre sous l'effet de la pollution de l'air et de l'éclairage artificiel des villes, fonctionnerait ici comme une métaphore visuelle de l'activité électromagnétique ambiante. Sous la forme plus concrète de « graffitis » de lumière projetés sur les bâtiments du *campo*, au centre duquel se trouve un poste de police saturé d'antennes et de caméras de surveillance, une partie des renseignements concernant cette infrastructure communicationnelle serait révélée au regard des plus vigilants. Ainsi, à l'instar des « bips » intermittents qui ponctuent la conversation dans l'atelier de l'artiste, nous avertissant du passage d'un satellite-espion au-dessus de nos têtes, ces messages lumineux viendraient notifier la présence d'un « système d'enregistrement permanent », pour employer une formule de Michel Foucault[5], à qui l'on doit d'ailleurs une analyse encore tout à fait opératoire du théâtre de la surveillance dont il est question ici.

Comme le souligne en effet l'auteur de *Surveiller et punir*, la machine à surveiller des sociétés contemporaines est régie par un pouvoir automatique, anonyme, invisible et, surtout, invérifiable. À l'encontre de l'idée selon laquelle le contrôle serait exercé par des forces inaccessibles, tout individu peut, par conséquent, faire fonctionner cette machine, qu'il ait pour mission la protection, la sécurité ou le maintien de l'ordre, ou qu'il soit motivé par une curiosité malsaine, la volonté de savoir, le plaisir d'épier ou le désir de terroriser et de punir[6]… À une époque où l'infiltration des systèmes informatiques et l'intrusion dans la vie privée représentent des menaces tangibles, le recours à des procédés de piratage à des fins artistiques, comme le fait Jean-Pierre Aubé, suscite un double questionnement éthique et technique quant aux limites de l'art. Énoncée simplement, la problématique devant laquelle se trouve l'artiste est de savoir « jusqu'où je suis prêt à aller en termes d'éthique, et jusqu'où je suis capable d'aller en termes de technique ».

Pour Louise Déry, par ailleurs, ce qui compte avant tout, « c'est comment un artiste aujourd'hui effectue un triage à partir de la quantité de choses qui se passent à tous les instants, soit comment il choisit les enjeux qui deviennent la matière première de sa recherche artistique. Parce que Jean-Pierre Aubé n'est pas un pirate informatique, insiste-t-elle, c'est un artiste ». Un artiste, en effet, dont la démarche commande une approche responsable du commissariat d'exposition qui se traduit, dans ce cas-ci, par la réalisation d'un projet sans empreinte : « Nous ne prenons rien, nous ne laissons rien ; nous ne faisons que passer », créant seulement un contexte dans lequel certaines expériences pourront avoir lieu, sans chercher à en prévoir le résultat ni les suites, mais avec la ferme conviction qu'elles participent d'une mobilisation à la fois sensible et sensée face au monde.

4. Voir entre autres Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, Paris, Les Éditions de Minuit (Paradoxe), 2009.

5. Michel Foucault, *Surveiller et punir : naissance de la prison*, Paris, Gallimard (Tel), 1975, p. 229.

6. Ibid., p. 235-236.

Katrie Chagnon termine présentement une thèse de doctorat en histoire de l'art à l'Université de Montréal. Ses recherches portent sur la place du fantasme et de la phénoménologie dans les théories contemporaines de l'art. Elle publie régulièrement des textes dans les revues *esse*, *Espace*, *Spirale*, *RACAR* et *art press*, et collabore avec différents centres d'exposition à titre d'auteure et de commissaire d'exposition. Elle siège au comité de rédaction de la revue *esse* depuis 2011.

registration," to use a term of Michel Foucault,[5] whose analysis of the theatre of surveillance in question here is still of great relevance today.

As Foucault underlines in *Discipline and Punish,* the machinery that assures the surveillance of contemporary society is governed by an automatic, disindividualized, visible, and—most importantly—unverifiable power. Consequently, and contrary to the idea that control is exerted by inaccessible forces, any individual can operate this machine, whether the motivation is protection, security, maintaining order, or the thirst for knowledge; or perverse curiosity, pleasure in spying, terrorizing, and punishing.[6] In an era when the infiltration of IT systems and the invasion of privacy represent tangible threats, resorting to piracy for artistic purposes, as Aubé does, raises both ethical and technical questions as to the limits of art. Put simply, artists must ask themselves how far they are willing to go ethically, and how far they are able to go technically, in face of this dilemma.

For Déry, what counts above all else is "how an artist sifts through the constant deluge of information and events; in other words, how he chooses the issues that become the raw material for his artistic research. Because," as she insists, "Aubé is not a hacker. He's an artist." An artist whose practice calls for a responsible approach by the curator—resulting, in this case, in a project without a footprint: "We take nothing, we leave nothing, we just pass by." Together, Déry and Aubé have created a context in which certain experiments can be performed, without predicting the results or consequences, but with the firm conviction that they are making a sensitive and meaningful contribution to the world.

[Translated from the French by Louise Ashcroft]

5. Michel Foucault, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, trans. Alan Sheridan (New York: Random House, 1995), 196.

6. Ibid., 201–02.

Katrie Chagnon is currently completing her doctoral dissertation in art history at Université de Montréal. Her research focuses on the place of fantasy and phenomenology in contemporary art theory. She is a regular contributor to *esse*, *Espace*, *Spirale*, *RACAR*, and *Art press*, and collaborates as author and curator with various exhibition venues. She has been a member of the editorial committee of *esse* since 2011.

INQUIÉTER LE REGARD. GUILLAUME LACHAPELLE ET SIMON BILODEAU AU PALAZZO BEMBO

Pierre Rannou

TROUBLING THE GAZE. GUILLAUME LACHAPELLE AND SIMON BILODEAU AT PALAZZO BEMBO





Guillaume Lachapelle, *Dernier étage*, 2014.
Photo : Guy L'Heureux, permission de l'artiste | courtesy of the artist

←

Guillaume Lachapelle, *Nuit étoilée*, 2014.
Photos : Guy L'Heureux, permission de l'artiste | courtesy of the artist

↑→

Guillaume Lachapelle, *The Cell*, 2013.
Photo : Guy L'Heureux, permission de l'artiste | courtesy of the artist

→

Dans le cadre de la 56e Biennale de Venise, la Global Art Affairs Foundation a invité Guillaume Lachapelle et Simon Bilodeau à participer à l'exposition collective *Personal Structures–Crossing Borders*. Cette exposition, qui s'impose comme un des évènements incontournables du programme collatéral, résulte d'un projet mis sur pied en 2002 par l'artiste néerlandais Rene Rietmeyer afin de favoriser la rencontre et l'échange entre artistes du monde entier. Ironiquement nommée en référence à l'emblématique exposition *Primary Structures*, qui s'est tenue au Jewish Museum de New York en 1966 et lors de laquelle les artistes minimalistes allaient imposer leur crédo d'art objectif et sans traces de travail manuel, l'initiative de Rietmeyer fait la part belle aux artistes qui, au contraire, ont des pratiques subjectives et des démarches singulières. Depuis 2007, *Personal Structures* articule ses activités autour des thématiques du temps, de l'espace et de l'existence sans qu'une ligne éditoriale précise se dégage, malgré les quatre symposiums qui leur ont été consacrés (*Time*, Amsterdam 2007 ; *Existence*, Tokyo 2008 ; *Space*, New York 2009 ; *Time – Space – Existence*, Venise 2009)[1]. Après les expositions et les symposiums tenus en Asie, en Europe et en Amérique du Nord, le projet s'est enraciné à Venise en 2011. Parmi les artistes participant à l'évènement cette année, on retrouve Carl Andre, Bruce Barber, Daniel Buren, herman de vries, Richard Long, Robert Mangold, François Morellet, Hermann Nitsch,

For the 56th Venice Biennale, the Global Art Affairs Foundation invited Guillaume Lachapelle and Simon Bilodeau to participate in the group exhibition *Personal Structures–Crossing Borders*. Fast becoming one of the most important of the Biennale's Collateral Events program, this exhibition is the result of a project that Dutch artist Rene Rietmeyer launched in 2002 in order to encourage encounters and exchanges among artists from around the world. The project is ironically named after the emblematic exhibition *Primary Structures*, held at the Jewish Museum in New York in 1966, during which minimalist artists imposed their credo of an objective art free of any trace of manual labour. Rietmeyer's initiative instead gives pride of place to artists with distinctly subjective practices and singular approaches. Since 2007, activities in *Personal Structures* have been articulated around the themes of time, space, and existence. Despite the four symposia devoted to the project—*Time* (Amsterdam, 2007), *Existence* (Tokyo, 2008), *Space* (New York, 2009), and *Time – Space – Existence* (Venice, 2009)—no specific editorial perspective has emerged.[1] In 2011, after exhibitions and symposia held in Asia, Europe, and North America, the project put down roots in Venice. Among the artists participating in the event this year are Carl Andre, Bruce Barber, Daniel Buren, herman de vries, Richard Long, Robert Mangold, François Morellet, Hermann Nitsch, Yoko Ono, and Lawrence Weiner. This year, as with previous editions, the exhibition will be held at

1. Les communications relatives à ces symposiums sont réunies dans *Personal Structures: TIME – SPACE – EXISTENCE*, s.l., Global Art Affairs Foundation, 2009.

1. Communications related to these symposia are brought together in *Personal Structures: TIME – SPACE – EXISTENCE*, s.l., Global Art Affairs Foundation, 2009.





Yoko Ono et Lawrence Weiner. Comme pour les éditions précédentes, l'exposition de cette année se tiendra dans l'enceinte du Palazzo Bembo, où Lachapelle et Bilodeau partageront un espace dans lequel ils comptent mettre en valeur quelques pièces de leur production récente autour des thèmes du projet *Personal Structures*.

MAQUETTER UN MONDE

Depuis une douzaine d'années, Lachapelle produit des miniatures qui se caractérisent par un souci du détail juste, un haut de degré de précision dans les rendus et une minutie d'exécution. Après s'être attaché à donner forme à de petits personnages et à des objets parfois teintés d'une iconographie à tendance surréaliste, il a jeté son dévolu sur la représentation d'éléments architecturaux ou encore la création de véritables univers autonomes. D'ailleurs, le recours à l'impression 3D donne à ses œuvres une allure à la fois impersonnelle et inquiétante. Lachapelle cherche constamment à tirer profit de la mise en exposition de ses maquettes, jouant souvent avec les sources lumineuses et différents dispositifs de présentation.

Pour *Personal Structures*, l'artiste a choisi de présenter trois œuvres, soit *Nuit étoilée* (2012), *The Cell* (2013) et *Dernier étage* (2014), qu'il dispose dans un espace plongé dans la pénombre, reprenant en quelque sorte la scénographie de sa dernière exposition à la galerie Art Mûr, à Montréal[2]. Deux des trois œuvres sont présentées sur des socles noirs, ce qui donne l'impression que les maquettes flottent dans les airs.

2. Guillaume Lachapelle, *Visions*, Art Mûr, Montréal, du 8 mars au 26 avril 2014.

Palazzo Bembo, where Lachapelle and Bilodeau will share a space in which they intend to showcase a few of their recent productions revolving around the *Personal Structures* themes.

MODELLING A WORLD

For a dozen years or so, Lachapelle has been producing miniatures characterized by an attention to detail, highly precise renditions, and meticulous execution. First giving form to small figures and objects, their iconography sometimes tinged by the surreal, he then dwelled on the representation of architectural elements or the creation of truly autonomous worlds. The use of 3D printing also lends his works an impersonal and disquieting quality. He constantly strives to take advantage of the exhibition set-up, often playing with light sources and various display devices.

For *Personal Structures*, Lachapelle has chosen to present three works: *Nuit étoilée* (2012), *The Cell* (2013), and *Dernier étage* (2014), which he arranges in a darkened space, to some extent echoing the scenography of his recent exhibition at Art Mûr, in Montréal.[2] Two of the works are presented on black pedestals, giving the impression that the models are floating in the air, and they are encased in two-way mirrors that allow us to see everything while also infinitely reflecting the elements making up the miniature universe.

This is also the device used for *Nuit étoilée*. From a certain distance, the work appears to be merely an empty parking lot in which a lamppost pushes back against the darkness of the night, echoing the hackneyed

2. Guillaume Lachapelle, *Visions*, Art Mûr, Montréal, March 8 to April 26, 2014.

Celles-ci sont recouvertes de caissons de miroirs sans tain qui permettent de les observer tout en reflétant à l'infini les éléments composant l'univers miniature.

C'est d'ailleurs le dispositif utilisé pour *Nuit étoilée*. À une certaine distance, l'œuvre se perçoit comme un simple stationnement vide où un lampadaire repousse l'obscurité envahissante de la nuit. Elle reconduit le cliché éculé de la nuit porteuse de tous les dangers. La scène, qu'on associe aisément à la réalité de la banlieue, distillerait un regard ironique sur l'étalement urbain. Cependant, en s'approchant de la maquette sous verre, on est saisi d'une impression d'espace déserté, de vide sidéral, comme si l'on scrutait un coin d'une ville fantôme. En jouant avec les miroirs afin de produire un espace sans fin, Lachapelle parvient à préserver l'apparence habituelle du lieu, avec ses spécificités reconnaissables et identifiables, tout en amenant le regardeur à se questionner sur la représentation. Obligé de se pencher pour contempler la maquette, celui-ci se trouve à surplomber l'espace du stationnement comme s'il le survolait. Cette vue à vol d'oiseau est une façon pour l'artiste d'inviter le spectateur à s'abandonner à son univers, à renoncer à son incarnation l'espace d'un moment, voire à prendre un peu de hauteur pour apprécier réellement les choses.

The Cell cherche à complexifier un peu plus cette question de la position idéale du regardeur. Alors que, de loin, on perçoit ce qui semble être une simple structure d'édifice en construction, de près, c'est comme si le visiteur prenait place sur cette structure. Le point de vue en plongée qu'engage la contemplation de la maquette induit donc une sensation de vertige. Aussi loin que porte le regard, on ne perçoit, grâce au jeu des parois réfléchissantes, que la structure qui s'étend à perte de vue, aussi bien dans le lointain latéral que vers le sol ou le ciel. Cette immersion optique sape les repères visuels et favorise en quelque sorte l'impression de désincarnation. L'œuvre est une invitation à s'abimer en elle, à s'y engouffrer. Ce n'est plus uniquement l'intérêt qui est captivé, mais le regard qui est fasciné.

Cette mystérieuse fascination se retrouve aussi dans *Dernier étage*. Le mode de présentation de cette œuvre est différent de celui des deux autres et renoue avec le modèle utilisé antérieurement par l'artiste pour quelques-unes de ses créations. D'abord, le spectateur perçoit un escalier de secours miniature qui jouxte un élément d'architecture de même dimension, lequel semble s'enfoncer dans le mur. On doit s'en approcher pour constater que, contrairement aux réalisations antérieures de Lachapelle, celle-ci ne présente pas de perspective impossible ou de corridor courbe qui piègent le regard, mais contient une dimension extraordinaire. Par un jeu de miroir ici aussi, les espaces de bureau se trouvent multipliés, ce qui donne l'impression d'un espace qui se reproduit à l'infini. Lorsque le spectateur jette un regard dans l'ouverture de ce dernier étage, un immense espace lui apparait, se révèle à lui comme une surprise inattendue. En s'engouffrant dans cette ouverture, il réalise l'existence d'un autre monde possible, d'un univers qui lui était jusqu'alors non seulement inconnu, mais aussi, littéralement, inimaginable de sa position extérieure de visiteur.

RUINER UN PRÉSENT

Ce besoin de s'engager dans l'acte de voir est aussi présent dans le travail de Simon Bilodeau. Ici, ce besoin repose sur la mise en exposition des œuvres, par laquelle l'artiste explore sans relâche l'idée d'un dévoilement fragmentaire, incomplet. Il transmet ainsi au visiteur l'intuition que celui-ci doit induire lui-même les liens entre les différents éléments, inférer les tenants et aboutissants de ce qui se trouve sous ses yeux. De plus, son esthétique, qui évoque l'idée de désordre et qui accorde une place considérable aux débris et à la souillure, semble être une invitation à apprêter des ruines, comme on dirait « apprêter des restes ».

Il faut reconnaitre qu'un large pan de la production de Bilodeau s'articule autour de l'idée de la ruine. Mais il ne s'agit jamais d'une ruine sculptée et patinée par le temps. Le spectateur se trouve plutôt face à des décombres

cliché of a night fraught with danger. The scene, easily associated with suburban reality, would seem to convey an ironic view of urban sprawl. Yet, on taking a closer look at the glass-encased model, we are gripped with a sense of deserted space, of cosmic emptiness, as if we were inspecting part of a ghost town. By playing with the mirrors to create endless spaces, Lachapelle manages to preserve the venue's usual appearance, with its recognizable and identifiable particularities, while also prompting the viewer to ponder the representation. Having to lean over to contemplate the model, viewers find themselves overlooking the parking space, as if flying over it. This birds-eye view is the artist's way of inviting us to abandon ourselves to his universe, to forgo the embodiment of space for a moment, to take some distance to truly appreciate things.

The Cell attempts to further complicate this question of the viewer's ideal position. While, from a distance, we see what seems to be merely a building under construction, up close, it is as if we were positioned on top of the structure. The high-angle point of view engaged in the contemplation thus induces a sense of dizziness. Due to the play of reflecting surfaces, we see only the structure stretching out nearly to infinity, whether laterally or toward the sky or the ground. This optical immersion undermines our visual bearings and, in a way, fosters an impression of disembodiment. The work is an invitation to immerse ourselves in it, to plunge and obliterate oneself in it. More than captivating our interest, it also fascinates our eye.

This mysterious fascination is also to be found in *Dernier étage*. Different from the other two, the presentation of this work reconnects with a mode that Lachapelle has used in some of his prior creations. First, the viewer sees a miniature emergency staircase that adjoins an architectural element of the same dimensions and which seems to sink into the wall. One has to come quite close to notice that this work, though it does not present the impossible perspectives or curved passageways that trick the gaze (as with Lachapelle's previous productions), does contain an extraordinary dimension. Again, through a play of mirrors, office spaces are multiplied, giving the impression of an endlessly reproduced space. When we peek into the opening of this top floor, a huge space appears, like an unexpected surprise. By plunging into this opening, we apprehend the existence of another possible world, of a universe not just previously unknown but literally unimaginable from our exterior position as visitor.

RUINING THE PRESENT

This need to engage the act of seeing is also present in the work of Simon Bilodeau. Here, this concern rests on the mode of exhibiting the works through which the artist tirelessly explores the idea of a fragmentary, incomplete unveiling. He thus conveys to visitors the intuition that they must themselves induce the connections between the various elements, infer the whys and wherefores of that which lies before their eyes. Moreover, his aesthetic, which suggests disorder and gives considerable room to debris and grunge, seems an invitation to the preparation of ruins, as one might "prepare leftovers."

It must be said that a large part of Bilodeau's production is articulated around the idea of ruins. However, it is never a question of ruins sculpted and polished by time. Rather, viewers find themselves before remains and rubble that seem imbued with a certain violence, so strewn with splinters, fragments, and gravel are some of his settings. At other times, ashes (of the artist's own paintings) placed under glass or in a kind of basin, recall the destructive power of fire. These presentational strategies practically oblige us to adopt an archeological vision, to seek the truly significant element out of the heap of materials, that which can invest the whole with meaning.

For *Personal Structures*, Bilodeau selected three small-scale paintings, two drawings, and a video presented as an installation. These works were previously shown in very different configurations in two of his recent exhibitions: *Ce qu'il reste du monde*, at the Plein sud art centre in Longueuil, from May 25 to July 6, 2013, and *Ce que l'on ne voit pas qui*



Simon Bilodeau, *Ce qu'il reste du monde*, 2013,
capture vidéo | video still.
Photo : permission de l'artiste | courtesy of the artist

↑

et à des vestiges qui semblent imprégnés d'une certaine violence, tant les esquilles, les éclats et les gravillons souillent certaines de ses scénographies. À d'autres moments, ce sont les cendres – celles des tableaux mêmes de l'artiste –, placées sous verre ou dans une sorte de bassin, qui rappellent la force destructrice des flammes. Ces stratégies de présentation imposent pratiquement au regardeur d'adopter une vision d'archéologue, à chercher à déblayer sous les amas de matière l'élément véritablement signifiant, celui qui permet d'insuffler du sens à l'ensemble.

Pour l'exposition *Personal Structures*, Bilodeau a sélectionné trois tableaux de petites dimensions, deux dessins et une bande vidéo présentée sous forme d'installation. Ces œuvres ont déjà été vues dans des configurations très différentes lors de deux expositions récentes de l'artiste : *Ce qu'il reste du monde*, au centre d'exposition en art actuel Plein sud, à Longueuil, du 25 mai au 6 juillet 2013, et *Ce que l'on ne voit pas qui nous touche*, à Art Mûr, du 1er novembre au 20 décembre 2014[3]. Comme pour Lachapelle, l'espace d'exposition baigne dans une lumière tamisée. L'installation vidéographique apparait sans doute à plusieurs comme la pièce principale de la proposition de l'artiste. Cependant, comme c'est souvent le cas chez Bilodeau, les tableaux et les dessins n'ont pas pour fonction de mettre en contexte les éléments sculpturaux qu'ils accompagnent, mais participent à l'image que constitue l'ensemble de la mise en exposition.

nous touche, at Art Mûr, from November 1 to December 20, 2014.[3] As it was for Lachapelle's works, the gallery space is bathed in a subdued light. For many, the video installation likely appears to be the main piece in the artist's proposition. However, as is often the case with Bilodeau, the function of the paintings and drawings is not to contextualize the sculptural elements, but to participate in the image constituted by the exhibition as a whole.

The drawings resemble surveys of buildings more or less in ruins. Placed under tinted glass, they emerge slowly, compelling the viewer to patiently examine the surface. This sustained gaze is also appropriate for taking in the textured universe of the artist's paintings. His highly nuanced work, variegating shades of black, white, grey, admirably renders the idea of a kind of successive layering of material, as of sedimentary strata. The iconography of some of these pictorial works calls up visual connections with the image that we have of archeological excavation. It invariably suggests aerial shots of territory marked out by rope grids to help reconstruct the surveyed site.

The video work presents images of the Fukushima Daiichi nuclear power plant, which had been badly damaged during the March 2011 earthquake and tsunami. The images used in the video were captured the day after the event by drones, which offered the only way to examine the

3. Le titre des deux expositions rappelle d'autres titres connus : dans le premier cas, celui du film d'Hugo Latulippe et de François Prévost, *Ce qu'il reste de nous* (2004), qui est consacré au peuple tibétain, auquel le dalaï-lama en exil fait parvenir un message d'encouragement par l'entremise de l'équipe du film ; dans le deuxième cas, celui du livre de Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, qui est consacré à la question de l'acte de regarder. J'aime à croire que ces allusions, plus ou moins discrètes, sont des indices, des clés de lecture pour saisir le sens des ensembles soumis à la vue des visiteurs. Dans le film, il s'agit de la disparition d'un peuple ; dans le livre, d'une réflexion autour de la perte associée au fait de voir.

3. The titles of the two exhibitions recall other well-known titles: in the first case, *Ce qu'il reste de nous* (2004), the film by Hugo Latulippe and François Prévost that is devoted to the Tibetan people, to whom the exiled Dalai Lama sends a message of hope by way of the film; in the second, that of the book by Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, which deals with the question of the act of looking. I would like to think that these somewhat discreet allusions are clues, keys for reading and grasping the meaning of the body of work submitted to the visitor's gaze. In the film, it is a question of the disappearance of a people; in the book, of a reflection on the loss associated with the fact of seeing.



Simon Bilodeau, *Ce qu'il reste du monde*, 2013,
capture vidéo | video still.
Photo : permission de l'artiste | courtesy of the artist

↑

Simon Bilodeau, *Ce qu'il reste du monde #2, #6, #4*, 2013.
Photos : permission de l'artiste | courtesy of the artist

→

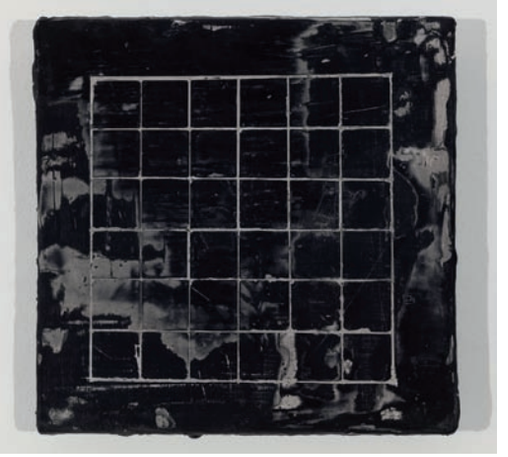
Les dessins apparaissent comme des relevés de bâtiments plus ou moins en ruine. Placés sous verre fumé, ils ne se révèlent que lentement, obligeant le regardeur à scruter patiemment la surface. Ce regard soutenu est aussi de mise pour bien percevoir les univers texturés des tableaux de l'artiste. Son travail tout en nuances, déclinant les teintes de noir, de blanc et de gris, rend admirablement l'idée de sortes de dépôts successifs de la matière, comme s'il s'agissait de strates sédimentaires. L'iconographie de certaines de ces œuvres picturales entretient des liens visuels avec l'image qu'on se fait d'un site de fouilles. Elle n'est pas sans rappeler les vues aériennes de terrains quadrillés de cordes afin de permettre une reconstitution précise du lieu mis au jour.

L'œuvre vidéographique présente des images de la centrale nucléaire de Fukushima Daiichi, qui a été gravement endommagée lors du séisme et du tsunami de mars 2011. Les images apparaissant sur la bande ont été saisies par des drones au lendemain de l'évènement et constituent l'unique moyen d'étudier la structure étant donné les hauts taux de radiations. Leur présentation en boucle confère à la catastrophe quelque chose d'inévitable et semble l'inscrire dans un cycle inéluctable. Bilodeau dramatise sa mise en exposition en encastrant le moniteur dans un mur et en construisant autour de lui une sorte de chantier laissé à l'abandon. Ainsi, les gravats qui jonchent le sol laissent supposer que la vidéo a été mise au jour lors de la démolition d'un des murs du palais ou lors de fouilles archéologiques dans un futur lointain. Dans les deux cas, il semble que les travailleurs aient laissé leur ouvrage en plan. Pour quelle raison ? On peut imaginer qu'ils ont fui en découvrant la vidéo et en se rendant compte que l'emmurement du moniteur avait été une façon de contrôler les radiations qui en émanaient. L'irradiation de la salle plongée dans la pénombre par la lumière provenant du moniteur prend alors une dimension des plus inquiétantes et invite le visiteur à reconsidérer sa présence en ces lieux.

structure given the high levels of radiation. The presentation is looped, lending the tragedy a sense of inevitability, of being part of an ineluctable cycle. Bilodeau dramatizes the exhibition by embedding the monitor in the wall and building a kind of derelict construction site around it. Thus, the rubble strewn on the ground suggests that the video was uncovered during demolition of one of the palazzo's walls or during archeological excavations in the distant future. Either way, it appears as though the labourers had abandoned their work. Why? One may imagine that they had fled on discovering the video and realizing that its encasement in the wall had been a way of controlling the radiation emanating from it. The penumbral gallery's irradiation in the light of the monitor then takes on a rather disturbing dimension, prompting visitors to reconsider their presence on the premises.

A work of art may not be "the highest and absolute mode of bringing to our mind the true interests of the spirit," as Hegel thought,[4] but it does allow the spectator to become aware of the state of the world in which he or she lives. The work with materials, so different in Lachapelle and Bilodeau, nonetheless plays a similar role—that of troubling perception, engaging it in an active reading of forms and content, inducing it to be attentive to that which it confronts. Around this concern for the gaze, neither artist is merely seeking a strategy for grabbing the visitor's attention. On the contrary, their creations find their real effectiveness in their ability to renew the experience of vision. The time of visual contemplation that we grant them constitutes a moment in which to question our relationship with the world, how we hold and position ourselves in it. Of possible significance is the fact that Lachapelle and Bilodeau both use mirrors in their production. Whether in its untinted aspect or in

4. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Leçons d'esthétique*, cited in Giorgio Agamben, *L'Homme sans contenu*, s.l., Circé, 1996, 72. (our translation).







L'œuvre d'art n'est peut-être pas « la façon suprême et absolue de porter à la connaissance de l'esprit ses véritables intérêts », comme le pensait Hegel[4], mais elle permet au spectateur de prendre conscience de l'état du monde dans lequel il vit. Le travail de la matière, si différent chez Lachapelle et Bilodeau, joue néanmoins un rôle similaire, celui d'inquiéter la perception, de l'engager dans une lecture active des formes et des contenus, de la rendre attentive à ce qui la confronte. Autour de cette mise en valeur du regard, les deux artistes ne cherchent pas simplement une stratégie pour retenir l'attention du visiteur sur l'œuvre. Bien au contraire, leurs créations trouvent leur réelle efficience dans la capacité qu'elles ont de renouveler l'expérience de vision. Le temps du regard qu'on leur accorde correspond à un moment de questionnement et de remise en cause du rapport au monde, de la façon de s'y tenir, d'y prendre place. Il n'est peut-être pas sans importance de constater que, dans leur production, Lachapelle et Bilodeau ont recours au miroir. Que ce soit sous son aspect sans tain ou sous la forme d'éclats en petites pyramides ou en cristaux, le miroir semble indiquer une ouverture donnant accès à un autre possible, à ce qui se cache derrière lui. Au-delà de l'invitation à franchir cet espace, il nous incite à produire notre propre réflexion du monde qui nous entoure.

the form of crystals or shards piled into pyramids, the mirror seems to indicate an opening that gives access to other possibilities, to that which is hidden behind. Beyond the invitation to cross this space, the mirror prompts us to produce our own reflections on the world around us.

[Translated from the French by Ron Ross]

4. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Leçons d'esthétique*, cité par Giorgio Agamben, *L'Homme sans contenu*, s.l., Circé, 1996, p. 72.

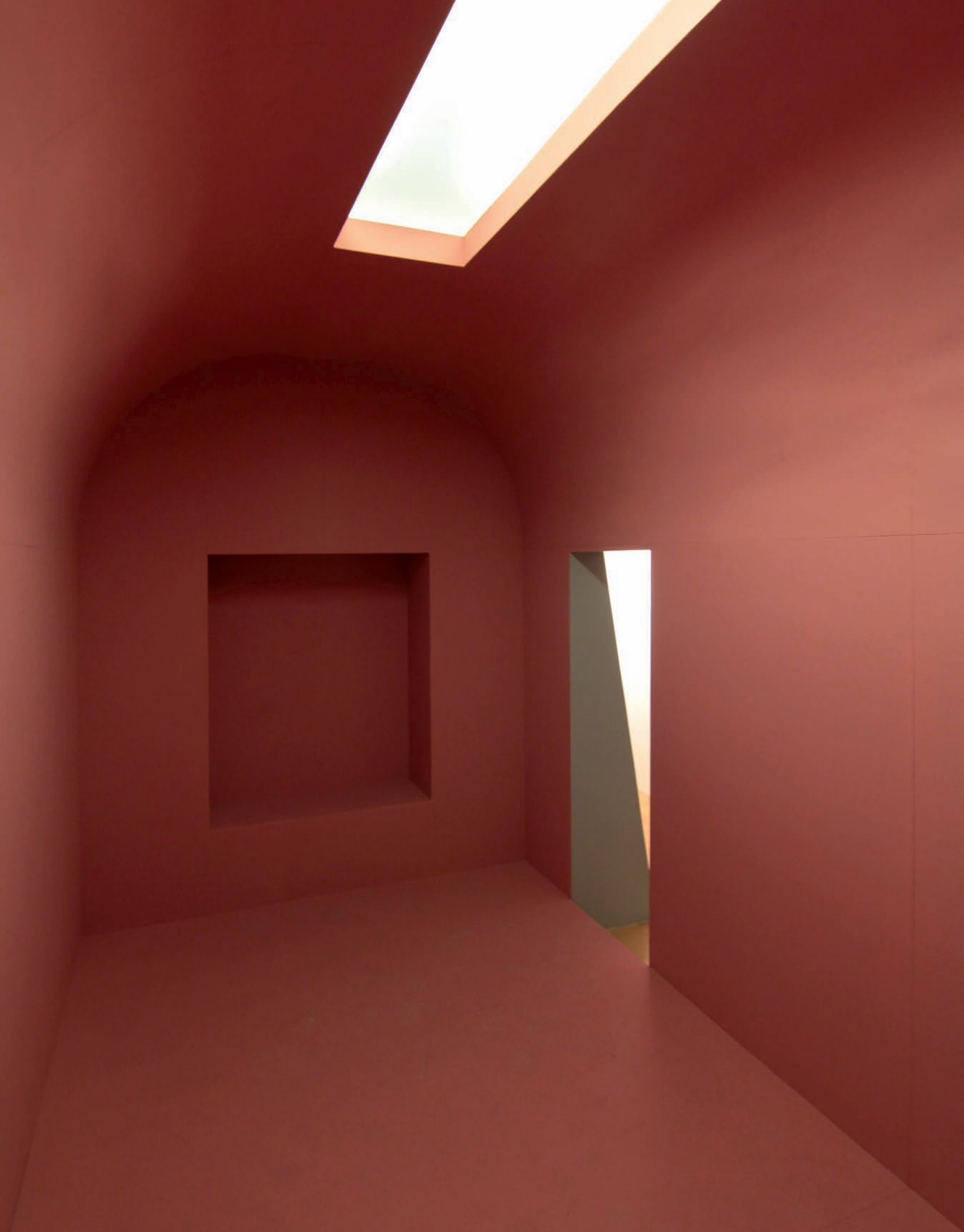
Pierre Rannou, historien de l'art, collabore avec différentes revues comme critique ou essayiste. Il a dirigé un certain nombre de catalogues et d'opuscules d'exposition. À titre de commissaire, sa plus récente réalisation est *Michel Lamothe. Fréquenter le paysage,* Plein sud et Expression, 2013. Sa dernière publication est *L'œil dissipé. Notations fragmentées* (Créations Lou Sabourin, 2012, en collaboration avec l'artiste Lou Sabourin).

Pierre Rannou, art historian, contributes to various journals as a critic and essayist. He has edited a number of exhibition catalogues and booklets. His most recent work as curator is *Michel Lamothe: Fréquenter le paysage* (Plein sud and Expression, 2013). His latest publication is *L'œil dissipé: Notations fragmentées* (Créations Lou Sabourin, 2012, in collaboration with artist Lou Sabourin).

PIÈCE POUR CINQ INTERPRÈTES À LA BIENNALE DE LA HAVANE : ENTRETIEN AVEC STÉPHANE GILOT ET ARIANE DE BLOIS

Aseman Sabet

***PIÈCE POUR CINQ INTERPRÈTES* AT THE HAVANA BIENNIAL: AN INTERVIEW WITH STÉPHANE GILOT AND ARIANE DE BLOIS**





Stéphane Gilot, *Pièce pour cinq interprètes, lumière rose et silence*, 2014, vues d'installation | installation views. Photos : Caroline Boileau et pfoac (droite | right), permission de l'artiste | courtesy of the artist

← ↑ →

Présentée au printemps 2014 à l'espace pfoac221 (Pierre-François Ouellette art contemporain, Montréal), l'installation *Pièce pour cinq interprètes, lumière rose et silence,* de Stéphane Gilot, a été élaborée en étroite collaboration avec la commissaire Ariane De Blois. Structure immersive et polysensorielle, à mi-chemin entre un bunkeur et une cellule méditative, l'œuvre sera présentée à la 12e édition de la Biennale de La Havane, sous la thématique « Entre l'idée et l'expérience ». Mettant en avant une perspective transdisciplinaire et intermédiale de l'art, l'équipe commissariale de cette biennale entend contribuer au « déplacement de l'objet autonome vers le contexte et l'expérience[1] » au moyen de projets disséminés dans la ville qui suscitent chacun à leur manière des interactions avec le tissu social. Cet entretien par correspondance cherche à mettre en lumière les tenants et aboutissants de ce projet aux multiples ramifications afin de mieux cerner les particularités de sa présentation en sol cubain.

Presented in the spring of 2014 at pfoac221 (Pierre-François Ouellette art contemporain) in Montréal, the installation *Pièce pour cinq interprètes, lumière rose et silence* was created by Stéphane Gilot in close collaboration with curator Ariane De Blois. An immersive and poly-sensorial structure, midway between a bunker and meditative cell, the work will be presented at the 12th edition of the Havana Biennial, which has the theme "Between the Idea and Experience." Advancing a transdisciplinary and intermedial perspective of art, the Biennial's team of curators seek to contribute to the "displacement of the autonomous object to the context and experiences"[1] by means of projects spread across the city that each, in their own way, generates interactions with the social fabric. This interview, conducted by correspondence, highlights the rationale of this multi-faceted project in order to elucidate the defining characteristics of its presentation on Cuban soil.

1. « XIIe Biennale de La Havane 2015 : art, contexte et expérience », *Aica Caraïbes du Sud : Association internationale des critiques d'art* (29 avril 2014), http://aica-sc.net/2014/04/29/xii-eme-biennale-de-la-havane-art-contexte-et-experience/ [consulté le 1er mars 2015].

1. "12th Havana Biennial: Between the Idea and Experience." *Biennial Foundation* (May 1, 2014), accessed March 1, 2015, www.biennialfoundation.org/2014/05/havana-biennial-2015-curatorial-concept/.





ASEMAN SABET : À travers la lecture de votre correspondance, qui tenait lieu de texte de présentation de l'œuvre en 2014, il est possible de suivre le développement initial du projet, les filons qui vous ont permis d'en composer les idées maitresses. Avant de plonger plus spécifiquement dans l'œuvre, quels sont les points de rapprochement conceptuels ou encore les intérêts de recherche théoriques ou pratiques qui vous ont amenés à travailler en collaboration ?

STÉPHANE GILOT : Lorsque Pierre-François Ouellette m'a proposé d'inviter un ou une commissaire à réaliser un projet pour l'espace pfoac221, le texte qu'Ariane De Blois avait publié sur mon exposition *MULTIVERSITÉ/Métacampus*[2], présentée à la Galerie de l'UQAM à l'automne 2012, m'est revenu à l'esprit. Ce texte évoquait plusieurs questions qui animent ma pratique et qui me paraissaient un point de départ prometteur pour un échange dans le cadre d'une carte blanche de ce type. Ariane examinait notamment mon travail à la lumière des « rapports que nous entretenons avec le monde et son organisation » et quant aux jeux qui s'opèrent « entre la surdétermination de l'espace et la défamiliarisation des lieux ».

ARIANE DE BLOIS : Stéphane s'inscrit à mon sens dans la grande tradition des artistes encyclopédiques. Son travail est le fruit d'une synthèse d'influences multiples allant de la peinture de Giotto aux projets architecturaux d'Étienne-Louis Boullée, en passant par le théâtre de Samuel Beckett, le cinéma d'Andreï Tarkovski, la littérature d'Adolfo Bioy Casares, la musique de György Ligeti. Pour apprivoiser et m'approprier

2. Ariane De Blois, « Stéphane Gilot. MULTIVERSITÉ/Métacampus », *esse*, nº 77 (hiver 2013), p. 70-71.

ASEMAN SABET: Reading your correspondence, which served to present the work in 2014, it is possible to follow the initial development of the project and the threads that allowed you to elaborate its key ideas. Before delving more specifically into the work, what conceptual motivations and theoretical or practical research interests led you to work collaboratively?

STÉPHANE GILOT: When Pierre-François Ouellette suggested inviting a curator to develop a project for pfoac221, the article that Ariane De Blois had written on my exhibition *MULTIVERSITÉ/Métacampus*, presented at Galerie de l'UQAM in the fall of 2012, immediately sprang to mind. This article touched on several questions that drive my practice and seemed a promising starting point for exchange for a carte blanche project of this kind. Ariane had examined my work in light of the "relationships that we maintain with the world and its organization" and the interplay "between the over-determination of the space and the defamiliarization of locations."[2]

ARIANE DE BLOIS: To my mind, Stéphane belongs in the great tradition of encyclopaedic artists. His work is the fruit of a synthesis of multiple influences, from the painting of Giotto to the architectural projects of Étienne-Louis Boullée, the theatre of Samuel Beckett, the cinema of Andrei Tarkovsky, the literature of Adolfo Bioy Casares, and the music of György Ligeti. To absorb and understand his work conceptually, I first had to familiarize myself with his multi-layered artistic and intellectual horizon.

2. Ariane De Blois, "Stéphane Gilot. MULTIVERSITÉ/Métacampus," *esse*, no. 77 (Winter 2013): 70–71 (our translation).

conceptuellement son travail, il m'a fallu plonger dans les multicouches de son horizon artistique et intellectuel. Comme le concept d'hétérotopie[3], à savoir l'idée de proposer un « monde autre », guide l'ensemble de sa pratique, c'est en grande partie autour de celui-ci que nous avons élaboré nos discussions. Nos échanges ont rapidement pris forme à partir d'esquisses et de propositions avancées par l'artiste, dont la pratique se décline autour de deux grandes séries d'œuvres : les Plans d'évasion et les Mondes modèles.

S. G. : Les œuvres de la première série, comme *Libre arbitre* (2000-2001), *La Station* (2006) ou encore *Séjour Bistre* (2011), se caractérisent par une pratique de l'installation performative qui s'intéresse aux diverses formes d'utopie et de dystopie, à l'architecture, aux structures sociales, à la cosmologie et à l'épistémologie. Chaque plan d'évasion se présente comme un environnement bâti, un lieu hybride (alliant des usages, des langages formels et métaphoriques venus de champs parfois contradictoires) dans lequel les spectateurs (ou les performeurs) peuvent s'installer pour un temps. Ces œuvres sont en quelque sorte des habitacles de transformation qui proposent une expérience à vivre.

La seconde série, les Mondes modèles, dont fait partie *La cité performative* (2010-2012) et *Mes plaisirs sont plus sombres que les tiens* (2013), complète la précédente à partir de la notion de modélisation. Cette série, composée de différents ensembles de maquettes, construit en quelque sorte le métarécit de ma pratique des quinze dernières années. Prenant la forme d'ensembles urbains miniaturisés, chaque installation comprend des références à des projets antérieurs, notamment à de nombreux plans d'évasion.

A. S. : Le principe de collaboration inhérent à l'œuvre se projette également dans son intitulé, qui fait mention de cinq interprètes. Différentes lectures de ces cinq protagonistes sont envisageables. Quelles pistes vous ont menés vers cette conception plurielle de l'œuvre et, plus spécifiquement, vers l'intégration d'un espace sonore lui-même décliné en différents volets ?

A. DE B. : Le travail de Stéphane offre toujours plusieurs points d'entrée, de lecture et d'interprétation. Le concept de la multitude est inhérent à sa pratique et c'est principalement autour de celui-ci qu'il construit ses Mondes, peu importe qu'ils s'incarnent en modèles ou en Plans d'évasion. Ce n'est pas étonnant que l'artiste s'intéresse autant aux théories scientifiques du multivers, qu'on retrouve par ailleurs dans le domaine de la science-fiction : plutôt que d'appréhender l'ensemble de ce qui existe sous un principe unique, l'Univers, qui régirait toutes les lois, les théories du multivers permettent au contraire de penser l'ensemble des univers possibles ou parallèles qui coexistent. Stéphane pourra en dire davantage sur les différentes significations qu'évoque le titre de l'œuvre, mais soulignons d'entrée de jeu que si l'installation *Pièce pour cinq interprètes* apparait d'abord, par sa structure architecturale externe, comme un monde clos, elle invite néanmoins les spectateurs à flâner dans son antre vouté, à devenir des protagonistes de l'œuvre et à venir y inscrire leur propre interprétation.

S. G. : Le titre agit un peu comme un leurre. La cellule constitue un monde – ou l'expression synthétique d'un monde – dont les paramètres et les conditions d'existence émergent de la rencontre et de la collaboration de cinq spécialistes : le galeriste, la commissaire, l'artiste, le technicien et la spécialiste du son.

3. Michel Foucault, *Dits et écrits 1984*, « Des espaces autres » (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), *Architecture, Mouvement, Continuité*, n° 5 (octobre 1984), p. 46-49.

Since the concept of heterotopia[3]—the idea of "another world"—is an overarching theme in his work, it was around this theme that our discussions mainly revolved. Our exchanges were quickly shaped by the sketches and ideas proposed by the artist, whose practice centres on two major series of works: Plans d'évasion (Escape Plans) and Mondes modèles (Model Worlds).

S. G.: The works in the first series, such as *Free Will* (2000–01), *The Station* (2006), and *An Abode of Indiscernible Hue* (2011), are performative installations that focus on diverse forms of utopia and dystopia, architecture, social structures, cosmology, and epistemology. Each escape plan is presented as a constructed environment, a hybrid space (combining uses with formal and metaphorical languages sometimes from contradictory fields) in which the spectators (or performers) can settle for a while. These works are, in some way, cells for transformation that offer the spectator a life experience.

The second series, Mondes modèles, which includes *Performative City* (2010–12) and *My Kind of Fun is Darker than Yours* (2013), complements the first through the notion of the model. Composed of various sets of architectural maquettes, this series in a sense constructs the meta-narrative of my practice over the past fifteen years. Each installation is a miniaturized urban environment that includes references to previous projects, including numerous escape plans.

A. S.: The collaborative principle inherent to the work is also suggested in its title, which makes reference to five performers. Different readings of these five protagonists are conceivable. What led you to this plural conception of the work and, more specifically, to the integration of a sound space also composed of various parts?

A. DE B.: Stéphane's work always offers several entry points, possible readings, and interpretations. The concept of the multitude is inherent to his practice, and it is around this that he constructs his "worlds," be they in the form of models or escape plans. It therefore comes as no surprise that he is interested in scientific multiverse theories, which are also found in science fiction. Instead of trying to understand the whole of existence under a single principle—the Universe, which governs all laws—multiverse theories, in contrast, allow us to conceive of a totality of possible, coexisting universes. Stéphane could say more about the different meanings evoked by the title of the installation, but it is worth noting from the outset that if, due to its external architectural structure, *Pièce pour cinq interprètes* at first seems like a closed world, it nevertheless invites visitors to linger in its vaulted alcove, to become the protagonists of the work, and to inscribe it with their own interpretations.

S. G.: To a certain extent, the title acts as a lure. The cell constitutes a world—or the synthetic expression of a world—whose parameters and conditions of existence emerge from the association and collaboration of five specialists: gallery owner, curator, artist, technician, and sound specialist.

The installation also features five structural motifs: two entrances placed diagonally opposite each other, two two-person alcoves that face each other in the interior, and a light shaft. Thus, the organization of the space implies four performers potentially seated in the alcoves. The fifth person, evoked in the title, is supernumerary: a presence that is temporarily one of waiting, of suspended choice; a presence that remains standing. The performers are the visitors.

3. Michel Foucault, *Dits et écrits 1984*, "Des espaces autres" (conference, Cercle d'études architecturales, March 14, 1967), *Architecture, Mouvement, Continuité*, no. 5 (October 1984): 46–49, (our translation).

Le dispositif de l'œuvre se caractérise aussi par cinq motifs structurels : deux entrées placées en diagonale l'une par rapport à l'autre, deux alcôves à deux places qui se font face à l'intérieur de l'installation et un puits de lumière. L'organisation de l'espace implique donc quatre interprètes potentiellement assis dans ces alcôves. Le cinquième, évoqué dans le titre, est surnuméraire : sa présence est temporairement celle de l'attente, du choix suspendu. Il reste debout. Les interprètes sont les visiteurs.

Similairement à l'approche utilisée dans des installations antérieures, le son participe à la « mise en fiction » de l'œuvre. Il est intrinsèquement lié à la « présence » qui habite le lieu dans lequel s'installe le projet. Pour être plus précis, la trame sonore renforce ce que le lieu fait déjà (produire un sas entre la réalité de la galerie, de la ville, et le monde parallèle qu'indique la cellule) tout en permettant de raffiner le jeu temporel entre « présence présente » et présence antérieure…

A. S. : Compte tenu de la thématique de cette biennale, « Entre l'idée et l'expérience », à quel point *Pièce pour cinq interprètes, lumière rose et silence*, dont un des paramètres centraux est justement l'expérience du spectateur, sera-t-elle modulée en fonction de son nouveau contexte de présentation ? On peut notamment se demander si la trame sonore, initialement composée par l'artiste Magali Babin pour l'édifice Belgo, à Montréal, gardera sa fonction de renforcement du brouillage spatiotemporel lorsque l'œuvre sera présentée dans son nouveau lieu d'accueil, en l'occurrence le hall d'un édifice art déco, à La Havane.

A. DE B. : Bien avant que Stéphane soit invité à participer à la Biennale et qu'on connaisse la thématique de l'évènement, ce qui avait guidé notre réflexion commune sur sa pratique et mené à la conception de l'installation *Pièce pour cinq interprètes, lumière rose et silence* était principalement axé sur ce qui se joue *entre* le concept d'une œuvre, sa matérialisation et son expérience. Divers éléments de l'installation présentée à Montréal cherchaient explicitement à mettre en exergue cette idée d'« entre-deux ». Le dispositif, par exemple, a été pensé pour mettre sous tension les notions d'intériorité et d'extériorité. Alors que, de l'extérieur, l'installation s'apparente à un bunkeur grisâtre, de l'intérieur, elle prend l'allure d'une cellule voutée d'un rose d'une douce obscénité. Apposée à l'une des surfaces externes de l'installation, la série d'esquisses préparatoires présentait divers projets que Stéphane avait imaginés, reflétant ainsi *ce que le projet aurait pu être.* Composée de sons captés in situ, la trame sonore, qui bruissait à travers les murs de l'installation, cherchait à confondre le spectateur quant à la provenance des sons entendus (sons réels, imaginés ou fictifs ?). Comme la structure de l'installation restera sensiblement la même pour la Biennale de La Havane, ce qui nous intéresse, dans la représentation de l'œuvre, est d'observer comment son expérience peut être considérablement modifiée en en modulant certaines composantes, notamment en changeant la trame sonore et en y intégrant une nouvelle série de dessins adaptée au lieu et au contexte de présentation.

S. G. : Présenter à nouveau la pièce dans un contexte radicalement différent, comme La Havane, a très vite fait ressortir le paradoxe d'une installation qui utilise le contexte comme médium, mais qui, à la fois, propose un lieu dont la conception veut permettre une « sortie » de la quotidienneté. En découlent diverses questions : Est-ce que l'expérience de la quotidienneté est une expérience universelle malgré la variété des contextes ? Peut-on approcher la vie quotidienne de Montréal et de La Havane de façon unilatérale ? La décision de produire une nouvelle bande sonore, ainsi qu'une nouvelle série de dessins, découle de cette réflexion. Un séjour de préproduction à Cuba à l'hiver 2014 a permis de visiter les différents lieux pressentis pour remontrer l'installation, de faire des captations audios in situ et d'entreprendre une recherche

As in previous installations, sound participates in the *mise en fiction* of the work. It is intrinsically linked with the "presence" that inhabits the space in which the project is installed. More specifically, the soundtrack reinforces what the space already creates (a gateway between the reality of the gallery and the city, and the parallel world of the cell), while allowing the temporal play between "present presence" and prior presence to evolve.

A. S.: Considering the theme of this biennial, "Between the Idea and Experience," to what extent will *Pièce pour cinq interprètes, lumière rose et silence* — one of whose principal parameters is precisely the experience of the spectator — be adapted in view of its new presentation context? Will the soundtrack, originally composed by artist Magali Babin for the Belgo building in Montréal, still reinforce spatio-temporal blurring when the work is presented in its new location, the lobby of an art deco building in Havana?

A. DE B.: Long before Stéphane was invited to participate in the Biennial and before knowing the theme of the event, our joint reflection on his practice, and what led to the conception of *Pièce pour cinq interprètes, lumière rose et silence* focused mainly on what transpires *between* the concept of a work, its materialization, and its experience. Diverse installation elements presented in Montréal sought explicitly to highlight this idea of the "between." The installation, for example, was designed to bring into play notions of interiority and exteriority. While the exterior of the installation resembles a greyish bunker, the interior takes on the appearance of a vaulted cell in a lewd shade of pink. Affixed to one of the exterior walls, a series of preparatory sketches presented various potential projects that Stéphane had conceived of, thus reflecting *what the project could have been*. Comprising sounds captured *in situ*, the soundtrack, reverberating through the walls of the installation, sought to confuse the spectator about the origins of the sounds (were they real, imagined, or fictitious?). Since the structure of the installation will remain essentially the same for the Havana Biennial, what interests us, in presenting the work again, is to observe how the visitor's experience of it can be considerably transformed by adapting certain elements, notably by changing the soundtrack and integrating a new series of drawings adapted to the presentation context.

S. G.: Presenting the work again in a radically different context, such as Havana, quickly revealed the paradox of an installation that uses context as medium, but that, at the same time, proposes an environment that offers an "exit" from everyday existence. It raises several questions: Is the experience of everyday life a universal experience despite the variety of contexts? Can everyday life in Montréal and Havana be approached unilaterally? The decision to produce a new soundtrack as well as a series of new drawings stems from these reflections. During a preproduction stay in Cuba in the winter of 2014, we were able to visit prospective locations, install the work, record sounds *in situ*, and conduct research for the graphic production. The idea of using the soundtrack to reinforce spatio-temporal blurring remains, but given that the soundscape of Havana differs from that of Montréal, the colour of the work, once inhabited by the sounds of the Cuban capital, will inevitably be modulated accordingly.

A. S.: The fact that the sketches accompanying the installation represent potential artworks allows us to imagine multiple variations of the structure or even the concept of the installation. From this perspective, can we envisage that *Pièce pour cinq interprètes* will open the way for a







Stéphane Gilot, *Dans les terres (d'après Esteban Chartrand)*
(haut et bas | top and bottom) ;
Depuis le Bacardi (centre), 2015.
Photos : permission de l'artiste | courtesy of the artist

↑

en vue de la production graphique. L'idée d'utiliser la bande-son pour renforcer le brouillage spatiotemporel demeure. Cela dit, le paysage sonore de La Havane étant différent de celui de Montréal, la couleur de l'œuvre, une fois habitée par les sons de la capitale cubaine, en sera forcément modulée.

A. S. : Les esquisses qui accompagnent l'installation, du fait qu'elles représentent les œuvres potentielles, permettent effectivement d'imaginer des déclinaisons multiples de la structure, voire du concept même de l'installation. Dans cette perspective, peut-on envisager que *Pièce pour cinq interprètes* ouvre la voie à une nouvelle série, qui viendrait s'ajouter aux Plans d'évasion et au Mondes modèles ?

S. G. : *Pièce pour cinq interprètes* a été conçue dans l'optique de prolonger la série des Plans d'évasion. Les variantes présentées ouvraient effectivement sur un sous-ensemble de dispositifs à l'étude qui déclinent de diverses façons certaines des problématiques mises en jeu dans le projet. Ces dessins donnaient également accès au processus d'idéation, ainsi qu'à des indices ou à des pistes de lecture. Leur contenu renvoie à des sources formelles et conceptuelles comme la protoarchitecture, cosmologie basée sur les couleurs et la géométrie, l'architecture comme corps. Le travail sur les variations possibles des propositions – par le dessin le plus souvent – est d'ailleurs un principe régulièrement mis en œuvre dans le cadre de ma pratique. Le dessin me permet aussi de développer d'autres territoires thématiques liés principalement à divers phénomènes de visions (hallucinations, états de conscience altérés, rêves, anticipations urbanistiques, etc.), à des théories ou à des techniques désuètes (optogramme, *spirit photography,* par exemple), ainsi qu'à des reconstructions mnémoniques (souvenir, déjà-vu).

A. DE B. : La nouvelle série de dessins que Stéphane a réalisée pour La Havane campe son installation à Cuba. De dessin en dessin, son « œuvre-bunkeur » se promène à la fois à travers différents paysages cubains (allant de la ville à la campagne en passant par le bord de la mer) et à travers différentes époques, prenant, selon le décor, l'allure d'une hutte, d'un abri, d'une barque ou d'une petite maison moderne. Inspiré par les peintures paysagistes cubaines du 19e siècle, qu'il a vues au Musée national des beaux-arts de La Havane, Stéphane a également eu l'idée d'introduire son installation dans certaines de ces représentations, notamment celles d'Esteban Chartrand et d'Henri Cleenewerck, qui ont particulièrement marqué son imaginaire et qu'il cite à travers ses esquisses. Enfin, l'expérience de la vie cubaine et les caractéristiques de la région de La Havane complètent les sources d'inspiration de sa nouvelle série.

S. G. : En définitive, cette dernière question me donne envie d'évaluer si les protocoles du projet qui nous concerne – surtout dans le contexte d'une refonte partielle de ses composantes – rompent de façon substantielle avec les paramètres des Plans d'évasion, ce qui impliquerait la mise en chantier d'un nouvel ensemble.

new series, which will be added to Plans d'évasion and Mondes modèles?

S. G.: *Pièce pour cinq interprètes* was created with the objective of extending the Plans d'évasion series. The variants presented did in fact introduce a subset of studies that in various ways qualify the issues at play in the project. These drawings also offered access to the ideation process, as well as to avenues for interpretations and readings. Their content refers to formal and conceptual sources, including proto-architecture, cosmology based on colours and geometry, and the notion of architecture as body. Presenting various possible proposals—mostly through drawings—is a principle that I regularly apply in my practice. Drawing also allows me to explore other thematic territories related primarily to visionary phenomena (hallucinations, altered states of consciousness, dreams, and urban prophecies, among others), outmoded theories and techniques (optograms and spirit photography, for example), and mnemonic reconstructions (memories, déjà vu).

A. DE B.: The new series of drawings that Stéphane produced for Havana anchors his installation in Cuba. From drawing to drawing, his "bunker-artwork" wanders Cuba's varied landscapes (from the city to the countryside, by way of the seashore) and traverses different eras, taking on the appearance—depending on the surroundings—of a hut, a shelter, a boat, or a small modern house. Inspired by the nineteenth-century Cuban landscape paintings at the National Museum of Fine Arts of Havana, Stéphane also had the idea of introducing his installation into several of these paintings, notably those of Esteban Chartrand and Henri Cleenewerck, which particularly marked his imagination and which he cites in his drawings. Other sources of inspiration for this new series were his experience of Cuban life and the characteristics of the Havana region.

S. G.: Ultimately, this last question makes me wonder whether the protocols of the project—particularly in the context of a partial recasting of its components—actually break substantially with the parameters of Escape Plans, which would imply the creation of a new series.

[Translated from the French by Louise Ashcroft]

Aseman Sabet est doctorante en histoire de l'art à l'Université de Montréal. Ses recherches portent sur l'épistémologie, les théories de la connaissance et la synesthésie dans le discours esthétique du 18e siècle. Elle travaille également à titre de commissaire indépendante et collabore régulièrement avec différentes publications spécialisées en art contemporain et en esthétique. Elle vit et travaille à Montréal.

Aseman Sabet is a doctoral candidate in art history at Université de Montréal. Her research focuses on epistemology, theories of knowledge, and synaesthesia in eighteenth-century aesthetic discourse. She is also an independent curator and regularly contributes to various publications devoted to contemporary art and aesthetics. She lives and works in Montréal.


Art | Basel
Basel | June | 18–21 | 2015
UBS

DOCKS™ ART FAIR 2015

Save the date

5ème édition de la Foire d'Art Contemporain de Lyon - Fr

du 10 Sept. au 04 Oct. 2015

plus d'info sur

www.docksartfair.com

suivez-nous sur

USINE C

DEPUIS 20 ANS, L'USINE C SOUTIENT
LA CRÉATION CONTEMPORAINE SOUS TOUTES SES FORMES

DANSE | THÉÂTRE | MUSIQUE
ARTS NUMÉRIQUES

SAISON 15-16
PRÉLANCEMENT LE 6 MAI
LANCEMENT LE 18 AOÛT

ABONNEZ-VOUS !
USINE-C.COM
514 521-4493

L'art d'aujourd'hui, la mémoire de demain

Art History in the Making













artpress.com

Assurart

PARTAGE VOTRE PASSION

Service de courtage d'assurance complet pour les entreprises et les particuliers qui œuvrent dans le milieu des arts

Collections privées et corporatives
Galeries
Ateliers d'artiste - Œuvres de commande (1%)
Restaurateurs d'objets d'art
Organismes à but non-lucratif (OBNL)

1 855 382-6677
www.assurart.com

Division de
S&C ASSURANCE INC
CABINET DE SERVICES FINANCIERS

PROFESSION ARTISTE

EXEMPLE DE SOLIDARITÉ CHEZ LES ARTISTES

Depuis plus de 20 ans,

le Regroupement des artistes en arts visuels du Québec

défend les intérêts collectifs et individuels des artistes en arts visuels

grâce aux cotisations payées par ses membres.

raav.org

RAIQ Regroupement des arts interdisciplinaires du Québec

CHAOS II

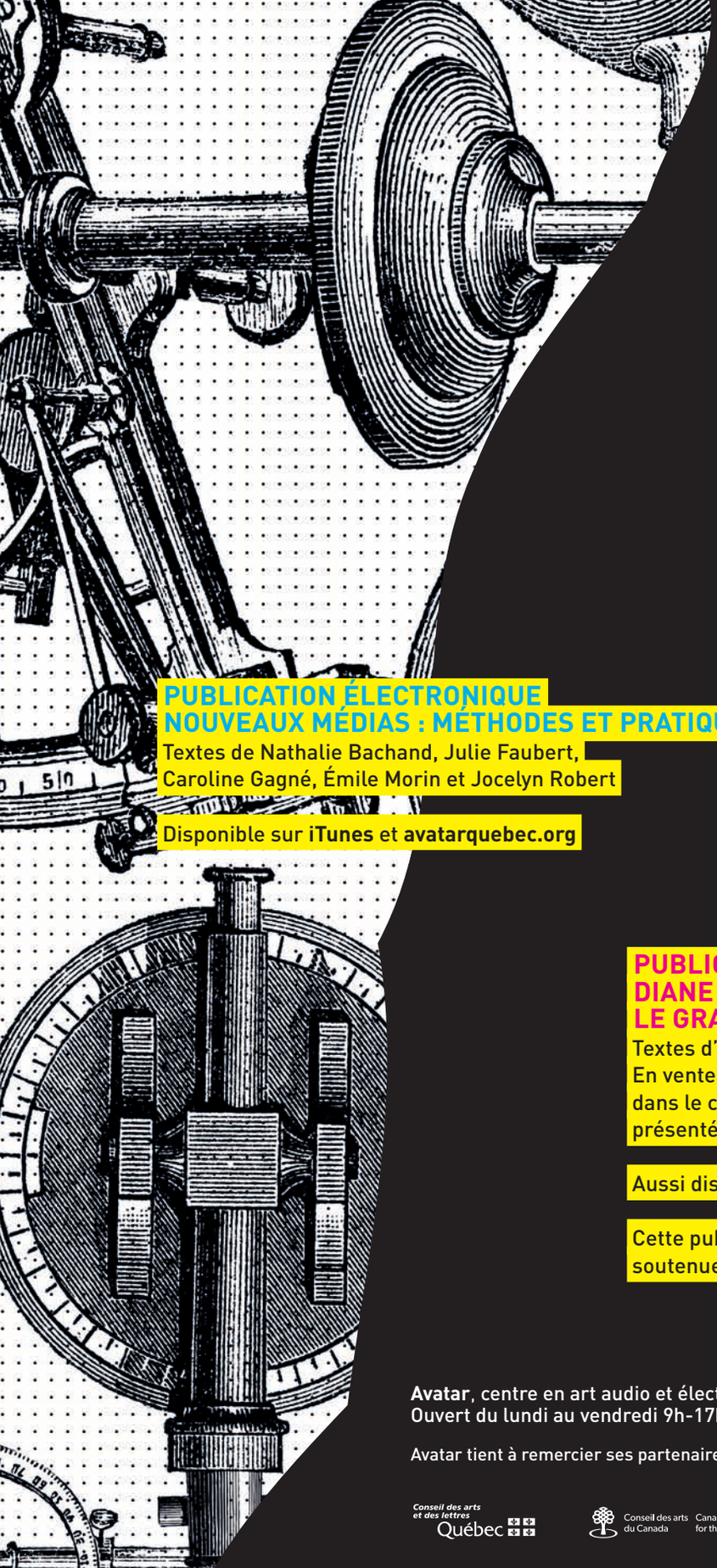
JOURNÉES DE RÉFLEXION SUR L'INTERDISCIPLINARITÉ

info : www.raiq.ca

Conseil des arts et des lettres Québec | Conseil des arts de Montréal | Montréal | Emploi Québec | Conseil de la culture Régions de Québec et de Chaudière-Appalaches | Le Lieu centre en art actuel

372 rue Sainte-Catherine Ouest
#303, Montréal (Qc) H3B 1A2

(514) 380-3093 / info@raiq.ca



PUBLICATION ÉLECTRONIQUE
NOUVEAUX MÉDIAS : MÉTHODES ET PRATIQUES

Textes de Nathalie Bachand, Julie Faubert,
Caroline Gagné, Émile Morin et Jocelyn Robert

Disponible sur **iTunes** et **avatarquebec.org**

PUBLICATION
DIANE MORIN, 8 PROJETS +
LE GRAND CALCULATEUR II, 1998-2013

Textes d'Élène Tremblay et de François Morelli + notes de l'artiste
En vente à la Boutique du Musée national des beaux-arts du Québec
dans le cadre de l'exposition Diane Morin. Apparitions
présentée du 2 avril au 7 septembre 2015

Aussi disponible à **Avatar** (Québec) et à la **Librairie Formats** (Montréal)

Cette publication a été éditée par Avatar lors d'une commande d'oeuvre
soutenue par le Conseil des arts du Canada

Avatar, centre en art audio et électronique
Ouvert du lundi au vendredi 9h-17h

Avatar tient à remercier ses partenaires financiers majeurs :

Conseil des arts et des lettres Québec
Conseil des arts du Canada Canada Council for the Arts
Ville de Québec

avatar

avatar@avatarquebec.org
avatar.centre · avatarquebec

9e BIENNALE INTERNATIONALE D'ESTAMPE CONTEMPORAINE Trois-Rivières

300 œuvres
57 artistes
26 pays

Quatre lieux d'exposition

- Centre d'exposition Raymond-Lasnier
- Galerie d'art du Parc
- Musée Pierre-Boucher
- Ancienne gare ferroviaire

www.biectr.ca

du 21 juin au 6 septembre 2015

Martine Souren



Mehdi Darvishi



Valerie Guimond



Frederik Langhendries



Conseil des arts et des lettres Québec · BANQUE NATIONALE · trois-rivières · Canada · Télé-Québec · UQTR Savoir. Surprendre. · Société Immobilière Duguay · ATELIER PRESSE PAPIER

Centre d'artistes
Vaste et Vague

CARNET DE SÉJOUR

CARLETON-SUR-MER
ÉTÉ 2013

Le Centre d'artistes Vaste et Vague annonce la sortie de la publication ***Carnet de séjour*** qui fait suite à l'évènement *Séjour temporaire | altération provisoire*, tenu à Carleton-sur-Mer durant l'été 2013.

Carnet de séjour approfondit l'expérience vécue, le tourisme et l'art contemporain grâce aux réflexions posées par les auteurs, la commissaire, Marie-Hélène Leblanc, Guillaume Adjutor Provost et Patrice Loubier.

La commissaire propose un retour sur les œuvres de: Sofian Audry, Marie-Claude Bouthillier, Jean-François Caissy, Sylvie Crépeault, Marc Dulude, Milutin Gubash, Donna Legault et Pierre-Olivier Fréchet-Martin.

Conception visuelle réalisée par Simon Guibord.

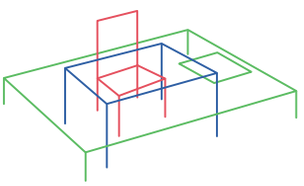
Un évènement à (re)découvrir !

Disponible au Centre d'artistes Vaste et Vague et à la librairie Format.

Pour information : vasteetvague.ca
ou 418 364 3123

Conseil des arts et des lettres Québec · Carleton-sur-Mer · Conseil des Arts du Canada · Canada Council for the Arts

---



33e SYMPOSIUM INTERNATIONAL D'ART CONTEMPORAIN DE BAIE-SAINT-PAUL

Murmures du quotidien

31 juillet au 30 août 2015

symposium-baiesaintpaul.com

Conseil des arts et des lettres Québec · Patrimoine canadien Canadian Heritage · Baie-Saint-Paul · Desjardins



FOREMAN

VIDÉOZOOM

L'ENTRE-IMAGES

SOPHIE BÉLAIR CLÉMENT
OLIVIA BOUDREAU
JACYNTHE CARRIER
MICHEL DE BROIN
PASCAL GRANDMAISON
FRÉDÉRIC LAVOIE
AUDE MOREAU

15 avril – 4 juillet 2015

Commissaire
La Fabrique d'expositions
Collectif de commissaires formé de
Julie Bélisle, Louise Déry et Audrey Genois

Exposition produite et mise en circulation par la Galerie de l'UQAM avec l'appui du Conseil des arts et des lettres du Québec et du Conseil des arts du Canada.

Sophie Bélair Clément, *Interlude 1974 (2012)*, 2012, extrait de la vidéo.

GALERIE D'ART FOREMAN DE L'UNIVERSITÉ BISHOP'S
2600, rue Collège, Sherbrooke (Québec) J1M 1Z7
t. 819.822.9600 * 2260
www.foreman.ubishops.ca

VERTICALE

Verticale
centre d'artistes

verticale.ca

Le Club de lecture — Juin 2015

Un nouvel invité chaque mercredi de 18h à 21h

3 juin 10 juin 17 juin

Lieu : Berge Délia-Tétreault
(accès par le parc Rosaire-Gauthier)

Station Cartier, Laval

LAVAL

Culture et Communications Québec

FORMATS

CARAVANSÉRAIL

CENTRE
D'ARTISTES

274, AVENUE MICHAUD
RIMOUSKI, QC G5L 6A2
T 418 722 0846
CARAVANSERAIL.ORG

27.05.2015 — 04.07.2015
ANNE-RENÉE HOTTE

10.09.2015 — 17.10.2015
KEVYN DUROCHER

12.11.2015 — 19.12.2015
HUGO BERGERON

21.01.2016 — 27.02.2016
SIMON BILODEAU

17.03.2016 — 23.04.2016
AUDREY KINKEAD
L'ARTISTE ZÉLATEUR
2015-2016*

***L'Artiste Zélateur** est un nouveau programme offert par Caravansérail qui vise directement les finissants au baccalauréat et à la maîtrise en arts visuels et médiatiques. Le candidat ou la candidate sélectionné bénéficie d'un accompagnement professionnel et personnalisé afin de permettre le déploiement de sa carrière dans le réseau des centres d'artistes québécois.

PROGRAMMATION 2015-2016

Pour plus de détails sur notre programmation annuelle et nos projets ponctuels rendez-vous sur **www.caravanserail.org**

Conseil des arts et des lettres Québec · Conseil des Arts du Canada · Canada Council for the Arts · Ville de rimouski · rcaaq · paradis

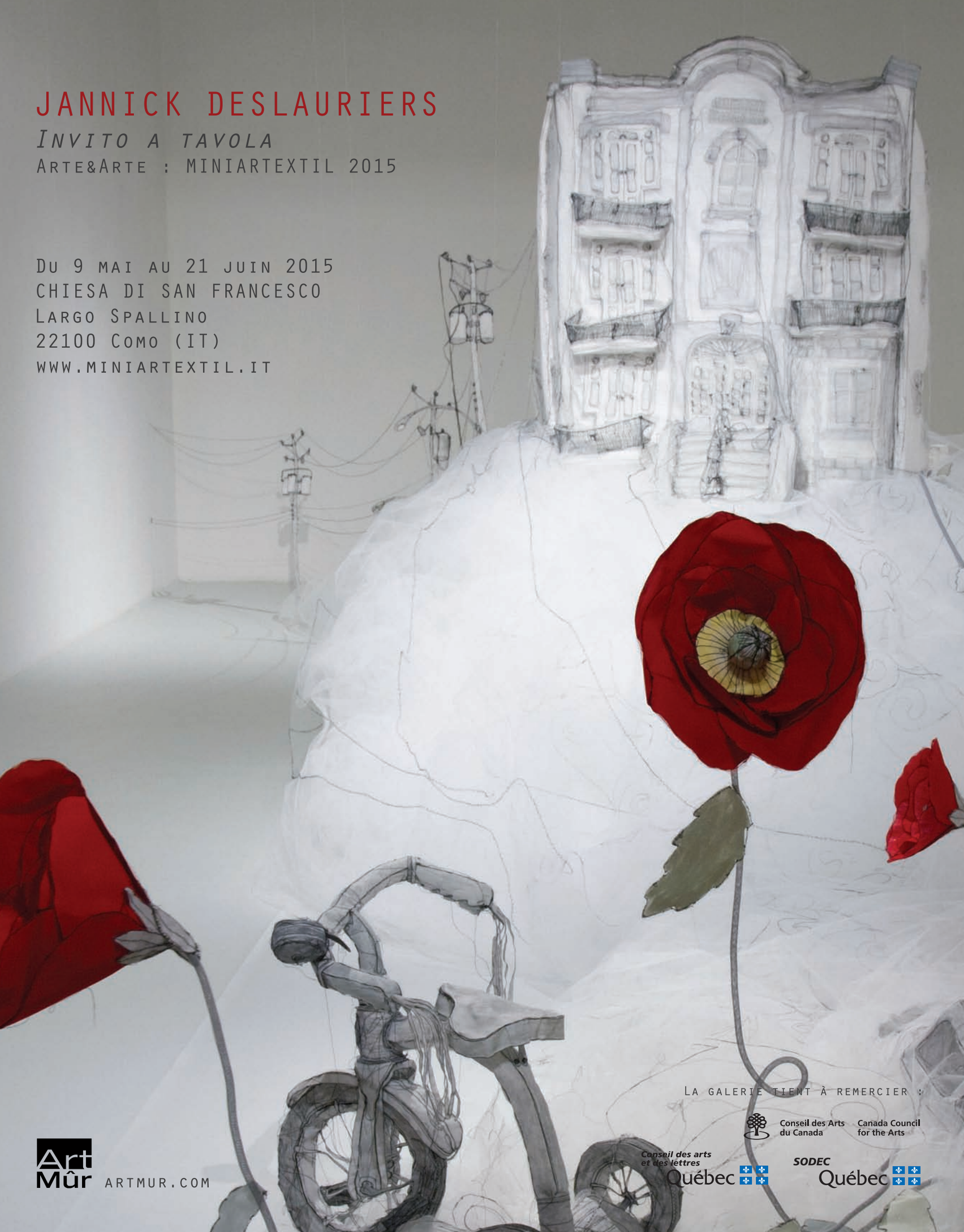


JANNICK DESLAURIERS

Invito a tavola

Arte&Arte : MINIARTEXTIL 2015

Du 9 mai au 21 juin 2015
CHIESA DI SAN FRANCESCO
Largo Spallino
22100 Como (IT)
www.miniartextil.it



La galerie tient à remercier :

Conseil des Arts du Canada
Canada Council for the Arts
Conseil des arts et des lettres Québec
SODEC Québec

Art Mûr artmur.com

VLADIMIR VELICKOVIC

Du 21 mars au 21 juin 2015



MARC GARNEAU

Automne 2015



1700 LA POSTE

Heures d'ouverture
mercredi au vendredi 11h à 18h
samedi et dimanche 11h à 17h

1700, rue Notre-Dame Ouest
1700laposte.com

3e impérial centre d'essai en art actuel

NOUVELLE PUBLICATION

L'ENVERS DE L'ENDROIT | THE UNDERSIDE OF SITE

Des œuvres d'art qui infiltrent le réel dans tous les sens. Une pensée artistique perpétuellement en mouvement qui, pourtant, ne tourne pas en rond.
Artworks that infiltrate the Real from behind, below and every which way.
Artistic thought that is always on the move, but doesn't turn around in circles.

L'ENVERS DE L'ENDROIT

ESSAIS ET RECENSIONS CRITIQUES | ESSAYS AND CRITICAL TEXTS

Dominic Marcil • Ronald Richard • Guy Sioui Durand • Jérôme Delgado • Denis Lessard • Véronique Leblanc • Martin Dufrasne

ŒUVRES D'ART INFILTRANT | INFILTRATION-BASED ARTWORKS

Emma Waltraud Howes • Karen Elaine Spencer • Émilie Rondeau • Stéphane Gilot • Patrick Bérubé
Véronique Malo • Ani Deschênes • Douglas Scholes • Victoria Stanton • Magali Babin • Raphaëlle de Groot
Sylvaine Chassay • Christian Leduc & Marc-Antoine K. Phaneuf

Sous la direction de Danyèle Alain
Textes en français et en anglais, 352 pages, reproductions couleur et noir/blanc, 2015.
ISBN 978-2-9809723-4-8 30 $

www.3e-imperial.org

3e impérial CENTRE D'ESSAI EN art actuel

Conseil des arts et des lettres Québec · Conseil des Arts du Canada · Canada Council for the Arts · Granby Ville royaumaste · rcaaq Regroupement des centres d'artistes autogérés du Québec · RAIQ · Conseil montérégien de la culture et des communications

GALERIE BERNARD

EVA LAPKA

LES SONGES

Exposition du 14 mai au 20 juin 2015
Vernissage le 13 mai de 17 h à 20 h

Détails: *Portrait imaginaire 4* (détail), 2013
grès et glaçure, 25 x 15 x 25 cm



RICHARD CLOUTIER
STÉPHANIE L'HEUREUX

Exposition du 27 août au 26 sept. 2015
Vernissage le 26 août de 17 h à 20 h

Détails: Vues des ateliers de Richard Cloutier (gauche)
et Stéphanie L'Heureux (droite)



3926, rue Saint-Denis
Montréal (Québec) H2W 2M2
514 277 0770—galeriebernard.ca

Horaire: mer. 11h-18h | jeu. ven. 11h-19h | sam. 12h-17h

---

visa art

La **rencontre** des arts
visuels et **littéraires**

23e ÉDITION
de son exposition
estivale annuelle

Sous la présidence d'honneur de la nouvellière,
romancière, poète et essayiste estrienne
Madame Christiane Lahaie

Thématique 2015 :
« Corps-à-Corps »

Une exposition collective d'œuvres
visuelles et de textes courts inspirés
par celles-ci, sélectionnés par deux
jurys professionnels

AU CENTRE D'ARTS VISUELS DE MAGOG
du 29 mai au 19 juillet 2015

www.visa-art.qc.ca info@visa-art.qc.ca

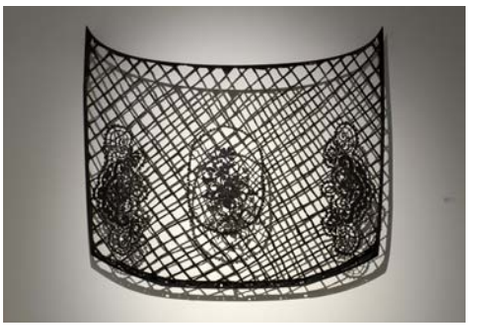
GALERIE D'ART
Stewart Hall
ART GALLERY

2 mai au 21 juin 2015
Sous-exposés
Photographies des membres de
l'Académie Royale des arts du Canada
VERNISSAGE : Dimanche 3 mai, à 14 h

5 juillet au 30 août 2015
Pesant comme une plume
Jannick Deslauriers – Kristiina Lahde
Cal Lane – Clint Neufeld
VERNISSAGE : Dimanche 5 juillet, à midi

5 septembre au 18 octobre
Linda Rutenberg
VERNISSAGE : Mercredi 9 septembre, à 19 h

Image: Cal Lane, *Veiled Hood #6*, **2014**



HEURES D'OUVERTURE :
Lundi au dimanche, de 13 h à 17 h
Mercredi de 13 h à 21 h
Fermé le samedi en juin, juillet et août
Entrée libre - accessible par ascenseur

INFO : 514 630-1254
Galerie d'art Stewart Hall
176, chemin du Bord-du-Lac
Pointe-Claire, Qc H9S 4J7
www.pointe-claire.ca



MARION WAGSCHAL

Portraits, souvenirs, fables

9 avril – 9 août 2015

MUSÉE DES BEAUX-ARTS MONTRÉAL

MBAM.QC.CA

RBC Fondation®

Cercle des jeunes philanthropes

Marion Wagschal, *Artistes et enfants* (détail), 1988. MBAM, achat, Programme d'aide aux acquisitions du Conseil des arts du Canada et fonds de la Campagne du Musée 1988-1993. Photo MBAM, Christine Guest



La **Galerie de l'UQAM** présente | presents

AUDE MOREAU
LA NUIT POLITIQUE

Commissaire : **Louise Déry**

Centre culturel canadien, Paris
25 septembre - 11 décembre 2015

The Power Plant, Toronto
22 janvier - 23 mai 2016

Casino Luxembourg, Luxembourg
24 septembre 2016 - 8 janvier 2017

En investissant l'architecture d'un pouvoir métaphorique qui se développe entre le réel et la fiction, et entre l'image et son récit, Aude Moreau nous place en position de spectateurs du présent, assujettis aux dispositifs de pouvoir et aux prises avec les scénarios de catastrophes qui défilent en une boucle sans fin.

AUDE MOREAU
THE POLITICAL NIGHTFALL

Curator: **Louise Déry**

Centre culturel canadien, Paris
September 25 - December 11, 2015

The Power Plant, Toronto
January 22 - May 23, 2016

Casino Luxembourg, Luxembourg
September 24, 2016 - January 8, 2017

By investing architecture with a metaphorical power that lies between reality and fiction, between the image itself and what it recounts, Moreau makes us spectators of the present: we are subjected to the mechanisms of power and grapple with the catastrophic scenarios that flow by in an endless loop.

galerie.uqam.ca audemoreau.net /galerie.uqam @GaleriedelUQAM

LA GALERIE
UQÀM

Centre culturel canadien Paris
CASINO LUXEMBOURG Forum d'art contemporain
THE POWER PLANT
Conseil des Arts du Canada Canada Council for the Arts
Conseil des arts et des lettres Québec

Aude Moreau, *Waiting for Landing*, 2015, épreuve numérique, 76 x 115 cm. Avec l'aimable autorisation de la galerie antoine ertaskiran, Montréal.



CONTACT TORONTO MAY 2015

SCOTIABANK **CONTACT** PHOTOGRAPHY FESTIVAL

visit scotiabankcontactphoto.com

Scotiabank®
OCAF FMCO Ontario Cultural Attractions Fund / Fonds pour les manifestations culturelles de l'Ontario
Ontario Arts Council / Conseil des arts de l'Ontario
Ontario
Canada Council for the Arts / Conseil des Arts du Canada

air

art in the park

artist in residency - annual program
newfoundland & labrador

Gros Morne National Park

Terra Nova National Park

Landfall Trust, Brigus

http://therooms.ca/artinthepark/

Parks Canada | Parcs Canada

Canada Council for the Arts | Conseil des Arts du Canada

The Rooms
ARCHIVES · ART GALLERY · MUSEUM



MAY 23 – AUG 30 2015

MIA FEUER
synthetic seasons

Image: Mia Feuer, *Boreal*, (detail), 2013. Photo: Sue Wrbican.

PROJECT space
6 april - 28 june
CORINNE THIESSEN
Chronic

esker FOUNDATION
www.eskerfoundation.com

Galerie 3

Bravo BGL !

Canadassimo !
Biennale de Venise 2015

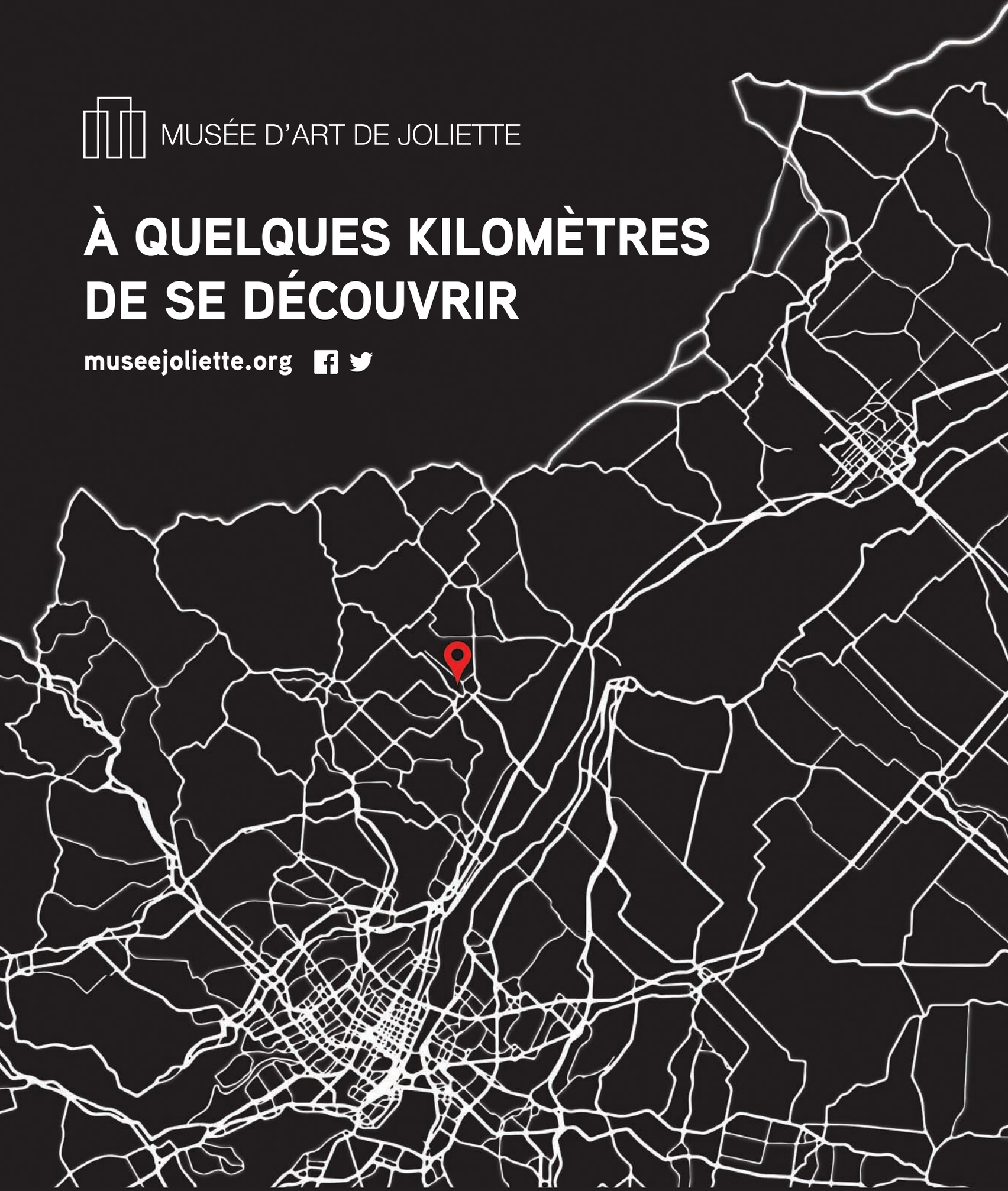
Artistes représentés :
BGL
Dan Brault
Andrea Mortson
Graeme Patterson
Sayeh Sarfaraz

247, rue Saint-Vallier Est, Québec (Québec) G1K 3P4
info@lagalerie3.com | 581-700-0130 | lagalerie3.com

MUSÉE D'ART DE JOLIETTE

À QUELQUES KILOMÈTRES DE SE DÉCOUVRIR

museejoliette.org



Culture et Communications Québec
Patrimoine canadien Canadian Heritage
150e Joliette
Conseil des Arts du Canada Canada Council for the Arts

BANQUE NATIONALE

Corona Extra

MANIFESTATION
D'ART PUBLIC

AIRES LIBRES

POLITIQUES DE L'EMPATHIE

MARCEL DZAMA
JEAN-PIERRE GAUTHIER
AGATHE BRAY-BOURRET
JASON CANTORO
PATRICK BÉRUBÉ
MANUELA LALIC
FRÉDÉRIC LAVOIE
SAYEH SARFARAZ

30 AVRIL –
7 SEPTEMBRE 2015

LA RUE SAINTE-CATHERINE AUX PIÉTONS
DE SAINT-HUBERT À PAPINEAU

COMMISSAIRE : ASEMAN SABET

WWW.AIRESLIBRES.COM

Gagnant du concours
Aire Banque Nationale :
Glasgow Studio

5e édition des BOULES ROSES
CLAUDE CORMIER + ASS.

Ville-Marie Montréal

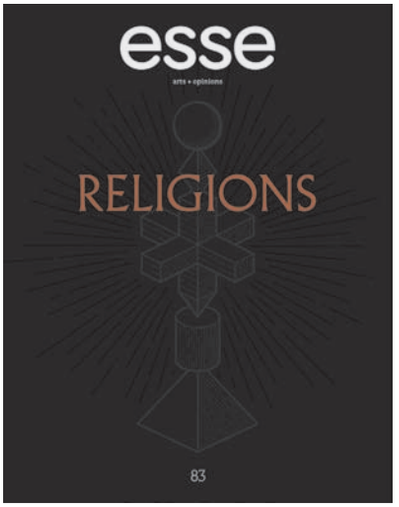
village
UNMONDEUNVILLAGE.COM

fugues

COLLECTIONNEZ
LA REVUE ESSE

Revue d'art actuel / Contemporary Art Magazine

COLLECT ESSE
MAGAZINE

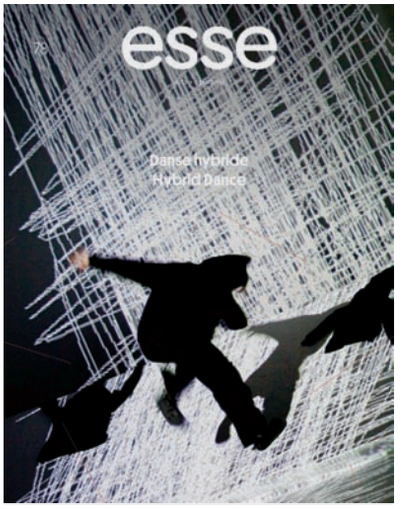












esse.ca

CALQ

la créativité, L'IMAGINAIRE *et le dynamisme* DES ARTISTES QUÉBÉCOIS SONT DES FORCES PUISSANTES ET POSITIVES.

DEPUIS 20 ANS, **LE CONSEIL DES ARTS ET DES LETTRES DU QUÉBEC** SOUTIENT LEUR RAYONNEMENT PARTOUT SUR LA PLANÈTE.

www.calq.gouv.qc.ca

Conseil des arts et des lettres
Québec



Miroir, ô mon miroir

3 mars - 23 mai 2015

Pavillon Carré de Baudouin
121 rue de Ménilmontant, 75020 PARIS
Ouvert du mardi au samedi, de 11h à 18h

28 mars et 23 mai : cycle de projections vidéos dans l'auditorium, sous le commissariat de la revue **esse**

Annie Briard, Jacynthe Carrier, Pascal Grandmaison, Jillian McDonald, Diane Obomsawin, Catherine Plaisance, Frédérick Tremblay

Une exposition conçue par **l'Extension**
(Rosario Caltabiano, Nathalie Desmet et Thomas Fort)
et organisée par la Mairie du 20e

Giulia Andreani, Bertille Bak, Virginie Barré, Emilie Brout & Maxime Marion, Damien Cadio, Jean-Baptiste Caron, Les frères Chapuisat, Charlotte Charbonnel, Thomas Cimolaï, Clément Cogitore, Catherine Contour, Chloé Dugit-Gros, Pierre Joseph, Eva Jospin, Alexandre Maubert, Laurent Pernot, Chloé Poizat, Eric Pougeau, Stéphane Protic, Lionel Sabatté, Julien Salaud, Paul Souviron, Pilvi Takala

Renseignements
www.lextension.org et www.carredebaudouin.fr

Visuel ©Laurent Pernot, Captivité, 2008. ADAGP, 2015.

l'extension · Carré de Baudouin · mairie paris 20 · MAIRIE DE PARIS · îledeFrance · PARIS CULTURE 20 · esse · FRAC Fonds régional d'art contemporain Auvergne · Conseil des arts du Canada · galerie SEE Studio · 22,48 m²



La **Galerie de l'UQAM** présente | presents

JEAN-PIERRE AUBÉ
ELECTROSMOG VENEZIA

Commissaire | Curator: **Louise Déry**
Biennale de Venise | Venice Biennale
6 - 8 mai | May 2015

Depuis vingt ans, Jean-Pierre Aubé explore autant le chœur des aurores boréales, la pollution électromagnétique, la cybersurveillance que la radioastronomie.

JEAN-PIERRE AUBÉ
ELECTROSMOGS

Commissaire | Curator: **Louise Déry**
RAM radioartemobile, Rome
14 mai - 27 juin | May 14 - June 27, 2015

Going back twenty years, Jean-Pierre Aubé explores various subjects such as auroral choruses, electromagnetic pollution, cyber-surveillance and radio astronomy.

kloud.org | galerie.uqam.ca

/galerie.uqam @GaleriedelUQAM

LA GALERIE UQÀM

Conseil des arts et des lettres Québec

RAM radioartemobile Montréal Québec Délégation Rome

Photo : Jean-Pierre Aubé, *Électrosmog Venezia*, 2015, image tirée de la vidéo | video still


Avanti