

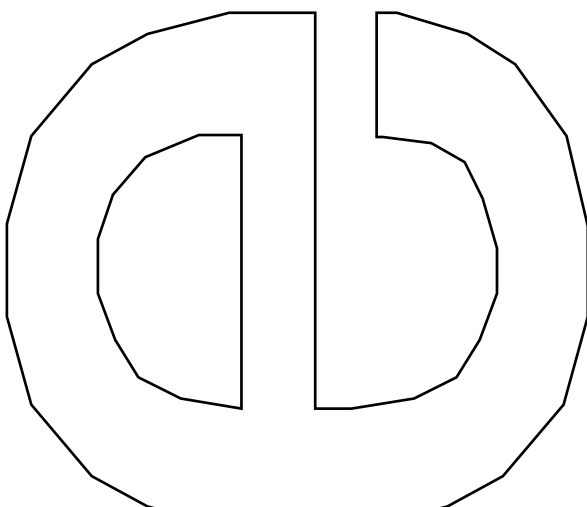
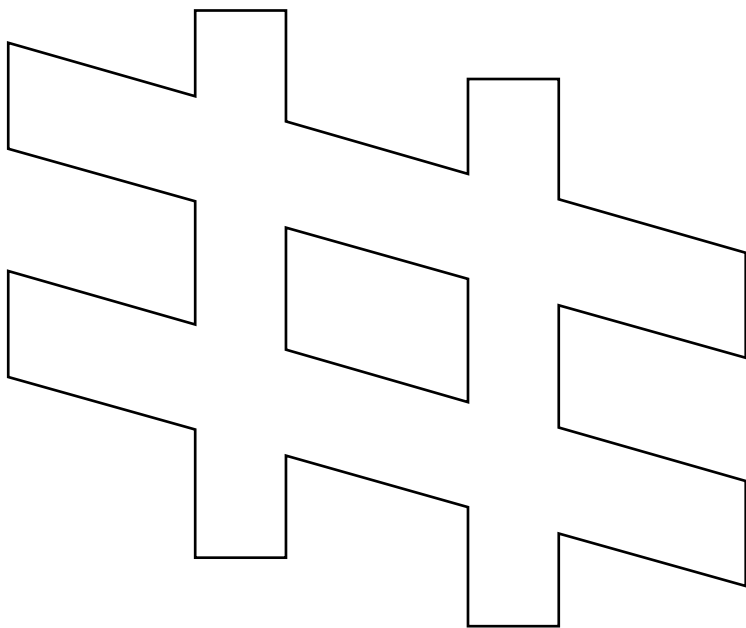
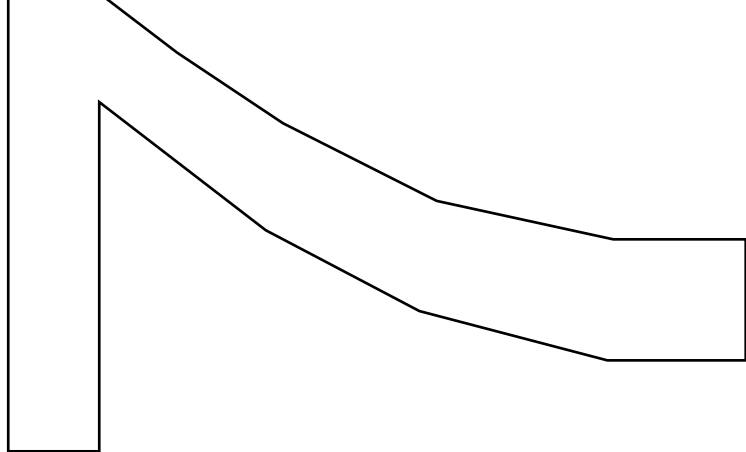
*archives, multiples  
et la collection  
de recherche*

*archives, multiples  
and the research  
collection*

Jim Drobnick &  
Jennifer Fisher  
(DisplayCult)

entretiens

#7



Un entretien entre Marie-Hélène Leblanc (directrice et commissaire à la Galerie UQO), Mélanie Boucher (professeure en muséologie à l'Université du Québec en Outaouais et membre du comité de programmation de la Galerie UQO) ainsi que Jim Drobnick et Jennifer Fisher (DisplayCult) à propos de l'exposition *Archives by Artists*.

Les *Entretiens* sont une série de publications qui convoquent plusieurs interlocuteur-trice-s de divers champs disciplinaires pour dialoguer sur les enjeux institutionnels et artistiques que rencontre la Galerie UQO. La Galerie UQO s'est donné comme mandat de contribuer à l'avancement et à la diffusion de savoirs sur l'art contemporain, et ces publications viennent directement bonifier les discours sur l'art.

Auteur-ices :  
Jim Drobnick et Jennifer Fisher  
Coordination :  
Jessica Minier  
Traduction et révision :  
Jo-Anne Balcaen, Alegria Gobeil et Ginette Jubinville  
Design :  
bureau60a

ISBN (version PDF) :  
978-2-9822055-8-1  
ISBN (version imprimée) :  
978-2-9822055-7-4  
Mars 2025

La Galerie UQO est reconnaissante du soutien de l'Équipe Art et musée (FRQSC 2022-2026), du Partenariat *Des nouveaux usages des collections dans les musées d'art* du Groupe de recherche et réflexion CIÉCO (CRSH 2021-2028) et de la School of Art, Media, Performance & Design de l'Université York.

An interview between Marie-Hélène Leblanc, director/curator of Galerie UQO; Mélanie Boucher, professor in Museum Studies at Université du Québec en Outaouais and member of the Galerie UQO programming committee; and Jim Drobnick and Jennifer Fisher of DisplayCult on the exhibition *Archives by Artists*.

*Entretiens* are a series of publications that bring together partners from various disciplinary fields to discuss the institutional and artistic issues faced by Galerie UQO. Galerie UQO's mandate is to contribute to the advancement and dissemination of art knowledge, and its publications directly supplement the discourse on contemporary art.

Authors:  
Jim Drobnick and Jennifer Fisher  
Coordination:  
Jessica Minier  
Translation and revision:  
Jo-Anne Balcaen, Alegria Gobeil and Ginette Jubinville  
Design:  
bureau60a

ISBN (PDF) :  
978-2-9822055-8-1  
ISBN (print) :  
978-2-9822055-7-4  
March 2025

Galerie UQO gratefully acknowledges the support of the Team Art and museum (FRQSC 2022-2026), CIÉCO Research and Inquiry Group's *New Uses of Collections in Art Museums* Partnership (SSHRC 2021-2028) and York University's School of Art, Media, Performance & Design.

*archives, multiples  
et la collection  
de recherche*

*archives, multiples  
and the research  
collection*

Jim Drobnick &  
Jennifer Fisher  
(DisplayCult)

entretiens

#7

**Galerie UQO Vous qualifiez la collection qui constitue l'exposition *Archives by Artists* de « collection de recherche ». Pourriez-vous expliciter les particularités d'une telle collection, les enjeux spécifiques qui s'en dégagent ?**

**DisplayCult** L'idée de la collection n'a pas toujours été centrale à nos préoccupations. Elle a plutôt émergé de manière fortuite, dans une pratique plus improvisée que préméditée, à travers l'acquisition d'objets ayant capté notre attention lors de visites de galeries, de musées et d'autres institutions. Éventuellement, nous avons entrepris d'examiner ce que nous avons réuni, dégagé des thématiques qui s'y recoupaient, puis pris conscience qu'en adoptant une approche plus méthodique, cette collection pouvait constituer un tout pertinent. Certain-es collectionneur-euses privés décrivent parfois leurs acquisitions en parlant de leurs passions esthétiques ou en notant que celles-ci sont la preuve de leur statut de fin connaisseur-euses. D'autres vont admettre de manière candide qu'ils font l'acquisition d'œuvres à fin d'investissement ou pour affirmer un statut social. En tant que chercheur-euses et commissaires, notre pratique de la collection est plutôt devenue une démarche de recherche-crédation. Notre objectif dépasse donc la simple acquisition et s'oriente vers la production d'expositions, de publications et d'autres projets publics. Notre approche de la collection s'est développée de manière naturelle, immanente aux activités liées à nos pratiques académiques et commissariales : visites d'expositions et d'ateliers, participation à des lancements, ainsi que la collecte d'articles, de catalogues, de dossiers de presse, d'images et de références pour des publications. Cette recherche implique déjà une accumulation de diverses « choses », dont les multiples constituent un exemple significatif.

Nous intégrons des multiples d'artistes à notre collection de recherche, car ils suscitent en nous des intérêts tant esthétiques que conceptuels. Lors de l'amorce d'un projet d'écriture ou de la conceptualisation d'une exposition, nous commençons par définir une problématique ou une question clé, puis rassemblons artistes, œuvres et sources afin d'explorer les formes de savoirs et d'expériences que cette combinaison peut générer. La prémisse commissariale à partir de laquelle nous travaillons demeure

volontairement ouverte, permettant à l'exposition d'explorer de nouvelles perspectives sur l'art dans son contexte contemporain. Au fil des années, ce qui allait devenir notre collection de recherche est devenu une ressource tangible que nous pouvions étudier, commissarier et documenter. Elle nous offre une certaine intimité et un accès privilégié, devenant ainsi un réservoir dans lequel nous pouvions puiser pour élaborer des projets. La collection se révèle donc comme un lieu d'exploration intellectuelle et théorique, un outil pour approfondir les enjeux liés à la pratique du commissariat.

Même lorsque des institutions telles que musées, bibliothèques et archives possèdent d'importantes collections de livres d'artistes et de multiples, les motivations qui sous-tendent ces collections relèvent rarement des modalités du commissariat que nous nous efforçons de définir, tels que les « archives-multiples ». Ces institutions agissent selon les mandats précis de leurs collections, bien évidemment. Bien que nombre d'entre elles acquièrent des multiples d'artistes, aucune ne présente une concentration répondant spécifiquement à nos objectifs. Ainsi, nous avons constaté que la constitution de notre propre collection était la voie la plus efficace à emprunter. Un autre avantage inhérent à la gestion d'une collection personnelle réside dans la possibilité d'accéder aux œuvres sur une période prolongée. L'acquisition d'objets s'avère souvent moins contraignante et onéreuse que leur emprunt (en termes de contrats, transport, assurances, etc.) en plus de permettre d'étudier les œuvres et d'en faire l'expérience de manière approfondie et durable. Un tel processus s'inscrit dans une logique que Sadia Shirazi nomme le « *slo curating* », où l'acte de commissariat et de réflexion s'étend d'un projet à l'autre, sur une longue durée<sup>1</sup>.

En tant que collectionneur-euses, nous privilégions l'acquisition de multiples et d'éditions limitées directement auprès des artistes ou de leurs représentant-es. Ce faisant, notre agentivité s'inscrit dans une démarche résolument « marginale ». Les projets de DisplayCult se concentrent souvent sur des lacunes présentes dans le monde de l'art - des pratiques et objets qui ont été négligés. Les œuvres que nous collectionnons remettent en question les conceptions hégémoniques d'œuvres « uniques » ou « magistrales »

<sup>1</sup> Sadia Shirazi, « Slo Curating: Restitution, Archives, Access and Care », *Journal of Curatorial Studies* 11, n° 2 (2022) : 208-33.

qui sont prisées par le marché de l'art, en explorant des espaces adjacents et interstitiels aux paramètres de la collection institutionnelle. Nous sommes motivé-es à collectionner de manière expérimentale, ce qui nous permet d'être guidé-es par une aspiration à explorer de nouvelles zones, parfois inhabituelles.

En développant la collection sous le paradigme de la recherche, l'analyse se fait de manière réflexive au cours du processus visant à déterminer si une œuvre correspond à nos plans au niveau commissarial et théorique. Une fois un thème identifié, nous explorons avec curiosité la profondeur qu'il peut atteindre, dans la mesure de nos capacités et de notre budget. Il est excitant d'observer comment les œuvres s'imbriquent dans les thèmes ou les modifient - comment elles se lient à d'autres œuvres de la collection et révèlent de nouvelles perspectives sur la pratique artistique ou la vie contemporaine. Nous sommes souvent agréablement surpris-es par la richesse de chaque œuvre : il nous arrive de l'avoir collectionnée pour une raison précise, puis de découvrir qu'elle soulève des idées fascinantes dans d'autres domaines. La collection de recherche est donc en perpétuel devenir, les ajouts récents engageant un dialogue fécond avec les œuvres s'y trouvant préalablement, suscitant des perceptions renouvelées.

**Galerie U00 Étant donné l'ampleur de votre collection, qui compte environ 7 000 pièces, quelles stratégies adoptez-vous pour relever les défis de la documentation, de l'archivage et de la conservation ?**

**DisplayCult** D'abord, la majorité des œuvres sont de petite taille, ce qui est pratique. Notre relation à la collection s'est transformée au fil des ans, traversant plusieurs phases. À ses débuts, lorsque la collection ne comptait qu'un nombre limité de pièces, il était relativement facile d'en conserver une mémoire vivante. Cependant, à mesure qu'elle s'est enrichie, il est rapidement devenu impératif d'élaborer une liste, un aide-mémoire, pour en assurer le suivi. Dans son ampleur actuelle, la gestion de la collection soulève de nouvelles dynamiques. Non seulement ces objets nécessitent un niveau de gestion accru, mais nous réfléchissons également à la destination éventuelle de la collection, qu'elle soit intégrée à une bibliothèque, une archive, un musée ou une autre institution. Bien qu'un-e archiviste ou un-e

bibliothécaire professionnelle puisse incontestablement optimiser la gestion de la collection, nous avons choisi de reporter cette intervention jusqu'à ce que son lieu final soit choisi, ce qui nous permettra de synchroniser nos efforts de catalogage avec les exigences spécifiques de l'éventuelle structure d'accueil.

Présentement, la documentation s'effectue de manière ponctuelle, lorsque des œuvres sont présentées dans des expositions. Néanmoins, la constitution d'un inventaire exhaustif demeure une priorité à long terme, car il offrirait aux chercheur·euses un accès élargi à la collection. En tant qu'universitaires et commissaires, nous souhaitons nous assurer de la pérennité de notre collection, afin qu'elle puisse inspirer les générations futures. Il ne fait aucun doute qu'il existe de multiples façons d'organiser ces œuvres et d'en extraire des thématiques au-delà de celles que nous pourrions envisager. Notre ambition est que la collection continue d'être mobilisée et active à l'avenir.

Il est vrai qu'une collection de 7 000 œuvres peut sembler bien impressionnant, du moins, ce nombre permet de témoigner de ce que des achats modestes, mais réguliers, sur une longue période de temps, peuvent permettre de réaliser. À titre de comparaison, certaines collections emblématiques d'ouvrages et de multiples d'artistes surpassent largement la nôtre en taille : la Fondation Luigi Bonotto compte 20 000 pièces, les Archives Guy Schraenen en dénombrent 50 000, l'Archive Ruth and Marvin Sackner atteint 65 000 œuvres, et les Archives Artist Publications d'Hubert Kretschmer culminent à 120 000 objets. Il est intéressant de considérer que ces ensembles imposants, aujourd'hui institutionnalisés, ont tous vu le jour à partir d'initiatives privées, un détail qui peut être occulté lorsqu'ils sont formalisés en tant que fondation ou donnés à une institution publique.

L'accumulation, dans ce contexte, joue un rôle déterminant : elle permet d'identifier des tendances significatives au sein des pratiques artistiques. Une collection d'envergure critique offre la possibilité de discerner si une idée constitue un phénomène isolé ou s'inscrit dans un mouvement plus général. Une collection dont le spectre est large favorise également l'étude de l'évolution des idées à travers l'histoire et les lieux. Un exemple particulièrement fécond au sein de notre collection est celui des jeux de tarot et

d'oracle créés par des artistes. Ayant répertorié plus de 500 jeux, nous sommes désormais en mesure d'explorer en profondeur leurs similitudes et différences. Ce thème - la manière dont les artistes mobilisent les archives dans la conception de ce type de jeux -, a donné lieu à une exposition aux Archives publiques de l'Ontario, mettant en lumière les approches tout aussi intuitives ou oraculaires des archivistes et des chercheur·euses<sup>2</sup>. Les quinze jeux de tarot sélectionnés pour l'exposition ne représentent qu'une fraction de la collection, mais ils affirment un fait important : au sein même d'une orientation de collectionnement très spécifique, il existe une multitude de possibilités de conservation, de recherche et de mobilisation.

Cela étant, les chiffres ne constituent qu'une part de l'histoire. Si notre collection demeure modeste en comparaison des institutions majeures, elle se distingue par une spécialisation prononcée dans des domaines tels que les livres et multiples d'artistes (notamment postérieurs à 1945), l'art olfactif, les jeux et cartes d'artistes, les archives alternatives et les publications expérimentales. Cependant, cette croissance exponentielle de la collection en complexifie la gestion, au point de reléguer parfois les activités créatives au second plan. Présentement, les items collectionnés reposent sur un système informel, *ad hoc*. Une indexation rigoureuse offrirait sans aucun doute des outils précieux pour établir des liens entre les œuvres et effectuer des recherches approfondies. Cependant, le mode d'organisation actuel, ouvert et idiosyncratique, encourage le (re)brassage et les croisements inattendus. Le philosophe Walter Benjamin décrivait les collections comme vivant dans une « tension dialectique entre ordre et désordre<sup>3</sup> », une dynamique que nous trouvons particulièrement stimulante. Ce désordre relatif permet aux œuvres de conserver leur complexité et leur agentivité, leur permettant de raconter leur propre histoire. Ce sont précisément ces aspects non conventionnels qui pourraient être étouffés par un schéma classificatoire professionnel. D'ici là, nous apprécions l'état de préindexation des choses, qui accentue leur potentialité.

<sup>2</sup> L'exposition *Artists' Tarot and the Archive* a eu lieu aux Archives publiques de l'Ontario, à Toronto, d'octobre 2024 à mars 2025.

<sup>3</sup> Walter Benjamin, « Unpacking My Library », dans *Illuminations*, trad. Harry Zohn (New York: Schocken, 1969), 60.

## Galerie UQO **Quels sont vos critères de sélection pour les objets de votre collection ?**

**DisplayCult** Nos moyens de collecte - principalement financés par nos revenus de professeur-es - demeurent modestes comparative-ment à ceux des grandes institutions publiques ou des collectionneur-eses majeur-es. Nous devons donc être très sélectifs. Bien que nos critères d'acquisition varient selon les axes de recherche poursuivis, nous privilégions les œuvres dotées d'une prémisse conceptuelle forte. A-t-elle une présence convaincante ? Aborde-t-elle une problématique contemporaine, soulève-t-elle une question importante ? Nous nous demandons aussi : est-elle aboutie, fidèle à ses intentions initiales, atypique, novatrice ? Quelle perspective ou savoir inédits contribue-t-elle ? La collecte, cependant, ne constitue qu'une première étape. L'étude approfondie des œuvres, leur présentation par le biais d'expositions, ainsi que leur analyse écrite, constituent nos véritables objectifs. Les thématiques qui structurent notre collection nous offrent un cadre permettant d'explorer le tout avec plus de profondeur, et de tomber sur des artistes , émergent-es ou encore sous-reconnu-es.

Bien que nous travaillons souvent à partir de thèmes, il arrive qu'un objet suscite une telle fascination qu'il engendre à lui seul une nouvelle thématique de recherche. À titre d'exemple, lors d'une exposition de Carla Zaccagnini à la Art Gallery of York University, nous avons découvert *Jogo Memoria* (2008), dont l'originalité nous a immédiatement frappé-es. Quelques années plus tard, nous sommes tombé-es sur *Memory Game* (2012) de Carsten Höller, qui nous a permis de discerner un motif récurrent : celui des artistes concevant des jeux de mémoire ou de paires. Aujourd'hui, notre collection compte environ 125 items de ce type, produits depuis les années 1990 - chacun possédant une singularité remarquable -, ce qui confirme notre intuition que le jeu de mémoire constitue une forme remarquable de créativité artistique. Quoique la mémoire constitue le thème central de ces jeux, ils interrogent également des questions relatives à la propagande, à la pédagogie, à la politique et à la communauté. Leur simplicité apparente fait d'eux un support particulièrement protéiforme. Ceci nous amène vers un autre critère

primordial, qui réside dans le potentiel d'exposition ou de publication d'une œuvre. Autrement dit, l'œuvre se prête-t-elle à être exposée ou analysée par écrit ? Nous sommes particulièrement attiré-es par les items qui semblent aboutis, alliant harmonieusement forme et contenu, et qui, lorsqu'ils sont mis en relation avec d'autres œuvres, suscitent une réflexion enrichissante et complexe. En ce sens, notre collection est conçue comme un outil de travail (*working collection*), existant pour inspirer la création d'écrits et d'expositions.

La collection est également une forme de pré-commissariat, qui implique des activités similaires : prise de contact avec les artistes ou galeries, évaluation de l'efficacité d'une œuvre, réflexion sur sa portée et son sens. Par ailleurs, la collection ne se limite pas aux objets eux-mêmes, mais suppose également la construction d'un réseau, le maintien de relations et l'établissement de connexions - autant d'aspects que les discours autour du commissariat contemporains qualifient de travail affectif. L'acquisition de multiples d'artistes peut être envisagée comme une forme de soutien et de reconnaissance, où l'acte de collectionner vient confirmer un jugement favorable envers l'objet en question et concrétise un intérêt sincère pour l'œuvre. Il y a aussi un aspect communautaire dans la manière qu'ont les collectionneur-eses de participer à des sous-cultures d'enthousiastes partageant les mêmes intérêts - par exemple, des individus qui portent une attention particulière à des genres tels que l'art audio, les multiples et les publications d'artistes.

Malgré la taille de notre collection, nous pourrions raconter de nombreuses histoires sur les moments mémorables de la découverte d'œuvres individuelles. Tels des propriétaires d'une Wunderkammer du XVII<sup>e</sup> siècle, ouvrant des tiroirs et racontant des anecdotes sur une roche ou un coquillage exotique, nous pourrions évoquer des coïncidences improbables et des sérendipités. Certains objets ont mis des années à être retrouvés, tels que *Cards* (1966) de Bruce Conner et Michael McClure, ou *Deck* (1974) de Tony DeLap. Ces périples constitués de mouvement-vers, de vivre-avec et de penser-avec constituent notre histoire - nous nous retrouvons transformés par ce processus.

## Galerie UQO Quelles relations entretenez-vous avec les artistes dont vous collectionnez les œuvres, et en quoi influencent-elles vos choix ?

**DisplayCult** Nous sollicitons fréquemment les artistes directement afin d'obtenir de l'information sur leurs œuvres et de planifier des achats. Cette démarche instaure une relation personnelle, fondée sur des intérêts communs. La plupart des artistes se réjouissent de savoir que leur travail intègre un assemblage plus vaste d'œuvres. Nous privilégions l'achat à l'emprunt lorsque nous travaillons sur une exposition. Cette acquisition maintient une relation claire, et directe. Nous considérons qu'il est essentiel de rémunérer les artistes pour témoigner de notre soutien et de notre estime à l'égard de leur travail. Une fois l'acquisition réalisée, nous veillons à entretenir le lien : nous nous abonnons à leurs *newsletters* ou listes de diffusion, les contactons de temps en temps, et suivons l'évolution de leurs projets. Bien que nous créons un lien de proximité avec les artistes en investissant directement dans leur travail, nous achetons également auprès de distributeurs, galeries, éditeur-trices et détaillants secondaires, ce qui nous permet d'établir des relations amicales avec ces personnes également. Nous avons par exemple largement collectionné le travail de Jürgen O. Olbrich, artiste basé à Kassel et inspiré par le mouvement Fluxus, dont le travail explore divers médiums : la performance, le *mail art*, le *copy art*, les livres et journaux d'artistes, le collage, les timbres, les disques et bien d'autres. Ses œuvres intitulées *PaperPolice* apparaissent deux fois dans *Archives by Artists* à la Galerie UQO, à la fois dans une vitrine et sous forme d'installations à emporter. Il collabore généreusement avec nous, réalisant parfois de nouvelles œuvres en lien avec les thématiques de notre collection. À ce jour, nous avons acquis plus d'une centaine de ses œuvres - nous chérissons la richesse et de l'abondance de sa pratique.

Collaborer avec des artistes-ami-es comme Jürgen a été essentiel dans notre quête d'œuvres internationales. Nous nous affairons à élargir constamment notre champ de connaissances. Notre collecte est guidée par la question : « que reste-t-il à découvrir ? ». Cette recherche exige persistance et détermination, mais

les récompenses en valent la peine. La collection qui en résulte offre un cadre où l'importance de chaque pièce devient apparente au sein d'un ensemble. Des artistes de différents médias, générations, pratiques et horizons géographiques ont ainsi l'occasion de se rencontrer et de s'entremêler. C'est à ce niveau que nos efforts pour mettre en exposition et écrire sur les œuvres prennent tout leur sens.

Cette proximité avec les artistes permet également à la collecte de recherche de s'insérer directement dans les processus de création. À titre illustratif, l'œuvre *Rules of the Game* (2024) de Melissa Brown, un multiple produit en édition limitée à cinq exemplaires, est constitué d'une collection *ready-made* d'œuvres (peintures, gravures, collages) offertes par des artistes de son réseau. Cependant, les collectionneur-euses potentielles ne pouvaient simplement pas acheter l'un des multiples : il leur fallait les remporter lors d'une partie de poker organisée au Center for Book Arts à New York. À cinq tables, des artistes, des joueur-euses de poker aguerris et des collectionneur-euses s'affrontaient, créant une compétition particulièrement stressante pour Jim, qui avoue être un joueur novice. Après une bataille animée, mais pleine d'humour, il s'est retrouvé en première place *ex æquo* et a décidé de partager les œuvres - un résultat insolite, mais conforme à l'intention de l'artiste. Dans ce cas, le fait de collectionner ne se limitait pas à une simple transaction : la personne qui collectionne était directement impliquée dans la performance et devait négocier une part de risque, de chance, et mettre en jeu ses habiletés.

Cela étant dit, les multiples ne sont pas exempts des dynamiques du marché de l'art. Initialement conçus pour être accessibles aux collectionneur-euses de tout acabit, certains d'entre eux ont vu leur valeur s'accroître au point de devenir seulement accessibles pour de gros budgets. D'ailleurs, des pratiques mercantiles peu scrupuleuses sont parfois utilisées pour exploiter monétairement l'attrait qu'ont les multiples aujourd'hui. Nous avons par exemple observé comment des ensembles, tels que la *Banque de L'Hourloupe* (1967) de Jean Dubuffet, un jeu de 52 estampes, ont été fragmentés par des revendeur-euses cherchant à vendre chaque carte individuellement, détruisant ainsi l'unité conceptuelle de l'œuvre. La collecte de recherche, elle, repose au contraire sur

un engagement profond et durable envers l'objet artistique. C'est pourquoi nous argumentons que le fait de collectionner - avec ses implications à long terme pour la recherche présente et future - est une action profondément ancrée dans les pratiques commissariales du soin. Les artistes nous confient leur travail dans l'espoir qu'il soit préservé, respecté et apprécié avec justesse.

**Galerie UQO En tant que commissaires et propriétaires de ces objets, il semble que vous attribuiez une certaine signification aux regroupements que vous créez en sélectionnant des pièces pour une exposition. Pouvez-vous décrire ce rôle en lien avec le discours qui émerge de vos thématiques commissariales ?**

**DisplayCult** Les regroupements d'œuvres que nous créons émergent naturellement du processus de collecte et de recherche. Ils adviennent à partir de considérations pratiques, commissariales et heuristiques. À la Galerie UQO, *Archives by Artists* présente 24 multiples organisés en 10 vitrines. Chaque configuration nécessitait des choix stratégiques. Notre responsabilité commissariale impliquait justement de déterminer quelles associations visuelles et conceptuelles étaient justes. Les juxtapositions sont essentielles, car elles permettent de créer des dialogues surprenants et imprévisibles entre les œuvres.

D'un point de vue commissarial, les regroupements découlent implicitement des multiples facteurs que nous prenons en considération lors de la sélection des œuvres. Lesquelles possèdent une véritable présence tout en évitant la redondance avec les autres ? Lesquelles illustrent au mieux la diversité des genres, des identités, des géographies et des époques historiques ? Cette diversité s'étend également au style esthétique et aux pratiques artistiques. De nombreux artistes présentes dans l'exposition adoptent une approche post-média, tandis que d'autres proviennent d'autres disciplines, telles que la gravure, la poésie, la performance, la danse, la musique, le cinéma, entre autres. La diversité d'intentions artistiques revêt également une importance capitale. Nous nous entretenons avec les artistes lorsque cela est possible, ou cherchons des sources pertinentes afin de bien saisir leur réflexion. Les décisions commissariales ne se limitent pas à l'évaluation des mérites individuels

des œuvres. Par exemple, plusieurs multiples comprennent des journaux - nous obligeant ainsi à mesurer leurs similitudes et à nous interroger sur la manière dont les œuvres que nous retenons se distinguent suffisamment les unes des autres. Inévitablement, il y a certaines lacunes dans notre collection, en raison des contraintes liées à ce qui est disponible et abordable. Nous nous efforçons de trouver un équilibre subtil à l'intersection de plusieurs critères, là où peuvent coexister la cohérence et la complexité.

Pour cette exposition, ainsi que pour tout autre projet émanant de notre collection, une série de regroupements en cascade se déploie : notre exploration du monde de l'art dans sa globalité, la collection en tant que sous-ensemble de cette recherche, l'exposition en tant que sélection dans la collection, l'agencement des œuvres au sein de l'exposition, et enfin, l'œuvre individuelle dans son contexte. Bien que chaque œuvre soit singulière et mérite d'être appréciée dans son unicité, en tant que commissaires, nous ressentons également la responsabilité de repérer des motifs récurrents au sein des pratiques, afin de dévoiler des idées et problématiques communes. Des thématiques sont ainsi dégagées afin de rendre les œuvres, ainsi que leurs intentions, plus intelligibles. Certaines idées ne deviennent perceptibles que lorsqu'elles sont mises en constellation. Nous ne sous-entendons pas que les artistes aient eu connaissance des autres œuvres avec lesquelles il-elles sont mis-es en relation, ni que ces œuvres aient exercé une influence réciproque les unes sur les autres, ou bien que les œuvres se limitent exclusivement aux thématiques que nous soulevons. Seulement, les regroupements constituent pour nous un outil heuristique permettant d'amorcer une réflexion. Ils offrent des pistes d'accès aux œuvres et servent de point de départ pour notre interprétation. Nous nous efforçons de maintenir un équilibre subtil entre le fait de donner un contexte au travail des artistes et de contribuer à une certaine compréhension de celui-ci, tout en assurant la préservation d'une part de mystère.

Dans l'ensemble, notre approche peut être qualifiée d'inductive, comme elle vise à laisser les œuvres suggérer leurs propres thématiques. Les multiples d'archive présentés ici sont particulièrement complexes parce qu'ils sont constitués de plusieurs composantes, mais aussi en raison des histoires intrigantes qui

sont à leur origine. Certaines de ces archives sont issues de projets plus larges. Par exemple, le *Soundsuit Boxfolio* de Nick Cave et Bob Faust se rattache à la série épique des *Sound Suits* de Cave, ainsi qu'à l'enjeu de la violence policière. Le dossier constitué par Charlotte Moorman témoigne de ses démarches afin d'obtenir une compensation pour son travail commissarial<sup>4</sup>. De telles significations, cependant, ne sont que partiellement lisibles lorsque les objets sont examinés isolément. Notre manière de les regrouper permet un angle d'analyse complémentaire. Par exemple, le travail de Christian Boltanski, Danh Vō et Vilma Samulionyte opère dans une veine biographique et autobiographique. Cela ne signifie pas pour autant qu'ils abordent l'histoire personnelle de manière identique, ou sans rapport critique. Boltanski, par exemple, défie la notion selon laquelle une rétrospective permet un accès au « vrai » artiste derrière l'œuvre - tout en s'engageant auprès du charme que peut avoir cette idée. Ensuite, Vō pointe la trajectoire complexe que forme une vie, postulant que le soi n'est pas « singulier », mais qu'il se déploie à partir de connexions amicales, de rencontres fortuites et de réseaux étendus. Enfin, Samulionyte adopte une démarche investigatrice visant à interroger la « vérité » de l'identité changeante de sa grand-mère. La mise en exposition de ces œuvres invite le public à effectuer des comparaisons stimulantes tout en mobilisant leurs propres compétences critiques. De tels agencements préservent l'intégrité des objets tout en faisant émerger de nouvelles significations. L'espace entre les œuvres devient ainsi un domaine où le public peut faire advenir des associations encore plus polysémiques, qui sont susceptibles d'aller au-delà des intentions des artistes et commissaires.

#### **Galerie UOQ Le fait d'occuper deux rôles (celui de commissaire et de collectionneur-euses) influence-t-il votre relation avec l'artiste ?**

**DisplayCult** Dans le monde de l'art contemporain, il n'est pas rare que les individus endossent divers rôles en fonction des projets. Les artistes rédigent des critiques d'art, les critiques d'art organisent des expositions, les commissaires enseignent dans des universités

<sup>4</sup> Pour plus d'information sur chaque œuvre de l'exposition *Archives by Artists*, consultez le catalogue Instagram de DisplayCult, @archivesbyartists

- ce sont là toutes des activités que nous pratiquons également. Outre nos interactions avec les artistes en tant que commissaires et collectionneur-euses, nous nous engageons également avec leurs œuvres en tant qu'éditeur-ices, professeur-es, théoricien-nes de l'art ou écrivain-es. Étant tous-tes deux formé-es en tant qu'artistes - ayant donc réalisé des expositions et des performances dès le début de nos carrières -, nous maintenons une affinité particulière avec les artistes et le processus artistique. Nos doctorats ont été réalisés parallèlement à l'écriture de critiques d'art et à notre travail en tant qu'éditeur-ices pour *Parachute*, un magazine d'art contemporain. Nous avons donc l'habitude de changer de rôle et d'aborder un sujet ou une problématique à travers divers registres.

Nos rôles croisés peuvent faciliter l'établissement de relations avec les artistes. Ces derniers peuvent examiner notre parcours d'expositions et de publications afin de juger du contexte dans lequel leur œuvre s'inscrira - et évaluer si DisplayCult est une collection sérieuse, digne de confiance, à laquelle il-elles souhaitent confier leur travail. Lorsque nous contactons des artistes, nous nous montrons transparents sur ces multiples chapeaux que nous portons. Nous expliquons clairement la raison pour laquelle nous accordons de l'importance à leurs œuvres, ce que les artistes semblent apprécier. Cette polyvalence et cette adaptabilité sont également des atouts pour comprendre les multiples. Leur accessibilité relative masque leur complexité intrinsèque. Les multiples d'archive en particulier, bien qu'ils soient de petite taille, sont souvent d'une grande richesse. Comme le suggérait Joseph Beuys, les multiples agissent comme des « condensations » de la pensée et de l'intention artistique<sup>5</sup>. Ils concentrent et intensifient des problématiques liées à l'esthétique, à l'économie et à la politique - une approche multifacette telle que nous la développons est donc tout indiquée pour dénouer et analyser leur pertinence dans le milieu artistique et dans la société plus largement.

Dans l'histoire, une certaine méfiance a été cultivée à l'égard des commissaires-collectionneur-euses (en particulier, les personnes qui s'occupaient également de la vente d'œuvres). Cette suspicion étant liée au fait qu'on supposait qu'il-elles tiraient

<sup>5</sup> Jörg Schellmann et Bernd Klüser, dir., « Questions to Joseph Beuys », dans *Joseph Beuys : Multiples* (Munich : Verlag Schellmann & Klüser), n.p.

parti de leur statut privilégié. De même, les collectionneur-euses exposant le travail faisant partie de leur propre collection étaient perçues comme étant en conflit d'intérêts, comme une telle exposition était dépourvue de médiation par une tierce partie « objective » susceptible d'atténuer d'éventuels motifs financiers. La présentation par Charles Saatchi de sa collection d'œuvres des YBA dans *Sensation* (1997), par exemple, fut largement critiquée, l'exposition étant considérée comme un événement d'autopromotion plus qu'une proposition guidée par une démarche académique. Cependant, ces réticences se sont progressivement dissipées, les collectionneur-euses étant désormais reconnues comme des contributeur-ices essentielles au discours construit autour des expositions. Au Canada, des collectionneur-euses tels que Kenneth Montague - qui met en exposition des œuvres de la diaspora noire sous l'égide de la Wedge Collection -, ou des artistes comme Dave Dymont et Micah Lexier - qui produisent, collectionnent et partagent des informations sur les livres d'artistes et les multiples à travers des *newsletters* et par le biais des réseaux sociaux - illustrent cette évolution. De même que les collectionneur-euses ne se contentent pas de faire don de leurs œuvres à des institutions publiques avant de les présenter, il-elles exercent également leur rôle de commissaire au service du public. Le monde de l'art reconnaît désormais pleinement la valeur culturelle des commissaires-collectionneur-euses. Nos efforts pour valoriser la collection comme une forme de recherche reposent sur le même principe.

**Galerie UQO Archives by Artists incitera le public à interagir avec les œuvres, à toucher et sentir une sélection de multiples présentés dans l'exposition. Ce n'est pas la première fois que vos projets explorent les sens non visuels, mais l'archive tactile et olfactive demeure un phénomène relativement peu répandu. Pourriez-vous partager votre perspective sur cette approche ?**

**DisplayCult** Notre engagement envers les sens remonte au milieu des années 1990, lorsque nous avons observé qu'en dépit d'une décennie de critiques théoriques sur l'oculocentrisme, il ne semblait pas y avoir de véritable effort mobilisé pour commissarier des œuvres mettant de l'avant les sens non visuels, et pour écrire sur celles-ci.

Il s'agissait donc d'une opportunité d'explorer ces sens marginalisés et de développer une approche fondée sur une méthodologie sensorielle. La visualité porte en elle un biais de distanciation et de désintérêt, tandis que les autres sens favorisent des formes de connaissance et de relation plus incarnées et inclusives. Trente ans plus tard, la capacité qu'a l'art d'incorporer des sens comme le goût, le toucher, l'odorat, l'ouïe et l'intuition continue de susciter des perspectives inédites. À travers nos projets, tels que *Counter-Poses* (1998), *NIGHTSENSE* (2009) et *Portraits as Portals* (2022-24), la démarche commissariale s'articule autour de la construction de situations sensorielles : des rencontres avec le public au sein desquelles la mobilisation de ces sens vient bouleverser les présupposés, remettre en question les habitudes normatives et faire usage de méthodes immersives pour recalibrer la perception sensorielle.

Les multiples d'artistes, notamment ceux présentés dans *Archives by Artists*, activent les sens, car ils se prêtent volontiers à être touchés et manipulés. Pour l'exposition à la Galerie UQO, des copies supplémentaires de certains multiples étaient disponibles pour permettre au public de faire une expérience intime de l'objet en le tenant, le manipulant, ou même en sentant ce qu'il contient. Nombre de ces multiples imitent des aspects de l'archive - ils contiennent une variété d'items de différents médiums, parfois des écrits, et présentent souvent des possibilités de réagencement - offrant ainsi un terrain riche pour l'exploration sensorielle et l'expérimentation. Manipuler ces multiples dévoile les intentions des artistes. On y découvre la texture de l'objet, la fermeté et le poids du papier, l'aspect recto verso de certains items, les enveloppes et poches à ouvrir, certaines confections appelant à une observation ou à une lecture minutieuse, des pièces qui inspirent des interactions ludiques. Également, certaines vidéos, comme celles accompagnant les œuvres de Nick Cave et Carlos Soto Román, explorent la perception sonore et kinesthésique. Ces aspects sensoriels favorisent une approche de l'information et de l'expérience qui se distingue des formes dominantes de la visualité et de la construction de savoir.

Le multiple d'archive le moins conventionnel de cette exposition, réalisé par Vicky Sabourin, explore justement l'odorat. Les odeurs sont particulièrement difficiles à archiver en raison de leur caractère éphémère. En archivistique, elles sont souvent

considérées comme indésirables en raison des problèmes de conservation qu'elles suscitent. Cependant l'aspect évocateur des odeurs est central à l'archive que crée Sabourin : il s'agit d'une méditation olfactive sur le nettoyage de la maison de sa grand-mère et de son oncle après leur décès. En plus de quelques objets issus de la maison (comme une semelle de chaussure, sorte de fétiche de son oncle), elle a créé une série de parfums qui reconstituent l'atmosphère olfactive de la maison - empreinte de tabac et d'odeur corporelle, sentant le renfermé. La reconstitution nous permet donc de faire l'expérience de ces odeurs qui l'ont profondément marquée, auxquelles elle a ajouté une gousse d'ail, pour accentuer l'effet. L'odorat, dans ce cas, est le véhicule d'émotions et de souvenirs, et ce d'une manière que les supports visuels ne sauraient égaler. Les sens offrent au public une relation d'intimité singulière à l'œuvre, tout en l'incitant à l'action. La personne spectatrice devient actante, pouvant faire advenir de nouvelles significations à travers la manipulation des éléments, s'engageant ainsi dans une forme de réciprocité.

**Galerie UQO Comme vous avez commissarié l'exposition *Archives by Artists* à partir d'une sélection d'objets issus de votre collection, pouvez-vous décrire en quoi la pratique de la collection contribue à votre projet ? Influence-t-elle votre approche et vos choix en tant que commissaires ?**

**DisplayCult** À peu près tout ce que nous collectionnons s'inscrit dans nos intérêts commissariaux. Bien que le corpus d'œuvres de cette exposition ait initialement été assemblé selon une série de thématiques, l'idée d'explorer les « archives par les artistes » ne s'est véritablement imposée qu'à la suite d'une visite aux Archives publiques de l'Ontario, dans le cadre d'un autre projet. Lorsque nous avons vu leurs vitrines, nous avons réalisé que notre collection contient un nombre important d'œuvres centrées sur les archives, qui seraient parfaitement à leur place dans le contexte de leur salle de lecture. Cette prise de conscience a suscité une nouvelle orientation de collectionnement : les multiples qui mobilisent l'archive comme médium esthétique. Depuis, nous avons été à la recherche d'exemples emblématiques de ce type de pratique, tels que *Mad*

*Marginal Archives* (2001) de Dora García ou *African Americans, Civil Rights, Jesse Owens* (2021) d'Amanda Chestnut, pour une exposition aux Archives publiques de l'Ontario. Pour celle à la Galerie UQO, nous avons élargi ces perspectives en ajoutant neuf nouvelles œuvres, ainsi que deux vidéos et un projet à emporter réalisé par Jürgen O. Olbrich. Bien que l'historien de l'art John Tagg ait proclamé en 2012 que nous avons atteint la « période ultime de l'archive », les artistes continuent de témoigner d'un intérêt soutenu pour cette forme. La majorité des œuvres présentées dans cette exposition ont été créées après 2010, démontrant ainsi que ce champ de création ne faiblit pas. Ces dernières années, l'archive, en tant que médium, s'est affirmée comme un pilier central des pratiques artistiques, offrant une plateforme aux artistes pour explorer des notions telles que la preuve, la mémoire, l'image et, de manière plus générale, le savoir. Ces œuvres redéfinissent la fonction de l'archive, qui devient non seulement un lieu de préservation, mais également un espace fertile de création et de réflexion.

Les potentialités offertes par l'archive revêtent une importance particulière dans notre démarche personnelle. Nos projets de commissariat se sont souvent articulés autour de médiums éphémères, tels que les performances in situ, les œuvres commissionnées ou les installations contextuelles, qui ne laissent que rarement une trace tangible après leur présentation. Nous avons écrit sur nombre d'œuvres qui n'ont peut-être été vues qu'une seule fois, ou bien seulement à travers leur documentation (performances historicisées, installations ou art sensoriel). En revanche, la collection de multiples nous engage dans une dynamique différente : ces œuvres restent disponibles sur le long terme, accessibles à tout moment et nous pouvons les mobiliser de multiples façons. Cette collection nous confère une sorte d'agilité qui est plutôt rare en tant que commissaires, nous affranchissant de la dépendance aux musées, aux galeries, aux bibliothèques ou à d'autres institutions. Nous évitons ainsi les contraintes liées à l'organisation de prêts ou à la validation de nos choix par des comités d'acquisition ou des conseils d'administration. Bien que notre démarche de collectionnement demeure rigoureuse et orientée, elle se laisse parfois traverser par des élans idiosyncratiques et des inclinaisons excentriques. Un autre aspect essentiel de cette pratique

réside dans la matérialité même de la collection. À l'époque où les recherches en ligne s'intensifient à un rythme effréné, l'accès aux objets physiques permet de contrer la dématérialisation et la surcharge médiatique qui caractérisent la culture numérique. Il existe une distinction fondamentale entre percevoir une œuvre à travers un écran et la tenir entre ses mains.

Le déroulement de notre quotidien s'est profondément entremêlé à cette collection. Elle constitue désormais une archive de nos voyages, elle est une matérialisation de l'évolution de nos intérêts, une trace des artistes que nous avons rencontrés et avec lesquels nous avons collaboré. Outre les œuvres acquises de manière méthodique, d'autres pièces ont été obtenues de manière fortuite, au gré d'événements artistiques, simplement en restant attentives. Au fil de l'élaboration de *Archives by Artists*, il est devenu manifeste que notre collection elle-même s'était transformée en une archive à part entière. Nous conservons des documents relatifs à nos acquisitions, compilons des fichiers et des catalogues sur les artistes, tout en accumulant une documentation numérique faite de correspondances et d'images. Compte tenu l'interconnexion des multiples et de leur documentation annexe, le collectionnement implique inévitablement une forme d'archivage. Comme nous l'avons évoqué précédemment, la pratique de la collection, lorsqu'elle est conceptuelle et ancrée dans une démarche de recherche, constitue une intervention critique dans le champ de l'art. De manière analogue, l'archivage opère une fonction disruptive. Comme l'a souligné le théoricien des études culturelles Stuart Hall, l'archive peut jouer un rôle critique en interrompant un champ stabilisé ou en rouvrant des structures qui semblaient closes<sup>6</sup>. Dans cette optique, nos activités de collectionnement et d'archivage servent à interroger de manière critique le statu quo. De la même manière que les rythmes et méthodologies inhérents à ces activités sont devenus des éléments essentiels de notre démarche

6 Stuart Hall, « Constituting an Archive », *Third Text* 15, n° 54 (2001) : 92.

commissariale, *Archives by Artists* illustre ce qu'une pratique de collectionnement modeste, mais rigoureuse peut accomplir.

**Galerie U00 L'artiste et les collectionneur-euses partagent souvent un désir commun : établir des connexions entre idées et objets afin de produire du sens à travers les nouvelles relations qui en émergent. Cette démarche implique une dimension créative que l'on attribue traditionnellement à l'artiste. Quelle place alors accorde-t-on à la création dans votre collection ?**

**DisplayCult** Depuis les premières initiatives de DisplayCult dans les années 1990, nous avons toujours envisagé notre créativité sous le prisme du commissariat, introduisant des interventions ou des déplacements conceptuels susceptibles de susciter de nouvelles idées dans les domaines de l'art et de la culture. Nous sommes perpétuellement inspirés par les œuvres que nous découvrons et collectionnons. La créativité mobilisée par les artistes pour créer des œuvres mérite le plus grand respect. Toutefois, il existe d'autres formes de créativité - dans l'écriture, la conservation, l'enseignement, la collection, notamment - qui contribuent de manière significative au monde de l'art, bien qu'elles opèrent sur des registres différents et demeurent souvent dans l'ombre. Notre objectif n'est ni de rivaliser avec la créativité artistique, ni de la supplanter. Nous visons plutôt à explorer la mise en scène des œuvres dans des contextes d'exposition inédits et des cadres conceptuels novateurs. L'exposition est assurément une démarche tout autant créative qu'elle est un outil de recherche, une intervention culturelle, ou une affirmation à caractère social. Le dynamisme de l'écosystème artistique repose sur la contribution de diverses formes de créativité.

Notre pratique de collectionnement, à l'instar de notre démarche commissariale, puise ses racines dans l'héritage de l'art conceptuel. L'influence des artistes-collectionneur-euses et des artistes-commissaires a été particulièrement marquante pour nous. Du *Département des Aigles* de Marcel Broodthaers (1968) à la *Nabokov Collection* de Barbara Bloom (2020), en passant par la *Coup de Dés Collection* de Michalis Pichler (2024), la collection s'est affirmée comme un médium puissant, à la fois comme pratique et

critique. De plus, nos activités s'inspirent de processus artistiques post-médias, tels que le *shopping* de Sylvie Fleury, les recontextualisations de Fred Wilson ou les recherches de Susan Hiller, qui témoignent de notre volonté de combiner les rôles de commissaires et artistes. Ces influences trouvent un écho profond dans notre formation intellectuelle : Jim a effectué un stage auprès de Hans Haacke, observant de près la critique institutionnelle en action, tandis que Jennifer a étudié à la NSCAD, un centre névralgique de l'art conceptuel. Notre approche de collectionnement combine ainsi conceptualisme, critique institutionnelle et esthétique postmoderne, enrichie par les problématiques soulevées par les multiples d'artistes. Bien que notre processus implique sans aucun doute une part de créativité, nous le distinguons comme une activité parallèle et complémentaire à celle des artistes.

Notre rôle ne correspond ni à celui du commissaire-auteur, qui endosse le rôle d'«uber-artiste», ni à celui du commissaire-médiateur, qui facilite des relations entre artiste et public. Nous nous situons à l'intersection de ces deux approches, à travers une démarche de recherche. Nos investigations intègrent des éléments de l'auteurialité (nous définissons le cadre ou le thème) et de la médiation (nous engageons le public dans des expériences sensorielles, performatives et affectives). La créativité qui anime notre recherche commissariale se distingue par son caractère exploratoire. Les résultats peuvent être hautement variables et contingents : certains projets demeurent au stade de l'hypothèse et ne se concrétisent pas en exposition, tandis que d'autres prennent la forme d'œuvres, de performances, de conférences, de publications, de présentations ou encore de cours universitaires. Dans le cadre de *Archives by Artists*, cette démarche a notamment abouti à la constitution d'une collection. Notre approche se caractérise par une sensibilité entrepreneuriale et interventionniste : lorsque nos préoccupations ou intérêts ne trouvent pas d'écho dans les ressources existantes du monde de l'art, nous nous donnons les moyens de les créer nous-mêmes. Ce réflexe nous a conduits à fonder des projets, tels que le *Journal of Curatorial Studies*, des expositions adaptées à des contextes spécifiques, des expérimentations en recherche-crédation financées par le CRSH, ainsi que cette collection de multiples d'artistes.

Le médium de l'exposition est intrinsèquement dynamique et créatif. Il ne se contente pas d'encadrer les œuvres, mais reconfigure également l'expérience du public. À titre d'exemple, les deux itérations de *Archives by Artists* ont été spécifiquement conçues pour répondre à des contextes et subjectivités distincts. À l'UQO, l'environnement universitaire, ainsi que l'engagement de la galerie envers l'art conceptuel et les pratiques expérimentales de commissariat, permet une prise de conscience historique des multiples-archives. Comme un contrepoint expositionnel, la *Boîte-en-valise* (2016) de Mathieu Mercier (un fac-similé de la rétrospective influente de Marcel Duchamp présentée dans une boîte) était présentée dans la bibliothèque du deuxième étage de l'UQO<sup>7</sup>. En revanche, aux Archives publiques de l'Ontario, le public était tenu de s'enregistrer à l'accueil pour accéder à la salle de lecture, tous-tes intégraient donc symboliquement une communauté de chercheur·euses autorisé·es, ce qui suscitait une réflexion méta-archivistique. Les multiples archivistiques y ont joué un rôle de mise en abyme pour les Archives publiques de l'Ontario, leur offrant l'opportunité de contempler des versions miniatures de leur propre structure. Dans ces deux lieux, le public a pu vivre une transformation subtile : leurs habitudes de visite ont été transformées, passant de la consommation visuelle d'œuvres isolées à une participation réflexive à la recherche historique et archivistique. L'acte créatif, de ce fait, se répartit à travers divers modes de production, de collection, d'exposition et de réception.

7 Cet ouvrage a été acheté sur notre recommandation et a été offert à titre de don anonyme à la bibliothèque de l'UQO.

**Galerie UOO** You consider the collection that forms the exhibition *Archives by Artists* to be a “research collection.” Can you explain the particularities of a research collection and what issues are associated with it?

**DisplayCult** Collecting wasn't always at the forefront of our concerns. It began innocently enough, as a practice more improvisational than planned, by buying items that caught our attention while visiting galleries, museums, and so on. At one point we surveyed what had been brought together, discerned some themes, and realized that with a bit more diligence, the collection could amount to something useful. Some private collectors might describe their acquisitions in terms of aesthetic passion or connoisseurship, while others candidly admit to procuring art as an investment or to convey taste. As academics and curators, our collecting has evolved into a practice of research-creation. The goal is not simply acquisition, but to cultivate outcomes such as exhibitions, publications and other public projects. Our practice of collecting grew organically out of the activities we normally undertake for scholarly and curatorial projects, such as going to exhibitions, conducting studio visits, attending launches, and gathering articles, catalogues, press kits, images and references for publications. Such research, then, already involves the accumulation of many kinds of “things,” of which multiples are another example.

We acquire artists' multiples for the research collection because they spark our aesthetic and conceptual interests. When initiating a writing project or conceptualizing an exhibition, we begin by defining a problematic or key question, and then bring artists, artworks and sources together to see what kinds of knowledge and experience can be generated. The curatorial premise is often open-ended to allow the exhibition to encompass fresh understandings about art in its contemporary context. Over the years, what was to become our research collection grew into a tangible resource that we could study, curate, write about. It afforded a kind of intimacy and access, ultimately becoming a pool from which we could fish out projects. In this way the collection serves as a locus of exploration for curatorial, critical and theoretical thinking.

Even when institutions such as museums, libraries and archives have large holdings of artists' books and multiples, the motivations shaping such collections rarely stem from the curatorial genres that we are drawn to defining, such as "archive-multiples." Institutions act according to their collection mandates, of course. While many acquire artists' multiples, none had a concentration in the kinds relevant to our objectives. So, we found that collecting became the most effective option. Another characteristic of housing one's own research collection pertains to the ability to access works over many years. Purchasing items is often less burdensome and expensive than borrowing (in terms of contracts, shipping, insurance and so on), and includes the advantage of allowing a longer duration to study and experience the work. The process involves what Sadia Shirazi calls "slo curating" where the act of curation and rumination blends from one project to another and continues over an extended period.<sup>1</sup>

As collectors, we prioritize gathering artists' multiples and small editions directly from artists or their representatives. Our agency is deliberately "marginal." DisplayCult's projects tend to focus on lacunae in the artworld - objects and practices that have been overlooked. The artworks we collect contradict hegemonic conceptions of "unique" or "great" works that are esteemed by the art market as we navigate the arena of artworks that can be found "beside" and "in-between" the parameters of institutional collecting. We are driven to collect experimentally and can follow our aspirations into new and unusual zones.

As we develop the collection under the paradigm of research, analysis happens reflexively during the process of figuring out whether a work matches our curatorial and theoretical plans. After identifying a theme, we're curious to see how deep it can go to the best of our abilities and budget. It's exciting to consider how the works become imbricated into or revise the themes, how they connect to other works in the collection, and how they reveal fresh insights into artistic practice or contemporary life. We're often pleasantly surprised by each work's capacity: we may have collected it for one reason, and then found that it raises intriguing

<sup>1</sup> Sadia Shirazi, « Slo Curating: Restitution, Archives, Access and Care », *Journal of Curatorial Studies* 11, n° 2 (2022) : 208-33.

ideas in other areas. The research collection is constantly in flux as newly added items dialogue with the others and prompt further perceptions.

**Galerie U00 Your collection is vast, about 7,000 items. How do you approach the issues of documentation, archiving and conservation?**

**DisplayCult** It's helpful that many of the works are small. Our relationship to the collection has progressed through several phases. When the number of items was limited, we could keep track of all of the works relatively easily, just in our heads. At a certain point, though, a list became essential to serve as an aide-mémoire. Now that the collection is at its current size, new dynamics come into play. Not only do the items require an enhanced level of management, we're also pondering the collection's ultimate destination, whether it ends in a library, archive, museum or other institution. As much as the collection could benefit from a professional librarian or archivist, we're waiting until a destination is secured so that we can coordinate our cataloguing efforts with that system.

At this point, documentation occurs as the works are featured in an exhibition. However, documentation is a long-term goal because it would help others to conduct research. As academics and curators, we want to ensure that the collection persists beyond our time and inspires other scholars and curators. There are no doubt multiple ways of marshalling the works and drawing out themes beyond any we might foresee. Our aspiration is that the collection be continually deployed and active into the future.

Seven thousand does sound like a lot, and such a number testifies to what small but consistent purchases over time can achieve. Other collections of artists' books and multiples, however, can claim far higher numbers: Luigi Bonotto's foundation holds 20,000 items, Guy Schraenan's Archive for Small Press and Communication contains 50,000, the Ruth and Marvin Sackner Archive features 65,000, and Hubert Kretschmer's Archive Artist Publications includes a stunning 120,000. It's notable that these substantial collections of artists' books and multiples started out as private endeavors, something that can be obscured when formalized as a foundation or donated to a public institution.

Accumulation is important because it allows one to observe and identify patterns of artistic practice. Large collections can yield a critical mass that supports whether a research thread is an anomaly or connected to a broader phenomenon. Likewise, a wide-spanning, in-depth collection facilitates the tracing of ideas across space or through history. For instance, artists' tarot and oracle decks have been a particular emphasis for us. With over 500 decks, we now have the range to consider fascinating similarities and differences. One theme - on how artists have referenced the archive in the making of tarot decks - served as the premise for a recent exhibition at the Archives of Ontario, while also commenting on how archivists and researchers themselves employ intuitive and oracular techniques.<sup>2</sup> The 15 tarot works chosen for the show represent just a fraction of the collection, but they affirm an important fact: even within a single collection thread, a multitude of possibilities exist for curating, research and mobilization.

But numbers tell only a part of the story. While our collection may be modest compared to some major institutions, within certain themes and subject areas our assembled works are noteworthy. The overall collection features artists' books and multiples, mostly post-1945, with specializations in audio art, artists' games and playing cards, tarot decks, olfactory art, artists' archives, and alternative publications. As it grows, however, managing the collection becomes an issue: more time can be spent organizing it than being creative. Right now, the items dwell in a loose, ad hoc system. Comprehensive indexing would no doubt enable the ability to search and make associations between works. Yet, while our current categories are idiosyncratic and open-ended, they encourage mixing and rethinking. Philosopher Walter Benjamin noted that collections occupy, in his words, "a dialectical tension between the poles of disorder and order," and we find that tension to be a productive one.<sup>3</sup> The relaxed order leaves room for the works to retain their agency and complexity, to convey their own stories. It is precisely these unorthodox aspects that might be muffled

<sup>2</sup> The exhibition *Artists' Tarot and the Archive* was held at the Archives of Ontario, Toronto, October 2024 to March 2025.

<sup>3</sup> Walter Benjamin, "Unpacking My Library," in *Illuminations*, trans. Harry Zohn (New York: Schocken, 1969), 60.

by a professional classificatory scheme. Until then, we enjoy the current pre-indexed state of things - it heightens the sense of potentiality.

### Galerie U00 **Can you share your selection criteria for the objects in your collection?**

**DisplayCult** Our means for collecting - funded by our teaching salaries - is modest relative to public institutions and major collectors. So we have to be selective. While our acquisition criteria might vary with the research thread, a main principle regards whether the work bears a strong conceptual premise. Does it have a convincing presence? Does it speak to a current issue or address something notable? Other questions we might consider include: Does it feel resolved, true to its own intentions? Is there something atypical or original about it? What new knowledge or perspective does it offer? Collecting, however, is only the first step. Studying the works and ultimately showing and writing about them are the real goals. The collecting themes provide parameters that actually help us to delve deeper and more broadly to find canonical, mid-career, emerging and under-recognized artists.

While we tend to collect according to particular themes, at times an item comes to our attention that is so intriguing it creates a new thread that gets followed up with further acquisitions and research. An example is Carla Zaccagnini's *Jogo Memoria* (2008). It struck us as novel when we first saw it at the artist's exhibition at the Art Gallery of York University. A couple of years later, we came across Carsten Höller's *Memory Game* (2012) and glimpsed a pattern of artists who have produced memory or matching pairs games. Our collection now holds about 125 examples going back to the 1990s - all amazingly unlike - which substantiates our intuition that the memory game comprises a notable form for artistic creativity. While memory constitutes a dominant aspect of these games, of course, they also address issues related to propaganda, pedagogy, politics and community. It is the apparent simplicity of these games that perhaps makes them so protean. Which brings up the criterion of whether a work has exhibition or publication potential. That is, does the work lend itself to being shown or written about? We're

particularly drawn to works that we feel are realized, where form and content function together. They should also hold their own when juxtaposed with others and offer a complexity that sparks further inquiry. After all, our collection is meant to be a “working collection,” one that inspires writing and exhibitions.

Collecting is actually a form of pre-curating and involves many of the same activities, such as contacting artists and galleries, evaluating a work’s effectiveness, thinking about its meaning and significance. Further, collecting not only regards the objects themselves, but also entails building a network, maintaining relationships, establishing connections - all aspects now discussed in curatorial discourse as affective labor. Acquiring art multiples can be understood to be a form of appreciation, too, where the act of collecting confirms a positive judgement or advocacy supporting the work. And then there is the community aspect, where collectors participate in subcultures of similar enthusiasts: individuals who care deeply about genres such as audio art, multiples and artists’ publications.

Even with a large collection, we could relate many stories about the memorable moments of finding individual works. Like the owners of a seventeenth-century Wunderkammer, opening drawers and spinning tales about an exotic rock or shell, we could expound on improbable coincidences and serendipity. Some items have taken years to find, such as Bruce Conner and Michael McClure’s *Cards* (1966) or Tony DeLap’s *Deck* (1974). These journeys of moving toward, living with, and thinking about these objects become a part of our history - we become transformed through the process.

**Galerie UQO What connections/relationships do you have with the artists who created the objects in your collection, and how do these influence your acquisition choices?**

**DisplayCult** We often contact artists directly to inquire about works and to make purchases. In this way, a personal connection is established, and the relationship becomes an alliance of mutual interests. Most are pleased to know that the works will become a part of a larger assemblage of artworks. In rare instances we’ll consider borrowing works for an exhibition, but overall, we aim to purchase whenever

possible. Acquisition keeps the relationship straightforward and clear. We feel it is important to pay for a work to show confidence in the artist. Afterwards, we’ll aim to stay in touch by joining artists’ listservs or newsletters, checking in from time to time, and generally trying to stay informed about their projects. While investing in their work creates a sympathetic bond with artists, we also purchase from distributors, galleries, publishers and secondary retailers, and have established friendly connections with those individuals as well. One example of an artist we’ve collected broadly is Jürgen O. Olbrich, a Kassel-based, Fluxus-inspired artist working across multiple media: performance, mail art, copy art, collage, artists’ books and journals, stamps, records and many others. His Paper-Police works appear twice in *Archives by Artists* at Galerie UQO in both a vitrine and as a take-away installation. He generously makes his work available and even creates new work based on some of the themes we collect. Altogether, we’ve acquired over 100 of his works and cherish the range and abundance of his practice.

Working with artist-friends like Jürgen has been integral to the adventure of finding remarkable works from around the world. We’re pleased to keep expanding our scope of knowledge. Our collecting is driven by curiosity and the question “What else is out there?” The hunt requires persistence and determination, but the rewards are worth it. The resulting collection provides a framework, then, where the significance of an item becomes apparent precisely within a group. Artists of different media, generations, practices and geographies have the opportunity to encounter one another and intermingle. And this is where our efforts to show and write about the works come in.

By being so closely aligned with artists, research collecting can enter into the artistic process, too. For example, Melissa Brown’s *Rules of the Game* (2024), a multiple in an edition of 5, comprised a ready-made collection of paintings, prints and collages donated by artists in Brown’s network. However, prospective collectors couldn’t simply buy one of the multiples: they had to play and win a game of poker. The games were staged at the Center for Book Arts in New York. At five tables, artists, poker sharks and collectors were pitted against each other - making a particularly nervous contest for Jim, admittedly a novice player. After a heated but jocular battle,

he tied for first at his table and eventually split the works, a quirky outcome but one consistent with the artist's intention. In this case, collecting was more than just completing a transaction; the collector became implicated in the performance and had to negotiate the challenges of risk, luck and skill.

Yet market forces apply to multiples just as they do with conventional artworks. Even though they may have started out as inexpensive and accessible to the everyday collector, some items have increased in value and are now only attainable with large budgets. Additionally, unscrupulous methods can be used to capitalize on the appeal of multiples today. We've witnessed how Jean Dubuffet's *Banque de L'Hourloupe* (1967), a set of 52 prints boxed like a deck of cards, has been callously split up by resellers attempting to sell each card as an individual print, thereby destroying the artwork's integrity. Research collecting, by contrast, sustains a sense of commitment to the artwork. We'd argue that collecting, because of its long-term implications for current and future research, is deeply implicated within curatorial practices of care. Artists entrust us with the care of these objects and want to know they'll be safe, appreciated, understood, respected.

**Galerie UQO** As curators and owners of the objects, it seems that in selecting items for an exhibition, you give a certain meaning to the groupings. Can you describe this agency in relation to the discourse that emerges from your curatorial themes?

**DisplayCult** The groupings stem from the collecting and research process. They arise for reasons concerning practical, curatorial and heuristic matters. At Galerie UQO, *Archives by Artists* includes 24 multiples configured into 10 vitrines. So right away decisions had to be made about the placement of works. Our curatorial responsibility involved determining what pairings were meaningful aesthetically and conceptually. Juxtapositions are key because they create opportunities for striking and unpredictable conversations between the works.

Curatorially, the groupings implicitly arise from the numerous factors we consider in choosing the works. Which ones have presence and avoid repetition with the others? Which ones best

convey diversity in gender, identity, geography, and historical era? Such diversity also applies to aesthetic style and practice. Many of the artists in the show operate from a post-media approach, but others come from printmaking, poetry, performance, dance, music, film and other disciplines. Varieties of artistic intention matter greatly, too. We speak with artists when possible or find informative sources to ascertain their thinking. Curatorial decisions can involve more than the individual merits of the works. For instance, several multiples contain newspapers - requiring us to weigh the similarities and whether those ultimately chosen stake out different-enough terrain. Inevitably, there are gaps in our collecting due to the limitations of what's available and what's affordable. We aim to find that sweet spot at the intersection of several parameters, one where there is both coherence and complexity.

For this, as any exhibition emerging from our collection, there exists a cascading series of groupings: our research into the artworld as a whole, the collection as a subset of that research, the exhibition as a selection from the collection, the assembling of works within the exhibition, and then the individual work in context. While each work is unique and deserves to be admired on its own, as curators we also feel a duty to find patterns of practice to uncover shared ideas and issues. Themes are identified so as to make the works, and their intentions, more comprehensible. Some ideas only become visible when constellated. We don't mean to imply that the artists knew of the other works, or were influenced by them, or that the works are limited to only those themes. The groupings are a heuristic tool for starting an inquiry. They propose ways to enter into the artworks and serve as a scaffolding for interpretation. We aim to keep a balance between providing context, fostering understanding, and maintaining a trace of mystery.

Overall, our approach can be categorized as inductive, one that aims to let the works suggest their own themes. The archive multiples on display are notably complex, both because they feature numerous components, and also because of their intriguing backstories. Some are offshoots of larger projects. Nick Cave and Bob Faust's *Soundsuits Boxfolio*, for example, connects to Cave's epic series of *Sound Suits* and police-perpetrated violence. Charlotte Moorman's dossier of documents testifies to her struggles to be

compensated for her curatorial efforts.<sup>4</sup> Such meanings, however, are only partially evident by looking at the objects in isolation. Our groupings suggest a complementary mode of analysis. For instance, Christian Boltanski, Danh Vō and Vilma Samulionyte operate in the vein of biography and autobiography. That doesn't mean they approach personal history in the same way, or acritically. Boltanski, for example, both tempts and defies the notion that a retrospective provides insight into the "real" artist; while Vo hints at the complicated trajectory a life can take, and posits that the self is not "singular" but emerges out of a nexus of friends, chance acquaintances and expansive networks; and, finally, Samulionyte adopts an investigative method to question the "truth" of her grandmother's shape-shifting identity. The display of these works together invites viewers to encounter thought-provoking comparisons as well as to exercise their own critical skills. Such arrangements maintain the integrity of the objects, but because they are placed in proximity to others, new meanings appear. The space between the works thus becomes an arena for visitors to conjure even more polysemic associations that can radiate beyond the artists' or curators' intentions.

**Galerie UQO Does occupying two roles (both curator and collector) affect your relationship with the artist?**

**DisplayCult** In today's art world, it is not uncommon for people to inhabit varying roles depending on the project. Artists write criticism, critics curate exhibitions, curators teach at universities - which are all activities we might carry out. Besides interacting with artists as curators and collectors, we engage with their work as editors, professors, art theorists or writers. Because we both trained as artists, and realized individual exhibitions and performances early in our careers, we feel a special affinity with artists and the artistic process. Our PhDs were completed as we wrote art criticism and worked as editors at *Parachute*, a contemporary art magazine, so we are comfortable switching roles and acting on different registers to address a topic or issue.

<sup>4</sup> For commentary on each work in *Archives by Artists*, see DisplayCult's Instagram catalogue @archivesbyartists.

These overlapping roles can help in establishing relationships with artists. They can view our track record of exhibitions and publications to judge the context in which their work will reside - and gauge if DisplayCult is a serious collector and can be entrusted with their work. When we contact artists we're up front about the various hats we wear. We're transparent about why we attach importance to the works, and artists seem to appreciate the informed feedback. Being versatile and adaptable also may be helpful in understanding multiples. Their relative accessibility belies their complicated nature. Especially archive multiples with diverse elements - though they may be small, they can be intrinsically complex. As Joseph Beuys suggested, multiples function as "condensations" of artistic thought and intention.<sup>5</sup> Multiples concentrate and intensify issues related to aesthetics, economics and politics, and so a multifaceted approach facilitates unpacking and analyzing a multiple's pertinence to the art milieu and the world at large.

Historically, there has been a mistrust regarding curators (especially dealers) who collected artworks, the suspicion being that they took advantage of their insider status. Similarly, collectors showing their own holdings were considered to be in a conflict of interest because the exhibition lacked mediation by an "objective" third party to mitigate any alleged financial motives. Charles Saatchi's presentation of his collection of YBA works in *Sensation* (1997), for instance, was heavily criticized for being more like an event of self-promotion than a scholarly enterprise. Recently, however, such reservations have receded as collectors become recognized as important contributors to exhibition discourse. In Canada, there are collectors such as Kenneth Montague, who exhibits works of the Black diaspora under the aegis of the Wedge Collection, and artists such as Dave Dymant and Micah Lexier, who both produce, collect and share information about artists' books and multiples in newsletters and social media posts. Just as collectors are not waiting to donate to a public institution before showing their holdings, so too are they exercising their curatorial agency

<sup>5</sup> Jörg Schellmann and Bernd Klüser, ed., "Questions to Joseph Beuys," in *Joseph Beuys: Multiples* (Munich: Verlag Schellmann & Klüser), n.p.

for the public's benefit. The art world now readily acknowledges the cultural value of collector-curators, and our own efforts to deploy the collection as a form of research operates on the same principle.

**Galerie UQO Archives by Artists will invite visitors to interact with, touch and smell a selection of the multiples in the exhibition. This is not the first time your projects have explored the non-visual senses, but the notion of tactile and olfactory archives is not a widespread phenomenon. Can you share your perspective on this?**

**DisplayCult** Our involvement with the senses dates back to the mid-1990s when we noticed that despite a decade or so of art theorists critiquing ocularcentrism, there didn't seem to be anyone actually writing about and curating art privileging the non-visual senses. We thus perceived an opportunity to explore the marginalized senses and devise a standpoint based on a sensorial methodology. Visuality carries the bias of distancing and disinterestedness, while the other senses lean toward more embodied and inclusive forms of knowledge and relationship. Thirty years later, art's capacity to involve taste, touch, smell, hearing and intuition continues to evoke extraordinary insights and experiences. Throughout our projects, such as *CounterPoses* (1998), *NIGHTSENSE* (2009) and *Portraits as Portals* (2022-24), the curatorial premise revolves around constructing sensory predicaments: audience encounters where the senses destabilize assumptions, challenge normative habits, and utilize immersion to recalibrate sensory perception.

Artists' multiples, particularly those included in *Archives by Artists*, activate the senses because they lend themselves to being touched and handled. For the show at Galerie UQO, supplemental copies of key multiples were available for visitors to examine and provide an intimate experience of holding, manipulating, and even smelling their contents. Many of the featured multiples mimic aspects of the archive - they contain a number of items and documents in a variety of media, some with extensive writing and combinatory possibilities - and so provide a rich locus for sensory play and adventure. Handling the multiples uncovers aspects of the artists' intentions: the texture, firmness and weight of the paper; the two-sidedness of items with backs and fronts; envelopes and

pockets to be opened; books that encourage intricate reading and looking; or pieces that inspire game-like interactions. Likewise, videos accompanying Nick Cave's and Carlos Soto Román's works in the show address the sonic and kinaesthetic senses. These sensorial aspects encourage the processing of information and experience in ways that diverge from hegemonic forms of visuality and knowledge.

Perhaps the most unconventional archive multiple, by Vicky Sabourin, foregrounds the sense of smell. Scents are difficult to archive because of their ephemerality. In an archive, smells are unwelcome because they signal conservation problems. Nevertheless, for Sabourin, the redolent experience of smell became central to her archive: it is an olfactory meditation on clearing out her grandmother and uncle's house after their passing. In addition to a few objects from the house (such as a shoe insole, a fetish of her uncle), she created a series of perfumes that re-constituted the home's atmosphere of tobacco, body odor and general mustiness that had affected her deeply, adding a clove of garlic for extra measure. Smells, here, convey emotions and memories in a way that visual media could never match. The senses afford the beholder a kind of relationship that is uniquely intimate yet encourages agency: the viewer can participate in the artwork, unfolding meanings through maneuvering its parts, thus engaging in a kind of mutuality of give and take.

**Galerie UQO Since you are curating Archives by Artists with a selection of objects from your collection, how does collecting contribute to your project? Does it influence your approach and choices as curators?**

**DisplayCult** Just about every item we collect can be located within our curatorial interests. While the core of this archive exhibition's works was assembled according to an array of themes, the idea of "archives by artists" occurred only after a visit to the Archives of Ontario to discuss another project. When we saw their vitrines, we realized our collection had a significant number of archive-centred works that would resonate well in the context of the Archive's reading room. The idea thus ignited a new collection thread for us - multiples that

use the archive as an aesthetic medium. Since then, we sought out impressive examples such as Dora García's *Mad Marginal Archives* (2001) and Amanda Chestnut's *African Americans, Civil Rights, Jesse Owens* (2021) for a show at the Archives. For Galerie UQO, we've added nine more works to broaden out the exhibition's themes, along with two videos and a take-away project by Jürgen O. Olbrich.

Even though art historian John Tagg proclaimed 2012 to be a "peak archive" moment, artists continue to demonstrate sustained involvement with the archive form: most of the works in the exhibition have been created since 2010, so the pace is not slowing down. In recent years, the "medium of the archive" has become more central to the artistic process, serving as a platform for artists to investigate evidence, memory, images and knowledge in general. Such works redefine the capacity of the archive to be not only a place to preserve things, but a fertile space of creation.

The affordances of the archive have become particularly germane for us, personally. Our curatorial projects have tended to centre on site-specific media such as performances, commissioned works and context-sensitive installations where nothing is left after the exhibition ends. We've written about art that we may have seen just once, or experienced only through documentation (such as historical performances, installations or sensory art). However, the experience of collecting multiples differs in that the artworks are available for a prolonged period, at hand in a moment's notice, and can be employed in many ways. The collection thus enables a uniquely nimble dynamic for us as curators because we are not reliant on a museum, gallery, library or other institution that would entail organizing loans or justifying our selections to an acquisitions committee or board of directors. While our collecting aspirations are for the most part disciplined and focused, they can be equally idiosyncratic and eccentric. Another important aspect pertains to the collection's tangibility. Unlike the ever-accelerating pace of online research, having access to actual objects counters the dematerialization and media overload endemic to digital culture. There's a pronounced difference between seeing something online and holding it in one's hand.

The trajectory of our everyday lives has become intertwined with the collection. It forms an archive of our travels, material

traces of our evolving interests, evidence of artists we've met and collaborated with. Besides the items we have researched and deliberately pursued, other items have been acquired by chance, by simply being present at art world events and keeping an eye open. As production on *Archives by Artists* began, it became clear that our collection itself had grown to exemplify an archive. We retain records of purchases, compile files and catalogues on the artists, and fill digital folders with correspondence and images. Considering how the multiples and their supporting documents interconnect, collecting inevitably involves archiving. Earlier we discussed how conceptual and research-oriented collecting intervenes into the artworld. Archiving can behave similarly. As cultural studies theorist Stuart Hall has written, archiving carries a critical function that interrupts a settled field or re-opens closed structures.<sup>6</sup> In that sense, both our collecting and archiving activities work to interrogate the status quo. Just as the rhythms of collecting and archiving have become vital aspects of our curatorial practice, *Archives by Artists* attests to what a modest but disciplined collecting practice can accomplish.

**Galerie UQO** **The artist and collector often share a desire to connect ideas and objects to derive meaning from the new relationships that emerge from them. This approach involves a degree of creation that the artist traditionally claims. What about the contribution of creation in your collection?**

**DisplayCult** Since DisplayCult's earliest projects in the 1990s, we've perceived our creativity in curatorial terms: by introducing interventions or shifts that generate nascent ideas in art and culture. We're continually inspired by art that we see and collect. The kind of creativity that artists channel into their artworks deserves the highest respect. Yet there are other types of creativity - in writing, curating, teaching, collecting and many other activities - that contribute much to the artworld even if they operate on different registers or reside in the background. Our intention is neither to compete with, nor to displace, artistic creativity. Rather, it's to

<sup>6</sup> Stuart Hall, "Constituting an Archive," *Third Text* 15, n° 54 (2001): 92.

explore the staging of artworks in new display contexts and conceptual frameworks. The exhibition form, certainly, is as much a creative endeavor as it is a research vehicle, a cultural intervention, or a social statement. The thriving of the art ecosystem depends on the contribution of many types of creativity.

We see our collecting practice, like our curating, as an outgrowth of conceptual art. The legacy of artist-collectors and artist-curators has been especially inspirational. From Marcel Broodthaers' *Department of Eagles* (1968) to Barbara Bloom's *Nabakov Collection* (2020) to Michalis Pichler's *Coup de Dés Collection* (2024), collecting has served as a powerful medium of practice and critique. Moreover, our activities draw from post-media artistic processes, such as Sylvie Fleury's shopping, Fred Wilson's recontextualizing, and Susan Hiller's investigations, which give a sense of how we seek to blend research, curatorial and artistic roles. Such influences run deep in our intellectual formation: Jim interned with Hans Haacke, getting a first-hand look at institutional critique in action, and Jennifer studied at NSCAD, a nexus for conceptual art. Our collecting practice then combines aspects of conceptualism, institutional critique and postmodern aesthetics - all imbued with the issues raised by artists' multiples. While our process involves creativity, certainly, we would distinguish it as something parallel to - and complementary with - the creativity of artists.

Our role doesn't quite align with the notion of the curator as auteur, where the curator functions like an uber-artist, nor do we fit solely with the notion of the curator as mediator, facilitating relations between the artist and the public. Instead, our position negotiates those two poles through the practice of the researcher. Our investigations involve some aspects of auteurship (we author the frame or theme), and some aspects of the facilitator (we engage the audience in sensory, performative and affective ways). What animates the creativity of our curatorial research is that it is exploratory. The outcome can be highly variable and contingent. Some projects remain hypothetical and may not resolve into an actual exhibition. Others might result in an artwork, performance, conference, publication, talk or university course. And for *Archives by Artists*, one of the results comprised a collection. An entrepreneurial and interventionist sensibility informs our approach: if

we can't find our interests reflected in the current resources of the artworld, we initiate it ourselves. This impulse has resulted in founding the *Journal of Curatorial Studies*, context-sensitive exhibitions, SSHRC-funded research-creation experiments, and a collection of artists' multiples.

The exhibition medium itself is dynamic and creative. It not only frames artworks, but also creatively configures its visitors. The two iterations of *Archives by Artists*, for instance, have been designed for uniquely different contexts and subjectivities. At UQO, the gallery's commitment to conceptual art and experimental curating, along with the general university environment of inquiry, conveyed an art-historical awareness of archive-multiples. As a kind of exhibitionary counterpoint, Mathieu Mercier's *Boîte-en-valise* (2016) (a facsimile of Marcel Duchamp's influential retrospective in a box) was on display in UQO's second-floor library.<sup>7</sup> In turn, at the Archives of Ontario, visitors had to register at the front desk in order to enter the Reading Room to see the multiples. In effect, they had to become authorized researchers, and so were implicated into the cadre of scholars who regularly frequent the stacks and carrels. The archival multiples there performed as a *mise-en-abyme* for the Archives of Ontario to contemplate miniature versions of itself. At both venues, visitors might experience a subtle transformation: where viewing habits change from a visual consumption of discrete artworks to reflexively participating with art historical and archival research. The creative act, then, gets distributed across various modes of production, collection, display and reception.

<sup>7</sup> At our suggestion, this work was kindly purchased and donated anonymously to the UQO library.

Jim Drobnick (Université de l'École d'art et de design de l'Ontario) et Jennifer Fisher (Université York) forment le collectif de collaboration commissariale DisplayCult, ayant comme projet de fusionner de manière créative les disciplines, les médias et les publics afin de proposer des prototypes alternatifs d'exposition et d'engagement esthétique. Parmi leurs projets de commissariat, on compte, entre autres projets, *Portraits as Portals* (Art Windsor-Essex et Agnes Etherington Art Centre), *NIGHTSENSE* (Nuit Blanche, Toronto), *MetroSonic*s (Musée des beaux-arts du Canada), *Aural Cultures* (Walter Phillips 24 Gallery), *Odor Limits* (Esther M. Klein Art Gallery) et *Vital Signs* (Galerie Leonard & Bina Ellen) (voir [www.displaycult.com](http://www.displaycult.com)). Ils ont fondé et éditent le *Journal of Curatorial Studies*.

Jim Drobnick et Jennifer Fisher souhaitent exprimer leur gratitude à Marie-Hélène Leblanc, Mélanie Boucher, Jessica Minier ainsi qu'à l'équipe exceptionnelle de la Galerie UQO. Cette publication bénéficie du soutien d'une subvention de recherche-crédation mineure de la School of Art, Media, Performance & Design de l'Université York. L'assistance à la recherche a été fournie par Hailey Kobrin.

Jim Drobnick (OCAD University) and Jennifer Fisher (York University) form the curatorial collaborative DisplayCult, a framework for creatively merging disciplines, media and audiences to propose prototypes for display and aesthetic engagement. Curatorial projects include *Portraits as Portals* (Art Windsor-Essex and Agnes Etherington Art Centre), *NIGHTSENSE* (Nuit Blanche, Toronto), *MetroSonic*s (National Gallery of Canada), *Aural Cultures* (Walter Phillips Gallery), *Odor Limits* (Esther M. Klein Art Gallery) and *Vital Signs* (Leonard and Bina Ellen Art Gallery), among other exhibitions (see [www.displaycult.com](http://www.displaycult.com)). They founded and edit the *Journal of Curatorial Studies*.

The authors would like to thank Marie-Hélène Leblanc, Mélanie Boucher, Jessica Minier and the amazing team at Galerie UQO. This publication is supported by a Minor Research/Creative Grant from York University's School of Art, Media, Performance & Design. Research assistance was provided by Hailey Kobrin.

**galerie uqo**