

## REPENSER ET SUPPOSER. TRAJECTOIRE D'UNE EXPOSITION

Michèle Thériault, Sarah Greig et Thérèse Mastroiacovo

Ce texte accompagne l'exposition *Repenser et supposer. Trajectoire d'une exposition*

Artistes : Sarah Greig + Thérèse Mastroiacovo

Commissaire : Michèle Thériault

Montréal : Galerie Leonard & Bina Ellen

7 septembre – 29 octobre 2022

La commissaire a proposé trois commentaires aux deux artistes auxquels elles ont répondu.

I

### DÉROULER UNE BALLE

Michèle Thériault

Prenons l'image d'une balle de fil ou de laine (extensible, avec une capacité d'absorption et de rétention) qui, nous sommes d'accord, ne sera jamais complètement déroulée. C'est ainsi que je vois notre collaboration : un processus continu dans le temps menant vers le lieu de l'exposition, sorte de halte caractérisée par de nouvelles relationalités. Une balle bien dense qui se déroule, mais qui réagit aussi aux actions de traction et de poussée, avec des pauses ici et là. Cela me semble être un bon point de départ — en lieu et place de l'exposition comme point final. Nos chemins se sont croisés

pour la première fois il y a longtemps et nous avons fait connaissance au gré de rencontres, de collaborations et de discussions occasionnelles. Le présent échange à l'écrit, entrecoupé de rencontres en personne, de dialogues, de partage de documents, de lectures, de courriels et de textos, est un moyen ou un processus qui nous permet, ensemble, d'explorer plus en profondeur les mécanismes de la collaboration, de la circulation de la pensée, de la relationalité et de la mise en forme d'un projet commun que nous avons intitulé *Repenser et supposer. Trajectoire d'une exposition*.

Ce projet commun s'est développé discrètement et subrepticement. Il est le fruit d'un long processus où les réflexions s'accumulent, sont remises en question, repensées, modifiées et ajustées au fil des ans par divers évènements expositionnels et performatifs.

Comment m'y prendre pour repenser avec vous? La dimension temporelle est au cœur de votre travail. Pour Thérèse, il s'agit de prendre ce qui est là — de la documentation d'œuvres d'autres artistes, tous.tes conceptuel.le.s, des références de livres — et de re-présenter, de recadrer ce matériel en passant, principalement, par le geste de dessiner. Pour Sarah, il s'agit de trouver un contexte et de laisser — ou faire en sorte que — le passage du temps détermine la forme de l'œuvre au sein ou à partir de ce contexte. Forcément, il y a redistribution du présent — ce qui est là, ce qui était là, est *ici maintenant* : les dessins de la série *Art Now* (TM), les images résultant de *Picture Transitions* (SG). Et *ce maintenant* se déplace lentement vers *le maintenant* d'une (de cette) exposition, pour un temps. L'absorption lente et pondérée de référents historiques et d'un contexte spatial et social favorise une forme de recirculation. Le contexte est un agent de changement, qu'il s'agisse d'un espace de bureau vacant (*Picture Transition (Corner Office)*—SG) ou de l'appropriation de l'œuvre d'un autre artiste (*Following Following Piece*—TM); ou du contexte même des revendications d'actualité (livres et

articles qui fournissent les paramètres de l'art d'aujourd'hui, *Art Now* — TM); et, bien sûr, du lieu d'exposition en tant que tel, avec lequel les éléments ci-mentionnés entrent en interaction (la présente Galerie, la Fonderie Darling, le Künstlerhaus Bethanien à Berlin). Vous interrogez toutes les deux l'histoire (ou les histoires) : Thérèse s'intéresse à des œuvres spécifiques du canon de l'art conceptuel et, par le dessin, à son très riche héritage; tandis que Sarah pratique aussi le dessin, mais sous forme photographique et, plus particulièrement ces dernières années, par le processus analogique du sténopé, une première forme de reproduction photographique. Le principe fondamental qui sous-tend vos processus est une posture (littéralement, la position du corps dans l'espace) pleinement assumée par rapport à la création artistique de notre époque, à ce qu'est la finalité d'une pratique, à la façon dont elle prend forme et ce qui la motive. Vous jetez un regard critique sur le système de l'art, tout en cherchant et en proposant des stratégies pour l'occuper et favoriser un dialogue ouvert et soutenu, selon des fréquences différentes.

Cette façon de définir le processus et la posture suggère une certaine circonscription de ma part. Mais je préfère voir ce qui précède comme une série de déclarations ouvertes qui sont une occasion pour moi, en tant que commissaire travaillant depuis plusieurs années dans l'espace de la Galerie — celle que vous occupez —, de penser différemment le contexte, les conditions de présentation et le discours de l'exposition. À l'heure actuelle, les couches successives d'expositions, d'œuvres, de stratégies de présentation et de mise en valeur sont épaisses et denses — un peu comme une balle de laine bien serrée qui commence à se dérouler. Les références qui émanent de ces couches poreuses influencent ma relation à vos œuvres. Vous mentionnez toutes les deux l'intervalle, le fait d'évoluer dans l'intervalle. C'est ainsi que se présente le travail à partir de — et avec — cette couche dense dans ma démarche avec vous.

## Travailler de part et d'autre de l'autre

Prenons le terme de *conversation* et le commentaire que vous avez fait lors d'un échange avec moi dans lequel Sarah a parlé de votre relation de travail en termes de *travail de part et d'autre de l'autre*, comme une façon de penser et d'échanger en tant qu'artistes partageant une vie commune, et qui pour l'occasion exposent l'une près de l'autre et ensemble. Ces deux termes suggèrent à la fois une dynamique basée sur la circulation des idées et sur la distanciation.

## DÉROULER UNE BALLE

Sarah Greig et Thérèse Mastroiacovo

Toutes les deux, nous explorons une forme conceptuelle du dessin, une sorte de dessin-processus : le dessin en tant que faire, en tant qu'enregistrement dans le présent et dans le temps. Nous mettons l'accent sur les méthodes et les intentions des œuvres d'art — le faire plus que le résultat. *Travaillant de part et d'autre de l'autre* nous entretenons un échange continu sur les approches, les attributs et les orientations de l'art — un certain idéalisme que nous encourageons et protégeons. Cette vision ne correspond pas toujours aux circonstances de la vie, mais nous sommes prêtes à accepter sa précarité, car c'est aussi une nécessité.

Nous consacrons beaucoup de temps à l'étude et nous avons le privilège d'enseigner et d'être constamment entourées de personnes qui créent. Cela nous donne une assise solide à plusieurs égards, notamment parce que nous pouvons pratiquer l'art comme fin en soi. Nous misons sur l'agentivité et l'autosuffisance dans la pratique artistique, ce qui mène à une plus

grande autonomie en matière de création. Cela aide également à faire face aux conditions néolibérales et aux changements structurels qui entraînent une plus grande précarité chez les artistes. Il est important que l'art ne perde pas sa fonction sociale et qu'il ne soit pas uniquement appréhendé en termes économiques. Cela ne profite qu'à quelques-uns et nuit à la cohésion sociale et artistique.

L'art en tant qu'activité volontaire, en tant que vocation élective — nous l'exerçons avec sincérité, selon nos propres termes, à notre manière. Il y a de nombreuses façons d'être artiste, ou du moins il devrait y en avoir. Offrir de nouvelles avenues permet une relation de partie à tout, allant des petits changements aux grandes transformations. Tout cela s'inscrit dans le cadre d'un processus de rêve collectif.

## II

### L'INTERVALLE

Michèle Thériault

*Travailler dans l'intervalle* est une dimension temporelle et spatiale, de même qu'une condition conceptuelle, que vous associez à vos œuvres et à votre démarche. En fait, il semble que ce soit aussi une condition existentielle : être dans l'intervalle. Vous vous positionnez toutes les deux en marge du fait de votre inconfort face à l'évolution du rôle social de l'artiste et à sa professionnalisation croissante au cours des trente dernières années, mais aussi du fait que l'accent est mis sur l'appareil de distribution plutôt que sur les œuvres. Il est intéressant de voir comment la technologie de l'information et l'expérience des médias sociaux tendent à effacer l'intervalle, ou, à tout le moins, à nous rendre inconscients de son existence

pour nous offrir une expérience fluide et efficace, faisant ainsi de l'intervalle un espace inhabitable.

Un intervalle est une interruption, un moment d'arrêt, de suspension, un espace entre des points, des objets ou des événements, mais aussi une alternance d'actions répétées et de moments de repos, comme dans un entraînement sportif. Un intervalle crée un entre-deux, un temps suspendu ou un temps qui passe, qui se situe entre ici et là, entre le passé et le présent. Être dans l'intervalle, c'est composer avec les limites et le(s) champ(s) qui le constituent. C'est aussi un espace et un temps pour reconsidérer, repenser et réorienter. Votre travail se situerait donc à ce point de jonction, en processus ou à l'état d'achèvement, ou encore à l'étape de le rendre public : un intervalle entre les cycles de travail et l'« œuvre », entre différents dessins, processus, transitions. Entre le début d'un nouveau processus, la reprise d'un processus déjà entamé ou sa mise à terme.

Thérèse fait référence à des œuvres conceptuelles existantes dans cet intervalle, notamment à une performance de Vito Acconci (*Following Piece*, 1969) et à des publications — des analyses ou des comptes rendus — sur l'art de notre époque (ou de l'époque traitée) avec la série toujours en cours *Art Now*, laquelle se compose de couvertures de livres et de catalogues reproduites à la mine de plomb, certaines en entier et d'autres en partie pour n'offrir qu'un segment de titre. Dans notre exposition, deux installations de dessins — *ism reimagined after intersec* et *ON NOW CONTEMPLA-* (toutes deux de 2022) — renvoient à des ouvrages récents publiés respectivement en 2019 et 2020 par la reproduction partielle de leurs titres<sup>1</sup>. Dans l'intervalle, les livres, en tant que marqueurs de la problématisation de la contemporanéité en art, sont redistribués dans les couches et l'étendue de deux ensembles de dessins (et dans une infinité de gestes répétés). Tout en traitant indirectement du sujet de

l'intersectionnalité et du féminisme noir, ainsi que de la question de l'hôte et de l'invité ou des tensions entre l'hostilité et l'hospitalité, ces œuvres proposent surtout une forme de transmission, par le(s) geste(s) de dessiner dans le cadre de l'effort collectif au regard de l'intersectionnalité; et dessiner comme un acte de contemplation. Les dessins sont disposés sur deux longs support placés en travers de l'espace, à un angle oblique l'un par rapport à l'autre. L'un consiste en une base pleine d'environ sept mètres de long, tandis que l'autre, monté sur des tréteaux et composé d'une succession de panneau de bois est d'environ douze mètres de long. Les deux dispositifs — présences sculpturales — créent des couloirs d'observation/lecture qui peuvent donner lieu à une expérience inachevée, un processus d'élucidation et d'ancrage constant. Dans l'intervalle, les ouvrages référencés ne sont pas tout à fait copiés, ou ils ne le sont pas dans le but de reproduire le récit, mais plutôt pour le désarticuler, le revisiter et en redéfinir le cadre.

L'intervalle dans le travail de Sarah émane du lieu et du contexte, de sorte que le sujet et le résultat sont très contingents et indéterminés. *Picture Transition (Corner Office)* (2011) a été réalisée dans un bureau inoccupé d'un immeuble en rénovation. Une structure remplissait l'espace du bureau et le transformait en outil pour créer une image. L'œuvre en cours dont l'ensemble porte le titre *Repenser et supposer* est élaborée à partir d'éléments d'un projet antérieur, *Picture Transition (Display Camera)* (Fonderie Darling, 2013-2016), dans lequel des présentoirs vitrés trouvés sur les lieux étaient munis d'appareils à sténopé qui, subtilement, captaient des images de l'espace et des activités de la Fonderie, où plusieurs artistes en résidence travaillent et où des expositions, des vernissages, des visites d'ateliers et autres événements ont lieu régulièrement. Éventuellement, les personnes fréquentant le lieu se sont rendu compte de la présence de ces appareils et ont commencé à les voir comme des objets qui captent et

enregistrent tout (même si cela n'était pas possible en raison de la longue exposition). Ici, à la Galerie, un processus est initié grâce à ces appareils, et son résultat (des images) se présente dans un espace à côté ou à part — dans la Galerie, mais aussi dans l'atelier ou le laboratoire photo, qui n'est plus lié au contexte social de la Fonderie ou au moment de la résidence de l'artiste. Dans notre exposition, les appareils à sténopé sont démontés, déconstruits, pour lancer un autre processus indéterminé. Le matériel existe dans une sorte d'état suspendu, ou intervalle, donnant des résultats spéculatifs sous la forme de nouveaux dessins/photographies.

D'une certaine manière, vous travaillez toutes les deux à une forme de répétition qui recrée, refaçonne et réaffecte des matériaux ou des procédés historiques. Cela donne lieu à une dispersion et à une fragmentation de l'histoire, des ouvrages cités et « traduits » en dessin (dans le cas de Thérèse) et un procédé photographique historique — le sténopé — transposé en dessin photographique (dans le cas de Sarah). Le travail élaboré de dessin et de marquage à la main de Thérèse et la construction et le désassemblage des appareils-sténopé-présentoirs de Sarah, et ses grands tirages, peuvent être associés au savoir-faire « artisanal », mais en même temps le processus, tout au long de son déroulement, génère des œuvres qui remettent en question le statut de l'image dans les interstices du statut ambigu et immatériel de la production numérique. L'inlassable travail de Thérèse pour réaliser *ism reimagined after intersec* et *ON NOW CONTEMPLA*, et la longue « attente » de Sarah pour que le contexte et le processus de production déterminent le résultat sont, dans un cas comme dans l'autre, très axés sur le processus. Et dans les deux cas, le processus ne semble pas anachronique, car la méthodologie est traitée comme une partie prenante du projet artistique. À ce titre, vos œuvres portent sur le mécanisme même de la création artistique ; elles détournent et perturbent une expérience qui se concentrerait autrement uniquement sur l'objet.



Dans son exposition à deux volets *D'un discours qui ne serait pas du semblant/Actors, Networks, Theories* (2013 et 2014), le commissaire Vincent Bonin traite d'un processus différé, qui est généré par l'intervalle entre le passage de la théorie française traduite et son assimilation et sa résurgence dans les contextes et pratiques artistiques anglo-américains<sup>2</sup> — le passage d'une langue et d'un contexte culturel d'origine à un autre. Vos pratiques s'inscrivent toutes les deux dans le conceptualisme. Elles ne sont pas des phénomènes différés, mais elles posent la question de ce que signifie aujourd'hui, particulièrement au Québec, ancrer sa pratique dans le sillage de l'art conceptuel. Vous êtes des conceptualistes non pas en raison des modes d'expression que vous adoptez — le dessin et la photographie complexifiée par des éléments sculpturaux et vidéos —, mais en raison de la façon dont ils sont utilisés, de leurs processus performatifs, et plus particulièrement de la temporalité impliquée. Dans vos œuvres, le « temps du travail » est communiqué (le faire) et le « travail du temps » est exploré. Les longs processus performatifs de fabrication ou encore les séries de courtes actions répétées ont marqué les pratiques conceptuelles de diverses manières. Pensons à *Following Piece* (1969) d'Acconci, à la série *One Second Drawing* (1970) de John Latham, aux *One Year Performances* (1980-1986) de Tehching Hsieh ou à *Decide to Boycott Women* (1971) de Lee Lozano, qui a duré toute sa vie. Ce mode opératoire, dans les années 1960 et 1970, a fait disparaître les frontières, a dissipé l'attention traditionnellement portée sur l'objet matériel, a repositionné le monde de la création et a transformé le rapport aux institutions et au public.

Comment peut-on travailler en tant que conceptualiste, de nos jours, d'une manière qui reconduit la distance critique que les artistes de l'époque ont instaurée? Naturellement, les stratégies, positions, manières de faire et effets ont été bien absorbés depuis par nos institutions artistiques et les

événements artistiques toujours plus nombreux, qui pratiquent l'autocritique indulgente comme une autre forme d'expérience commercialisable pour les visiteur-euse-s dans leurs relations complexes avec les artistes, les commissaires et les exigences économiques de leurs structures de financement. De plus, au cours des trente dernières années, les commissaires sont devenus, à l'instar de Harald Szeeman, des figures dominantes et influentes qui soumettent les artistes à cette dynamique, ce qui a parfois pour effet d'étouffer et d'infléchir leurs voix. (À vrai dire, les commissaires contribuent aussi à assurer et à maintenir la présence de certains artistes dans le circuit des expositions et des institutions, et à en faire, en cours de route, des entrepreneurs<sup>3</sup>.) Je présume que l'intervalle est un refuge pour vous, en tant qu'artistes ouvertement mal à l'aise avec les conditions et les conséquences du modèle actuel de production, de diffusion et de commissariat. Plus important encore, ce refuge est un espace de discrétion — d'invisibilité aussi — où vous pouvez agir et travailler avec un minimum d'interférences et de bruit, en maintenant discrètement et méthodiquement une distance critique, et revisiter les méthodes et l'héritage du conceptualisme à travers des processus soutenus qui se concrétisent en réponse à la culture visuelle actuelle. Quand je me trouve devant votre travail, je me demande : qu'est-ce que je regarde ? Quel est le statut de ces images ? Quelle expérience me procurent-elles ? Où se situe leur autorat ? Toutes ces questions alimentent la réflexion sur la nature de la création artistique, de sa diffusion et de sa relation avec le public. Le caractère indirect de vos pratiques génère une ambiguïté qui évite toute forme de revendication, d'affirmation, de désignation et de révélation directe. D'une certaine manière, vous opérez une forme discrète de dérive (*queering*) du système en place à travers votre réticence, voire votre refus des conditions et exigences qui prévalent dans le monde de l'art, et de la pression de performance qui les accompagne.

1. Les deux ouvrages sont : Jennifer C. Nash (dir.), *Black Feminism Reimagined: After Intersectionality*, Durham (C.N.), Duke University Press, 2019 ; et Federica Buetti, Bonaventure Soh Bejeng Ndikung et Elena Agudio (dir.), *Whose Land Have I Lit on Now? Contemplations on the Notions of Hospitality*, Berlin, Archive Books/SAVVY Books, 2020.

2. Vincent Bonin, *D'un discours qui ne serait pas du semblant/Actors, Networks, Theories*, catalogue d'exposition, Montréal, Dazibao et Galerie Leonard & Bina Ellen, 2018. L'exposition mise sur pied par Vincent Bonin a été présentée à la Galerie Leonard & Bina Ellen (Université Concordia) à Montréal, en 2013, et à Dazibao, également à Montréal, en 2014.

3. Voir la discussion sur le nouvel institutionnalisme et le rôle du commissaire d'exposition dans le deuxième chapitre (« On New Institutionalism ») de James Voorhies, *Beyond Objecthood : The Exhibition as a Critical Form since 1968*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 2017, p. 71-138.

## L'INTERVALLE

Sarah Greig

Michèle a remarqué que mes matériaux demeurent dans un état de suspension et se demande ce qu'est cet état. Pour répondre à cette question, il serait peut-être utile de commencer par quelques réflexions sur la relation entre l'écrit et l'image dans mon travail. De manière générale, je ne fais pas les images en premier pour les décrire ensuite avec des mots. Je les réalise ensemble; ils se construisent l'un dans l'autre. « Dans » est le mot clé ici, ce qui demande de simplifier un peu — et il ne s'agit pas seulement de les faire correspondre. Le fait de simplifier solidifie. De plus, un minimum de moyen entre le texte et l'image ou entre le dessin et la photographie doit servir plusieurs fins. Cela a pour effet de marquer un écart par rapport aux définitions rigides de la forme et de la structure, d'une part, et de l'ancrage, d'autre part.

Après ma résidence à la Fonderie Darling (2013-2016), j'ai retiré les appareils à sténopé des présentoirs pour qu'ils retrouvent leur état d'origine. Malgré le changement apporté, l'intervention n'a pas laissé de marque

permanente : l'œuvre a été réalisée sur place, puis retirée. Ce qui reste, c'est un objet ambigu. Dégagé de ce qui le tient en suspension, protégé, maintenu en place. On pourrait décrire cela comme une sorte de support qui se retire tout simplement. Comme dans le cas du dessin, le support rend visible le trait. Les institutions fonctionnent de la même manière : elles offrent des garanties et rendent les choses visibles. Mais pour nous, en tant qu'artistes, c'est différent : des potentiels de ce que nous pouvons réaliser en composant avec les limites du contenant. Et l'œuvre, retirée de ce cadre, de ce moment, de ce passage, de l'état de forme en relation, est désormais autonome. Une marque qui reste en place alors que tout le reste change. Puis reprise plus tard dans un autre contexte, elle devient un registre, un moyen de saisir.

À la Galerie, les caméras subissent une déconstruction. Elles sont ouvertes pour révéler leur fonctionnement interne. Des dessins décrivent leur fonction, illustrent leurs actions. Ils sont exécutés directement sur les appareils, mais aussi à travers eux. Une ligne pointillée marque le point de vue, mais aussi elle le traverse. La chambre photographique, normalement fermée, est ouverte, ce qui laisse entrer la lumière. Les appareils s'en trouvent ainsi modifiés; ils deviennent en quelque sorte des gabarits. Ces gabarits sont utilisés pour créer de nouvelles photographies, sans appareil et sans négatif. Il est impossible de refaire une même image. Le changement de point de vue est implicite, puisque le fait de les déplacer entraîne des configurations différentes.

## L'INTERVALLE

Thérèse Mastroiacovo

Dans ma pratique citationnelle, dont fait partie *Following Following Piece (Montreal: July 8, 2008 to June 2, 2010)*, je reproduis en dessin la documentation se rapportant à des œuvres d'art, ce qui fait ainsi passer la relation de l'œuvre originale à sa reproduction. Dessiner la représentation photographique d'une œuvre revient à reconsidérer la documentation visuelle et à examiner les sous-textes culturels auxquels renvoie cette représentation.

*Following Following Piece (Montreal: July 8, 2008 to June 2, 2010)* est un projet de dessin qui fait référence à *Following Piece* (1969) de Vito Acconci. Dans mon œuvre, je suis la sienne. Je retrouve la documentation imprimée ayant trait à *Following Piece*, dont chaque instance recontextualise l'œuvre dans un cadre critique ou théorique différent, puis je dessine la page entière à l'identique, incluant les images, les textes et les numéros de page. Comme son travail circule, il est continuellement réactivé, ouvert au point de permettre à toute nouvelle idée des cinquante dernières années de le revendiquer comme son histoire. J'essaie d'en offrir une vue élargie qui fait ressortir d'autres aspects — l'expérience d'une performance de longue durée, le dessin comme enregistrement, et la mécanique du ou des appareils qui favorisent une minorité privilégiée — suffisamment généraux, subtils et souples pour s'appliquer à tous.

Comme *Following Following Piece (Montreal: July 8, 2008 to June 2, 2010)*, l'œuvre *Art Now (2005 to present)* peut épouser n'importe quelle esthétique, n'importe quelle sensibilité, n'importe quand, n'importe où : elle ne fait qu'établir une distinction, comme la virgule. Au début, l'œuvre était simplement une idée, mais elle a évolué pour devenir aussi une expérience.

Elle passe du temps simultanément à la remise en question d'un système qui alimente la consommation d'œuvres d'art. Dans *Following Following Piece (Montreal: July 8, 2008 to June 2, 2010)*, j'ai étudié comment une œuvre est redéfinie et perpétuée au fur et à mesure de sa médiation; et dans *Art Now (2005 to present)*, je me suis intéressée à comment les œuvres en général sont absorbées par cette médiation. Rester en phase avec la machine qui fait tourner l'art, et ce, sur une longue période, est un défi. Il serait sûrement plus facile de faire autre chose. La longévité de l'œuvre tient, en partie, à mon insistance sur le potentiel créatif du présent et sur sa capacité à forger de nouvelles avenues. C'est autant une critique du besoin insatiable de progrès à tout prix qu'un retour à l'art en tant que potentiel inhérent.

### III

#### D'UNE EXPOSITION

Michèle Thériault

Que signifie le fait de présenter et d'exposer son travail lorsqu'il se situe dans l'intervalle? Est-ce un lieu où le processus s'arrête, s'interrompt? Un lieu où la présentation est une occasion de négocier une autre relation à l'espace et à l'expérience visuelle, pendant un temps donné, pour être ensuite réactivé ou renouvelée dans le futur? Les expositions et la programmation peuvent également être développées dans l'intervalle de manière à créer des résonances et des nœuds discursifs, spatiaux et visuels dans le temps.

Prenons l'ouvrage *Unfinished After* — le « livre-performance », pour reprendre l'expression de Thérèse —, qui renferme la multitude de dessins de couvertures de livres constituant l'œuvre processuelle toujours en

devenir *Art Now (2005 to present)*. Présenté sur un banc, il est à la fois objet, documentation et expérience. Si Thérèse dessine pour « performer le temps présent », alors « l'incomplétude est perpétuelle », comme vous l'écrivez conjointement, Sarah ayant collaboré à l'écriture du texte qui recouvre la couverture. Tout près, on peut voir les dessins « inachevés » de deux pages dépliantes affichant leur incomplétude délibérée. L'ouvrage est dans l'exposition, mais son statut est ambigu : un objet-document qui est un acte de performance et qui, dans sa fabrication et son existence, « prolonge le moment de l'instant présent » et « le laisse se multiplier », de sorte que « l'état actuel d'anciens potentiels peut s'accumuler pour créer un volume ». Ce texte, dans lequel le dessin, et les dessins, sont contenus tout en s'articulant avec lui/eux, se termine par un appel à « une réflexion, un *Unfinished After* [un Après inachevé] ». C'est là le fondement de l'exposition, *l'inachèvement* : « l'évidence d'une fin... qui ne peut être ignorée et qui doit être différée<sup>1</sup> ».

Dans cet esprit, j'aimerais faire le lien entre votre exposition et une série d'œuvres, de projets et d'expositions qui ont eu lieu à la Galerie dans le passé, et qui s'inscrivent dans un processus de retour, de réapparition et de reconfiguration dans notre programmation — ce qui les assigne dans une filiation par opposition à la vision de la programmation comme une succession de projets autonomes dans des silos thématiques. Cette filiation a discrètement ouvert un dialogue autoréflexif : d'une part, dans l'historique des expositions à la Galerie et, d'autre part, dans ces pratiques, dans les œuvres produites et dans la libération de leur potentiel performatif dans les différents contextes d'expositions et moments.

Un premier exemple est *Nothing and Everything / Rien et tout*<sup>2</sup>, qui réunissait deux œuvres importantes de l'artiste américaine Silvia Kolbowski : *an inadequate history of conceptual art* (1998-1999) et *After*

*Hiroshima Mon Amour* (2008), cette dernière ayant été présentée avec *A Film Will Be Shown Without the Sound, Hiroshima mon amour, 1959* (director Alain Resnais; script: Marguerite Duras) (2006). Ce projet plus global a permis d'exploiter l'intervalle au moyen de deux œuvres qui examinent, dans la création d'un « espace métahistorique<sup>3</sup> », la résurgence (dans les années 1990) de l'art conceptuel et le maillage du passé et du présent dans *Hiroshima mon amour* de Resnais. Repensées dans *l'ici et maintenant*, ces œuvres nous amènent à reconsidérer le passé, et la manière dont il se prolonge, se transforme et est transformé par le présent<sup>4</sup>. On peut également citer l'exposition de Martin Beck, *the particular way in which a thing exists*<sup>5</sup>, qui au moyen d'œuvres réalisées entre 2002 et 2012, explorait les changements de perspectives issus du modernisme tardif et leur impact sur la culture contemporaine. *About the Relative Size of Things in the Universe* (2007) était un travelling de douze minutes sur le montage et le démontage du dispositif de monstration modulaire Structube, conçu par George Nelson en 1948.

Quelques années plus tard, en 2013, *an inadequate history* et *About the Relative Size of Things* sont réapparues sous des formes différentes dans l'exposition *Anarchism without Adjectives: On the Work of Christopher D'Arcangelo, 1975-1979*<sup>6</sup>, laquelle s'attachait à cerner la pratique performative radicale de cet artiste qui ne laissait aucune trace matérielle et qui n'existait, à l'époque, qu'à travers les archives. Les commissaires Dean Inkster, Sébastien Pluot et moi-même avons ouvert l'espace à des artistes contemporains dont les travaux portant sur les dimensions sociales et politiques de l'art, la médiation et les modes de diffusion, ainsi que sur les contingences de la mémoire historique. Les œuvres susmentionnées de Kolbowski et de Beck faisaient partie de l'exposition, sous des formes revisitées. *An inadequate history*, initialement présentée en tant que projection vidéo et installation dans laquelle le son et l'image étaient



séparés dans l'espace, adoptait ici un format « éducatif » compact sur écran plat, mêlant le récit parlé à l'image. L'installation vidéo de Martin Beck était en quelque sorte déconstruite et rematérialisée par l'emprunt, la mise en espace et la réutilisation, par l'artiste Rainer Oldendorf, de la structure Structube que Beck avait fabriquée pour sa vidéo.

Plus récemment, la Galerie a re-présenté une performance de dix jours de PME-ART, *Adventures can be found anywhere, même dans la répétition*, qui a vu le jour en 2014 sous le titre *Adventures can be found anywhere, même dans la mélancolie*<sup>7</sup>. Dans cette édition, coproduite avec le Festival TransAmériques, le livre qui fait l'objet de la performance collective de relecture, de réécriture et d'annotation n'est plus *Le livre de l'intranquillité* de Fernando Pessoa, mais *Renâitre: journaux et carnets (1947–1963)* de Susan Sontag.

Dans cette série d'évènements interreliés, on observe un dense réseau de relations qui témoigne de la mutabilité des œuvres et de leurs contextes et modes de présentation — ainsi que du filtrage du passé dans le présent et du présent dans le passé, aussi bien dans le nouveau contexte de présentation que dans la programmation d'une institution. Ces intervalles et réapparitions s'accompagnent parfois de modifications au niveau du sens et de la mise en forme, ce qui montre bien que les pratiques et les œuvres vivent et évoluent dans le temps. Et c'est là que l'art conceptuel entre en jeu — dans son héritage, qui a permis de sortir les œuvres de leur immobilité en tant qu'objets autonomes et les a ouvertes à des recoupements avec un vaste réseau de sphères, de subjectivités, de matérialités et d'immatérialités interreliées, revendiquant ainsi pour elles un « inachèvement » générateur.

1. Tous les passages cités figurent sur la couverture recto et verso de l'ouvrage de Thérèse Mastroiacovo, *Unfinished After*, livre d'artiste, Berlin, Künstlerhaus Bethanien GmbH, 2019.

Publié à l'occasion de l'exposition de l'artiste *Sharing Location*, Künstlerhaus Bethanien, Berlin, du 9 octobre au 1<sup>er</sup> novembre 2015. [Traduction libre.]

2. Galerie Leonard & Bina Ellen, Université Concordia, Montréal, du 30 janvier au 7 mars 2009. Commissaire : Michèle Thériault.

3. Rosalyn Deutsche, « Inadéquation », traduit de l'anglais par Marine Van Hoof, dans Michèle Thériault (dir.), *Silvia Kolbowski: Nothing and Everything / Rien et tout*, Montréal, Galerie Leonard & Bina Ellen, Université Concordia, 2009, p. 31. Originellement publié dans *Silvia Kolbowski : Inadequate ... Like ... Power*, Cologne, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2004.

4. Michèle Thériault, « Models of Intervention: A discussion between Michèle Thériault and Silvia Kolbowski », dans *Silvia Kolbowski: Nothing and Everything / Rien et tout*, Montréal, Galerie Leonard & Bina Ellen, 2009, p. 41.

5. Galerie Leonard & Bina Ellen, Université Concordia, Montréal, du 16 novembre 2012 au 26 janvier 2013. Commissaire : Michèle Thériault.

6. Galerie Leonard & Bina Ellen, Université Concordia, Montréal, du 4 septembre au 26 octobre 2013. Commissaires : Dean Inkster et Sébastien Pluot, en collaboration avec Michèle Thériault.

7. PME-ART, *Adventures can be found anywhere, même dans la mélancolie*, Galerie Leonard & Bina Ellen, Université Concordia, Montréal, 2014 ; et *Adventures can be found anywhere, même dans la répétition*, Galerie Leonard & Bina Ellen, Université Concordia, Montréal, du 1<sup>er</sup> au 9 juin 2022 (produit et présenté en collaboration avec le Festival TransAmériques).

## D'UNE EXPOSITION

Sarah Greig

Deux projets en miroir l'un de l'autre : *Picture Transition (Corner Office)* (2011) et *Picture Transition (Display Camera)* (2013–2016). L'un regarde vers l'intérieur et l'autre vers l'extérieur. Un simple renversement, une œuvre tournée à l'envers. L'ensemble d'œuvres présenté à la Galerie est, lui aussi, une sorte de renversement, un miroir qui reflète, un processus qui ne cesse de s'ouvrir.

J'ai réalisé *Picture Transition (Corner Office)* dans un bureau d'un immeuble destiné à être rénové, ce qui explique pourquoi j'ai pu y travailler et pourquoi j'ai dû partir. Dans cet espace, j'ai fait un dessin d'un dessin. Pour

commencer, un dessin réduit à ses composantes principales, manifestées dans un seul geste, sujet, méthode, marque et cadre. Une sculpture remplit un espace de bureau de telle manière qu'on avait l'impression d'être à l'intérieur d'un dispositif photographique. La sculpture est en contact direct avec la surface du dessin, éliminant la distance entre la chose dessinée et la surface sur laquelle elle est dessinée. Le bureau possède des fenêtres sur deux côtés, et la sculpture, faite de plexiglas avec filtre anti-UV, protège certaines parties du papier, tandis que d'autres sont exposées — le dessin est fait avec la lumière du soleil. Le cadre est la sculpture reconfigurée, qui évite que le dessin ne se poursuive.

C'est un procédé complexe pour créer un dessin aussi minimal. Mais l'image! Étonnamment stable au centre, contrairement à la périphérie qui est instable, une couleur incertaine faite de deux tons superposés, très réfléchissants et changeant considérablement en fonction de l'éclairage. Tout cela pour dire (et je l'explique ici pour la première fois) que l'intention était de créer une forme entière et autosuffisante plutôt qu'un élément relationnel. C'est l'image fixe, une photographie de l'œuvre en cours de réalisation, qui l'a révélée comme une œuvre contextuelle — en mettant en lumière la méthode et montrant, en même temps, le local d'affaires qui l'a vue naître. La photographie évoque implicitement ma réalité comme artiste, en ce sens que je fais ce que je peux avec ce qui est à ma disposition. Le lieu où l'œuvre a été réalisée, un espace de bureau vide servant temporairement d'atelier d'artiste, est le contenant qui détermine la forme de ce qu'il contient. Ici, les circonstances deviennent des formes. Une réflexion sur la fabrication de l'œuvre, qui montre qu'elle est elle-même une construction. Inévitablement, l'image fixe révèle une autre réalité — la mienne —, les mécanismes internes de l'image, une réalité plus réelle que celle que l'image seule pourrait offrir.

Son reflet, *Picture Transition (Display Camera)*, a été réalisé dans un autre atelier temporaire, au cours d'une résidence d'artiste de trois ans. À la Fonderie Darling, les ateliers sont particuliers : un mélange d'espace de travail privé et lieu de sensibilisation du public. C'est dans une large mesure en offrant à tous ce point de vue privilégié sur la production artistique que la Fonderie soutient ses artistes. Le lieu de travail est aussi un lieu d'exposition. Pendant ma résidence, j'ai créé des photographies avec un ensemble de vitrines trouvées sur place, que j'ai transformées en appareils à sténopé. L'œuvre consiste d'abord en une caméra-présentoir du même format et de la même forme que l'aire d'exposition du présentoir, le remplissant entièrement. Elle enregistre tout simplement des images grâce à de longues expositions, dont la durée dépend des conditions (souvent des semaines). Comme les choses doivent rester en place pendant la majorité du temps de pose pour apparaître dans la photographie, il y a beaucoup d'éléments présents qui ne sont pas visibles. Les images regorgent de personnes, mais en raison des longues expositions, seules les choses immobiles laissent une trace. Les personnes disparaissent et l'évènement devient visible. Occupant le lieu où se déroulent les activités entourant la production artistique, l'œuvre repose sur les conditions de son emplacement. Elle se tourne vers les modes d'action participatifs, collaboratifs et collectifs, un aspect fondamental de la teneur et de la structure de la Fonderie. En tant qu'œuvre, elle n'établit pas les limites de sa propre spécificité. Elle se contente de faire naître, de faire apparaître. L'attente est le temps de l'exposition et du développement — comme au début de la photographie —, le temps entre la prise de vue et le moment où l'on voit la photographie. Les attaches et les bouts de ruban adhésif qui maintiennent le papier photo en place dans la caméra révèlent sa construction, le devenir de l'image grâce au processus.

L'ensemble d'œuvres dans la présente exposition intitulé *Repenser et supposer* explorent un tout autre espace, une sorte d'indétermination. Une partition graphique, une interprétation par un groupe de musiciens, une performance unique. Considérées ensemble, les trois itérations de *Picture Transitions* se révèlent mutuellement, leurs éléments constitutifs étant séparés par l'espace. Mais en fait, elles ne sont pas séparables. Chacune marque un jalon dans une trajectoire plus large, évoquant un intervalle sans extrémités. Le tangible accompagne l'intangible, le trait tracé directement dans l'informe. Image où la distillation rencontre la dissolution, où la réduction croise l'expansion. Bouillie jusqu'à son essence et transformée en concentré, puis ouverte à nouveau et remise en solution. L'image devient cette chose qui auparavant était absente, informe, invisible, immatérielle.

## D'UNE EXPOSITION

Thérèse Mastroiacovo

C'est maintenant la troisième fois que le projet de dessin évolutif *Art Now (2005 to present)* est exposé à la Galerie<sup>1</sup>. Plus que la réapparition, c'est l'idée de retour qui est le moteur de l'œuvre — une force qui, dans le dessin, fait office de résistance. *Art Now (2005 to present)* est réaffectée dans cette exposition : elle dépasse les limites et les contradictions imposées par un modèle pour prendre racine dans une autre forme, le présent, tout en se prolongeant pour inclure un *après*. Dans l'œuvre-livre *Unfinished After (2019)*, la ligne se déploie à deux endroits — dans des moments posés de relation et dans des dialogues soutenus. Certains de ces dessins figurent dans la présente exposition<sup>2</sup>. Ils marquent le début d'un changement de direction et d'approche, le passage d'une ligne continue à un volume d'incomplétude.

Le premier encart regroupe une série de dessins : *Value, Art, Politics-Criticism, Meaning and Interpretation After Postmodernism, After Theory, Institutional Critique and After*. Tous sont inachevés (bien que je ne m'en sois rendu compte qu'après les avoir réalisés). Dans chaque cas, pour des raisons différentes — mais sans que je comprenne vraiment pourquoi —, j'ai ressenti le besoin de m'arrêter juste avant que le dessin n'atteigne un stade d'achèvement. Dans l'un après l'autre, j'ai laissé des espaces clairement vides, comme s'il manquait un petit quelque chose. En rétrospective, j'apprécie la façon dont ces espaces laissent une place au potentiel, comment ils retardent toute fermeture. Le deuxième encart comprend une autre série de dessins qui explorent plus directement l'idée d'un après inachevé. Qu'est-ce qui demeure important? Qu'est-ce qui est inachevé et nécessite une participation, une discussion ou une action supplémentaire? Comment une chose perdure-t-elle? Le temps lui-même n'inclut pas la qualité de la résonance. Le temps existe seulement en tant que cadre, organisant et réconfortant par la mesure. À quel moment une chose dépasse-t-elle son intention? Comment l'intégrer dans notre temps?

Et les longs dessins : une vue rapprochée, ils sont réalisés dans la proximité. Imaginer la possibilité d'incorporer l'intersectionnalité (merci au féminisme Noire) dans tous les (systèmes et théories) « ismes ». Leur ampleur ne fait que commencer à reconnaître l'accumulation de l'effort collectif. Une contemplation soutenue, entrecoupée de moments d'incertitude qui finissent par se tasser pour laisser le cours des choses se poursuivre. Il y a encore du pain sur la planche.

1. La première fois, c'était en 2012, dans le cadre de l'exposition *Interactions*, commissariée par Mélanie Rainville. La deuxième fois, c'était en 2014, au sein de l'exposition *D'un discours qui ne serait pas du semblant/Actors, Networks, Theories*, conçue par Vincent Bonin. À cette dernière occasion, j'ai exposé deux groupes de dix dessins différents, installés au même endroit que ceux présentés dans *Interactions*. Pendant la durée de

l'exposition, j'ai remplacé les dessins — un changement complet d'œuvres dans le cours d'une seule et même exposition.

2. Deux dessins du projet *Art Now*, intitulés *Unfinished After* (2012), sont reproduits dans la publication accompagnant l'exposition *D'un discours qui ne serait pas du semblant/Actors, Networks, Theories* (Montréal, Dazibao et Galerie Leonard & Bina Ellen, 2018), même s'ils ne figuraient pas dans l'exposition. Ces dessins sont en revanche présentés dans *Repenser et supposer. Trajectoire d'une exposition*.

Traduction : Nathalie de Blois