

L'exposition² : Qu'est-ce qui fait exposition dans l'exposition ? Exhibition²: What Makes an Exhibition within an Exhibition?

Marie Fraser

Number 84, Spring–Summer 2015

Expositions
Exhibitions

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/73796ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les éditions esse

ISSN

0831-859X (print)

1929-3577 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Fraser, M. (2015). L'exposition² : Qu'est-ce qui fait exposition dans l'exposition ? / Exhibition²: What Makes an Exhibition within an Exhibition? *esse arts + opinions*, (84), 4–13.

© Marie Fraser, 2015

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

This article is disseminated and preserved by Érudit.

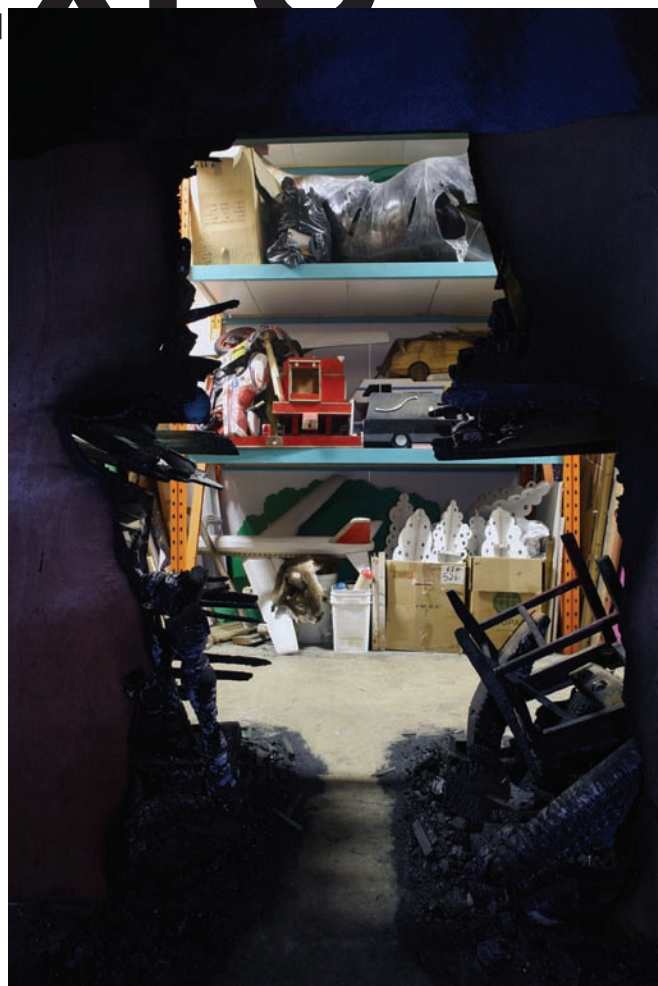
Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

L'EXPOSITION[®] : QU'EST-CE QUI FAIT EXPOSITION DANS L'EXPO- SITION ?

Marie
Fraser

EXHIBITION[®]:
WHAT MAKES
AN EXHIBITION
WITHIN AN
EXHIBITION?





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

← ↑

Au cours des dernières années, l'exposition est devenue le lieu d'une exploration sans précédent de la part des artistes, des commissaires et des musées. Cet article rassemble, sous une forme fragmentaire, un ensemble de stratégies et d'exemples qui participent à sa redéfinition. Si les différentes modalités qui s'en dégagent ne semblent pas de prime abord avoir quoi que ce soit en commun, leur regroupement permet de voir à quel point l'exposition est aujourd'hui l'objet d'une réflexion critique où ses fonctions, ses dispositifs, ses discours et son histoire sont examinés. Où et quand cette réflexion s'amorce-t-elle ? Où et quand s'achèvera-t-elle ? Bien que la question mérite d'être posée, compte tenu de l'histoire récente des expositions¹ et des tentatives d'en théoriser les différents modèles², la contribution que je voudrais apporter ici s'inscrit moins dans une perspective historique ou théorique qu'elle tente de cerner différentes approches. Je propose donc une sorte d'inventaire, non linéaire et sans considération pour la chronologie, de sept façons dont les artistes, les commissaires et les musées repensent l'exposition. Le titre de cet article qui se lit comme suit, *L'exposition à la puissance deux*, insiste sur la force de remise en question des expérimentations qui ont lieu actuellement et leur dimension auto-réflexive, autant qu'il souligne l'importance de cet objet d'étude en émergence. Autrement dit, l'idée de cet inventaire est de montrer le potentiel des questions que l'exposition soulève aujourd'hui.

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

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

In recent years, artists, curators, and museums have been using exhibitions as sites of unprecedented exploration. This essay brings together, in fragmentary form, a series of strategies and examples that are helping to redefine the exhibition. Although the different modalities discussed here seem to have little in common at first glance, seeing them in relation to each other gives an indication of the extent to which the exhibition—its functions, mechanisms, discourses, and histories—is now the subject of examination and critical reflection. Where and when did this reflection originate? Although this question is worth asking, given recent histories of exhibitions¹ and the attempts to theorize their different models,² the contribution that I wish to make here is concerned less with providing a historical or theoretical perspective, than with describing different approaches. I thus offer a sort of inventory, without considering linearity or chronology, of seven ways in which artists, curators, and museums are rethinking the exhibition. The title of this article, “Exhibition²,” emphasizes how current experiments are being challenged and their self-reflexive dimension, as much as it stresses the importance of this emerging area of study. In other words, the idea of this inventory is to show the potential for questions that the exhibition raises today.

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

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

1. L'ŒUVRE COMME EXPOSITION

Les frontières entre l'œuvre et l'exposition sont souvent difficiles à tracer depuis que les artistes attachent autant d'importance à la production de leurs œuvres qu'à leurs conditions de présentation. *Le discours des éléments* (2006), du collectif BGL, est un cas particulier qui pousse très loin la relation entre les deux. C'est l'une des installations contemporaines de la collection du Musée des beaux-arts du Canada qui posent les plus grands défis. Regroupant une dizaine d'œuvres réalisées au cours des premières années du collectif, entre 1996 et 2006, ainsi qu'une panoplie de matériaux et de résidus d'atelier, cette vaste installation contient la première exposition « rétrospective » des artistes³. Elle est non seulement l'une des œuvres les plus complexes du collectif, mais aussi l'une des plus difficiles à inventorier et à réexposer. Sa forme particulière s'apparente à l'espace d'entreposage et à la réserve de musée, où les œuvres s'entassent sur des étagères de chaque côté d'une allée. *Le discours des éléments* est également caractéristique de la façon dont BGL recycle et réutilise des matériaux, ainsi que ses propres œuvres, en se gardant toujours la possibilité de les remanier et de les reconfigurer en fonction de l'espace d'exposition. Ses différents éléments peuvent aussi être présentés comme une seule installation ou séparément comme des œuvres individuelles autonomes. En rassemblant ainsi les dix premières années de sa production, BGL rejoue et convertit les conventions de la rétrospective et incite le musée à revoir ses normes d'acquisition, de documentation et d'exposition.

2. L'EXPOSITION COMME ŒUVRE

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

L'exposition est devenue pour lui le lieu d'une exploration de l'espace et du temps. Conçue à l'origine pour le Museum of Contemporary Art de North Miami, en 2008, *Purchase Not By Moonlight* regroupe un ensemble d'œuvres mises en concordance. L'exposition peut également être intégrée à une autre exposition, comme c'était le cas au Musée d'art contemporain de Montréal, en 2010. Anri Sala explore les relations entre les œuvres grâce à une alternance de sons et d'images qui synchronise les œuvres entre elles, comme une partition musicale montre la contribution de chaque instrument de l'orchestre séparément en même temps qu'elle les combine en un seul temps. Les œuvres résonnent ainsi entre elles autant qu'elles résonnent avec le lieu. Présentée à la 55^e Biennale de Venise, *Ravel Ravel Unravel* reprenait le même type de dispositif en intégrant l'espace et l'acoustique du pavillon allemand⁴, enchaînement de trois salles, pour synchroniser trois interprétations du *Concerto pour la main gauche* de Maurice Ravel, composé à Vienne entre 1929 et 1931 pour le pianiste autrichien Paul Wittgenstein, frère du philosophe du langage Ludwig Wittgenstein.

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

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

1. ARTWORK AS EXHIBITION

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

2. EXHIBITION AS ARTWORK

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

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

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

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

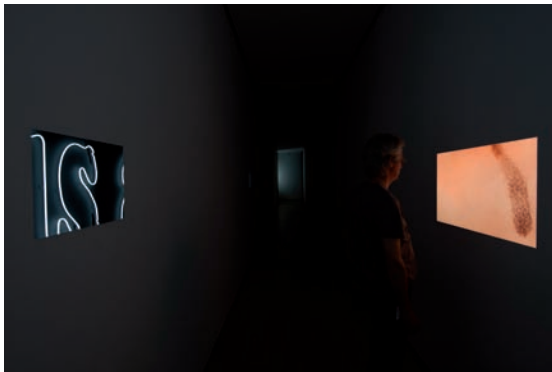


Anri Sala, *Ravel Ravel Unravel*, 2013,
vue d'installation, pavillon français | installation view,
French Pavilion, 55th International Art Exhibition
La Biennale di Venezia. Photo: © Marc Domage,
permission de | courtesy of Galerie Chantal Crousel, Paris

↑

3. L'EXPOSITION COMME EXPOSITION

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

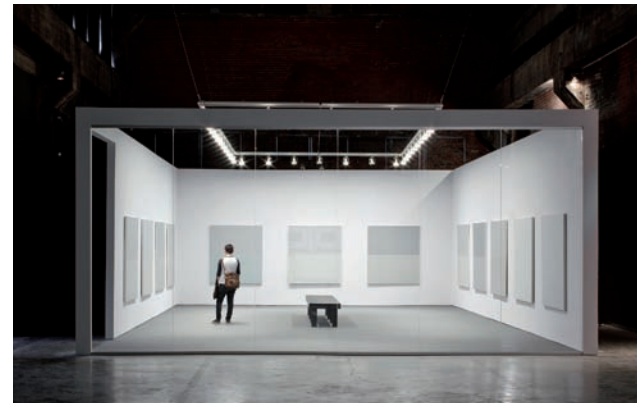


Laurent Grasso, *Uraniborg*, 2013,
vue d'installation | installation view, Musée d'art
contemporain de Montréal. © Laurent Grasso /
SODRAC (2015). Photo : Guy L'Heureux

↑

3. EXHIBITION AS EXHIBITION

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



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

↑

4. COLLECTION AS EXHIBITION

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

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



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

↑

blanc, que Brian O'Doherty décrivait comme le « pôle complémentaire du tableau moderniste », c'est-à-dire un « espace sans ombre, blanc, propre, artificiel⁵ ». La peinture et l'exposition se trouvent réduites à leur plus simple expression. Le spectateur est pris dans cette mise en abîme et devient à son tour un objet de contemplation esthétique. L'espace d'exposition moderniste devient ainsi le lieu d'une réflexion critique sur les conditions du regard.

4. LA COLLECTION COMME EXPOSITION

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

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

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

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



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

↑

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

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

7. Ibid., p. 29-35.

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

7. Ibid., 29–35.

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



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

↑

5. L'EXPOSITION COMME RECONSTITUTION

La reconstitution ou le *reenactment* d'œuvres, d'expositions ou d'accrochage de collection fait couramment partie des stratégies explorées par les artistes, les commissaires et les musées pour réexposer des œuvres à l'origine éphémères, mais également pour réactualiser l'histoire⁸. Sans vouloir tracer ici l'histoire des reconstitutions, ce qu'aucune étude n'a fait jusqu'à maintenant, soulignons que les premières reconstitutions par les musées remonteraient aux années 1960 – même si certains dispositifs, comme les *period rooms*, les dioramas et les tableaux vivants peuvent être considérés comme des formes de reconstitutions historiques datant des 18^e et 19^e siècles. Le Van Abbemuseum aurait été la première institution à se doter, dans les années 1960, d'un programme visant à reconstruire des environnements d'artiste et des espaces d'exposition expérimentaux : c'est ainsi que, sous la direction de Jean Leering, le musée a reconstruit *Proun Room*, de Lissitzky (1923/1965), et *Light-Space Modular*, de László Moholy-Nagy (1923-1930/1970)⁹. L'artiste Sophie Bélair Clément s'est intéressée à ce phénomène en travaillant à la reconstitution de reconstitutions à partir des archives des musées qui, depuis le Van Abbe, ont produit différentes versions de l'œuvre. Elle présente le processus : tout d'abord, elle reconstruit à son tour l'espace, mais le laisse vide, puis elle expose à l'extérieur de la salle un des tableaux de Lissitzky de la collection du Musée d'art contemporain de Montréal et en rend accessibles la documentation et la correspondance avec les conservateurs et les archivistes des musées. Le titre est une description de ce processus : *Salle Proun : mur, bois, couleur, 1923 (1965/1971/2010)*.

8. Voir notamment : Elitza Dulguerova, « L'expérience et son double : Notes sur la reconstruction d'expositions et la photographie », *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n° 15 (printemps 2010), p. 53-71. Érudit, www.erudit.org/revue/im/2010/v/n15/044674ar.pdf [consulté le 1^{er} mars 2015]; Reesa Greenberg, « "Remembering Exhibitions": From Point to Line to Web », *Tate Papers*, n° 12 (1^{er} octobre 2009), www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/remembering-exhibitions-point-line-web [consulté le 1^{er} mars 2015]; dossier « Reconstitution », *esse*, n° 79 (automne 2013), p. 2-59.

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

5. EXHIBITION AS RECONSTRUCTION

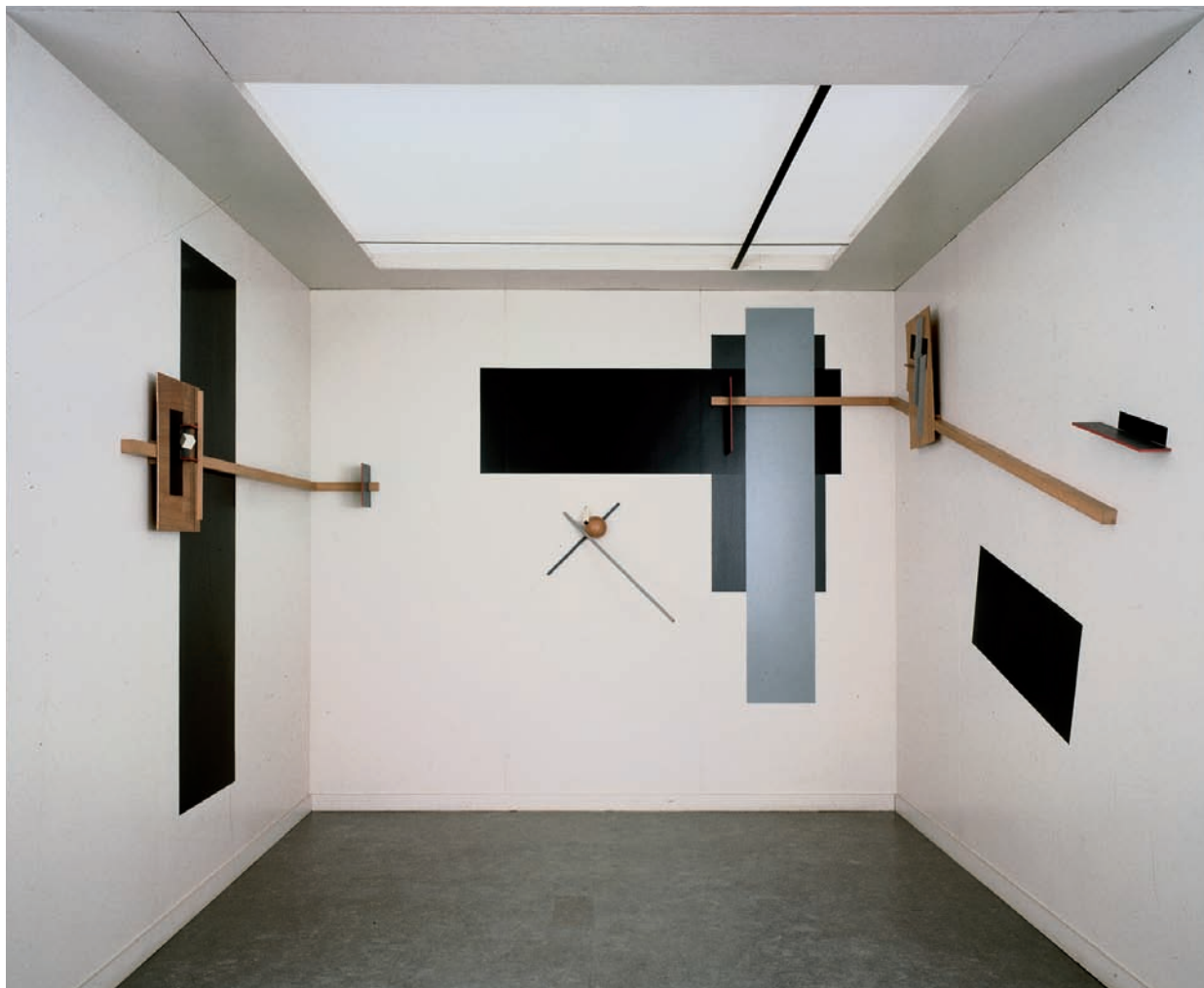
The reconstruction or re-enactment of artworks, exhibitions, or display of a collection is currently being explored by artists, curators, and museums as a strategy for re-exhibiting artworks with ephemeral origins, but also for bringing history into the present.⁸ Without wanting to trace their history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

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

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

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

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



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

↑

Bélaire Clément reconstitue ainsi l'histoire de cette œuvre à travers ses réexpositions¹⁰.

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

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

6. EXHIBITION AS PERFORMANCE

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

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



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

↑

6. L'EXPOSITION COMME PERFORMANCE

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

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

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



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

Photo: Eduard Constantin, permission des artistes | courtesy of the artists

↑

7. EXHIBITION AS ECOSYSTEM

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

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

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

12. Ibid.

7. L'EXPOSITION COMME ÉCOSYSTÈME

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

En 2013-2014, le Centre Pompidou consacrait une première rétrospective à Pierre Huyghe qui, depuis les années 1990, réfléchit non seulement au statut de l'œuvre d'art, mais aussi au dispositif d'exposition. Regroupant une cinquantaine d'œuvres, l'exposition avait été pensée dans ses moindres détails par l'artiste comme un écosystème, c'est-à-dire un espace vivant à l'intérieur du musée. Huyghe poursuit ici ce qui l'a toujours fasciné : « construire des situations qui ont lieu dans le réel¹¹ ». Le Centre Pompidou a été prolongé vers l'extérieur afin d'aménager un espace où des œuvres vivantes, organiques et climatiques pouvaient exister dans leur propre réalité : abeilles, glace, eau, brume. À l'intérieur, un lévrier blanc à pattes roses se promène entre les œuvres et les visiteurs, une colonie de fourmis et des araignées habitent le lieu, malgré le risque que la présence de ce monde animal comporte pour un musée. Pour Huyghe, ces êtres « amènent dans ce lieu destiné à séparer le vivant du figé quelque chose d'incontrôlable, qui n'est pas joué. Les animaux ont leur écriture, faussement aléatoire, et [il a] de plus en plus envie de l'exploiter¹² ». Il reconfigure ses œuvres, crée des relations organiques entre elles et place le visiteur au milieu de cet écosystème en transformation. Il y a une interchangeabilité des rôles et des « acteurs ». L'exposition est un monde en devenir : une situation qui se confond avec la vie réelle, qui comporte ses propres règles, s'auto-génère et se modifie dans le temps et l'espace selon un nouveau rythme. Elle est en constante évolution. Pierre Huyghe exprime le renversement qui se produit au sein même de l'expérience qu'elle nous propose : « Il s'agit d'exposer quelqu'un à quelque chose, plutôt que quelque chose à quelqu'un. [...] J'essaie de travailler l'espace comme un organisme : ce ne sont pas tellement les points, mais la circulation, le jeu qui se produit entre ces éléments¹³. »



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

12. Ibid.

13. Ibid.

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

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

[Translated from the French by Käthe Roth]



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

↙ ↑

13. Ibid.

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