

La period room version Tomorrow
The Period Room: *Tomorrow's* Version

Marie-Ève Marchand

Number 84, Spring–Summer 2015

Expositions
Exhibitions

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/73798ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les éditions esse

ISSN

0831-859X (print)
1929-3577 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Marchand, M.-È. (2015). *La period room version Tomorrow / The Period Room: Tomorrow's Version*. *esse arts + opinions*, (84), 22–27.

LA *PERIOD* ROOM VERSION TOMOR- ROW

THE PERIOD ROOM:
TOMORROW'S VERSION

Marie-Ève
Marchand





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

← ↑

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

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

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

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

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

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

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

C'est d'abord par sa forme même et son emplacement dans un musée que *Tomorrow* travaille à complexifier le rapport entre l'œuvre et l'espace d'exposition. L'espace architectural victorien des galeries du V&A participe à la création de l'œuvre d'Elmgreen et Dragset, puisque le plancher, le plafond et les murs toujours visibles des salles d'exposition *deviennent* l'appartement de Swann¹. Les deux artistes exploitent ainsi la porosité des frontières entre espace public et espace privé² d'une manière qui déstabilise le visiteur en le confrontant à un environnement étrangement familier, à la fois très proche et très éloigné de l'établissement muséal. Toutefois, si l'espace d'exposition est l'œuvre, l'œuvre se présente elle-même comme un espace d'exposition. En effet, les objets qui meublent l'appartement de Swann et lui donnent vie ne sont pas que des accessoires et des éléments de décor réunis par les artistes. On y retrouve aussi des œuvres créées par eux pour l'évènement (comme les maquettes de l'architecte), d'autres créées antérieurement et réexposées ici (la table de la salle à manger conçue pour *The Collectors* [2009], le garçon croquevillé dans l'âtre de *High Expectations* [2011]), ainsi qu'une centaine d'objets conservés dans les collections du V&A. Ceci étant, comment comprendre la relation entre cet espace et son contenu ?

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

L'importance du scénario d'exposition de même que la parenté procédurale entre le médium cinématographique et celui de l'exposition ont déjà été étudiées³. Dans le cas de *Tomorrow*, leur rapport est particulièrement étroit puisque la scénographie et le scénario s'alimentent réciproquement. Comme l'expliquent Elmgreen et Dragset, la création de l'appartement est le point de départ qui a permis le développement du scénario qui, à son tour, a contribué à la complexification de la mise en scène⁴. La forme de l'installation, l'intérieur domestique, favorise très certainement la création d'effets de réel et, corolairement, la mise en récit de l'espace d'exposition. D'ailleurs, la *period room*, forme la plus aboutie de la reconstruction d'un intérieur domestique au musée, a traditionnellement été perçue comme le dispositif muséal idéal pour transmettre des données historiques relatives au mode de vie. Dans ce contexte, le recours à des accessoires permet à la fois de donner un effet « habité » et de suggérer certaines activités propres à une période ou à

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

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

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

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

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

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

3. Voir, parmi d'autres, Johanne Lamoureux, « L'exposition comme produit dérivé », *Intermédialités*, n° 15 (printemps 2010), p. 73-89.

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

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

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

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

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

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



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

↑

un lieu à travers la muséographie⁵. Cependant, dans la *period room*, le scénario qui préside à la scénographie n'est généralement pas divulgué au visiteur. En l'absence de « personnages » (les mannequins sont de plus en plus délaissés, surtout dans les musées d'art et d'arts décoratifs), ce sont plutôt les objets eux-mêmes, œuvres et accessoires, qui deviennent les acteurs, dans un décor où le visiteur est invité à se projeter, mais auquel il n'aura jamais pleinement accès. En effet, celui-ci demeure toujours un voyeur par rapport à cet espace dans lequel il peut rarement circuler librement et dont l'expérience est tributaire des conditions imposées par le musée.

La situation est ici différente, et l'expérience jusqu'à un certain point « virtuelle » de l'espace-temps de la *period room* laisse place à une expérience de l'œuvre et de l'espace d'exposition qui engage physiquement le visiteur. De concert, le musée et les artistes amorcent un jeu où le visiteur est à la fois spectateur/voyeur et participant. S'il est d'abord un visiteur « indiscret » dans l'appartement de Swann (rappelons que la visite a lieu tandis que ce dernier est sous la douche), le visiteur qui feuillète un magazine ou joue quelques notes au piano devient potentiellement un acteur – peut-être un invité légitime – aux yeux des autres personnes présentes dans la pièce. L'imaginaire est également sollicité et les visiteurs, invités à extrapoler au sujet de la personnalité et de la vie du personnage principal à partir des objets exposés, contribuent ainsi à étirer les limites spatiotemporelles de l'œuvre et du récit qui la sous-tend⁶. Plus complexes et plus dynamiques que dans la *period room*, la mise en récit de l'espace et l'expérience ainsi proposée au visiteur par *Tomorrow* décuplent la qualité immersive du dispositif original tout en maximisant sa dimension interactive généralement peu exploitée.

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

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

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

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

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

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

5. Il s'agit d'une pratique employée dès les débuts de l'institutionnalisation de la *period room* et qui est encore exploitée aujourd'hui, même dans le musée d'art. Voir notamment Dianne H. Pilgrim, « Inherited from the Past: The American Period Room », *American Art Journal*, vol. 10, n° 1 (mai 1978), p. 8.

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

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



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

↑

en couverture du scénario semble sceller l'impossibilité du futur évoqué par l'intitulé de l'installation : *Tomorrow* devient une forme de mémorial, un présent figé dans le marbre, éternel mais néanmoins éphémère en sa qualité d'installation. Cette pérennité empreinte de sarcasme – Swann ne connaîtra jamais de lendemains meilleurs, alors que le son continu de la douche et l'inondation de l'appartement qui conclut le scénario suggèrent le naufrage et même la mort de l'architecte – rappelle l'un des paradoxes de la *period room* qui, jadis espace domestique, est à jamais dépourvue de sa valeur d'usage, figée par le musée. Par ailleurs, le symbole de la pierre tombale évoque le musée comme nécropole de l'art. L'allusion à la mort est corroborée par la présence, au-dessus du lit de Swann, d'un vautour doré. Ce charognard nous rappelle en outre les différentes formes de pillages qui marquent l'histoire des musées et tout particulièrement de la *period room*, dont l'essor est indissociable des assemblages de composantes architecturales « sauvées », parfois de force, de la destruction⁷.

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

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

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

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

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

[Translated from the French by Oana Avasilichioaei]

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

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