

L'apport pédagogique de l'intervention de Sonia Boyce à la Manchester Art Gallery

The Pedagogical Contribution of Sonia Boyce's Intervention at the Manchester Art Gallery

Ariane Lemieux

Number 98, Winter 2020

Savoir
Knowledge

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/92560ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les éditions Esse

ISSN

0831-859X (print)

1929-3577 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lemieux, A. (2020). L'apport pédagogique de l'intervention de Sonia Boyce à la Manchester Art Gallery / The Pedagogical Contribution of Sonia Boyce's Intervention at the Manchester Art Gallery. *esse arts + opinions*, (98), 32–39.

Tous droits réservés © Ariane Lemieux, 2020

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'apport

pédagogique

Dès la fin des années 1960, la critique à l'encontre de l'autorité et de l'hermétisme des accrochages traditionnels a obligé les musées à considérer l'existence d'une pluralité de points de vue et d'approches plus subjectives et interactives des collections¹. À la fin des années 1970, la reconnaissance, par les conservateurs de musée, d'une création artistique proposant une réflexion de nature critique sur le fonctionnement du musée et le sens des collections, dont les représentants les plus emblématiques sont Marcel Broodthaers, Daniel Buren et Hans Haacke, mais aussi Michael Asher, Louise Lawler et Andrea Fraser, s'est révélée un moyen opportun d'offrir de nouveaux points de vue sur les collections et de stimuler de nouveaux liens entre le public et l'institution. En sollicitant des regards souvent transgressifs, voire des contrediscours, sur les collections, l'origine de leur acquisition ou encore le sens que revêt leur conservation, les musées visent alors à éveiller chez le public un questionnement sur ce qui lui est donné à voir, au-delà de l'expérience esthétique.

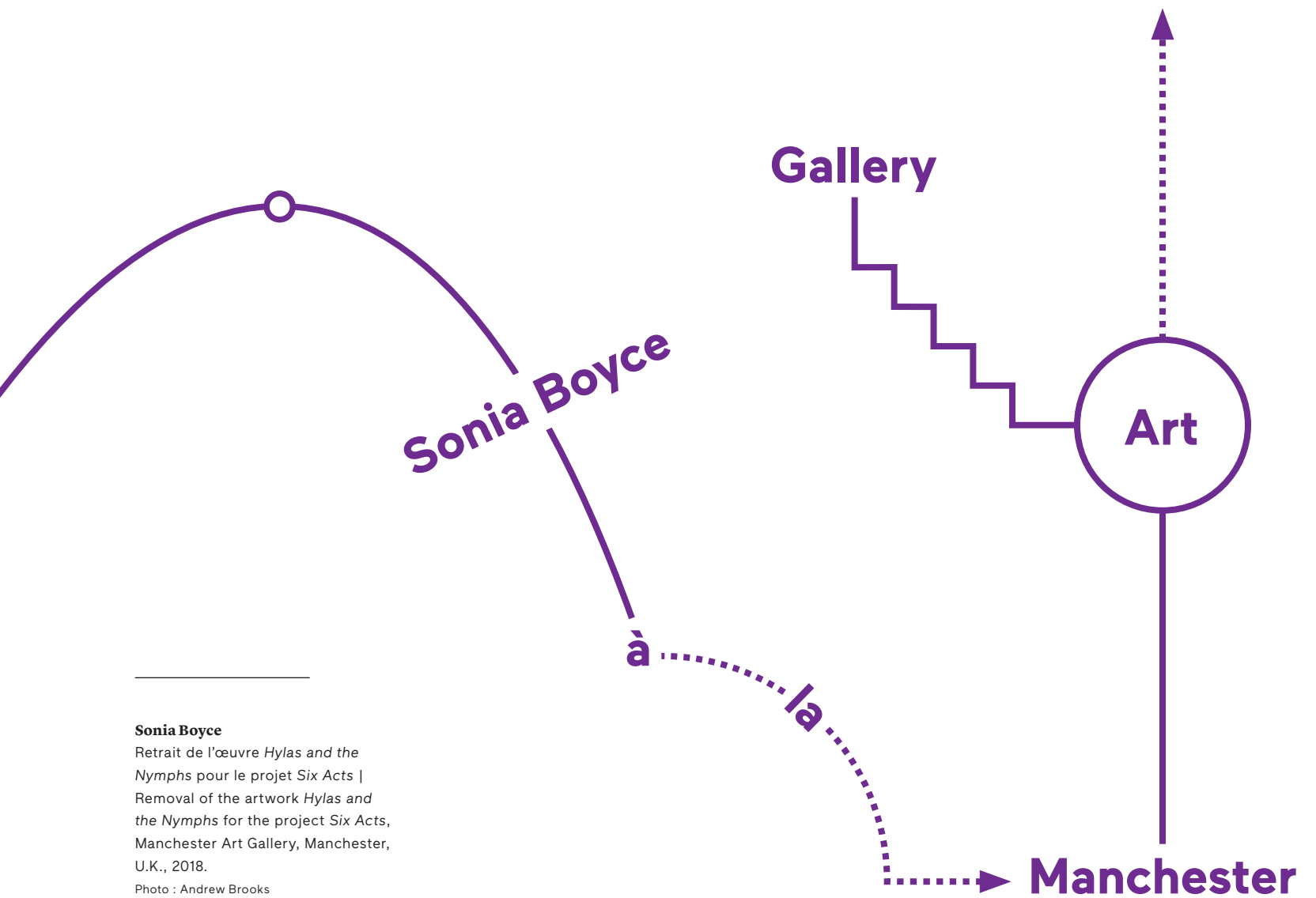
Ariane Lemieux

de



l'intervention

de



Sonia Boyce

Retrait de l'œuvre *Hylas and the Nymphs* pour le projet *Six Acts* | Removal of the artwork *Hylas and the Nymphs* for the project *Six Acts*, Manchester Art Gallery, Manchester, U.K., 2018.

Photo : Andrew Brooks



Mais au vu des enjeux actuels de la médiation et de l'éducation muséale, les propositions des artistes issus du courant de la critique institutionnelle, voire celles des artistes en général qui sont systématiquement invités par les musées, paraissent aujourd'hui trop conformes au « schéma uniforme qui conduit d'un émetteur vers un récepteur », selon l'expression du muséologue Serge Chaumier. Même si ces interventions ont le pouvoir de provoquer la pensée et de stimuler le regard du public, celui-ci n'est pas amené à porter ses réflexions au-delà de lui-même, car il demeure spectateur. Or, les musées cherchent de plus en plus à rendre leurs visiteurs plus actifs dans la constitution de leurs savoirs et le développement de leur esprit critique.

L'importance que revêt désormais l'implication de tout individu dans ses apprentissages en contexte muséal incite certains musées à valoriser des pratiques artistiques plus interactives ou plus collaboratives. À titre d'exemple, l'invitation lancée récemment par la Manchester Art Gallery à Sonia Boyce pour la réalisation d'une performance artistique in situ devait confronter le public à la persistance des stéréotypes sexistes dans un contexte fortement marqué par le mouvement #MeToo (#moiaussi). Figure incontournable du *British Black Art*, Boyce est aussi chercheuse et dirigeait, au moment de l'invitation, le projet « Black Artists and Modernism », dont une des composantes était de montrer, par des programmes d'exposition dans les musées britanniques, que le récit moderniste de l'art tel qu'il est présenté actuellement n'est plus

représentatif des communautés dans lesquelles il s'inscrit. Sa remise en question du métarécit s'enrichit d'une critique féministe qui pointe non seulement l'absence des artistes femmes dans les accrochages des musées, mais aussi l'image réductrice du corps féminin, qui y est donné à voir par une mise en valeur strictement esthétique des nus, ce qui ancre l'identité de la femme dans un imaginaire androcentriste de nature sexiste².

Si l'invitation de la Manchester Art Gallery avait pour objectif de confronter les visiteurs à la réflexion critique de Boyce sur la représentation du féminin dans l'art, elle procédait également de l'intérêt de son processus créatif. Depuis les années 1990, Boyce aborde ses problématiques dans le cadre de projets collaboratifs et d'ateliers à partir desquels elle conceptualise ses performances et ses installations vidéos. Fondés sur « un don de parole », son processus de création et l'expérience de réception de ses œuvres performatives invitent le public à prendre part à l'élaboration du sens, à traduire et interpréter ses remises en question et à participer au dialogue qu'elle instaure³. Dans le cadre du musée, sa pratique se révèle un moyen opportun d'inciter le public à utiliser ses propres expériences dans l'interprétation de ce qui lui est donné à voir. Non seulement elle l'entraîne dans le processus d'une nouvelle œuvre fondée sur une approche particulière des collections, mais elle stimule également le partage et l'échange autour de celles-ci et des discours qu'elles soutiennent. En imposant ainsi des situations de dialogue, sa

pratique collaborative permet le développement du regard actif et critique du public et la transformation momentanée du musée en forum.

Pour la Manchester Art Gallery, Boyce a d'abord organisé une discussion avec les membres de l'équipe de conservation, des représentants du public habituel et des *drag artists*. Le but était de recueillir leurs impressions sur la représentation du genre dans les salles consacrées à la peinture victorienne et les perceptions que pouvait éveiller un accrochage thématique sous un titre tel qu'« À la recherche de la beauté ». Les réflexions développées dans le cadre de cet exercice ont contribué à la conceptualisation de la performance in situ; par la suite, Boyce les a prolongées dans l'espace même des collections permanentes en y créant un espace de dialogue. Au terme de la performance, une œuvre de John William Waterhouse, *Hylas and the Nymphs*, qui représente la rencontre funeste du jeune compagnon d'Héraclès avec les Nymphes alors qu'il puise de l'eau à la rivière, a été décrochée et remplacée par une affiche. On pouvait y lire le motif du décrochage temporaire et une série de questions auxquelles le public était invité à répondre sur des notes autocollantes mises à sa disposition sur une table : « Nous avons laissé un espace vide à la place de la peinture *Hylas and the Nymphs* de J. W. Waterhouse dans le but de provoquer une discussion sur la façon dont nous exposons et interprétons les œuvres d'art de la collection publique de Manchester. La question est celle-ci : comment pouvons-nous aborder cette collection d'une manière qui soit

appropriée en ce 21^e siècle? Voici quelques-unes des idées dont nous avons discuté jusqu'à présent. Qu'en pensez-vous? Cette salle présente le corps féminin soit comme une forme passive, une décoration, soit comme une femme fatale. Finissons-en avec ce fantasme victorien! Le monde dont fait partie notre galerie d'art présente toutes sortes de problèmes interreliés concernant les genres, les races, la sexualité et les classes, problèmes qui nous touchent tous et toutes. Que doivent dire les œuvres d'art pour rejoindre les contemporains? Quelles autres histoires ces œuvres et leurs personnages pourraient-ils raconter? Quels autres thèmes serait-il intéressant de sonder dans ce musée?» [Trad. libre]

Les réactions étaient vives, parfois virulentes, et exprimaient surtout une condamnation du décrochage de l'œuvre de Waterhouse, la présentant comme une prise de position jugée excessive⁴. Or, par ce geste performatif, l'artiste ne désavouait pas l'œuvre en tant que telle, mais visait à imposer une réflexion sur ce que le musée donne à voir et la manière dont il le fait; elle cherchait aussi à recueillir des idées sur la manière d'exposer des œuvres qui choisissent le corps féminin. Dans cette perspective, le décrochage et l'installation d'une affiche exprimant une position critique peuvent être analysés comme un moyen – certes radical – de remplir une des missions éducatives du musée, celle qui consiste développer le regard critique et la capacité d'analyse du public.

Comme le soulignait judicieusement l'historienne de l'art Anne Lafont, «créer une absence pour réfléchir, c'est une forme d'éducation du public au regard et à son regard. C'est une forme de prise de conscience de ce qu'on a complètement naturalisé : une femme, gorgée de fruits, de nénufars, devenue un consommable de plaisir sensuel. On peut, non pas détruire, mais historiciser et contextualiser, simplement. On n'entame rien, on joue avec ce qu'est le musée⁵». En effet, si l'artiste manifestait une position quant à la représentation du genre, en l'occurrence féminin, dans l'art, elle invitait en même temps à poser un autre regard sur les œuvres – un regard qui tient davantage compte de la réalité contemporaine – et à participer au renouvellement de l'écriture de l'exposition afin que celle-ci reflète mieux les valeurs de la société dans laquelle les œuvres vivent. L'invitation, par la Manchester Art Gallery, d'une artiste appartenant au courant de l'art collaboratif semble dès lors s'inscrire dans le cadre d'une démarche éducative qui ne se limite pas au cadre strict des collections, mais rejoint plutôt la question du vivre-ensemble. En effet, le fait d'inviter Boyce à intervenir dans le musée se voulait une réaction et une réponse au mouvement de dénonciation des violences sexistes et sexuelles subies par les femmes, que ce soit dans le cadre du travail, la sphère privée ou l'espace public.

L'instauration d'un espace de dialogue dans le parcours des collections permanentes relève évidemment d'une prise de position artistique qui entend remettre «en question le mythe moderniste de l'autonomie de l'œuvre d'art⁶».

Mais au-delà du discours propre à l'artiste, elle présente un potentiel pédagogique et médiateur qui répond à la mission éducative du musée et, de surcroît, à l'obligation de réinterpréter ses collections compte tenu de la diversité de son public et de la réalité contemporaine des communautés qu'il sert. Dans le cadre du musée, le rôle du médiateur ou de la médiatrice, par définition, ne se limite pas à transmettre de l'information. Il consiste aussi à stimuler la réflexion à partir de l'iconographie et de l'iconologie des œuvres, qui «favorise l'expression des participants» sur ce qu'ils voient, leurs interprétations et leurs ressentis⁷. La mise en contexte par Boyce et les questions soulevées dans le cadre de l'atelier et à partir des œuvres exposées offrent au public des réflexions, voire des propositions d'analyse significatives et utiles à la formation du regard.

L'intérêt des musées pour la pratique artistique collaborative procède de leur obligation d'assurer leur ancrage social et leur rôle éducatif. Avec cette orientation de la création contemporaine, le musée donne au public la possibilité d'exercer un rôle actif dans l'interprétation des œuvres et favorise ainsi le processus d'apprentissage, défini comme une expérience de construction du sens et de développement de l'esprit critique. Aussi, en promouvant l'instauration de ce contexte de dialogue au cœur même des collections permanentes, les musées poursuivent une muséologie critique, qui se définit par une contestation du discours unique émanant des autorités – en l'occurrence les conservateurs et les historiens de l'art –, et s'ouvrent à une muséologie participative dont l'intérêt est le renforcement de la relation entre l'institution et son public. Certes, les réponses recueillies n'ont pas fourni à l'équipe de conservation des apports utilisables pour le renouvellement de l'accrochage, mais, en plus de montrer la pluralité des points de vue possibles, l'intervention de Boyce a sensibilisé le public à la réalité des stéréotypes sexistes en art et dans tout ce qui relève de l'image.

L'invitation de la Manchester Art Gallery lancée à Boyce se révèle alors un exemple remarquable de l'élargissement des possibles quant à l'apport des artistes dans le renouvellement du regard sur les collections. Loin d'être une exposition ou une proposition artistique supplémentaire dans l'espace des collections permanentes, elle s'avère une expérience muséologique productrice de sens qui engage la responsabilité du public vis-à-vis des questions et des débats de société. Car, au-delà du problème bien réel de permettre à un artiste de soustraire une œuvre des collections permanentes à la vue du public, la démarche inclusive participe au renouvellement et à la transformation des pratiques muséographiques traditionnelles et favorise un apprentissage actif porteur d'une relation plus significative avec la culture matérielle et le patrimoine. ●

1 — Dominique Poulot, *Patrimoine et musées : L'institution de la culture*, Paris, Hachette Supérieur (Carré Histoire), 2014.

2 — Voir Sophie Orlando, *Sonia Boyce: Thoughtful Disobedience*, Dijon, Les Presses du réel, 2018.

3 — Ophélie Naessens, «Pratiques collaboratives dans l'art contemporain; de la création d'espaces de dialogue à la production d'un discours critique», <bit.ly/31yCtKn>.

4 — Au sujet de l'intervention, voir Ariane Lemieux, «Le geste de censure comme intervention artistique : Le décrochage d'Hylas et les Nymphes par Sonia Boyce», *exPosition*, 2 septembre 2019, <bit.ly/2PF0mfe>.

5 — Anne Lafont, citée dans Pierre Ropert, «"L'histoire de l'art doit faire l'histoire de ce que l'on ne voit pas"», *France Culture*, 2 février 2018, <www.franceculture.fr/peinture/lhistoire-de-lart-doit-faire-lhistoire-de-ce-que-lon-ne-voit-pas>.

6 — Allison Thompson, «Ne pas être à sa place : La performance collaborative dans l'œuvre de Sonia Boyce», dans Sophie Orlando, op. cit., p. 31.

7 — Serge Chamier et François Mairesse, *La médiation culturelle*, Paris, Armand Colin, 2013, p. 14-15.

Sonia Boyce

↖ (à gauche | left) Cheddar Gorgeous, (à droite | right) Venus Vienna, performances durant la réalisation du projet Six Acts | performances during the making of the project Six Acts, Manchester Art Gallery, Manchester, U.K., 2018.

Photos : Andrew Brooks

The Pedagogical Contribution of Sonia Boyce's Intervention at the Manchester Art Gallery

Ariane Lemieux

As early as the late 1960s, criticism of the authority and hermeticism of traditional gallery displays induced museums to consider the existence of a plurality of points of view and of more subjective and interactive approaches to their collections.¹ At the end of the 1970s, museum curators' recognition of creative works proposing a critical reflection on museum operations and the meaning of the collections—notable examples being those by Marcel Broodthaers, Daniel Buren, and Hans Haacke, as well as Michael Asher, Louise Lawler, and Andrea Fraser—created opportunities for offering new points of view on the collections and stimulating new connections between the institution and its public. By eliciting appraisals, often transgressive—even counter-discourses—of the collections, the origins of their acquisition, or the significance of their conservation, museums aimed to awaken an inquiring frame of mind among members of the public with respect to what was set before them, beyond aesthetic questions.

But in light of current concerns around mediation and museum pedagogy, proposals by artists who participate in the trend toward institutional critique, and even those by any of the artists regularly invited by museums, seem to overly conform to the “uniform pattern that leads from a transmitter to a receiver,” as museologists Serge Chaumier and François Mairesse put it.² Although these interventions have the ability to provoke thought and stimulate attention, members of the public are not led to take their reflections beyond themselves, for they remain spectators. Increasingly, however, museums are seeking to have their visitors take a more active role in the construction of their knowledge and the development of their critical thought.

The importance today of all individuals' involvement in learning in the museum context is prompting some museums to promote art practices that are more interactive or collaborative. For example, the Manchester Art Gallery's invitation to Sonia Boyce to produce a site-specific performance was meant to confront the public with the persistence of sexist stereotypes in a context deeply informed by the #MeToo movement. A crucial figure in British Black Art, Boyce is also a researcher, and at the time of the invitation she was directing the Black

Artists and Modernism project, one component of which was to show that the modernist narrative, as currently presented in the exhibition programming of British museums, is no longer representative of the communities in which it is engaged. She enriches her examination of the metanarrative with a feminist critique that highlights not only the absence of women artists in museum shows but also the reductive image of the female body, displayed as a strictly aesthetic appreciation of the nude, thus setting a woman's identity in a sexist, androcentric imaginative framework.³

If the Manchester Art Gallery's objective in inviting Boyce was to confront visitors with her critical reflections on the representation of women in art, it also proceeded from an interest in her creative process. Since the 1990s, Boyce has addressed her concerns in the framework of collaborative and studio projects from which, in turn, she conceives her performances and video installations. Based on the “gift of speech,” her creative process and the receiving experience of her performative work invite the public to take part in the elaboration of meaning, to translate and interpret her interrogations, and to participate in the dialogue that she establishes.⁴ In the context of the museum, her practice is an

opportune means for encouraging members of the public to use their own experiences in interpreting what she has set before them. Not only does she draw them into the process of a new work based on a particular approach to the collections, but she also stimulates discussion about these collections and the discourses they sustain. By establishing such conversational situations, her collaborative practice enables the development of the public's active and critical gaze as well as the brief transformation of the museum into a forum.

1 — Dominique Poulot, *Patrimoine et musées : L'institution de la culture* (Paris: Hachette Supérieur, Carré Histoire, 2014).

2 — Serge Chaumier and François Mairesse, *La médiation culturelle* (Paris: Armand Colin, 2013), 26 (our translation).

3 — See Sophie Orlando, *Sonia Boyce: Thoughtful Disobedience* (Dijon: Les Presses du réel, 2018).

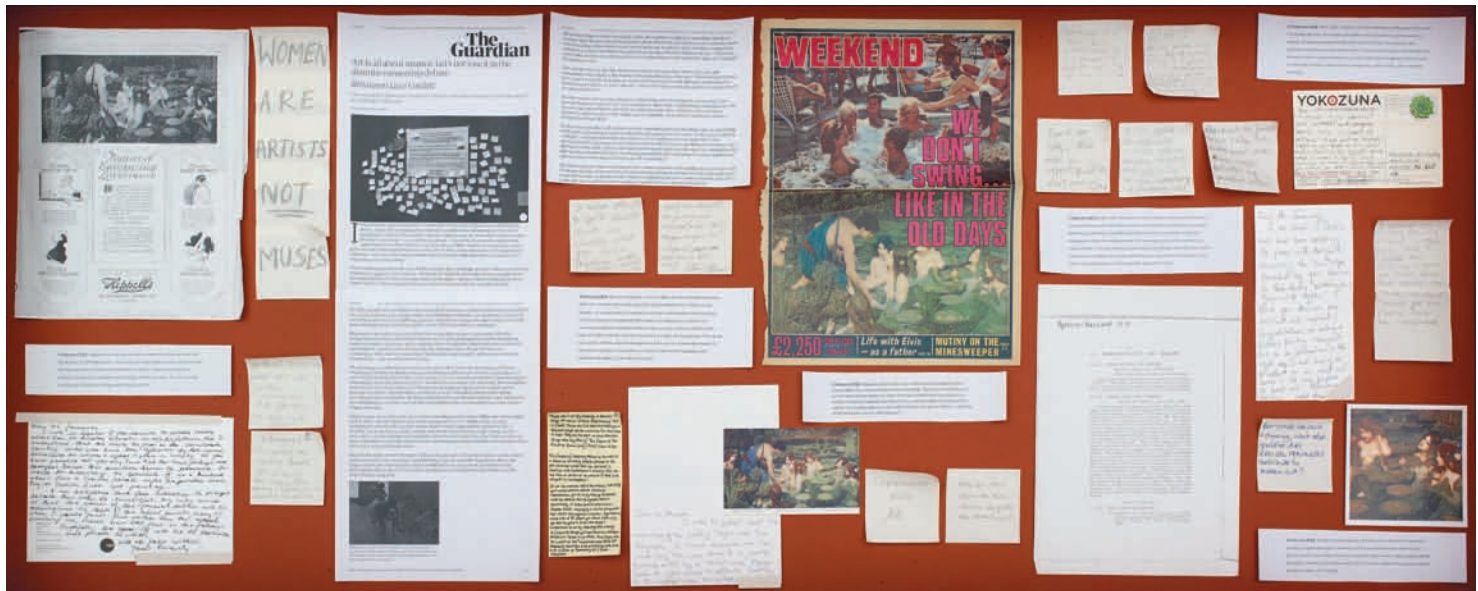
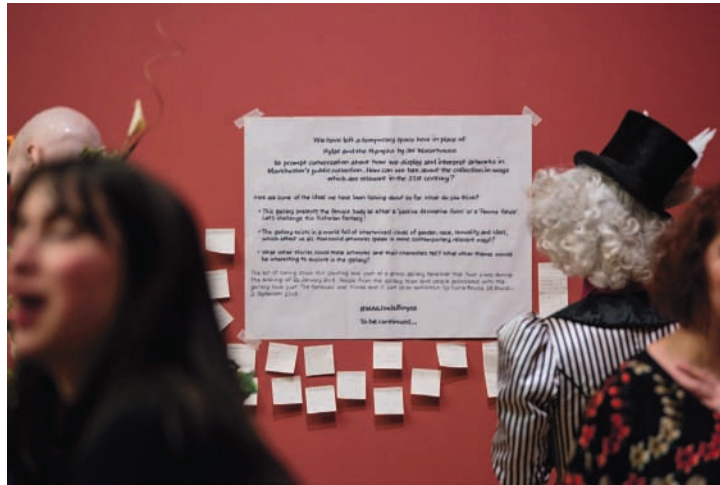
4 — Ophélie Naessens, “Pratiques collaboratives dans l'art contemporain; de la création d'espaces de dialogue à la production d'un discours critique,” <<https://bit.ly/2XuEAYj>>.

Sonia Boyce

Notes Post-it après le retrait temporaire de l'œuvre *Hylas and the Nymphs* dans le cadre du projet *Six Acts* | Post-it notes following temporary removal of *Hylas and the Nymphs* as part of the project *Six Acts*, Manchester Art Gallery, Manchester, U.K., 2018.

Photo : Michael Pollard





For the Manchester Art Gallery, Boyce first set up a discussion with members of the conservation team, representatives of its regular clientele, and drag artists. The aim was to gather their impressions about the representation of gender in the galleries devoted to Victorian painting, along with the perceptions that might be elicited by a display under such thematic titles as “The Pursuit of Beauty.” The reflections developed during this process contributed to the conceptualization of a site-specific performance; Boyce then extended these reflections into the permanent collection itself by creating a space for discussion within it. At the end of the performance, a work by John William Waterhouse, *Hylas and the Nymphs*, portraying the fatal encounter of Hercules’s companion with the Nymphs as he comes to fetch water from the river, was taken down and replaced by a poster that stated the reasons for replacing the painting and proffered a series of questions, to which visitors were invited to respond on Post-it notes laid out on a table: “We have left a temporary space here in place of *Hylas and the Nymphs* by J. W. Waterhouse to prompt conversation about how we display and interpret artworks in Manchester’s public collection. How can we talk about the collection in ways which are relevant in the 21st century? Here are some of the ideas we have been talking about so far. What do you think? This gallery presents the female body as either a passive decorative form or a femme fatale. Let’s challenge this Victorian fantasy! The Gallery exists in a world full of intertwined issues of gender, race, sexuality and class, which affect us all. How could artworks speak in more contemporary, relevant ways? What other stories could these artworks and their characters tell? What other themes would be interesting to explore in the gallery?”

Reactions were fierce, vitriolic at times, mainly condemning the replacement of the Waterhouse painting, considering it an extreme statement.⁵ Yet Boyce’s performative gesture was not repudiating the work as such; rather, it aimed to prompt a reflection on what the museum chooses to display and how it does so; she also sought to gather ideas on ways of exhibiting works that objectify the female body. From this perspective, the removal and the installation of a poster expressing a critical stance can be analyzed as a means—admittedly, a radical one—of fulfilling one of the museum’s educational missions, that of developing the public’s critical perspective and analytical skills.

As art historian Anne Lafont pointed out, “creating an absence in order to think is a way of educating the public as to the gaze and as to its own gaze. It is a way of becoming aware of what has become completely naturalized: a woman, laden with fruit and water lilies, presented as a consumable item for sensual pleasure. One need not destroy, but simply historicize and contextualize. One isn’t initiating anything, but playing with what the museum is.”⁶ Indeed, even as Boyce was taking a stance with respect to the representation of gender in art, female in this instance, she was at the same time inviting

spectators to bring their gaze to bear on the artworks—a gaze informed by contemporary reality—and to take part in the rewriting of the exhibition, to better reflect the values of the society these works inhabit. The Manchester Art Gallery’s invitation of an artist involved in the collaborative art movement would, then, seem to be in line with an educational approach that is not strictly focused on the collections but engages the question of coexistence. Indeed, the fact that Boyce was invited to create an intervention in the museum was meant as a reaction and a response to the movement decrying the sexist and sexual violence that women undergo, whether at work, in private life, or in the public space.

The establishment of a space for discussion within the program of the permanent collections is obviously an artistic statement intended to question the “modernist myth of the autonomy of the work of art.”⁷ But beyond Boyce’s own discourse, it offers an educational and mediating potential that responds to the museum’s educational mission and to the obligation, moreover, of reinterpreting its collections in light of the diversity of its audience and the contemporary reality of the communities it serves. In the museum context, by definition, the mediator’s role is not limited to transmitting information. It also consists of stimulating reflection on the iconography and iconology of the works, which “encourages participants to express themselves,” to interpret what they see, and to share their experience.⁸ Boyce’s contextualization and the questions raised in the workshop and by the works exhibited provide the public with reflections, with analytical propositions that are significant and useful to the education of the gaze.

Museums’ concern with collaborative artistic practice comes from their obligation to ensure social relevancy and their educational role. Engaging in this direction with contemporary art, the museum offers the public the possibility of taking an active role in the interpretation of the works, thus favouring a learning process defined as the experience of constructing meaning and developing critical thinking. Also, by promoting the establishment of this dialogical context in the very midst of the permanent collections, museums are pursuing a museological critique, defined by its challenge to authoritative discourses—those of curators and art historians—while opening up to a participatory museology, the value of which is a stronger relationship between the institution and its public. Admittedly, the responses obtained did not provide the curatorial team with usable contributions for updating exhibition practice; however, besides demonstrating the multiplicity of possible points of view, Boyce’s intervention raised public awareness about the reality of sexist stereotypes in art and in all that pertains to the image.

The Manchester Art Gallery’s invitation to Boyce is thus a remarkable example of broadening the possibilities with respect to artists’ contribution to a renewed perspective on the

collections. Far from being yet another exhibition or artistic proposition in the space of the permanent collections, it is a museological experience productive of meaning, engaging the public’s responsibility regarding societal issues and debates. For beyond the quite real issue of allowing an artist to replace a work in the permanent collection before the public’s very eyes, the inclusive approach partakes in the renewal and transformation of traditional museological practices and fosters an active learning process that bears a more significant relationship with society’s material culture and heritage.

Translated from the French by **Ron Ross**

⁵ — On this intervention, see Ariane Lemieux, “Le geste de censure comme intervention artistique: Le décrochage d’Hylas et les Nymphes par Sonia Boyce,” *exPosition* (September 2, 2019), <<https://bit.ly/32Tb6LG>>.

⁶ — Anne Lafont, quoted in Pierre Ropert, “L’histoire de l’art doit faire l’histoire de ce que l’on ne voit pas,” *France Culture* (February 2, 2018), <www.franceculture.fr/peinture/lhistoire-de-lart-doit-faire-lhistoire-de-ce-que-lon-ne-voit-pas>.

⁷ — Allison Thompson, “Matter out of Place: Collaborative performance in the work of Sonia Boyce,” in Orlando, *Sonia Boyce*, 76.

⁸ — Chaumier and Mairesse, *La médiation culturelle*, 14–15 (our translation).

Sonia Boyce

↖ Message affiché dans le cadre du projet *Six Acts* | Poster, as part of the project *Six Acts*, Manchester Art Gallery, Manchester, U.K., 2018.
Photo : Andrew Brooks

← Vitrine du projet *Whose Power on Display* | Display case in *Whose Power on Display*, Manchester Art Gallery, Manchester, U.K., 2018.
Photo : Michael Pollard