

Theaster Gates
Une architecture en attente d'utilisation
Theaster Gates
An Architecture Waiting to be Used

Jesi Khadivi

Numéro 75, printemps-été 2012

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/66431ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les éditions esse

ISSN

0831-859X (imprimé)

1929-3577 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Khadivi, J. (2012). Theaster Gates : une architecture en attente d'utilisation / Theaster Gates: An Architecture Waiting to be Used. *esse arts + opinions*, (75), 56-61.

JESI KHADIVI

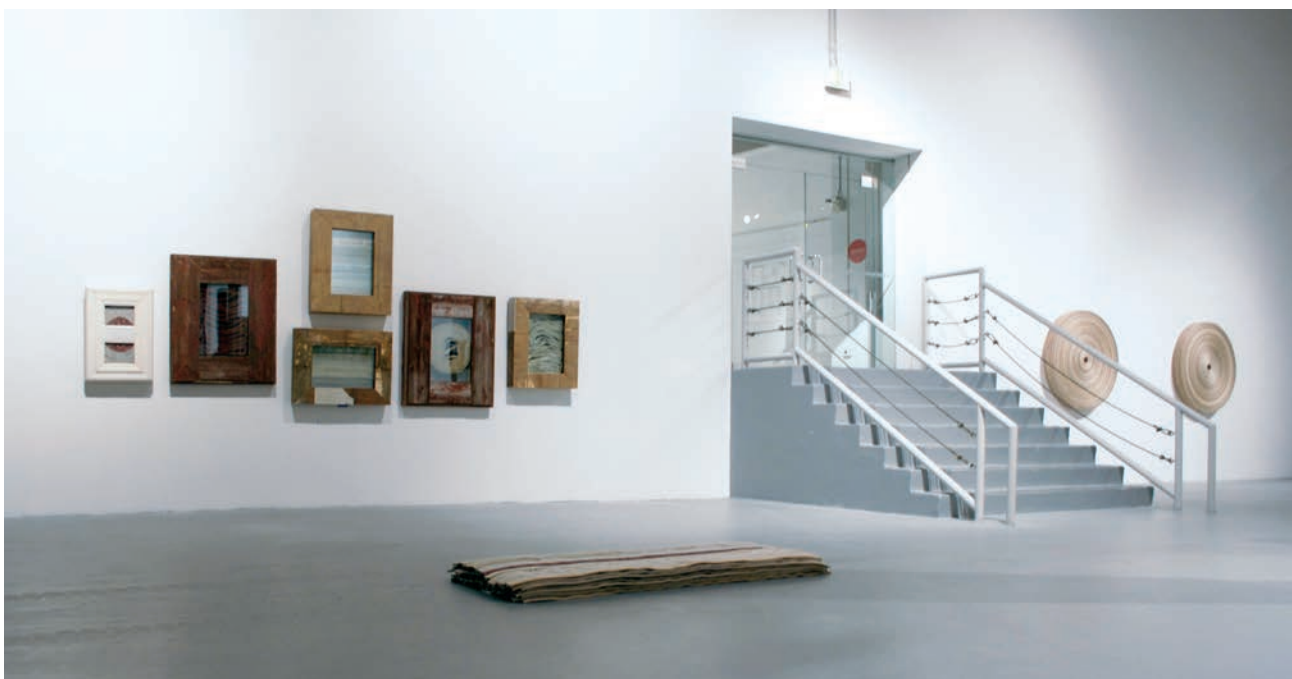
THEASTER GATES

UNE ARCHITECTURE
EN ATTENTE D'UTILISATION

AN ARCHITECTURE
WAITING TO BE USED



Theaster Gates, *Civil Throw Rugs I*, 2011.
photo : permission de | courtesy of Kavi Gupta Gallery, Chicago



Theaster Gates, *Epitaph for Civil Rights*, vue d'exposition | exhibition view, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 2011. photo : permission de | courtesy of Kavi Gupta Gallery, Chicago

Céramiste de formation et diplômé en urbanisme et en études religieuses, Theaster Gates est établi à Chicago, où il a mis au point une pratique hybride mariant des éléments issus de l'art contemporain, de l'aménagement urbain et de l'action communautaire. De ses œuvres constituées d'objets à ses projets sociaux, un élan de conservation sous-tend sa pratique artistique. Gates puise librement dans son environnement immédiat pour créer des sculptures et des installations qui font souvent appel à l'histoire et à l'iconographie noires, et il investit les fonds générés par la vente de ces œuvres dans des entreprises comme *The Dorchester Projects*, un centre communautaire doté d'une bibliothèque et d'archives qui propose une programmation ininterrompue de performances, de repas et d'événements divers.

Dans le cadre de sa pratique, Gates sauve des structures qu'il s'approprie comme autant d'« architectures en attente d'utilisation », selon sa propre expression. Utilisée une fois, lors d'une performance, pour décrire une église vide, cette métaphore des institutions et de l'histoire en attente de récupération et de métamorphoses se manifeste sans cesse dans le travail de l'artiste – dans une série de sculptures sur le legs du mouvement des droits de la personne, dans des performances évoquant les traditions des églises noires données dans des établissements d'art contemporain, dans *The Dorchester Projects*, où un édifice abandonné est littéralement transformé en espace viable pour la production culturelle locale et l'échange. Bien que Gates s'oppose farouchement à ce qu'on lui colle l'étiquette du « travailleur social », la médiation est au cœur de sa pratique. Ce qui se dégage de son approche interdisciplinaire, c'est non seulement une vision de l'autosuffisance économique au croisement de l'entrepreneuriat, de la responsabilité sociale et de l'art contemporain, mais également un cadre de production, de diffusion et de mise en questions de l'histoire et de la culture noires.

En 2011, l'exposition de Gates montée au Museum of Contemporary Art (MOCA), à Los Angeles – sa première exposition dans un musée de la côte ouest – reprenait une exposition présentée en solo à la galerie Kavi Gupta, à Chicago, plus tôt cette année-là. Intitulée *An Epitaph for Civil Rights and Other Domesticated Structures*, l'exposition de

Trained as a ceramicist and with degrees in both Urban Planning and Religious Studies, the Chicago-based artist Theaster Gates has developed a hybridized practice combining elements of contemporary art, urban planning, and community activism. An implicit curatorial impulse drives Gates' practice, from his object-based works to his social projects. The artist draws liberally from his immediate surroundings to create his sculptural and installation works—which often engage black history and iconography—and invests the funds from the sale of these works back into the development of socially engaged endeavors like his initiative, *The Dorchester Projects*, a community centre that includes a library and archive, as well as an ongoing program of performances, dinners, and other events.

Throughout his practice, the artist salvages and appropriates structures as if they are “an architecture waiting to be used.” Gates once used this term in a performance to describe an empty church, yet this metaphor of institutions and history lying in wait to be scavenged and repurposed crops up again and again in his work, whether in a series of sculptures about the legacy of the civil rights movement, performances that evoke the traditions of black churches within the parameters of contemporary art institutions, or *The Dorchester Projects*, which literally transforms abandoned buildings into viable sites for local cultural production and exchange. While Gates fervently resists being described as a “social worker,” mediation forms the core of his practice. What emerges from the artist's interdisciplinary approach is not only an economically self-sustainable vision for the intersection of entrepreneurship, social responsibility, and contemporary art, but also a framework for the production, circulation and interrogation of black history and culture.

Theaster Gates' exhibition at the Los Angeles Museum of Contemporary Art (MOCA) in 2011—his first museum exhibition on the West Coast—reprises a solo exhibition presented at the Kavi Gupta Gallery in Chicago earlier that same year. Entitled *An Epitaph for Civil Rights and Other Domesticated Structures*, the exhibition at Kavi Gupta linked the material culture of present day South Side Chicago with the legacy of the Southern Christian Leadership Conference's 1963 Birmingham Campaign, a demonstration immortalized by photographs of black youth being attacked

Kavi Gupta rapprochait la culture matérielle des quartiers sud du Chicago d'aujourd'hui et l'héritage de la campagne de Birmingham de 1963, une manifestation de la Southern Christian Leadership Conference immortalisée par des photographies où l'on voit de jeunes Noirs agressés au moyen de tuyaux d'incendie à haute pression et menacés par des chiens, après que « Bull » Connor, commissaire à la sécurité publique, ait ordonné l'utilisation de la force contre les manifestants.

Gates décrit les objets et les performances qui composent l'exposition comme une « descente dans le deuil¹ ». À cette fin, il se sert non pas des images de violence habituellement associées à la campagne de Birmingham, mais plutôt d'un vocabulaire minimal et formel destiné à nouer un dialogue entre de lourds symboles historiques et des fragments de débris urbains évocateurs. Dans sa série *In the Event of a Race Riot*, Gates dispose des tuyaux d'incendie hors service dans des vitrines, structures grossièrement équilibrées qu'il a lui-même fabriquées. Installées les unes à côté des autres sur le mur de la galerie, ces vitrines, tant par leur forme que par leur titre, évoquent la boîte vitrée que l'on trouve habituellement dans les écoles et les édifices municipaux ; en cas d'urgence, quelqu'un brise la vitre à l'aide d'un maillet, ce qui donne l'alarme. Gates exploite tant le vocabulaire que l'iconographie de l'urgence pour exprimer un point de vue oblique, mais non moins fort, sur l'héritage des droits de la personne en Amérique. En instaurant un dialogue entre ce pan d'histoire et les formes minimalistes, généralement associées aux matériaux industriels, à la neutralité, à l'invisibilité de l'artiste et à une non-relationnalité affirmée, il réactive puissamment les liens entre la force formelle du minimalisme et la violence des années 1960 dépeints avec éloquence par Anna C. Chave dans *Minimalism and the Rhetoric of Power*.

Bien que de nombreuses installations et sculptures de l'exposition reprennent les traits distinctifs du minimalisme – formes géométriques, motifs répétitifs et structures sérielles –, Gates table intentionnellement sur les liens relationnels de son matériel, subvertissant ainsi le vocabulaire visuel de l'abstraction et de la neutralité proclamée de l'art minimal, et cela à des fins émotives. Deux autres œuvres exposées, *Civil Tapestries* et *Civil Throw Rug*, récupèrent le motif du tuyau d'incendie. En s'inspirant cette fois d'articles ménagers décoratifs pour nommer les œuvres, l'artiste pose la violence associée aux tuyaux d'incendie comme élément constitutif de la vie civile et domestique, toile de fond contre laquelle les histoires personnelles peuvent se déployer. Cette incursion dans le domestique se manifeste également dans des œuvres comme *Love Seat*, une sculpture composée d'un fauteuil en lambeaux encastré dans un pan de ciment, et *Small Stack*, une œuvre faisant partie d'une série de sculptures qui consistent en des colonnes de ciment dont les arêtes à nu révèlent des piles d'assiettes. Prises isolément, ces œuvres ont une immobilité qui résiste à une codification et à une digestion simples, alors même qu'elles juxtaposent des symboles intimes, mais anonymes du délabrement urbain et des références tout aussi ambiguës, mais succinctes, aux violences systématiques dirigées contre le corps des Noirs.

Bien que son travail ne puisse être réduit au seul cadre représentationnel de la question noire, Gates s'inspire manifestement de l'histoire esthétique, matérielle et sociale des Noirs aux États-Unis². Les relations qu'il établit – entre différentes périodes, entre ses séries d'œuvres distinctes mais indissociables, entre la spécificité culturelle et les généralisations opiniâtres – pourraient-elles, en quelque sorte, dévoiler non pas une identité-racine, mais bien une identité-relation ? D'après la distinction qu'établit Édouard Glissant entre ces deux notions, l'identité-racine est « ratifiée par la prétention à la légitimité, qui permet à une communauté de proclamer son droit à la possession d'une terre, qui devient

with high-pressure jet hoses and menaced by dogs after Commissioner for Public Safety “Bull” Connor ordered the use of force against demonstrators.

Gates describes the objects and performances that comprise the exhibition as a “descent into mourning.”¹ To this end, he does not mobilize the violent imagery commonly associated with the Birmingham Campaign, but instead utilizes a minimal, formal vocabulary to place loaded historic symbols in conversation with evocative scraps of urban detritus. In his series *In the Event of a Race Riot*, Gates places decommissioned firehoses into rough-hewn, handmade vitrines. Installed in a serial fashion along the gallery wall, both the form and the title of the work evoke the small, glass-front boxes generally found in schools and municipal buildings. In the event of an emergency, one would break the glass with a small mallet to set off an alarm. Gates mines both the language and iconography of emergency to make an oblique, yet nonetheless potent, statement on the legacy of civil rights in America. The artist's choice to place this history in conversation with Minimalist forms, which one typically associates with industrial materials, neutrality, the absence of the artist's hand, and emphatic non-relationality, powerfully reactivates the connections between Minimalism's formal force and the violence of the 1960s that Anna C. Chave so convincingly explicates in her essay, “Minimalism and the Rhetoric of Power.”

While many of the sculptural and installation works in the exhibition riff on the hallmarks of Minimalism—such as geometric forms, repetitive patterns, and serial structures—Gates purposefully exploits the relational associations of his material, thus subverting Minimalism's visual language of abstraction and professed neutrality to emotive ends. Two other works in the exhibition, *Civil Tapestries* and *Civil Throw Rug*, continue the firehose motif. By naming the works after common decorative household items in this instance, the artist posits the violence associated with the firehoses as a constitutive component of civil and domestic life, a backdrop against which personal histories may unfold. This incursion into the domestic continues in works like *Love Seat*, a sculpture in which a tattered chair is embedded in cement, and *Small Stack*, one work in a series of sculptures in which the corners of cement pillars are eroded to reveal stacks of dinner plates. Taken on their own, the works have a stillness that resists easy codification and digestion, while nonetheless juxtaposing intimate, yet anonymous, symbols of urban blight, alongside equally ambiguous, yet nonetheless succinct, references to systematic violence directed against black bodies.

Though his work resists inscription into a solely black representational space, Gates clearly draws upon the aesthetic, material, and social history of blacks in the United States.² Could the relationships that Gates posits—between different time periods, between his discrete, yet interconnected bodies of work, and between cultural specificity and willful generalizations—somehow posit a relational, rather than rooted reading of identity? According to Édouard Glissant's distinction between rooted and relational identities, a rooted identity is “ratified by a claim to legitimacy that allows a community to proclaim its entitlement to the possession of a land, which thus becomes a territory.”³ A relational identity, on the other hand, “does not devise any legitimacy as its guarantee of entitlement, but circulates, newly extended” and “does not think of a land as a territory from which to project toward other territories but as a place where one gives-on-and-with rather than grasps.”⁴ By drawing upon a legacy of incalculable cruelty and violence and portraying it in a formal language that mirrors this monolithic power, it seems that Gates is presenting us

1. *Epitaph for Civil Rights and Other Domesticated Structures* (communiqué de presse), galerie Kavi Gupta, avril 2011. [Trad. libre]

2. Pour connaître les origines du débat sur la « post-négritude », voir Thelma Golden, *Freestyle* (catalogue d'exposition), New York, Studio Museum, 2001, et Darbie English, *How to See a Work of Art in Total Darkness*, Cambridge, MIT Press, 2007.

1. “Epitaph for Civil Rights and Other Domesticated Structures,” press release, Kavi Gupta Gallery, April 2011.

2. For the origins of discussions about “post-blackness,” see Thelma Golden in the exhibition catalogue *Freestyle* (New York: Studio Museum, 2001) and Darbie English, *How to See a Work of Art in Total Darkness* (Cambridge: MIT Press, 2007).

3. Édouard Glissant, *The Poetics of Relation* (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1997), 143.

4. *Ibid.*, 144.



Theaster Gates, *Love Seat*, 2011.
Theaster Gates, *An Epitaph for Civil Rights and Other Domesticated Structures*, 2011.
photos : permission de | courtesy of Kavi Gupta Gallery, Chicago



Theaster Gates, *Untitled (Plates)*, 2011.
photo : permission de | courtesy
of Kavi Gupta Gallery, Chicago

ainsi territoire³ ». L'identité-relation, en revanche, « ne conçoit aucune légitimité comme garante de son droit, mais circule dans une étendue nouvelle ». Elle « ne représente pas une terre comme un territoire, d'où on projette vers d'autres territoires, mais comme un lieu où on "donne-avec" en place de "com-prendre"⁴ ». En exploitant un héritage d'une cruauté et d'une violence sans mesure, et en représentant celui-ci au moyen d'un langage formel à l'image de cette puissance monolithique, il semble que Gates présente une oppression qui constitue un noyau irréductible de l'identité noire, véritable définition d'un enracinement. Cependant, en créant un système dans lequel la vente et l'exposition d'objets qui renvoient à l'histoire noire profitent à des centres communautaires noirs mis sur pied par lui-même (et dont l'avenir ne peut qu'être incertain), l'artiste crée un cadre dynamique qui privilégie une vision kaléidoscopique de la notion de race aux États-Unis.

Gates se sert également de la performance, dans laquelle il incarne le personnage d'un prédicateur ou d'un maître de cérémonie, pour étendre le champ dialogique autour de ses installations et de ses sculptures. Contrairement aux sculpteurs du mouvement minimaliste qui ont décrit la relation de leur travail à l'espace d'exposition comme un rapport « de saisie et de rétention », Gates allie sculpture et performance pour créer un espace qui repose sur l'expérience rituelle et partagée plutôt que sur une rencontre perceptuelle individuelle⁵. « C'est comme une église », de dire Gates à son public, avant de fermer les yeux et de se mettre à chanter. Invité par Jeffrey Deitch, directeur du MOCA, à donner une causerie sur *An Epitaph for Civil Rights* au début de novembre 2011, Gates a choisi de donner à son allocution la forme d'une performance, qu'il a réalisée en

with an oppression that forms an irreducible kernel of black identity, the very definition of a rootedness. However, by creating a system in which the sale and display of objects engaging black history benefit black community centres of the artist's own devising (whose future can only be contingent), Gates creates a dynamic framework that privileges a variegated vision of race in the United States.

Gates also utilizes the medium of performance, in which he adopts the persona of a preacher or master of ceremonies, to activate an expanded dialogical field around his sculptural and installation works. Unlike historical Minimalist sculptors who have described their work's relationship to the space of exhibition as one of "seizing and holding," Gates combines sculpture and performance to create a space built on ritual and shared experience, rather than an individual perceptual encounter.⁵ "This is like church," Gates told the audience before closing his eyes and launching into song. Invited by the Los Angeles Museum of Contemporary Art's director, Jeffrey Deitch, to give an artist's talk on *An Epitaph for Civil Rights* in early November 2011, Gates opted to give his talk in the form of a performance with his frequent collaborators, the Black Monks of Mississippi. Gates used song as a means to engage both the conceptual and historical underpinnings of the works on view, as well as to underscore their conditions of production, circulation, and reception. For approximately one hour, Gates sang with the group, interspersing songs and guttural improvisations with musings on architecture, civil rights, and the art market. He sang about protest, the artistic process, and fights with art dealers and curators who didn't understand his work, calling to attention the various structures that contribute to the meaning of his work conceptually and the confluence of forces that frame the contextualization of his work through display.

3. Édouard Glissant, *Poétique de la relation – Poétique III*, Paris, Gallimard, 1990, p. 158.

4. Ibid., p. 158.

5. Voir Anna C. Chave, « Minimalism and the Rhetoric of Power », Paris, *Arts Magazine*, vol. 64, n° 5 (janvier 1990), p. 44-63, et Hal Foster, « The Crux of Minimalism » dans *The Return of the Real*, Cambridge, MIT Press, 1996.

5. See Anna C. Chave, "Minimalism and the Rhetoric of Power," *Arts Magazine*, 64.5 (January 1990), 44–63 and Hal Foster, "The Crux of Minimalism" in *The Return of the Real* (Cambridge: MIT Press, 1996).

compagnie des Black Monks of Mississippi, ses fréquents collaborateurs. Pour l'occasion, Gates s'est servi de chansons afin de mettre en relief les fondations tant conceptuelles qu'historiques des œuvres exposées et de souligner leurs conditions de production, de diffusion et de réception. Durant une heure environ, Gates a chanté avec le groupe, entrecoupant ses chansons et ses improvisations gutturales de réflexions sur l'architecture, les droits de la personne et le marché de l'art. Il a chanté la protestation, le processus artistique et les luttes avec les marchands d'œuvres d'art et les conservateurs qui ne comprennent pas ce qu'il fait, attirant l'attention sur les structures variées qui contribuent à donner à son travail son sens conceptuel et rappelant la convergence des forces qui encadrent, par l'exposition, sa mise en contexte.

Au MOCA comme à Kavi Gupta, Gates a usé du langage de la douleur et de la rédemption, de même que de la spécificité de l'histoire afro-américaine. Bien que ses œuvres composées d'objets soient dénuées de références religieuses, l'artiste se sert de la performance dans chaque contexte d'exposition pour créer une expérience partagée qui reprend la dynamique du culte dans les églises afro-américaines. Toutefois, Gates fait de ces pôles d'expérience religieuse et culturelle des marqueurs approximatifs qui balisent son travail, construisant une architecture de l'expérience qui permet de transcender les spécificités de la culture, de la religion et du médium.

À l'occasion de sa performance au MOCA, dans la peau du prédicateur-maître de cérémonie, il évoquait un aspect rituel qui, de toute évidence, était inspiré du culte afro-américain, sans toutefois être emprunté à un culte en particulier. Le maître de cérémonie et le prédicateur sont non seulement des rôles performatifs importants au moyen desquels Gates déploie des histoires et des contextes permettant de décoder de l'intérieur son travail à base d'objets, mais aussi des rôles qui se manifestent dans toute la pratique de l'artiste, en tant que position conceptuelle. « Ce qui est très clair et concret, dit Gates, c'est le rôle que joue le rituel et la façon dont les ordres religieux ont en quelque sorte canonisé certains types de mouvements, de gestes, de cérémonies, certaines façons d'être frères, d'être sœurs, au nom de Dieu. Mais en réalité, il s'agit de rituels pratiqués tous les jours – les rituels quotidiens de la religion, les rituels hebdomadaires d'un prédicateur noir. Parce que je les ai tant vus et que je comprends leurs mécanismes, il est difficile d'éviter que ces rituels aient un impact sur les assemblages que je crée⁶. »

En approchant ainsi la performance, Theaster Gates s'aide des objets pour encadrer ses performances, et des performances pour tisser d'autres toiles de relations autour des objets, comme s'il leur conférait une sorte de force rituelle. Lors de sa performance au MOCA, il a décrit la sensation que l'on ressent dans une église vide, établissant un contraste entre la forme physique et le poids symbolique du lieu. La révérence et le désir qu'une congrégation porte en elle animent cette structure, à l'instar des attentes qu'un spectateur porte en lui lorsqu'il visite une exposition et qui animent l'œuvre qui s'y trouve. Vide, une église, comme un musée, est simplement une « architecture en attente d'utilisation » : un site de possibilités.

[Traduit de l'anglais par Isabelle Lamarre]

6. Abraham Ritchie, « The Slant on Theaster Gates », *Artslant*, mai 2010 : www.artslant.com/global/artists/rackroom/33623-theaster-gates [consulté le 9 décembre 2011]. [Trad. libre]

Jesi Khadivi est conservatrice et critique indépendante. Elle est établie à San Francisco, où elle codirige Golden Parachutes, un projet de conservation nomade. De 2009 à 2011, l'espace à projets de Golden Parachutes à Berlin a accueilli des expositions individuelles et collectives et des projets modelés par leur contexte, signés par des artistes émergents de partout dans le monde. Ses textes sur l'art et le cinéma ont été publiés dans *Modern Painters*, *Kaleidoscope*, *Border Crossings*, *ArtReview.com* et *The Brooklyn Rail*. Elle prépare actuellement une maîtrise en pratiques de conservation au California College of the Arts.

In this exhibition, like the exhibition at Kavi Gupta in Chicago and its accompanying performance, Gates activates the language of sorrow and redemption, as well as specificities of black American history. While his object-based works are devoid of religious references, he utilizes the format of performance in each exhibition context to create a shared experience that riffs on the dynamics of black church services. However, Gates posits these poles of religious and cultural experience as rough markers to work within, building an architecture of experience that creates an opportunity to transcend cultural, religious, and medium specificity.

In his MOCA performance, he embodied the role of the preacher-MC, invoking an element of ritual that, while not directly borrowed from a specific black church, is certainly inspired by them generally. Not only is the MC or preacher a significant performative role that enables Gates to activate expanded histories and contexts to read his object-based work, but the role carries throughout his artistic practice as a conceptual stance. Gates says:

“What’s really clear and concrete is the role that ritual plays, and the way that religious orders have kind of canonized certain kinds of movements, gestures, ceremonies, or a particular kind of brotherhood or sisterhood, in the name of God. But really it’s about the rituals that people perform everyday—the everyday rituals of religion and the weekly rituals of a black preacher. Because I saw them so much and I understand the mechanisms, it’s hard to get away from those rituals having an impact on any set of things I make.”⁶

In approaching performance in this way, Gates uses his objects to frame his performance and his performances to weave additional relational webs around his objects, as if he were anointing it with a sort of ritualistic force. In his performance at the Museum of Contemporary Art (MOCA) in Los Angeles, the artist described the feeling of an empty church, contrasting its physical form with its symbolic weight. The reverence and desire that a congregation brings with it to worship animates this structure, just as the expectation a viewer brings to an exhibition space will activate the work within it. When empty, a church, like a museum, is simply an “architecture waiting to be used”: a site of possibility.

6. Abraham Ritchie, “The Slant on Theaster Gates,” *Artslant* (May 2010), accessed December 9, 2011, www.artslant.com/global/artists/rackroom/33623-theaster-gates.

Jesi Khadivi is an independent curator and critic based in San Francisco, where she is the co-director of the nomadic curatorial initiative Golden Parachutes. From 2009–2011, Golden Parachutes’ project space in Berlin presented solo and group exhibitions and context-responsive projects by international emerging artists. Her writing on art and cinema has been published in *Modern Painters*, *Kaleidoscope*, *Border Crossings*, *ArtReview.com* and *The Brooklyn Rail*. She is currently a masters candidate in Curatorial Practice at the California College of the Arts.