

Marie Fraser

Exhibit as Platform

Je voudrais tout d'abord remercier les organisateurs de cette conférence. Je suis vraiment très heureuse d'avoir l'occasion de participer à une réflexion sur l'exposition. Ma présentation va être légèrement différente de celles des deux conférenciers de ce matin, puisque mon point de vue n'est ni celui du musée ni celui de la galerie publique, mais bien celui de la rue. Je vais vous parler de trois expositions que j'ai organisées depuis 1997 dans l'espace public, ce qui ne veut pas dire que je n'ai pas travaillé avec des musées ou des galeries publiques, bien au contraire. Je considère toutefois que ces projets ont joué un rôle fondamental dans la mesure où les pratiques artistiques qu'ils préconisaient obligent aujourd'hui à repenser la manière de concevoir et d'organiser des expositions pour s'adapter à des contextes et à des situations à caractère public ne relevant plus du mode de présentation en galerie ou au musée. Ces pratiques actuelles qui mettent l'accent sur l'intervention ne peuvent plus se définir comme des œuvres ou des objets. Ce qui m'intéresse plus particulièrement, c'est qu'elles mettent l'accent sur la relation avec le public et qu'elles instaurent une dynamique de mobilité et de dispersion qui va souvent jusqu'à l'effacement et l'anonymat. Je me réfère ici à des artistes qui interviennent surtout dans la sphère publique, que ce soit l'espace de la ville, la rue ou encore les médias comme la radio, la télévision ou Internet.

Ces pratiques artistiques, qui semblent émerger de plus en plus fréquemment depuis les années 1990, comme l'a noté Nicolas Bourriaud dans *L'esthétique relationnelle* (1998), cherchent à se rapprocher du réel, voire à l'infiltrer, pour interagir concrètement avec la réalité et les gens, dans le monde et l'univers quotidien. Si elles incitent les commissaires à s'éloigner du système de l'art et à penser l'exposition en des termes radicalement différents et nouveaux, comme je souhaite l'examiner ici, elles permettent en retour d'œuvrer à une échelle sociale, politique, et plus humaine. L'exposition est ainsi appelée à devenir un espace concret, tangible, vivant car animé par la vie, un lieu flexible autant que mobile car totalement imprévisible. Elle ne peut plus se définir en dehors de la réalité et de la vie, comme

l'environnement neutre du musée, qui recherche la fixité et la permanence propices à une expérience esthétique, totale et complète de l'œuvre d'art. La présentation et l'expérience de l'art se trouvent radicalement modifiées lorsqu'elles affrontent des phénomènes de dispersion urbaine, de mobilité et de transitivité ; lorsque la nature événementielle et souvent anonyme des interventions rend fragile la reconnaissance de l'art ; lorsque l'art investit la vie et la réalité ; lorsque l'art et le non-art se rencontrent jusqu'à la dissolution de leurs frontières ; lorsque l'art devient un interstice social et qu'il cherche à se rapprocher des gens pour investir le domaine des relations humaines.

Avant d'aborder le vif du sujet, il m'apparaît important d'introduire une nuance. Il me semble que les pratiques d'intervention ne cherchent pas, à l'inverse de ce que l'on pourrait croire au premier abord, à prendre position contre le musée ou les institutions artistiques. Leur enjeu n'est pas tout à fait le même que celui des pratiques *in situ* ou *site-specific* qui, en prenant forme dans le musée ou dans des lieux extérieurs, remettaient en question la fonction des institutions, leur apparente neutralité, leur rôle, leur pouvoir de légitimation. Nous n'assistons plus à une critique de l'institution et du musée que nous assistons, mais à un élargissement des possibilités et de la nature relationnelle de l'art qui atteint les sphères du social et du politique. La rue, l'espace public et urbain représentent un choix, non pas uniquement une forme de résistance ou une solution de rechange pour favoriser la présentation de l'art. La différence est importante, car elle tient à la définition même des pratiques dont il est question ici. Les artistes ne cherchent pas à critiquer le musée mais à interagir à l'intérieur du tissu social et dans les relations humaines. Le tissu social et les relations humaines sont en quelque sorte devenus la matière même du travail artistique. C'est la situation de l'art et son contexte qui ont changé. Cette attitude artistique ouvre un immense « chantier » interdisciplinaire pour aboutir à des questions sociales et politiques : la communauté, la démocratie, des enjeux qui touchent directement notre façon d'être dans le monde et de l'habiter. Ces questions, qui ne relèvent plus du domaine spécifique de l'art, transforment le rôle et le champ d'action de l'exposition en un dialogue entre l'art, la culture, le politique.

Ce phénomène actuel est en train de repousser les frontières physiques et géographiques de l'art, mais a aussi pour conséquence de transformer la façon de penser et de concevoir l'exposition comme une simple présentation d'œuvres d'art. Cette transformation touche autant l'espace d'exposition que sa forme, son format, son contenu, son audience, que le rôle de l'artiste et celui du public. Dans de telles conditions, l'exposition n'a d'autre choix que de témoigner à son tour d'un engagement. Elle devient elle-même une place publique, une sorte de plateforme, c'est-à-dire un lieu de débats et de négociations auxquels participent les artistes, les commissaires ainsi que le public. C'est de cette plateforme que j'aimerais parler aujourd'hui.

J'emprunte le terme et son lien avec la pratique artistique à Okwui Enwezor, le directeur artistique de la *Documenta 11* de Kassel, en 2002. L'idée de plateforme n'était pas directement associée à la notion d'exposition, comme je voudrais le proposer ici, mais à une série de conférences et de tables rondes qui ont précédé l'événement et ont contribué à son élaboration. Ces débats visaient à définir des thématiques propres à créer des liens entre la production artistique contemporaine et les questions politiques et culturelles les plus urgentes, soit la mondialisation, les conflits, les guerres. La mobilité, le déplacement et l'élargissement des frontières de l'exposition, tant sur le plan spatial que temporel, géographique que culturel, étaient au cœur de ce processus d'échange, de dialogue et de collaboration qui a permis de réunir des intellectuels, quelques artistes, trop peu au dire de certains, et des activistes de par le monde : les plateformes ont débuté à Vienne en mars 2001, pour se poursuivre à Berlin et à New Delhi en mai de la même année, ainsi qu'à Lagos en mars 2002, et se terminer à Kassel, le 8 juin 2002 au moment de l'ouverture de la *Documenta*. Je ne souhaite pas faire l'éloge ni de la *Documenta* ni de ses plateformes, je veux simplement emprunter l'idée et voir comment ce concept de plateforme peut être opérant pour penser l'exposition.

Je vous présente brièvement trois projets que j'ai organisés seule ou en collaboration avec d'autres commissaires et artistes, et qui sont à l'origine de cette idée de repenser l'exposition comme un lieu de débat et un travail de collaboration. Dans le cadre de ces expositions, j'ai tenté de créer des situations afin de faire réagir les

artistes, qu'ils réalisent leurs œuvres en réaction à des contextes particuliers. Je dois dire aussi que sur le plan méthodologique, si je dois prendre position sur une question de méthode, j'ai une formation universitaire en histoire de l'art mais je n'ai pas été formée en muséologie ou encore en commissariat d'exposition. C'est dans le contexte des centres d'artistes que j'ai réalisé mes premiers projets. J'y ai plutôt développé une manière de travailler en étant très proche des artistes.

Le premier projet que je voudrais vous présenter, et qui a été sans doute le plus déterminant, a été organisé par Optica en 1997. Il s'agit de *Sur l'expérience de la ville*. J'avais travaillé à l'époque en collaboration avec Marie Perrault et Diane Gougeon (Diane est d'ailleurs artiste). À la suite d'un appel de dossiers invitant les artistes à soumettre un projet inédit pour un contexte public, l'exposition a rassemblé une dizaine d'interventions qui se sont dispersées dans l'espace de la ville, occupant une grande partie du territoire de Montréal. Il était remarquable de constater que les œuvres n'arrivaient pas à rivaliser avec la saturation urbaine et événementielle de la ville. Elles cherchaient plutôt à emprunter sa nature hétérogène et à s'effacer dans la masse, en privilégiant des formes d'insertion discrètes, plus proches des gens, de leur vie quotidienne, dans leurs quartiers, dans leurs communautés. Cette exposition a mis l'accent sur le fait que l'art, les pratiques d'intervention plus particulièrement, ne s'adresse pas à un public universel, anonyme, cultivé, éduqué..., mais à des individus. L'art crée une relation d'individu à individu. C'est ainsi que la relation avec le tissu social et les gens qui vivent et habitent la ville s'est créée de façon presque spontanée, presque naturelle. Certains artistes mettaient en question le rapport à l'œuvre et à la réalité urbaine par une simple transformation du lieu, minimale mais efficace (Robin Collyer), d'autres en mimant des stratégies publicitaires (Trevor Gould et Anne Ramsden). Plusieurs interventions se confondaient également avec le tissu urbain, comme Lorraine Oades, dans une vitrine du quartier Saint-Henri, ou encore interrompait le flux quotidien par des gestes intimes et privés, comme Devora Neumark, qui a « habité » différents lieux de la ville en cherchant à se placer à la frontière du privé et du public. Autre fait remarquable, l'exposition a pris forme dans le flux urbain. Les interventions renonçaient à l'immobilité et aux stratégies d'inscription propres aux œuvres d'art public, le monument étant le cas le plus significatif de par sa permanence, et sans doute

aussi le plus fixe et le plus stable que l'on puisse imaginer. Avec *Sur l'expérience de la ville*, l'exposition est devenue un territoire ouvert, changeant, qui existe comme une suite de processus à caractère furtif (j'emprunte ce terme à Patrice Loubier), rempli d'imprévus, hétérogène et mobile.

La deuxième exposition est *Gestes d'artistes* que j'ai organisée en 2001 en collaboration Marie-Josée Lafortune pour Optica. L'exposition devait avoir lieu dans les rues de New York au cours de la troisième semaine de septembre. Nous avions comme partenaire le LMCC (Lower Manhattan Cultural Council), qui avait ses bureaux au 21^e étage du World Trade Center. Pour les raisons que vous connaissez, le projet n'a pu se dérouler tel que prévu. Il a eu lieu dans les rues de Montréal. Il s'est réorganisé en un geste de solidarité envers notre partenaire qui avait vu ses locaux et son avenir s'effondrer de façon instantanée et brutale. À 24 heures d'avis, nous avons obtenu du Service de la culture de la Ville de Montréal les permis nécessaires à ce que les artistes puissent faire leur intervention dans différents lieux de la ville. Le projet s'est déroulé sous une surveillance policière importante, particulièrement pour l'intervention de Massimo Guerrera qui avait lieu à la sortie d'une station de métro. Le contexte politique des événements du 11 septembre a servi de trame sur laquelle interpréter chacune des interventions, voire l'exposition en général. En raison des débats que ce contexte a suscités chez les artistes, on peut conclure aussi que le projet, en laissant une large place au processus de collaboration avec les artistes, notre partenaire et le public, a transformé notre façon de penser l'exposition.

L'idée de mettre l'accent sur le geste d'artiste, tel que le suggère le titre de l'exposition, a également permis de souligner un aspect propre aux interventions en milieu urbain : l'occupation et l'investissement de lieux transitoires de la ville, lieux souvent anonymes, mais qui sont en retour bien intégrés dans la vie quotidienne et l'organisation urbaine. La nature éphémère et mobile des « gestes d'artistes » correspondait à ce cadre de référence et accentuait l'aspect nomade de l'exposition, qui n'était plus rattachée à un lieu fixe et homogène. Il s'agissait de faire valoir un processus où le quotidien, l'aléatoire, les rencontres accidentelles deviennent la composante de l'œuvre et, dans un même élan, de l'exposition. Le commissar-

iat s'est en quelque sorte modelé aux pratiques artistiques : la mobilité du geste et sa nature relationnelle nous ont permis d'être nomades et d'agir à une échelle intimiste dans l'espace public et, à la manière des artistes, d'interroger notre rapport à l'autre, de nous ouvrir sur le monde et d'être parmi le monde. Les images que vous voyez présentement sont celles de l'intervention de Raphaëlle de Groot : il s'agit d'une cueillette de poussières. S'il existe une matière mobile, invisible, volatile et extrêmement fragile, c'est bien la poussière. L'artiste a recueilli pendant plusieurs jours des grains de poussière, les classant comme on le fait d'une collection pour que ressorte ce qui, de l'histoire du quartier où avait lieu l'intervention, reste souterrain, enfoui. Je peux difficilement passer sous silence ici le fait que cette œuvre, qui consistait initialement à ramasser de la poussière dans les rues de New York, avait pris une dimension éminemment politique après l'effondrement des Tours. Chaque projet a aussi pris la forme discrète d'un geste en s'immisçant dans l'espace urbain pour lui conférer une dimension privée, intime, plus humaine. Massimo Guerrera utilise la nourriture et les objets comme producteurs de relations et de sociabilité. Chez Rachel Echenberg, la proximité et l'intimité de la rencontre ont atteint un niveau d'intensité auquel il est difficile de rester indifférent. Nous étions invités à prendre rendez-vous avec l'artiste et à écouter les sons produits par son corps.

La demeure est la dernière exposition de cette trilogie. Il s'agit d'un projet que j'ai organisé encore une fois avec Optica, en 2002, et qui poursuit ce questionnement sur la relation public/privé. Il est aussi fortement inspiré de l'intervention de Devora Neumark lors de sa participation à *Sur l'expérience de la ville*. Cherchant à mettre en question les limites des espaces tant publics et privés, Devora m'a dit qu'elle voulait terminer son intervention dans une maison. J'ai été surprise et intriguée par sa demande, qui est devenue l'idée principale que j'ai explorée cinq ans plus tard dans *La demeure*. L'exposition visait expressément à interroger la relation entre le public et le privé, à montrer que l'art refuse aujourd'hui de dissocier l'expérience artistique de la vie quotidienne et des comportements liés à l'intimité. L'événement regroupait également des artistes qui réfléchissent sur la notion de lieu où l'on vit dans un contexte de mobilité marqué par le nomadisme, la précarité de l'habitat, la perte des relations et de l'identité. La demeure serait,

dans un contexte de mouvance et d'instabilité, façonnée autant sa propre quête que par l'idée d'habiter l'inhabituel (j'emprunte cette belle expression à Paul Virilio). L'exposition a également mis l'accent sur l'idée de « créer du lieu » dans des espaces que l'anthropologue Marc Augé décrit comme des non-lieux dans son ouvrage *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité* (Paris: Seuil, 1992). Les non-lieux sont pour lui la « matière même de notre époque », des endroits de passage et de transit. En transformant des espaces comme des terrains vagues ou abandonnés, qui se caractérisent par leur anonymat et leur absence de relation, plusieurs artistes ont transformé ces non-lieux en des lieux habitables propices à faire naître la rencontre. Les petites habitations de bambou laissées dans des parcs par Lani Maestro, délibérément discrètes et fragiles, fonctionnaient comme un interstice, comme un espace vide à habiter, à s'approprier. Quoique différente de ces habitations, la structure architecturale d'Alexandre David possédait à plusieurs égards des qualités similaires d'ouverture et de convivialité.

À l'inverse, les interventions de Michel de Broin, de Jean-François Prost et Marie-Suzanne Désilets faisaient entrave à la mobilité urbaine en utilisant des formes d'habitation mobile pour s'insérer dans des lieux inhabitables et pousser la notion d'habitation jusqu'à ses limites. Michel de Broin a installé au coin des rues Sainte-Catherine et Clark une caravane dans laquelle on pouvait pénétrer par un trou. Elle restait là jour et nuit, mais son accès était limité par des heures d'ouverture imposées par la Ville de Montréal. Cela non pas pour protéger l'œuvre mais, ce qui est assez surprenant, pour protéger les citoyens. L'œuvre était considérée dangereuse. On la barricadait pendant la nuit. Contrairement à l'usage habituel des habitations mobiles, Marie-Suzanne Désilets et Jean-François Prost ont immobilisé une tente-caravane sur le toit d'un bâtiment près de l'autoroute métropolitaine, l'une des voies principales de circulation routière à Montréal, empruntée par près d'un million d'automobiles par semaine (ces chiffres datent de 2002). Loin de toute forme de vie, campés aux abords d'une autoroute en plein quartier industriel, les artistes étaient isolés sur le toit et complètement intégrés au flux de la circulation et à la densité urbaines. Cette précarité de l'habitat et la recherche de formes d'habitation inusitées, on la retrouve également dans le travail de Steve Topping depuis plusieurs années. Chez lui, la mobilité et la précarité permettent de s'adapter à un

espace et de trouver des modes d'habiter qui échappent aux standards et entraînent un rapport plus écologique à l'environnement.

L'exposition est ainsi appelée à devenir un processus mobile non seulement parce qu'elle invite à changer de territoire, à se déplacer dans la ville, mais aussi parce que sa forme et son contenu sont susceptibles de se transformer, de se modifier par leur contact avec la réalité, le tissu social et les gens. Elle devient une structure dissipative sans direction ni inscription fixe. Elle engendre un réseau de circulation, de tracés, d'axes nomades, de lieux discontinus et transitoires. Il n'y a pas d'ordre préétabli, ni de linéarité, ni de possible totalité, ni de sens prédéterminé. L'exposition devient une sorte de processus qui se concrétise au moment même où les œuvres ont lieu. Dans sa conception comme dans sa présentation, elle est soumise à de nouvelles contingences, à des réalités multiples et hétérogènes.

Ce caractère « performatif » de l'exposition tient à plusieurs facteurs. En voici trois qui me semblent les plus significatifs.

La dimension imprévisible. Pour qu'une œuvre et une exposition fonctionnent dans des lieux publics et des espaces caractérisés par l'anonymat, comme le tissu urbain par exemple, il faut qu'elles comportent une part d'aléatoire et d'imprévisibilité. La réception subit une mutation profonde lorsqu'elle se produit dans des lieux publics. On ne peut pas prévoir et contrôler toutes les implications, toutes les nuances qui surgissent entre le public et l'œuvre. Chaque expérience devient singulière et s'actualise dans la relation. Le contact avec l'œuvre d'art se fait autrement que par l'expérience esthétique, il incite à une participation active, engageante, voire perturbante. L'insertion de l'art dans la ville se fait aussi, très souvent, au détriment de la reconnaissance de l'artiste et même de l'art. L'art est parfois si intégré au réel qu'il tend à disparaître et à ne plus être perçu comme de tel.

La proximité des relations humaines. La proximité de l'art avec la réalité change également les rapports de l'art et de l'artiste avec le public. La médiation se fait sans intermédiaire, autrement dit, sans l'interférence de l'institution ou même encore du commissaire. Seule l'œuvre d'art et l'intervention de l'artiste assument ce rôle de médiation. Cela modifie le rôle du public, qui est appelé à participer

activement, non seulement au sens de l'œuvre ou à son interprétation, mais à sa réalisation, d'après un principe de convivialité. Cette transitivity n'offre pas d'objets à contempler, mais des situations avec lesquelles composer.

Enfin, le troisième : la mobilité. Que se passe-t-il lorsque l'art est mobile ou qu'il devient le produit de la mobilité ? L'œuvre acquiert alors un pouvoir de dissémination et de délocalisation. J'aimerais terminer en vous présentant deux exemples qui montrent bien que la mobilité est un des principaux enjeux de l'art actuel et comment elle modifie l'exposition pour la rendre elle-même nomade. La question de la mobilité m'apparaît l'une des plus fondamentales auxquelles font face actuellement les commissaires d'exposition et les institutions. À l'image des œuvres dont nous venons de parler, l'exposition devient à son tour mouvante, mobile, elle engendre une expérience du déplacement, comme la traversée de territoires géographiques. Nous assistons même actuellement à une migration de l'art vers des territoires qui sont eux-mêmes mobiles, mouvants et instables. La ville en est un exemple, mais il y en a d'autres.

Un projet récent organisé en Russie pousse très loin cette question de la mobilité en prenant forme dans le train Transsibérien qui va de Moscou (Russie) jusqu'à Beijing (Chine) : *En Route : Via Another Route* (organisée par le commissaire indépendant Adam Carr de Londres). Son titre est emprunté à une œuvre de l'artiste conceptuel Lawrence Weiner. Malheureusement, très peu d'informations existent sur le projet : elles se résument pour l'essentiel à un site Web (www.trans-siberianradio.org). *En Route* s'est déroulé dans le Transsibérien en partance de Moscou le 12 septembre 2005 pour arriver à Beijing le 19 du même mois. Le départ avait été marqué par une journée de conférences à Moscou. Les gens sont tous montés à bord pour faire une première escale en milieu du parcours à l'Université de Novossibirsk où avait lieu une autre journée de conférences, pour ensuite se rendre jusqu'à Beijing et poursuivre les débats avec des intellectuels et des scientifiques chinois. Ce trajet est le plus long au monde : le train a parcouru quelque 7 867 kilomètres, traversant deux continents d'un seul tenant et reliant l'Europe de l'Est et l'Asie. Le projet a débuté au même moment que le colloque *Captivating the Moving Mind: Management and Movement in the Age of Permanently and*

Temporary War, organisé par le journal politique *Ephemeria*. Le train était aussi une radiomobile diffusant des œuvres sonores sur des ondes de faible fréquence de telle sorte que la transmission reste locale, à l'intérieur du train et à son extérieur immédiat. Ces œuvres faisaient donc le même trajet que le train.

Il s'agissait d'une véritable plateforme mobile. En Route s'exposait radicalement à l'imprévisible, tant par sa forme que par son contenu. L'exposition n'était pas seulement mobile au sens où elle se déplaçait d'un lieu à l'autre, parcourant le territoire et franchissant des frontières. Elle offrait une véritable plateforme d'échange et de discussions autour de questions politiques, réunissant des intellectuels, des artistes, des activistes en un lieu qui échappe aux restrictions d'espace et de temps. Son but était d'utiliser la mobilité pour franchir des frontières fixes et créer une situation de dialogue.

Sur cette idée de mobilité et pour conclure, je vous présente une dernière image. L'œuvre n'existe pas, elle est en train de se dérouler au moment où je vous parle. Il s'agit du *Petit musée mobile* que l'artiste Vida Simon promène actuellement dans les rues de Montréal...

Presented at *Unspoken Assumptions: Visual Art Curators in Context*, "Role Call: (re)Placing Curating"
December 2, 2005, Art Gallery of York University, Toronto, Ontario