

collection

3.

Collecting.

The Inflections of a Practice

Curator: Mélanie Rainville

Leonard & Bina Ellen Art Gallery

Continuities and Discontinuities: An Evolving Practice

A curator whose mandate is to build and manage an institution's collection, must, in conjunction with a managing authority and an acquisition committee, select those works to be preserved and bequeathed to posterity. The subjectivity encountered at the heart of the acquisition process comes with a considerable degree of risk for the curator, given his social responsibility of stewarding society's collective heritage. On this subject, Nathalie Heinich and Michael Pollak write:

error [...] is an occupational risk for the curator, whether the error lies in the authenticity of a work [...] or in its value in the eyes of posterity. [The curator], responsible to the community, will have his competence judged on the equivalence of his choices to the hierarchy of works and artists as established by art history.¹

The occupational hazard the authors mention here refers to errors that can be made in accepting or rejecting acquisitions. The risk is real, but it raises issues about the acquisition of works and the consistency of collections that go beyond the curator's judgment. The latter's role is not solely limited to the selection of artwork for a collection. It is also concerned with the preservation, documentation, and dissemination of works acquired by one's predecessors. The quality of a collection therefore does not depend on the judgment of one person but on the sum of the respective judgments of each of the individuals who participated in its development. It is a collective endeavour. Moreover, collecting projects occur within various contexts that have a considerable impact on the coherence and quality of the selections that they bring together. These contexts are likely to inflect the direction a curator wishes to give to his acquisition program. They may either hinder or facilitate the acquisition of works. They may even become so problematic that a curator will accept works he would have preferred to reject. In these cases, various museum policies governing such

decisions may allow the curator to resist external pressures.

The works an institution acquires therefore reflect the interests and preoccupations of the curators who acted according to particular contexts during their tenures. Contexts change and are influenced by various factors, including the introduction of new legislations, the goals the departments overseeing the collecting institution have set for themselves, and the available human and financial resources. Rooted in these changing contexts, an institution's collecting practices will also change, further impacting the content of the collections. From the point of view of conservation, for example, one observes that recently acquired works on paper are in better condition than those acquired in the 1960s by the University. The condition of a work on paper acquired fifty years ago, which was framed with acid-based materials and subsequently overexposed, attests to methods of framing and of exhibiting that are not recommended by current conservation standards. Moreover, institutions today collect in a more focused manner than previously: their criteria for selection have become more restrictive. The changing nature of collecting practices and contexts heightens the difficulties inherent to the act of collecting because it may put the institution in a problematic situation. Some, having collected using less defined selection criteria, may now find themselves with collections that are too heterogeneous. They may attempt to redirect their acquisition policy in order to tighten their collections, but they must nonetheless preserve a body of work that may not correspond to their new mandate. A similar situation occurs when institutions must preserve works that are in a deteriorated state and with which they can no longer work. In both these cases, museum staff is helpless before these works that now lie dormant. Moreover, these changing factors create a rift between the circumstances in which a collection is examined and those in which the pieces were acquired. It may be difficult to understand what justified certain acquisitions and but it is necessary to recall the circumstances that determined their acquisition. In the end, it becomes a real challenge for an institution to maintain coherence in the development of its collection.

The Leonard & Bina Ellen Art Gallery is an example of a heterogeneous collection that illustrates changing practices and comprises objects of various kinds and periods. Correlating the shifts in context with the content of the collection enables us to understand the impact these ruptures have had on the Gallery's collecting practices. An exhaustive study is outside the scope of this essay, but one can present the contexts in question and some of the aspects that have had an effect on the collection.

Contexts of Acquisition

The first context to address is sociocultural and political in nature. Considered in conjunction with the collection's inception, it informs us of the social transformations undergone in Quebec in the 1960s. The outcome of a commission into the teaching of art in Quebec (*Rapport de la Commission royale d'enquête sur l'enseignement des arts dans la province de Québec*), the Rioux Report, made public in 1969, was the first to define " ... art as a mode of knowledge having a critical function in society." The democratization of the arts lay at the heart of these recommendations, which had the effect of integrating the arts into university studies and of transforming the art milieu through the creation of openly accessible venues for the teaching and dissemination of art. Government support for the arts also transformed the relationship between society and the state through the establishment of programs to aid the production, preservation, and dissemination of art. These unique circumstances alone legitimated the conception and implementation of several collecting projects, including the one at Concordia University.

Another context is the artistic milieu to which the Gallery's acquisition program was responding. The collection was developed in Montreal between 1962 and 2003,² and was always focused on Canadian art. It is interesting to note which aspects of Montreal's artistic practices the Gallery's directors and curators³ chose to represent. The acquisitions reveal an interest in art produced by faculty and students of the university's fine arts department. At other times, however, there was a marked interest for works not produced or exhibited in Montreal. Artistic practices from Toronto, for instance, appear during some mandates.

The collection also reflects a museological context that underwent profound changes throughout the Gallery's development. Collecting practices have changed in tandem with the development of museums in the 1960s, influenced by a range of legislations and organizations created to govern activities related to museum collections. Conservation practices are one example, since they were definitely influenced by the creation of the Canadian Conservation Institute (CCI), in 1972, and of the Canadian Cultural Property Export Review Board (CCPERB) in 1977. The first set of amendments brought to the Copyright Act in 1988 also had a significant impact on activities related to dissemination. In short, developments in the museological context led to the professionalization of various collecting practices, as the content of the collection attests.

The institution itself, through its acquisitions policies and its directorial vision, is the most determining context for collecting. Six individuals with different viewpoints

and material resources at their disposal developed the Gallery's collection, and this is reflected in the works acquired during their tenure. The Gallery became independent from the Faculty of Fine Arts in the early 1990s, thereafter benefiting from a director wholly dedicated to the administration and artistic programming of the Gallery. Likewise, in the early 2000s, its staff was augmented with specialized positions, one of which, in 2004, was dedicated to the collection. The Gallery's move, in 1992, to a more appropriate and better equipped space also marked an important turning point in its history. These structural developments have had an undeniable impact on collecting practices at the Gallery.

A university art gallery is unique among collecting institutions, placing it in a fifth context, namely that of its parent institution, the university, a place of learning and research on which it is dependant. In this environment, it is confronted with various issues unrelated to art that position it within a hierarchy of priorities. The University necessarily has authority over the collection, which is an integral part of its cultural heritage. Moreover, various officials within the university may become involved in the Gallery's collecting project by virtue of their status within a department or role on the advisory committee, or, yet still, because of motivations having to do with the strategic priorities of the educational institution. The Gallery's relationship to the university can be problematic at times when the latter's objectives are inconsistent with the Gallery's collecting policies or with the professional standards that govern it. Management and preservation of a university art collection form a unique set of concerns, given its inscription within its parent institution and the involvement of individuals with diverse objectives.

Effects of the Acquisition

The collection is, thus, inscribed in five contextual levels, which, by their transformations, have influenced both the practices and the content of the Gallery's collection. They have provoked discontinuities in its make-up and development: bodies of work out of step with its mandate and its acquisition policy, unevenly preserved works of art, and inconsistent documentation methods. These considerations afford us a better grasp of the collection's heterogeneous nature. Indeed, one may wonder if it would have even been possible to develop a more homogenous collection, given the contexts within which it developed: a university emerging out of unique sociocultural and political circumstances, a gallery with a succession of directors, whose resources varied significantly throughout its history, and the professionalization of museological activities. Thus, we may say that the very nature of collecting in a public framework,

where acquired objects are inalienable, implies a significant degree of risk that must be taken into account when assessing a collection. We must also remember that one's evaluation of the past is done from a contemporary perspective that requires recontextualization, which helps to temper our judgments with a greater understanding of the issues of the day and of prior orientations. And while a collection raises questions about the correlation between its content and the "hierarchy of works and artists as established by art history," we can always turn toward its inscription in the practice of collecting. Indeed, if "it is always relevant to ask if the object is more a memory of the time from which it was selected than of the era it initially represented,"⁴ this equally applies to the collection as a whole.

Mélanie Rainville
Max Stern Curator

Translated from the French by Ron Ross

1- Nathalie Reinich and Michael Pollak, "Du conservateur de musée à l'auteur d'expositions : l'invention d'une position singulière," *Sociologie du travail* no 1 (1989): 31.
2- These years correspond, respectively, to the collection's inception and to the declaration of a moratorium on acquisitions.
3- Until the early 2000s, the Gallery's directors also acted as curators of the collection.
4- Jacques Mathieu, "L'objet et ses contextes," *Material History Bulletin / Bulletin d'histoire de la culture matérielle* (1987): 12.

Œuvres exposées

Un donateur

Gerald Gladstone, sans titre, 1965
Christopher Gabriel-Lacki, sans titre, 1978
Charles Gagnon, *The Fourth Day*, 1963
3 objets d'art africain
4 objets d'art précolombien

Les acquisitions et l'éthique

Alfred Pinsky, *Hot Day*, 1963
Alfred Pinsky, *Bridge in Saskatoon*, 1958
Edwy Cooke, *The Egg Machine*, 1955
Edwy Cooke, *Triptych - New York*, 1952
Edwy Cooke, *Midwestern Cityscape*, 1951
Edwy Cooke, *King and Courtiers*, 1956-1958

Les sources d'acquisition

Artiste inconnu, pichet et verres
aux motifs assortis, 1899
Artiste inconnu, pichet et verres
aux motifs assortis, 1978

La sélection des acquisitions

Rita Letendre, *Koumtar*, 1974
Rita Letendre, *Om*, 1969
Rita Letendre, *Twilight Phase III*, 1972
Rita Letendre, *Zahara*, 1973
Rita Letendre, *Tecumseth*, 1977
Rita Letendre, *Sharon*, 1973
Rita Letendre, *In Space*, 1969
Jacques Hurtubise, *Rosa Rose*, 1974
Jacques Hurtubise, *Alice*, 1973
Jacques Hurtubise, *Alabama*, 1973
Jacques Hurtubise, *Annie*, 1973
Jacques Hurtubise, *Dolichita*, 1975
Jacques Hurtubise, *Diloulou*, 1975
Jacques Hurtubise, *Draka*, 1975
Anne Savage, œuvres sans titre, n. d.
Barbara Steinman, *Of a Place, Solitary*, 1989
Serge Tousignant, *Le long voyage*
(reproduction - petit format), 1986

Des dérogations en matière d'acquisition

8 objets d'art africain
18 objets d'art décoratif
131 objets d'art précolombien
2 objets d'art romain

Des effets des pratiques de conservation

Stanley Lewis, *Head*, 1950,
Claire Hogenkamp, *I Smoke Them Because*
I Like Them, 1965
Robert Roussil, *Forme humaine*, 1958-1959
Marianna Schmidt, *Prognostic*, 1967
Estelle Hecht, *Journey to the Unknown*, 1963
Alex Colville, *Snow*, 1969
Josef Albers, *Soft Edge - Hard Edge*, 1965
Jack Shadbolt, *Mykonos No. 3*, 1962
2 objets d'art précolombien

Des disparitions d'œuvres

Documents d'archives
Photographies

Des œuvres orphelines

Ellemere (?), *The Breast of the W(?)*, 1968
Garthwaite, *Alberta Series*, 1979
Joan Rankin, *Amare V*, n. d.
Mwanili, sans titre, 1968
Artiste inconnu, sans titre. n. d.
Guy Robert, sans titre, 1960

Des lacunes dans la documentation

Nancy Herbert, sans titre, 1972
Documents d'archives

Donateurs

Normand Bernier, Richard Buchanan, Catelli
Food Products Ltd., Compagnie B. K. Johl
et A. Gordon et fils, M. et Mme Alec Dollin,
Rolla et Peter Freygood, M. et Mme Sidney
Froster, Mme T.W.L. MacDermot, Christian
Mailhot, Jacques Mailhot, Paul Mailhot, Pierre
Mailhot, May Company (Dept. Store), Doris
et Mulla May, Bernard Pesner, Alfred Pinsky,
Kate et Don Pooley, Toba Ram, Salvatore
Randaccio, M. et Mme Lou Ritchie, Roll, Harris
et compagnie, Samuel Schecter, Jack et Sybil
Smith, Blema et Arnold Steinberg, M. et Mme
Maurice E. Thomas, Toronto Dominion Bank

COLLECTION 3

9 janvier au 13 février 2010

COLLECTION est un programme d'exposition
qui explore en profondeur divers aspects
de la collection permanente.

La Galerie remercie Sandra Paikowsky et
Karen Antaki pour leur précieuse collaboration.

Cette publication a été réalisée grâce au
Fonds Samuel Schecter pour les expositions.

Université Concordia
1400, boul. de Maisonneuve Ouest, LB 165
Montréal (Québec) H3G 1M8
ellengallery.concordia.ca

ISBN 978-2-920394-83-4

Dépôt légal -

Bibliothèque nationale du Canada, 2010

Dépôt légal -

Bibliothèque nationale du Québec, 2010

© Galerie Leonard & Bina Ellen
et Mélanie Rainville



galerie leonard
& bina
ellen
art gallery

Works exhibited

A Donor

Gerald Gladstone, untitled, 1965
Christopher Gabriel-Lacki, untitled, 1978
Charles Gagnon, *The Fourth Day*, 1963
3 objects of African Art
4 objects of Precolombian Art

Acquisitions and Ethics

Alfred Pinsky, *Hot Day*, 1963
Alfred Pinsky, *Bridge in Saskatoon*, 1958
Edwy Cooke, *The Egg Machine*, 1955
Edwy Cooke, *Triptych - New York*, 1952
Edwy Cooke, *Midwestern Cityscape*, 1951
Edwy Cooke, *King and Courtiers*, 1956-1958

Acquisition Sources

Unknown artist, pitcher and glasses, 1899
Unknown artist, pitcher and glasses, 1978

Selecting Acquisitions

Rita Letendre, *Koumtar*, 1974
Rita Letendre, *Om*, 1969
Rita Letendre, *Twilight Phase III*, 1972
Rita Letendre, *Zahara*, 1973
Rita Letendre, *Tecumseth*, 1977
Rita Letendre, *Sharon*, 1973
Rita Letendre, *In Space*, 1969
Jacques Hurtubise, *Rosa Rose*, 1974
Jacques Hurtubise, *Alice*, 1973
Jacques Hurtubise, *Alabama*, 1973
Jacques Hurtubise, *Annie*, 1973
Jacques Hurtubise, *Dolichita*, 1975
Jacques Hurtubise, *Diloulou*, 1975
Jacques Hurtubise, *Draka*, 1975
Anne Savage, untitled works, n. d.
Barbara Steinman, *Of a Place, Solitary*, 1989
Serge Tousignant, *Le long voyage*
(reproduction - petit format), 1986

Exceptions in Acquisition Practices

8 objects of African art
18 decorative arts objects
131 objects of Precolombian Art
2 objects of Roman art

Effects of Conservation Practices

Stanley Lewis, *Head*, 1950
Claire Hogenkamp, *I Smoke Them Because I Like Them*, 1965
Robert Roussil, *Forme humaine*, 1958-1959
Marianna Schmidt, *Prognostic*, 1967
Estelle Hecht, *Journey to the Unknown*, 1963
Alex Colville, *Snow*, 1969
Josef Albers, *Soft Edge - Hard Edge*, 1965
Jack Shadbolt, *Mykonos No. 3*, 1962
2 objects of Precolombian Art

Lost or Misplaced Works

Photographic prints
Archival documents

Orphaned Works

Ellemere (?), *The Breast of the W(?)*, 1968
Garthwaite, *Alberta Series*, 1979
Joan Rankin, *Amare V*, n. d.
Mwanili, untitled, 1968
Unknown artist, untitled, n. d.
Guy Robert, untitled, 1960

Inconsistencies in Documentation

Nancy Herbert, untitled, 1972
Archival documents

Donors

Normand Bernier, Richard Buchanan, Catelli Food Products Ltd., Compagnie B. K. Johl and A. Gordon and sons, Mr. and Mrs. Alec Dollin, Rolla and Peter Freygood, Mr. and Mrs. Sidney Froster, Mrs. T.W.L. MacDermot, Christian Mailhot, Jacques Mailhot, Paul Mailhot, Pierre Mailhot, May Company (Dept. Store), Doris and Mulla May, Bernard Pesner, Alfred Pinsky, Kate and Don Pooley, Toba Ram, Salvatore Randaccio, Mr. and Mrs. Lou Ritchie, Roll, Harris and Company, Samuel Schecter, Jack and Sybil Smith, Blema and Arnold Steinberg, Mr. and Mrs. Maurice E. Thomas, Toronto Dominion Bank

COLLECTION 3

January 9th to February 13th 2010

COLLECTION is an exhibition program that explores in-depth different aspects of the Permanent Collection.

The Gallery wishes to thank Sandra Paikowsky and Karen Antaki for their generous collaboration.

This publication was made possible by the Samuel Schecter Exhibition Fund.

Concordia University
1400, boul. de Maisonneuve Ouest, LB 165
Montréal (Québec) H3G 1M8
ellengallery.concordia.ca

ISBN 978-2-920394-83-4

© Leonard & Bina Ellen Art Gallery
and Mélanie Rainville



galerie **leonard
& bina
ellen**
art gallery

hétéroclite. Elle regroupe des objets de natures et d'époques diverses et illustre des pratiques changeantes. Les points de rupture qui caractérisent ses contextes de collectionnement, mis en relation avec son contenu, permettent de déterminer les conséquences qu'ils ont eues sur ses pratiques. Il ne nous est pas possible de réaliser ici cet examen de manière exhaustive, mais nous pouvons toutefois présenter les contextes en question et évoquer quelques-unes de leurs particularités qui ont affecté le contenu de sa collection.

Des contextes d'acquisition

Le premier contexte à observer est le contexte socioculturel et politique. Considéré au moment d'émergence de la collection, il nous informe de la révision de la structure sociale qui caractérise le Québec des années 1960. Rendu public en 1969 à l'issue de la Commission d'enquête sur l'enseignement des arts au Québec, le rapport Rioux définissait pour l'une des premières fois « [...] l'art comme mode de connaissance ayant une fonction critique dans la société ». La démocratisation des arts était au cœur de ses recommandations et cela a eu l'effet de les intégrer dans la sphère des savoirs universitaires et, conséquemment, de transformer le milieu de l'art par la création de lieux d'enseignement et de diffusion de l'art accessibles à tous. Aussi, l'intervention du gouvernement dans le monde des arts par la création de programmes de soutien à la création, à la conservation et à la diffusion a transformé le rapport entre la société et l'État. Ces circonstances singulières à elles seules ont légitimé la conception et la mise en œuvre de plusieurs projets de collectionnement, dont celui de l'Université Concordia.

Nous devons ensuite circonscrire le contexte en question au milieu artistique dans lequel s'inscrit le programme d'acquisition examiné. La collection de la Galerie s'est développée à Montréal entre 1962 et 2003², et elle a toujours été principalement orientée vers l'art canadien. Il est intéressant d'observer quels aspects des courants et des pratiques artistiques développés à Montréal ont été retenus par les directeurs/conservateurs³ de la Galerie. Cet exercice permet de reconnaître, dans le choix des œuvres acquises, un intérêt pour l'art produit par les enseignants et les étudiants de la Faculté des beaux-arts de l'Université. Certaines périodes d'acquisition, au contraire, démontrent un intérêt soutenu pour des œuvres qui n'étaient pas produites et exposées à Montréal. Le milieu artistique de Toronto, par exemple, transparaît dans certains mandats d'acquisition.

La collection réfère également à un contexte muséologique qui s'est largement modifié tout au long de son développement. Les pratiques de collectionnement se sont transformées en parallèle avec le développement du champ muséal amorcé dans les années 1960. Elles ont été influencées par un ensemble de lois et

d'organisations créé pour encadrer les activités réalisées en rapport avec les collections muséales. Nous pouvons nommer la conservation à titre d'exemple puisqu'il est évident que les pratiques qui y sont liées ont été affectées par la création de l'Institut canadien de conservation (ICC) en 1972 et de la Commission canadienne d'examen des exportations de biens culturels (CCEEBC) en 1977. Les pratiques relatives à la diffusion, pour leur part, ont été influencées par la première modification de la Loi sur le droit d'auteur en 1988. Bref, le contexte muséologique s'est développé jusqu'à entraîner la professionnalisation de diverses pratiques de collectionnement et le contenu de la collection en témoigne.

De par sa politique d'acquisition et sa direction qui encadrent le projet de collectionnement, l'institution représente le contexte le plus déterminant. La collection de la Galerie a été développée par six individus qui avaient des partis pris différents et des ressources matérielles variées à leur disposition. Les corpus acquis au cours des différents mandats en témoignent. On notera, entre autres, que la Galerie est devenue autonome au début des années 1990 en se détachant de la Faculté des beaux-arts et qu'elle a pu bénéficier, dès lors, de l'action d'un directeur qui se consacrait exclusivement à sa gestion. Dans le même ordre d'idées, son personnel a été augmenté et enrichi de ressources humaines spécialisées à partir du début des années 2000, et un poste de conservateur de la collection y a été ajouté en 2004. Aussi, son déménagement en 1992 vers un espace plus approprié à ses besoins représente également un moment important de son histoire. Le développement de la structure de la Galerie n'est pas sans importance dans ses manières de collectionner.

La galerie universitaire est un cas singulier parmi les institutions qui collectionnent puisqu'elle se trouve au sein d'un cinquième contexte à savoir celui de l'institution d'enseignement et de recherche auquel elle se rattache et qui garantit son existence. Elle s'inscrit dans un milieu où elle est confrontée à divers enjeux qui ne relèvent pas du champ artistique et qui la positionnent dans une hiérarchie de priorités où son rang peut varier. La direction universitaire a nécessairement un rapport d'autorité sur la collection, celle-ci appartenant à son patrimoine culturel. De plus, il peut arriver que diverses instances universitaires soient mêlées au projet de collectionnement de la Galerie par l'intermédiaire de leur fonction au sein du secteur dont elle relève ou de son comité de direction ou encore pour des motifs ayant trait à des visées stratégiques de l'institution d'enseignement. L'imbrication de la Galerie et de l'Université peut s'avérer problématique lorsque les objectifs universitaires ne s'arriment pas aux politiques de collectionnement de la Galerie ou aux

normes professionnelles auxquelles elle adhère. La gestion et la conservation d'une collection universitaire présentent donc des enjeux singuliers compte tenu de son inscription dans son institution d'appartenance, et des individus ayant des objectifs différents qui s'y impliquent.

Des effets de l'acquisition

La collection s'inscrit donc dans cinq paliers contextuels qui, par leur transformation, ont influé sur les pratiques de collectionnement de la Galerie et affecté son contenu. Ils ont provoqué des points de rupture dans sa cohérence : des corpus qui se distancient de son mandat et de sa politique d'acquisition, des inégalités dans l'état de conservation des œuvres et des variations dans ses systèmes de documentation. Ces considérations permettent de mieux saisir le caractère hétéroclite de la collection. En fait, on peut se demander s'il aurait été possible de constituer une collection plus homogène compte tenu des contextes au sein desquels elle s'est inscrite, soit une université en développement grâce à des circonstances socioculturelles et politiques singulières, une galerie dirigée par six individus et qui a disposé de ressources variables au cours de son histoire, une professionnalisation de diverses activités muséales. Ainsi, nous pouvons affirmer que la nature même du collectionnement, dans un cadre public où les objets acquis sont inaliénables, implique une part de risque importante qui doit être prise en compte dans la considération d'une collection. Aussi devons nous considérer que le regard que nous portons sur le passé se fait dans une perspective contemporaine qui nécessite l'effort d'une remise en contexte. Celle-ci nous aide à relativiser nos jugements puisqu'elle nous permet de mieux comprendre les enjeux des époques et directions antérieures. Et si une collection soulève un questionnement sur l'adéquation entre son contenu et la « hiérarchie des œuvres et des artistes telle qu'elle s'établit dans l'histoire de l'art », nous pouvons toujours nous tourner vers son inscription dans la pratique du collectionnement. En effet, s'il « [...] est toujours pertinent de se demander si l'objet est davantage mémoire de l'époque qui le sélectionne que mémoire de l'époque qu'il représente initialement⁴ », cela est également valable pour une collection dans son ensemble.

Mélanie Rainville
Conservatrice Max Stern

1- Nathalie Heinrich, Michaël Pollak, « Du conservateur de musée à l'auteur d'expositions : l'invention d'une position singulière », *Sociologie du travail*, n° 1, 1989, p. 31.

2- Ces années renvoient aux débuts de la collection ainsi qu'à la promulgation d'un moratoire sur les acquisitions d'œuvres.

3- Les individus qui ont dirigé la Galerie ont agi à titre de conservateurs de la collection jusqu'au début des années 2000.

4- Jacques Mathieu, « L'objet et ses contextes », *Material History Bulletin / Bulletin d'histoire de la culture matérielle*, 1997, p. 12.

Rupture et continuité. Le rythme d'une pratique

Le conservateur qui a le mandat de collectionner dans une institution détermine, en collaboration avec la direction et un comité d'acquisition, les œuvres qui doivent être conservées et transmises à la postérité. La subjectivité engagée au cœur du processus d'acquisition introduit une part de risque considérable dans le rôle du conservateur compte tenu de sa responsabilité sociale envers le patrimoine collectif. Nathalie Heinich et Michael Pollak affirment à cet effet que :

L'erreur constitue [...] le risque du métier de conservateur, qu'il s'agisse d'une erreur sur l'authenticité d'une œuvre [...] ou sur sa valeur face au jugement de la postérité. [Le conservateur], responsable devant la collectivité, verra sa compétence mesurée à l'équivalence entre ses choix et la hiérarchie des œuvres et des artistes telle qu'elle s'établit dans l'histoire de l'art¹.

Le risque du métier de conservateur soulevé par les auteurs réfère à des erreurs qui peuvent être commises en acceptant ou en refusant des acquisitions. Ce risque est bien réel, mais il évoque un ensemble de problèmes liés à l'acquisition d'œuvres et à la cohérence des collections qui va au-delà du jugement d'un conservateur. Le rôle de celui-ci ne se limite pas exclusivement à l'ajout d'œuvres à une collection. Il concerne également la préservation, la documentation et la diffusion d'œuvres acquises par ses prédécesseurs. La qualité d'une collection ne dépend donc pas du jugement d'un seul individu, mais plutôt de la somme des jugements respectifs de chacun des individus qui ont participé à son développement. Il s'agit d'une œuvre collective. Aussi, les projets de collectionnement s'inscrivent dans divers contextes qui ont une importance considérable par rapport à la cohérence et à la qualité des œuvres qu'ils regroupent. Ces contextes sont susceptibles d'infléchir l'orientation que le conservateur souhaite donner à son programme d'acquisition; ils peuvent l'empêcher ou lui permettre d'acquérir des œuvres. Ils peuvent même devenir

problématiques et mener le conservateur à accepter des œuvres qu'il aurait préféré refuser. Dans ces cas, l'ensemble de prescriptions muséales qui encadre ses décisions peut lui permettre de résister aux pressions extérieures.

Les œuvres acquises par une institution reflètent donc les intérêts et les préoccupations de conservateurs qui ont agi en fonction de contextes singuliers au cours de leur mandat. Or, ces contextes se transforment avec le temps puisqu'ils sont influencés par divers facteurs qui comprennent notamment la création de lois, les objectifs des instances dont relève l'institution qui collectionne, ainsi que les ressources humaines et financières qui sont à sa disposition. Les pratiques de collectionnement d'une institution, ancrées dans ces contextes changeants, se modifient à leur tour et affectent le contenu des collections. Sur le plan de la conservation, par exemple, nous pouvons observer que les œuvres sur papier acquises récemment demeurent en meilleure condition que celles qui ont été acquises dans les années 1960 par l'Université. L'état d'une œuvre sur papier acquise voilà cinquante ans, encadrée dès lors avec des matériaux acides et surexposée dans les années suivantes, démontre une technique d'encadrement et une manière de diffuser qui sont déconseillées par les normes de conservation actuelles. Dans le même ordre d'idées, les institutions collectionnent aujourd'hui d'une manière plus spécialisée qu'autrefois; leurs critères de sélection d'œuvres sont souvent plus restrictifs qu'auparavant. Le caractère changeant des pratiques et des contextes de collectionnement augmente le degré de difficulté inhérent à l'acte de collectionner puisqu'il mène quelquefois les institutions dans une impasse. Certaines d'entre elles ayant collectionné dans le passé selon des critères de sélection très ouverts se retrouvent à présent avec des collections un peu trop hétéroclites. Elles peuvent tenter de réorienter la politique d'acquisition afin de spécialiser leur collection, mais elles doivent néanmoins conserver des corpus qui s'articulent parfois difficilement avec un mandat réactualisé. Un scénario semblable se produit lorsque les institutions doivent conserver des œuvres en mauvais état avec lesquelles il ne leur est plus possible de travailler. Dans ces deux cas de figure, le personnel muséal est impuissant devant la dormance des œuvres concernées. Par ailleurs, ce caractère changeant crée un écart entre les circonstances où l'on examine une collection et celles où ses œuvres ont été acquises. La compréhension du bien-fondé des acquisitions d'une institution ne va pas toujours de soi, elle requiert parfois la remémoration des conjonctures de leur acquisition. Finalement, cette particularité fait en sorte que la constitution d'une collection cohérente représente un défi réel pour une institution.

La collection de la Galerie Leonard & Bina Ellen est l'exemple d'une collection

collection

3.

Collectionner.

Déclinaison des pratiques

Commissaire : Mélanie Rainville

Galerie Leonard & Bina Ellen