

Merci à l'extraordinaire équipe d'Artexte, particulièrement à Sarah Watson qui a soutenu ce projet dès son commencement, à Zoë Tousignant pour ses généreux conseils, à Hélène Brousseau et Jessica Hébert pour leur soutien lors de mes recherches dans la collection et à Joana Joachim pour ses nombreuses compétences en communications. Merci aussi à Charles-Antoine Blais-Métivier pour son assistance au montage vidéo, à David Martineau Lachance pour son aide avec mon site web et à Kesso-Line Saulnier pour ses recherches bibliographiques sur l'exposition rétrospective. Merci aussi au programme PAFARC de l'UQAM, dont le financement a rendu possible mes recherches et la production d'entrevues vidéo.

- Anne Ramsden

Au nom de toute l'équipe d'Artexte, j'aimerais remercier Anne Ramsden pour sa vision en tant que cofondatrice d'Artexte en 1980, et à l'occasion de son exposition actuelle, en tant qu'artiste engagée à interroger les modes d'exposition ainsi que la nature et la valeur de la documentation d'exposition. Je remercie Anne d'avoir exploré avec enthousiasme la collection et d'avoir réalisé une série d'entretiens avec des artistes et des commissaires de partout au pays pour discuter et partager leurs idées sur l'exposition monographique et ses multiples significations.

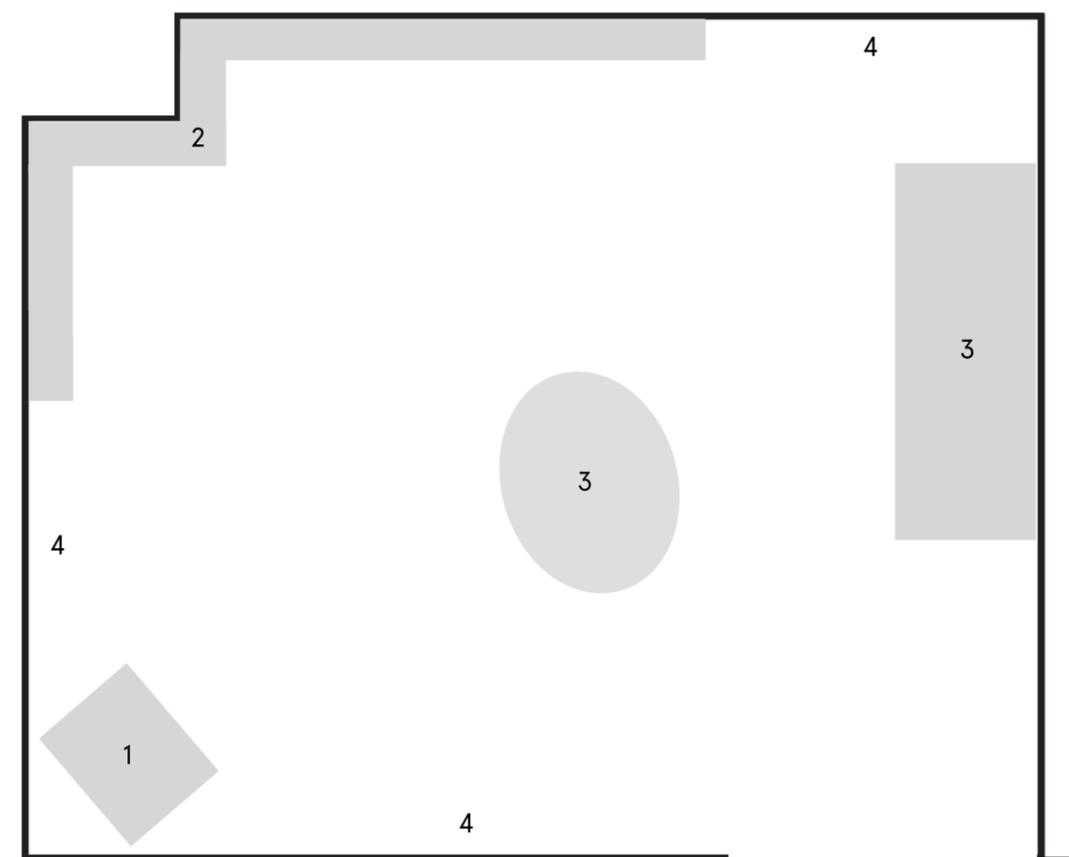
Tout le monde à Artexte a travaillé ensemble sur la résidence et l'exposition d'Anne. Je remercie Zoë, Jessica, Hélène, Joana, Marie-Claire et Frédérique pour leur engagement au travail d'Anne.

- Sarah Watson  
Directrice générale et artistique

*Les objets dans le miroir sont plus près qu'ils ne paraissent*

## ANNE RAMSDEN

26 janvier - 25 mars 2017



# GUIDE D'EXPOSITION

# ARTEXTE

Traduction : Simon Brown  
ISBN : 978-2-923045-18-4



# GUIDE D'EXPOSITION

par Anne Ramsden

Il y a quelques années, en réfléchissant à certaines de mes premières œuvres, j'ai eu l'idée de développer une exposition basée sur le modèle de la rétrospective ou de l'exposition-bilan. Mes recherches m'ont indiqué la présence d'un besoin d'examiner ce sujet plus en profondeur, particulièrement du côté des pratiques canadiennes. Je me suis donc mise à concevoir des façons de démontrer comment ce motif a été traité ces dernières années.

Quelques questions ont alimenté mes recherches : l'exposition rétrospective est-elle intimement liée à une vision moderniste de la pratique artistique comme processus qui se déploie forcément de façon linéaire? Notre ère postmoderne rend-elle problématique ce type d'exposition, alors que bien des artistes ne conçoivent plus leur pratique en ces termes? La rétrospective est-elle toujours en mesure de conserver une fonction publique éducative, ou bien ne sert-elle pas plutôt les intérêts du marché d'art et des collecteurs privés? À une époque où les expositions de groupe – biennales, foires d'art, etc. – occupent une bonne partie de notre attention, quel rôle peut jouer ce type d'exposition monographique, et auprès de quel public?

Comme centre dédié à l'archivage de documents relatifs à l'art contemporain, Artex te est l'endroit tout indiqué pour présenter les résultats de ces recherches. Étant donné qu'il s'agit également d'une occasion pour moi de réfléchir à mon propre parcours, il me paraît conséquent, comme l'une des fondatrices d'Artex te, d'utiliser cet espace pour présenter l'exposition.

## 1. Entretiens

En mettant mon chapeau de sociologue, j'ai mené une série d'entretiens vidéo avec des commissaires et des artistes qui répondaient à mes questions sur leurs expériences en tant que sujet ou organisateur d'une rétrospective ou d'une exposition-bilan. Les questions demeurent assez générales et ont été conçues pour susciter des réponses qui découleraient des expériences personnelles de l'individu. Ces réponses ne relèvent donc pas nécessairement d'une discussion plus large sur les aspects politiques de l'exposition. Les entretiens sont bruts, avec peu de montage – on ne sait jamais ce qu'un chercheur trouvera utile dans trente ans.

Plutôt que tenter d'obtenir un échantillonnage représentatif, j'ai choisi des interlocuteurs avec qui j'avais un contact antérieur, direct ou indirect. En écoutant leurs réponses à mes questions, j'ai constaté que ces entretiens contenaient beaucoup d'informations utiles parmi lesquelles il serait possible d'identifier des points en commun et des démarches similaires en ce qui a trait à l'organisation d'une exposition ou au travail collaboratif entre commissaires et artistes.

Je tiens à remercier tous ceux qui ont donné de leur temps pour contribuer au projet : Grant Arnold, Daina Augaitis, Mathieu Beauséjour, Barbara Clausen, Carole Condé et Karl Beveridge, Sarindar Dhaliwal, Lesley Johnstone, Sylvie Lacerte, Marian Penner Bancroft, Andréanne Roy et Ian Wallace.

Les entretiens peuvent être visionnés en ligne à [artex te.ca](http://artex te.ca)

## 2. Catalogues d'expositions tirés de la collection d'Artex te

J'ai fait une sélection de quelques catalogues de rétrospectives et d'expositions-bilans d'artistes canadiens présentées au Canada. Le catalogue d'exposition est souvent tout ce qui reste une fois qu'une exposition est démontée. Ce document témoigne de l'énorme travail que déploient tant de personnes pour monter une exposition. Plus important encore, il s'agit d'un espace de mémoire qui permet au lecteur de se reconstruire l'exposition, du moins partiellement.

Au moyen d'images et de listes, le catalogue d'exposition nous montre quelles œuvres, du point de vue d'un commissaire travaillant à un moment historique précis, sont considérées comme étant signifiantes ou représentatives de l'ensemble de l'œuvre d'un artiste. Le catalogue montre comment le travail de l'artiste a été présenté physiquement dans l'espace de la galerie et mis en contexte par l'organisme au moyen du texte du commissaire ou d'un autre spécialiste. Du point de vue de la pratique de l'artiste, le catalogue représente un arrêt sur image d'un moment précis dans le temps.

## 3. Documents tirés de mes archives personnelles et de la collection d'Artex te

Cette exposition est le résultat d'un

processus où d'une part, je jette un regard sur ma propre pratique au fil des années et d'autre part, je tente de trouver des liens entre des œuvres réalisées à des moments souvent éloignés dans le temps. En présentant cette collection de revues, catalogues d'exposition, sites web et documents éphémères, j'espère offrir des traces d'un cheminement toujours en cours et dont la destination demeure inconnue. Mes recherches m'ont fait prendre conscience de comment ce cheminement s'est fait en compagnie d'autres artistes. Quand je suis confrontée à une de mes propres œuvres, ou plus souvent, à la documentation de celle-ci, je me vois obligée de me questionner quant au sens qui s'en dégage en comparaison avec mes propres souvenirs de sa réalisation et de mes intentions initiales. Finalement, j'essaie surtout de me reconstruire les façons dont l'œuvre a été montrée et documentée par rapport aux œuvres d'autres artistes.

## 4. Quelques réflexions sur la rétrospective et l'exposition-bilan

*L'exposition monographique, qui se concentre sur les œuvres d'un seul artiste, prend généralement la forme d'une rétrospective de mi-carrière ou d'une rétrospective globale, souvent posthume. Organiser ce type d'exposition requiert une certaine sensibilité de la part d'un commissaire quand il s'agit d'un artiste vivant, puisque présenter une rétrospective en contexte muséal dénote habituellement un moment de réussite exceptionnelle dans la carrière de celui-ci. On ne voudrait pas suggérer*

*qu'un artiste, même âgé, soit rendu à la fin de sa carrière.*

Adrian George, *The Curator's Handbook*, Londres, Thames and Hudson, 2015, p. 39.

*La rétrospective représente traditionnellement une occasion pour l'artiste de présenter ses œuvres réalisées jusqu'à un certain moment comme un tout, logique et chosifié, et de démontrer que son travail a progressé. Se faire offrir ce genre d'opportunité suggère déjà la consécration d'une certaine présence dans le milieu des arts, souvent basée sur l'acceptation journalistique de ses œuvres de début de carrière, plutôt que sur la signification de ses activités actuelles. Le consentement de ces artistes équivaut à s'asseoir dans les coins du milieu culturel, exhibant leurs petites affaires. (...) Certes, on ne sait pas ce qu'apprendre veut dire, mais on sait que cela doit à un certain moment entraîner une transformation du contexte dans lequel on apprend. Si la notion de rétrospective a un sens, il se trouve au cœur de ce paradoxe. (...) Faire un bilan de sa propre pratique, c'est faire un bilan de ce qu'on souhaite à la fois transformer et avoir transformé. Les conditions qui ont empêché ou qui empêchent d'apprendre sont exposées dans la critique d'une pratique. (...) Il n'existe pas d'accomplissement chosifié auquel on peut réellement recourir. Il faut continuer de travailler, sinon, ce sera comme si on n'avait jamais commencé.*

Art & Language, « Retrospective Exhibitions and Current Practice

(A Recommendation for Optimistic Amnesia) », dans *Art & Language 1966–1975*, Oxford, Museum of Modern Art Oxford, 1975, publié aussi comme numéro de septembre 1975 de *Art & Language*, p. 1.

*Sans le consentement d'un artiste ou de son agent, la rétrospective constitue une tâche impossible. Sans le consentement, ce type d'exposition ne peut que relever de l'hagiographie. Pourtant, la rétrospective offre la possibilité d'un engagement critique profond et durable avec une œuvre, le genre d'engagement qui serait impossible avec d'autres types d'expositions. Y a-t-il moyen de contourner cet obstacle?*

Shelly Bancroft et Peter Nesbett, « The Unauthorized Retrospective », *The Exhibitionist*, no. 3, janvier 2011, p. 43.

*La rétrospective peut être carrément abrutissante pour l'artiste. La notion de rétrospective suggère une évolution ou un progrès, des concepts contraires à la pensée artistique.*

Marcia Tucker, cité dans Gail Gregg, « The Making of a Retrospective », *Art News*, avril 1998, p. 146.

*En abordant les œuvres d'Ian Carr-Harris réalisées entre 1971 et 1977, on peut en constituer un corpus de deux façons, sur le plan historique. D'une part, il est possible d'en faire une mise en contexte historique où ce contexte est présumé figé et ayant un sens déterminé. À partir de ce type de mise en contexte, on peut en déduire*

*la position, la signification et l'impact historique de l'œuvre de l'artiste. D'autre part, puisque le problème de sa réception constitue un fait historique, on peut prendre la réception, ou la non-réception de l'œuvre comme point de départ pour une analyse historique. Il n'existe pas de contexte pour une œuvre qui ne se réalise pas dans le présent.*

Philip Monk, *Ian Carr-Harris, 1971–1977*, Toronto, Musée des beaux-arts de l'Ontario, 1987, p. 6.

*Dans le contexte des délais déraisonnablement courts qu'on impose aux artistes pour produire des œuvres finies et impeccables, dignes d'une rétrospective, l'inachèvement semble de moins en moins possible. Pourtant, c'est sur l'impossible et l'inachevé qu'un commissaire se doit de porter son attention, dans l'espoir d'en déterrer un seul fragment significatif, une nouvelle ouverture sur comment comprendre une œuvre du passé.*

Tina Kukielski, « Prolonged Exposure », *The Exhibitionist*, no. 4, juin 2011, p. 86.

*Je crois qu'effectivement, dans une rétrospective, ce qu'on peut démontrer, avant tout, c'est la continuité dans une œuvre.*

Guido Molinari, dans Sandra Grant Marchand, Guido Molinari, Roald Nasgaard et al, *Guido Molinari : Une rétrospective*, Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal, 1995, p. 18.