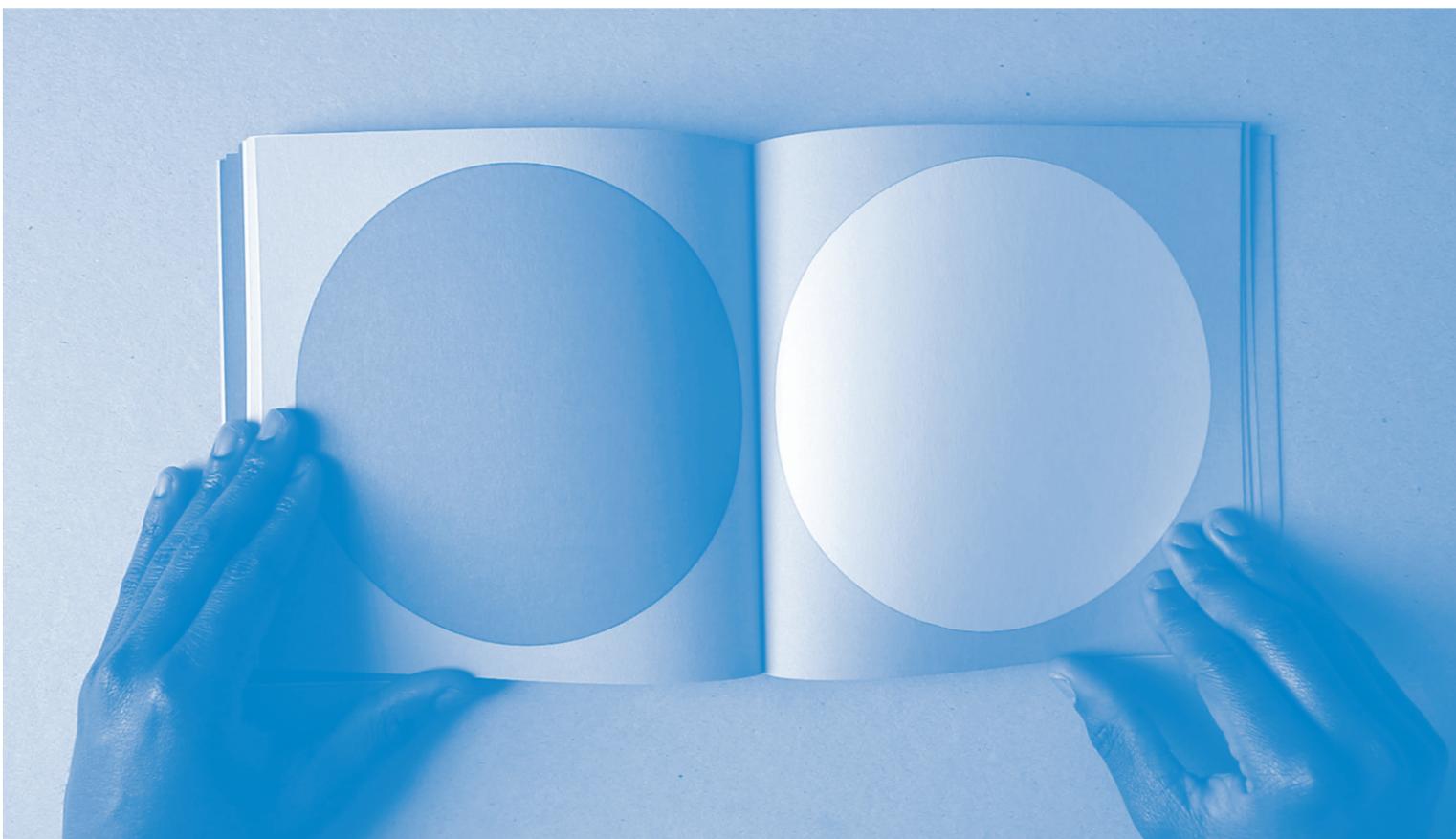


Nelson Henricks

DOCUMENT

XXL

Durée du programme : 57 min



Exploration de la collection audiovisuelle d'Artex

13 avril - 17 juin 2017

X

DOCUMENT. Sur le plan étymologique, *document* trouve sa racine dans les mots latins *docere* (enseigner) et *documentum* (exemple, leçon, preuve). *Document* a fait son entrée dans la langue française au 13^e siècle pour ensuite se rendre en territoire anglophone quelque 200 ans plus tard. Le *ment* de *document* – du mot latin *mentum* –, fait référence à l'effet ou au résultat d'une action. Un document constitue effectivement le résultat d'une explication, d'un enseignement, ou d'une preuve. À un certain moment, *document* est aussi devenu un verbe ; les artistes sont perpétuellement en train de *documenter* leurs œuvres. Par moments, cette documentation prend une forme pédagogique ; elle peut, par exemple, enseigner à un jury de pairs comment reconnaître une œuvre d'art. La documentation finit sur un site web, dans un diaporama, une présentation PowerPoint, un catalogue ou un livre d'histoire. Artex est un centre de documentation qui déborde de documents artistiques et de la documentation d'œuvres.

XXL signifie, bien entendu, *extra extra large*. Mes recherches ont commencé dans la collection grand format d'Artex, une collection « taille plus », pour ainsi dire. Cette collection était alors le dépôt principal des disques vinyle 12" (ce qui n'est plus le cas). C'est aussi, curieusement, là où bien des articles rares ou précieux sont conservés. *XXL* signifie surdimensionné, surévalué, et même doublement surdimensionné – nous y reviendrons. Plutôt que de me concentrer sur la taille ou le volume que pourraient suggérer X, X et L, j'ai choisi de les interpréter comme des instruments philosophiques et quasi mathématiques qui me permettraient de jouer avec les documents et les idées. Le X signifie multiplier, combiner une chose avec une autre, comme dans $10 \times 10 = 100$. Le L, quant à lui, nous donne accès à une « dimension charnière », un axe vertical sur un plan horizontal : $A \times B = L$, l'intégration d'un axe spatial à un continuum temporel linéaire. Le L permet aux idées et aux phénomènes de se plier et de se déplier, ou de s'ouvrir et de se fermer, comme un livre.

X

Comme j'ai mentionné ailleurs, bien qu'Artex soit connu surtout comme un dépôt de documents imprimés issus du milieu de l'art contemporain, on y conserve une importante collection de documents audiovisuels également : films, bandes vidéo, DVDs, disques vinyle, cassettes audio et CDs. Le statut de ces objets varie : certains sont des œuvres d'art, d'autres sont de la documentation.

À l'occasion, en fouillant dans la collection, il m'est venu à l'esprit qu'Artex est comme un fossile de la vie d'avant internet : une sorte de Toile pré-Toile. En ce sens, Artex représente le reflet d'un temps où les données n'étaient pas si accessibles. À notre époque, où toute information semble être numérisée et accessible sur internet, ces documents photocopiés dans leurs chemises en carton dégagent une certaine préciosité démodée ou dépassée. Le caractère inclusif et illimité d'internet relève, bien entendu, de l'illusion, et la force d'Artex se trouve dans la possibilité d'offrir une solution de rechange à la virtualité post-vérité : du réel, du tactile, du tangible. L'existence de la collection dans l'espace physique nous permet de faire des liens parfois insoupçonnés et étonnants.

À la différence d'internet, la collection Artex se caractérise par la finitude. Les limites physiques de ce que contient la base de données, et de ce qu'on peut y trouver, sont devenues les limites de mon projet de commissariat. J'avais l'impression qu'il ne serait pas possible ni souhaitable de travailler en dehors de cette structure. J'ai donc décidé de ne rien intégrer de l'extérieur (à l'exception d'une ou deux petites tricheries). Cette contrainte m'a amené à poser la question à savoir si ce que je faisais constituait ou non un travail de commissariat. Je n'avais pas la liberté de suivre les méandres d'un sujet de recherche dans la vastitude du monde de l'information. Mes limites étaient plutôt celles de la base de données : une sorte de commissariat vertical découlant d'un corpus documentaire figé et limité, à l'opposé du commissariat auquel on est habitué, sans bornes et sans contraintes contextuelles.

L

Un lieu commun très répandu au sujet des artistes-commissaires est que ceux-ci ne sélectionnent que des œuvres d'amis. Ce n'est pas entièrement faux. J'ai déjà été coupable de ce type de partialité, mais je crois qu'il s'agit d'un vice que j'ai réussi à corriger. Dans tous les cas, même les commissaires-commissaires – les vrais commissaires – sont parfois sujets à ce genre de népotisme, alors ce n'est pas forcément utile de distinguer entre les artistes-commissaires et les autres praticiens du commissariat. Pour ma part, je crois que l'artiste-commissaire ne travaille pas tout à fait de la même façon qu'un commissaire dit professionnel. Par commissaire professionnel, j'entends un individu qui ne crée pas d'œuvres, et qui aurait une formation spécialisée en autre chose que choisir des couleurs de mur harmonieuses. J'envie le commissaire professionnel, car il a le loisir de regarder l'art et d'y réfléchir sans prendre en compte tous les ennuis qu'implique la réalisation physique des œuvres. Il doit avoir l'esprit quand même plus dégagé.

Quand l'artiste Steve Reinke a organisé une exposition de mon travail en 2010, je lui ai permis de prendre des libertés, de jouer et d'improviser avec mes œuvres d'une façon que je n'aurais peut-être pas tolérée de la part d'un commissaire professionnel. Cette désinvolture découlait en partie d'une amitié de longue date avec Steve, mais aussi de mon admiration pour son travail et de ma certitude que les risques qu'il prendrait seraient calculés et bien ancrés dans sa rigoureuse et habile pratique d'artiste. Quand j'ai exposé à Steve et un commissaire ma distinction entre l'artiste-commissaire et le commissaire-commissaire, ils ont ri tous les deux, insistant qu'il n'y avait pas de différence fondamentale entre eux. Cette différenciation est donc peut-être futive, dépassée ou démodée. Après tout, bien des commissaires, comme Hou Hanru, se considèrent comme étant des artistes, ayant des démarches où ils agencent les œuvres en prenant des risques et en favorisant la contamination croisée. Une exposition organisée par un tel commissaire devient une sorte de méta-œuvre, une construction plurivoque qui dépasse la portée d'un seul individu.

Dans son excellent article sur l'exposition organisée par l'artiste Danh Vo pour la Punta della Dogana, à Venise (Artforum, septembre 2015), Claire Bishop critique l'exposition, la décrivant comme une simple prolongation des intérêts et de la pratique artistique du commissaire. Le commissariat tel que pratiqué par un artiste représente une façon pour celui-ci de constituer son *arbre généalogique* : l'artiste-commissaire consolide sa propre autorité par le biais d'une généalogie par association. En choisissant les œuvres pour DOCUMENT XXL, je courais le risque de tomber dans ce même piège. Ce qui m'a frappé dans l'exposition de Vo, c'était à quel point les choix d'artistes et d'œuvres commentaient ou expliquaient son propre travail. C'est précisément sur cet aspect que portait la critique de Bishop. Mais si les artistes-commissaires sont investis dans le processus de création comme forme de recherche, pourquoi le travail de l'artiste-commissaire ne découlerait-il pas de recherches déjà entamées ?

Quant à moi, ma méthode commissariale était la suivante : j'ai choisi des documents que j'aimais et qui m'attiraient. Cette démarche est devenue en quelque sorte problématique, et a soulevé quelques questions : *pourquoi est-ce que j'aime ceci ? Pourquoi suis-je attiré par ces matériaux, ces formes, ces idées ?* Les décisions que j'ai prises en tant que commissaire semblaient effectivement découler des choix que je prends comme artiste. Par contre, réellement comprendre le fondement d'un « j'aime ça » me semble relever de la suranalyse. Ce serait aussi fastidieux que d'expliquer une blague incomprise, ou d'analyser l'attirance sexuelle. Une telle analyse est évacuée de tout plaisir, et le langage n'est jamais à la hauteur de la tâche. De toute manière, quelle pratique artistique n'est pas biaisée par une préférence pour certains matériaux, certaines méthodes, certains thèmes ? Quel commissaire choisit des œuvres d'artistes avec qui il ne ressent aucune affinité ? Y a-t-il une façon de discuter de ces attirances et affinités, sans recourir à la question du *goût* ?

On pourrait dire que l'articulation de l'indicible est le travail dans lequel nous sommes tous investis, commissaires et artistes confondus. Un travail ardu, mais nécessaire. Face à d'éventuelles accusations de paresse intellectuelle ou de manque de rigueur, je répondrais que, pour moi, ce travail relève surtout du plaisir de l'attirance – un plaisir qui opère en dehors du langage. Voilà la « dimension charnière », la dimension L de XXL : une pensée extralangagière que met en œuvre l'artiste lors de la création physique. Cette pensée est du domaine de l'affect.

X

Il y a quelques années, je discutais avec un commissaire au sujet de l'édition 2013 de la Biennale de Venise. Il disait que Massimiliano Gioni avait effectué son travail de commissaire comme l'aurait fait un DJ. J'ai trouvé cette proposition très intéressante. Je présume que mon interlocuteur voulait suggérer que l'approche de Gioni dégageait une sorte de désinvolture ludique, la désinvolture de celui qui fouille dans un bac de vinyles, choisissant par instinct les agencements musicaux, construisant intuitivement les rythmes, les intensités et les pauses pour les danseurs, pour qu'ils reprennent leur souffle. Comment le commissaire peut-il travailler comme un DJ ? En construisant les attirances et les affinités. Avec cette idée de commissaire-DJ comme modèle, j'ai commencé à considérer le mixage et les compils, l'échantillonnage et le mashup, le hip-hop, le rap et le rappeur invité qui scande par-dessus la trame musicale d'un autre. J'ai commencé à fouiller dans les documents grand format, à la recherche de disques vinyle 12". Ces disques sont devenus la pierre angulaire de DOCUMENT XXL.

X

DOCUMENT XXL parle des présentations d'artistes et de la parole d'artistes. J'ai déjà exploré cette préoccupation dans mon installation vidéo de 2015, *A Lecture on Art*, où je reconstitue la voix d'Oscar Wilde à partir d'un texte annoté. Jusqu'à un certain point, ce dont parlent les artistes a déterminé les sous-thématiques de l'exposition : je me suis laissé guider par leurs mots. Par instinct, je me suis orienté vers des œuvres d'art textuel, des pratiques conceptuelles et post-conceptuelles, et des procédés génératifs. J'en parlerai davantage ailleurs. De façon générale, l'exposition commençait à porter sur le temps, sur les problèmes inhérents à la présentation des œuvres temporelles en galerie, et sur la condition paradoxale d'un objet qui peut être à la fois vu et entendu.



L

C'est surtout l'emballage et la présence physique de ces disques comme objets qui m'ont attiré d'emblée : vinyle blanc, vinyle jaune, vinyle transparent, flexi-discs... je me sentais comme un vrai junkie du vinyle. Dans le fond, je choisisais les objets qui m'attiraient. Je ne crois pas que le travail du commissaire devrait se réduire à une autre manifestation du fétichisme de la marchandise, mais cette inclination semblait néanmoins motiver beaucoup de mes décisions. À son niveau le plus élémentaire, XXL DOCUMENT est une célébration de toutes les choses vraiment intéressantes qui j'ai retrouvées en fouillant dans la collection des documents grand format d'Artex. *Ceci nous appartient tous !*

Comme objet esthétique, le disque 12" fonctionne bel et bien comme un piège dans lequel on tombe en dépliant la pochette. Pour cette raison, simplement installer les disques derrière une vitrine, ou les encadrer et les accrocher au mur, me semblait insatisfaisant. Cette approche les aurait condamnés au mutisme tout en les élevant au statut d'objets fétiches, au lieu d'en exploiter la valeur d'usage. J'ai ensuite eu l'idée de les présenter en action, de permettre au visiteur de les voir et de les entendre en même temps, mettant en relief l'attrait d'un objet physique qui se déploie dans la dimension temporelle, et qui, en ce faisant, se transforme en autre chose.

Parallèlement à cette démarche, j'étais en réflexion quant à un autre problème, celui de la présentation d'œuvres à caractère temporel dans le contexte de la galerie¹. Pour moi, cette frustration est bien illustrée par le paradoxe qu'entraîne présenter *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles* de Chantal Akerman sur un moniteur installé sur un socle, muni d'un casque d'écoute, mais sans siège pour le visiteur. Ici, le commissaire n'invite pas le spectateur à faire une véritable expérience de l'œuvre : il n'est pas possible de regarder un film de presque quatre heures debout dans une galerie. Cette présentation sculpturale du temps se veut plutôt un indicateur, pointant un endroit à l'extérieur de la galerie. Cet endroit peut être le souvenir que garde le visiteur d'un visionnement antérieur du film, ou une suggestion de le louer ou de l'acheter et de la regarder à la maison. Cette *fonction indicatrice* de l'œuvre, comme marqueur ou substitut pour une autre manifestation de la même œuvre ailleurs, m'intriguait beaucoup.

La collection d'œuvres temporelles d'Artex n'est pas infinie, mais elle demeure incroyablement vaste. Au départ, je me suis accordé 20 heures de recherche. Mais, même en excluant les œuvres que je connaissais déjà, il restait d'innombrables heures de visionnement, d'écoute et de lecture. Mes heures de recherche officielles se sont donc écoulées rapidement, et j'ai ensuite perdu le compte des heures supplémentaires. Sans un emploi à temps plein à Artex, je ne pourrais espérer plus qu'une exploration superficielle, quelques gouttes dans l'océan temporel de la collection. Choisir l'attrait de l'objet physique comme critère de sélection est alors devenu une façon, parmi d'autres, de limiter mon temps de recherche. Mais cette préoccupation a rapidement évolué vers la question de la monstration. Manifestement, ce que j'avais baptisé la *méthode Jeanne Dielman* n'était pas adéquat. Présenter des heures de documents dans la galerie n'allait pas garder l'attention d'aucun visiteur, et cela lui aurait imposé une attente irréaliste de toute manière. C'est ici que le modèle du DJ est entré en jeu. En agencant deux documents, en les présentant en tandem, l'expérience qu'en fait le visiteur prend la moitié du temps. Le montage et l'utilisation d'extraits, comme dans l'échantillonnage ou le mashup, deviennent des moyens de condenser le contenu. De cette façon, la structure de l'exposition a l'effet de plier le temps (L) sur lui-même.

Cela étant dit, la fonction indicatrice de la *méthode Jeanne Dielman* m'intriguait toujours. À la base, le but de DOCUMENT XXL est d'indiquer et de mettre en œuvre l'archive. Le visiteur est encouragé à consulter les documents directement dans le dépôt, de les visionner, de les toucher, de les écouter, de faire l'expérience de leur présence physique de façon intime.

¹ Un problème abordé par Jason Simon dans son texte accompagnant l'exposition *Changeover*, présentée à Artex de décembre 2014 à février 2015.

L

DOCUMENT XXL se trouve à mi-chemin entre l'exposition et l'œuvre originale. Dès le départ, j'étais conscient des problèmes éthiques que cette hybridation pouvait entraîner. Même si des commissaires comme Hou Hanru se voient comme des artistes, et se sentent libres de combiner les œuvres d'autres artistes pour en faire des méta-œuvres, cette méthode court néanmoins le risque de manquer de respect envers les intentions des artistes. D'un autre côté, en tant qu'artiste dont les œuvres ont souvent été présentées dans des expositions de groupe, je suis conscient de la nécessité d'être flexible en ce qui est de la contamination entre œuvres. C'est pour cette raison que j'ai conçu certaines de mes œuvres avec de longs silences, afin d'accommoder les sons émanant des autres œuvres dans l'espace ou pour faire place au son ambiant. Certains commissaires ont même utilisé ce principe de contamination croisée comme critère dans la sélection des œuvres. L'art existe rarement dans un vacuum.

Compte tenu de toutes ces considérations, je me suis donné la mission de choisir des éléments qui seraient en mesure de cohabiter de façon harmonieuse dans un espace restreint, sans que l'un prenne le dessus sur l'autre. Dans le cas des vidéos et des films, par exemple, j'ai décidé de ne pas coller de bande-son sur une œuvre silencieuse. À l'occasion, je laissais une œuvre vivre seule avant de l'agencer avec d'autres éléments. En fin de compte, mon but était d'orchestrer des conversations entre les artistes. Quand j'avais l'impression de ridiculiser une œuvre, je faisais marche arrière. Si la présentation finale semble tourner en dérision une œuvre quelconque, je m'en excuse. Ce n'était pas du tout mon intention.

Dans tous les cas, les considérations éthiques du projet ont été quelque peu mitigées par le statut documentaire des objets souvent éphémères réunis ici. Seuls quelques-uns d'entre eux ont le statut d'œuvre. La plupart sont des extraits, ce qui motive davantage à aller chercher les originaux dans leur intégralité dans la collection.

X

Comme j'ai mentionné ailleurs, les présentations d'artistes et les paroles d'artistes sont devenues les fils conducteurs de DOCUMENT XXL. Des réponses à ces paroles se sont imposées aussi. DOCUMENT XXL comprend donc plusieurs volets. Certains portent sur la notion de documentation dans le sens audiovisuel, et pose la question de ce point de bascule où la documentation devient œuvre, et vice versa. D'autres volets ont pour sujet le voyage, la politique et le mouvement. D'autres encore abordent le feu, et le document brûlant ou brûlé. Y figurent le silence de l'artiste aussi – souvent aussi puissant que ses paroles – et la place du public. Je n'en dirai pas plus. Je ne voudrais pas donner trop de détails quant aux œuvres et aux artistes par rapport aux thèmes abordés ; cela irait à l'encontre de la raison d'être du projet. Je souhaite que le spectateur puisse plutôt créer ses propres liens. DOCUMENT XXL laisse de la place au lecteur.

Ce lecteur-spectateur remarquera que l'exposition fait la part belle aux pratiques conceptuelles et néo-conceptuelles. Ces choix découlent de l'importance accordée au langage dans ces pratiques, et de mon attirance personnelle envers certains artistes. À vrai dire, j'ai souvent été attiré par des œuvres plutôt minimalistes en raison de leur facilité d'agencement. Des articulations plus complexes sont souvent plus difficiles à harmoniser et à disposer de façon à en créer des contrepoints intéressants. Certains types d'œuvres se sont intégrés plus facilement au projet : ceux qui relevaient des critères du DJ, du mixage et du mashup. Les documents qui employaient le dédoublement, la stratification, le pli – la compression des informations – se sont bien alignés avec mes objectifs généraux aussi. La couleur et le monochrome ont ouvert la voie vers la *dimension* L, celle de l'affect et de la sensation : un lieu où la signification linguistique tombe en morceaux, cédant sa place à quelque chose de plus intuitif, plus incarné, plus coloré.

L

Les deux traits du X représentent l'intersection de deux éléments. Les deux traits du L représentent un dépliement.

Le X est un dédoublement.

Le L est un dépliement, une ouverture.

DOCUMENT XXL.

Texte de Nelson Henricks

Traduction de Simon Brown

Ce projet a reçu le support d'une bourse de développement professionnel de la Part-time Faculty Association de l'Université Concordia.

Nelson Henricks aimerait remercier les artistes participants pour l'enthousiasme et les encouragements témoignés tout au long du développement du projet.

Merci également aux membres de l'équipe d'Artex, Sarah Watson, Zoë Tousignant, Jessica Hébert, Hélène Brousseau et Frédérique Duval pour leur soutien et leur assistance inestimables tout au long du projet, et à Optica pour la location d'équipement.

