

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

APPROPRIATION ET ALTÉRATION DE L'OBJET USUEL
DANS UNE PRATIQUE SCULPTURALE
COMPRENANT DES OEUVRES ACTIVABLES PAR LE PUBLIC.

MÉMOIRE-CRÉATION
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES

PAR
ALEXANDRE NUNES

DÉCEMBRE 2018

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.07-2011). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je voudrais en premier lieu remercier ma mère, qui à travers sa "fondation" m'a aidé à surmonter plusieurs obstacles au quotidien. Son soutien moral et ses encouragements seront toujours précieux.

J'aimerais également remercier mon directeur de recherche Robert Saucier, professeur à l'École des arts visuels et médiatiques à l'UQAM, pour avoir chaleureusement accepté de m'accompagner tout au long de ce parcours. Son humour, son support indéfectible et ses judicieux conseils, m'auront permis d'arriver à bon port.

Un merci spécial à Anna-Karyna Barlati, qui fut ma confidente et mon alliée au cours des dernières années.

Je tiens finalement à saluer Steve Beshwaty, Jasmine Gualtieri, Josée Brouillard, Marie-Hélène Arcand, Elyse Rouleau, Éric L.Forget, Alexandre Lepage, Andréanne Roy, Catherine Barnabé, Eduardo Della Foresta, Jimmy Deschênes, Steffie Bélanger, Serge Fisette, Juan Ortiz-Apuy, Nycole Paquin, Christine Faucher, Gisele Amantea, Alexandre Castonguay, Michael Robinson, Carole Dubois, mes camarades de classe, le personnel enseignant et les employés de l'UQAM.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	iv
RÉSUMÉ	v
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
L'OBJET USUEL.....	3
1.1 Survol historique de l'objet en sculpture.....	3
1.2 L'artiste-marcheur qui sculptait de la couleur.....	7
1.3 La finitude des choses et le <i>Wabi-Sabi</i>	9
1.4 Le potentiel évocateur et mnémonique de l'objet usuel	10
CHAPITRE II	
L'ACTE D'APPROPRIATION.....	14
2.1 L'acte d'appropriation.....	14
2.2 Altération	16
2.3 Détournement	17
2.4 Traduire c'est trahir	19
2.5 Mimèsis	20
2.6 Exposition finale	21
CHAPITRE III	
OEUVRES ACTIVABLES	24
3.1 La part de mystère	24
3.2 La participation du public	25
3.3 Objets à emporter	26
CONCLUSION	28
BIBLIOGRAPHIE	30

LISTES DES FIGURES

Figure	Page
<p>1.1 <i>La Petite Danseuse de Quatorze Ans</i> Degas, E. (1881). Statue en bronze avec patine aux diverses colorations, tutu en tulle, ruban de satin rose dans les cheveux, socle en bois.....</p>	4
<p>1.2 <i>Oracle</i> Rauschenberg, R. (1962-1965). Tôle galvanisée, eau et son.....</p>	6
<p>1.3 <i>Reliques</i> Nunes, A. (2006). Sculpture. Maison de la Culture Rosemont-Petite-Patrie, Montréal. Fils électriques, tiges de cuivres, lecteur MP3.....</p>	7
<p>1.4 <i>Vanishing</i> Nunes, A.(2010-2012). Bois, fibre de verre, réfrigérateur, projecteur, diapositives.....</p>	12
<p>1.5 <i>Vanishing</i> Nunes, A. (2010-2012). Photos argentiques.</p>	13
<p>2.1 <i>Schéma pour l'acte d'appropriation</i>.....</p>	15
<p>2.2 <i>Punch</i> Nunes, A. (2009-2012). Horodateur, étampe, carton, plomb.....</p>	18
<p>2.3 <i>Le sens caché des objets familiers</i> Vue d'ensemble de l'exposition</p>	21
<p>2.4 <i>Once upon a time</i> Nunes, A. (2018). MDF, bois, plexiglas, écran LED, microcontrôleur, senseur, attaches.</p>	22
<p>2.5 <i>Pèse-personne, pèse personne</i> Nunes, A. (2018). Pèse-personne, microcontrôleur, écran vidéo, bois</p>	23
<p>2.6 <i>Prendre la parole en public</i> Nunes, A. (2018). Distributeur de papier essuie-mains, rouleau avec graffiti, tube fluorescent.....</p>	27

RÉSUMÉ

Après des incursions dans différents champs de création, dont celui de la musique et de la conception de sites web, j'explore aujourd'hui le domaine de la sculpture en réalisant des œuvres hybrides faites à partir d'objets trouvés. Ma démarche artistique s'articule autour de la notion d'appropriation et d'altération de l'objet usuel dans une pratique sculpturale comprenant des œuvres activables par le public. Mon projet de maîtrise vise à faire connaître par la rédaction de ce mémoire et par le biais d'une exposition solo, le résultat de mes recherches. En outre, je souhaite par ce projet étudier plus avant les interactions possibles entre objets et individus, et me pencher sur les notions de transitoire et de mémoire en art. Comment redéfinir la fonction des objets, en vue d'en faire les personnages d'un nouveau récit?

Selon l'artiste Tony Cragg, une des approches préconisées en sculpture de nos jours, consiste à désigner des objets comme « vecteurs de symboles et d'informations significatives ». Les deux types d'objets qui sont le plus fréquemment utilisés par les artistes, sont « les choses trouvées dans la nature – qui ont été remplies de sens depuis nos origines et qui se révèlent riches en valeurs métaphoriques et symboliques – et les objets faits par l'homme ou les artefacts – qui peuvent être considérés comme des prolongations matérielles de nous-mêmes ». Elles sont en quelque sorte des synonymes de ce que nous sommes et sont de parfaits sujets pour les artistes qui les utilisent comme des métaphores de l'existence humaine (Cragg, 2014).

MOTS-CLÉS : Objet usuel, appropriation, altération, sculpture, mimésis, simulacre, détournement, œuvres activables.

INTRODUCTION

Le monde est saturé d'objets plus ou moins intéressants, disait l'artiste américain Douglas Huebler – spécifiant au passage qu'il ne désirait pas en ajouter davantage (traduction libre) (Smith, 1997). Ce sentiment, je l'ai ressenti à quelques reprises lors de mon parcours universitaire et dans les périodes troubles où j'avais la conviction profonde que tout a déjà été fait. On se demande alors comment contribuer de façon singulière et positive au monde de l'art. Comment s'appropriier l'objet de commodité pour en faire à nouveau un récepteur à la réflexion?

D'après Nicolas Bourriaud (2003), la surproduction n'est plus vécue aujourd'hui comme un problème par les artistes qui tirent leurs idées d'un écosystème culturel. Ils s'approprient les codes en vigueur, manipulent les sources et vont puiser dans le bassin des œuvres artistiques du patrimoine mondial afin de recycler ou de produire du contenu.

Le présent texte vise à mettre en lumière les différentes stratégies d'appropriations de l'objet usuel au cœur de ma pratique artistique. Il accompagne mes créations des années antérieures et les œuvres multidisciplinaires qui ont été présentées au Centre de diffusion et d'expérimentation (CDEx) de l'UQAM, dans le cadre de mon projet d'exposition de fin de maîtrise. Divisé en trois chapitres, je ferai tout d'abord un court survol historique de l'objet et de son influence dans le monde de l'art afin d'aider le lecteur à mieux comprendre sur quelle base prennent appui mes réflexions théoriques et mon travail pratique. À travers l'expérience de la promenade et de la collecte d'objets, je décrirai la nature des éléments qui constituent le point de départ de mon travail sculptural.

Dans le second chapitre, je me pencherai ensuite sur l'acte d'appropriation, qui pourrait se définir comme une action artistique qui consiste à utiliser un objet, une idée, un style, une démarche, etc., dans la réalisation d'une œuvre. Pour ce faire, l'artiste qui s'y intéresse a recours à différents procédés pour y arriver. L'altération, le détournement, l'hybridation, la copie, la citation, l'assemblage, le recyclage, etc., relèvent de *l'appropriation reproductrice ou imitative* et de *l'appropriation productrice ou créatrice*. J'aborderai aussi dans ce chapitre, la notion de traduction telle qu'énoncée par Alexis Nouss pour montrer comment l'acte de traduction s'apparente à un acte d'appropriation. Comment dans mes œuvres s'effectue le passage d'une forme à une autre, d'une signification à une autre.

Finalement, le dernier chapitre de ce mémoire sera consacré à l'aspect participatif ou interactif des œuvres qui font partie de mon corpus artistique. Grâce à l'emploi notamment de microcontrôleurs et de senseurs, je décris comment les dispositifs au cœur de mes sculptures établissent un dialogue entre l'artiste, l'œuvre et le spectateur. La part de mystère joue aussi un rôle important dans mon travail, car elle permet de piquer la curiosité du public et de jouer sur ses attentes et ses apprioris.

CHAPITRE I

L'OBJET USUEL

*Nous avons peut-être une leçon à entendre
de la présence muette et immobile des objets.*

- Roger-Pol Droit

1.1 Survol historique de l'objet en sculpture

L'objet est présent dans la tradition picturale depuis l'Antiquité, mais c'est autour du XXe siècle qu'il va sortir du cadre de la peinture et faire son entrée de façon réel dans le domaine de la sculpture. En 1881, lorsque Degas présente au Salon des Impressionnistes, une ballerine en bronze dont le tutu est fait de vrai tissu, la sculpture cause une commotion auprès de la critique qui y voit une insulte à la noblesse du bronze (Figure 1.1).

La rencontre des deux matériaux (l'un étant durable et noble, destiné à défier le temps, l'autre fragile, périssable et commun, qui bientôt deviendra poussière) pourrait prendre figure d'un premier mouvement vers une sculpture utilisant une matière sans noblesse et périssable (Latour, 2003).

Cette précarité nous la verrons apparaître quarante ans plus tard dans des œuvres de Braque et de Picasso. Les deux artistes entreprennent en effet de faire des sculptures en papier, carton et ficelle, afin de créer des objets qui serviront de modèles à leurs productions picturales. Ces objets fragiles qui ne devaient servir que temporairement, « trouvent un écho chez les constructivistes, et particulièrement dans *les reliefs en coin* de Vladimir Tatlin où sont assemblés des matériaux étrangers à la tradition de la sculpture » (Latour, 2003).



Figure 1.1

Edgar Degas, *La Petite Danseuse de Quatorze Ans*, 1881.
Statue en bronze avec patine aux diverses colorations, tutu en tulle,
ruban de satin rose dans les cheveux, socle en bois.
98 x 35,2 x 24,5 cm
Photo: © M.T. Abraham Foundation

C'est à la même période en France, que Marcel Duchamp formulera sa contestation de la peinture en sélectionnant des objets manufacturés (ready-mades) et en les élevant au rang d'œuvres d'art. De façon ludique, Duchamp introduit dans le circuit artistique des objets banals qui sont pour lui éloignés du plaisir de l'œil et sans la moindre suggestion d'idées. Duchamp ne cherche pas à établir un art de l'objet, mais à démontrer que c'est l'intention de l'artiste qui compte avant tout. Par ce geste, il remettra en cause la notion même d'originalité en art.

"Il fallait que je choisisse un objet sans que celui-ci m'impressionne, et le plus éloigné possible du plaisir esthétique, sans la moindre intervention d'idée ou de suggestion. C'est très difficile de sélectionner un objet qui n'a absolument aucun intérêt pour nous et pas seulement le jour où on le choisit mais qui n'en aura jamais, et qui finalement ne pourra jamais être beau, joli, agréable ou laid..." Marcel Duchamp, (Arman, 1984).

Son *Porte-bouteille* (1914) et sa *Fontaine* (1917) seront donc des renoncements au style et au bon goût, bien que de façon involontaire ils auront pour effet de favoriser l'émergence de la sculpture conceptuelle et d'ouvrir une nouvelle dimension à la conscience esthétique auprès des générations qui vont lui succéder.

Avec la reprise économique et l'apparition de la société de consommation après la Seconde Guerre mondiale, ce sont les artistes du Pop art et les Nouveaux-Réalistes, qui en réaction à l'expressionnisme abstrait, vont permettre à l'objet de s'installer confortablement dans le monde de l'art (Restany & Demiaux, 1989). Des artistes comme Louise Nevelson, Robert Rauschenberg (Figure 1.2), Andy Warhol, Claes Oldenburg, Jim Dine, Arman, César, Raymond Hains, Daniel Spoerri, Jean Tinguely, Niki de Saint Phalle, etc.; fusionneront l'art et le quotidien en introduisant dans leurs œuvres des objets ordinaires, des messages publicitaires et des icônes de la culture populaire (Cros, 2008). La ville avec ses produits et ses rebuts devient alors un immense terrain de jeu pour ceux et celles qui cherchent à se réapproprier le réel.



Figure 1.2

Robert Rauschenberg, *Oracle*, 1962-1965.
Tôle galvanisée, eau et son. 236 x 450 x 400 cm.
Photo: © Robert Rauschenberg Foundation

1.2 L'artiste-marcheur qui sculptait de la couleur

Je me souviens quand j'ai commencé à faire de la sculpture de façon autodidacte il y a une quinzaine d'années (Figure 1.3). Mon approche en art était plutôt formaliste et ma technique référait à plusieurs égards au côté répétitif et manuel du tissage. C'était un travail minutieux et presque obsessionnel que je m'employais à faire dans l'espace réduit de mon logement du quartier Hochelaga-Maisonneuve. Un exercice au quotidien qui avait les allures d'un rituel. Mes sculptures se présentaient alors comme des formes abstraites et organiques faites à partir de fils électriques récupérés dans différents appareils domestiques jetés aux ordures (téléviseurs, jouets, électroménagers, etc.).

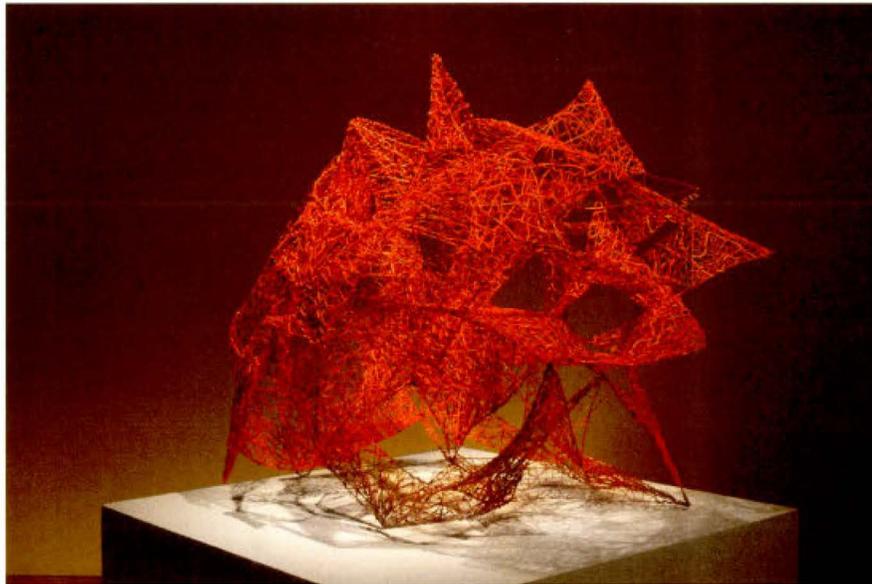


Figure 1.3

Alexandre Nunes, *Reliques*, 2006.
Fils électriques, tiges de cuivres, lecteur MP3.
Maison de la Culture Rosemont-Petite-Patrie, Montréal.
Photo: © Annie Rossano

Une fois répartis selon leurs tailles et leurs couleurs, ces fils étaient ensuite assemblés ou "tissés" sur des armatures de tiges de métal pour former des surfaces colorées dont chacun des plans étaient comme infléchi par un envol dynamique. Les fils devenaient en quelque sorte des "pigments" avec lesquels j'en venais à sculpter de la couleur, à réaliser des camaïeux où prédominait telle teinte de rouge, d'orange, de bleu, de brun, de noir, de blanc. Le matériau de ces sculptures était détourné de sa finalité habituelle et suspendue du cycle de la consommation, comme si un sursis avait été octroyé à ce qui a été perçu comme quelque chose d'indésirable et d'irrécupérable par la société. Baudelaire disait d'ailleurs en décrivant le travail du chiffonnier qui se promène dans les rues de Paris:

Tout ce que la grande cité a rejeté, tout ce qu'elle a perdu, tout ce qu'elle a dédaigné, tout ce qu'elle a brisé, il le catalogue, il le collectionne. Il compulse les archives de la débauche, le capharnaüm des rebuts. Il fait un triangle, un choix intelligent; il ramasse comme un avare un trésor, les ordures qui, remâchées par la divinité de l'industrie, deviendront des objets d'utilité ou de jouissance (Baudelaire, 1966).

Quand je me promène dans les rues de la ville, mon attitude se rapproche de celle du chiffonnier et du flâneur baudelairien par « la solitude qui le caractérise et son statut d'observateur du mouvement de la ville » (Barnabé, 2010). Cette attitude, comme le souligne Catherine Barnabé dans son mémoire intitulé *Trace, empreinte, collecte : Les formes d'informations du corps de l'artiste dans la ville dans un contexte de mobilité*, pourrait aussi être redéfinie par une posture plus actuelle qui serait celle de "l'artiste-marcheur". Car au-delà de la flânerie, « il y a une œuvre qui se crée et qui prend forme » (Barnabé, 2010). Le rôle de l'artiste ne se limite donc pas à celui d'un simple regardeur, mais à quelqu'un qui pose aussi des gestes et qui entretient un certain rapport à la ville. La rue se trouvant en quelque sorte déplacée dans l'atelier pour en ressortir transformée sous la forme d'œuvres sculpturales qui émettront un second souffle.

1.3 La finitude des choses et le *Wabi-Sabi*

Les objets abandonnés évoquent pour plusieurs personnes les ravages de la modernité et les excès du consumérisme, mais selon moi, ils invitent aussi aux rêves et à l'imaginaire. Devant le spectacle parfois désolant des choses vouées à disparaître, naissent en nous des histoires et des images poétiques. Comme l'a décrit le philosophe écossais David Hume dans le troisième tome de ses *Oeuvres Philosophiques* paru en 1788: « Le cœur aime naturellement à être affecté et ému. Les objets mélancoliques lui conviennent, et même les objets désastreux et tristes, pourvu qu'ils soient adoucis par certains détails » (Hume, 1788).

L'importance accordée aux détails et à la beauté des choses finissantes, on le retrouve aussi dans l'esthétique traditionnelle japonaise connue sous le nom de *Wabi-Sabi*. Le concept qui prend racine dans le taoïsme et le bouddhisme zen et qui fut développé au fil des siècles par les maîtres japonais du thé est encore présent dans la culture nipponne. L'artiste et auteur américain Leonard Koren, nous indique dans son livre *Wabi-Sabi à l'usage des artistes, designers, poètes et philosophes* que: « l'état d'esprit et le sens de la matérialité du *Wabi-Sabi* dérivent de l'atmosphère de désolation mélancolique et du minimalisme exprimés dans la poésie et dans la peinture monochrome de la Chine du IXe-Xe siècle » (Koren, 2015).

De façon générale le *Wabi-Sabi* cherche à dépeindre la beauté éphémère des éléments de la nature et à mettre en valeur l'imperfection du geste de la main qui est visible notamment dans les objets et le mobilier fait par l'artisan. La patine des vieux objets, tout ce qui est rouillé, craquelé, délavé et un peu sale, confère aux objets *Wabi-Sabi* un aspect tragique et mystérieux qui m'interpelle énormément et qui trouve écho dans mon travail. Les couleurs sombres et terreuses, le noir, le vert-de-gris, le beige sont également employés dans plusieurs de mes créations.

1.4 Le potentiel évocateur et mnémonique de l'objet usuel

Lorsque j'ai débuté mes études universitaires en 2008, j'ai cherché à élargir et à définir mon vocabulaire plastique en me servant d'objets différents de ce que j'avais utilisé jusqu'à présent. Je voulais en quelque sorte m'affranchir de la notion environnementale qui pouvait être associée aux œuvres que j'avais faites à partir de matériaux récupérés dans la rue, pour ouvrir le discours à d'autres considérations. Ma source d'approvisionnement s'est donc étendue aux magasins de seconde main, aux ventes de garage, aux antiquaires et aux petites annonces classées sur internet, dirigeant ainsi mon attention vers des objets de commodités provenant d'une autre époque et marqués par l'usure du temps. Par exemple, de vieilles diapositives, une boîte à lunch en métal, un horodateur des années 50, une vieille valise, des béquilles en bois, un pèse-personne. Des objets anciens qui permettent une certaine mise en mémoire de l'histoire comme le sont aussi les œuvres d'art ou les livres. Comme le souligne Jean Baudrillard dans son ouvrage intitulé *Le système des objets*:

L'objet ancien est mythologique dans sa référence au passé et n'a souvent plus d'incidence au point de vue pratique. Ne semblant servir à rien, il sert profondément à quelque chose au fond, car il a un statut psychologique spécial. L'objet ancien est un indice culturel du temps qui passe. Il est là pour signifier le temps (Baudrillard, 1968).

Selon le psychiatre et psychanalyste Serge Tisseron, notre relation aux objets se déroule souvent en trois étapes. Elle se fait dans un premier temps par la *découverte* de l'objet, qui se caractérise par une « familiarisation et une reconnaissance à travers le plaisir qu'il procure ». Vient ensuite la *convention* de l'objet, « qui est déterminé par le but pour lequel l'objet a été créé, mais aussi par les signes d'appartenance sociale dont il est souvent porteur ». Et enfin, dans un cadre d'*invention*, par la façon dont les objets sont employés « dans des projets personnels indépendamment des objectifs pour lesquels ils ont été conçus au départ » (Tisseron, 1999).

Dans *Vanishing* (Figure 1.4 - 1.5), un projet alliant sculpture, photographie et performance, je me suis intéressé à la notion de temps, de mémoire, et d'intimité en utilisant de façon inusitée de vieilles diapositives provenant de ma famille. Les diapositives étaient déposées dans un moule en silicone rempli d'eau et congelées dans un petit réfrigérateur intégré à un chariot mobile sur lequel je prenais place. En insérant une image dans un projecteur à diapos, la chaleur de la lampe faisait fondre la glace qui la recouvre, donnant lieu à un spectacle visuel étonnant et imprévisible pour le spectateur. La glace est compacte et dure comme un écran ou un mur infranchissable, c'est seulement quand elle est chauffée qu'elle manifeste son plein potentiel, ramenant à la vie toutes les énergies possibles pour briser son état de latence. Peu à peu, la glace disparaît et les souvenirs enfouis refont surface, se précisent et révèlent sous nos yeux la beauté et la poésie du passé. Face à la transition d'un état à l'autre, c'est aussi un voyage vers une destination qui est celle de la mémoire auquel nous assistons.

Tel un opérateur de souvenirs, je fixe à nouveau dans le temps ces images mouvantes par le biais de la photographie. Il s'agissait donc d'attendre le moment idéal, soit de capter l'image « parfaite » en appuyant sur le déclencheur de la caméra et ainsi donner à ces souvenirs une deuxième vie, d'en faire une nouvelle œuvre d'art.



Figure 1.4

Alexandre Nunes, *Vanishing*, 2011-2012.

Fibre de verre, bois, métal, diapositives, projecteur, glace.

Art Souterrain 2012, Place Bonaventure, Montréal.

Photo: © Federico Uribe

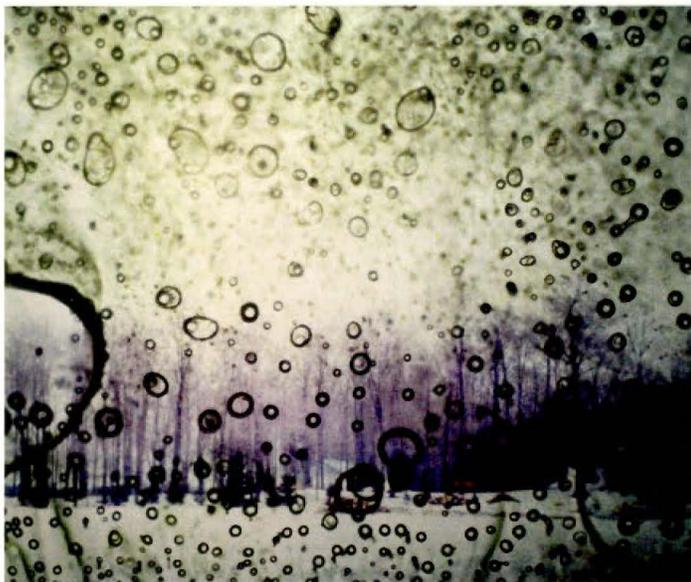


Figure 1.5

Alexandre Nunes, *Vanishing*, 2012.

Photographies argentiques

20" X 24"

Photo: © Alexandre Nunes

CHAPITRE II

L'ACTE D'APPROPRIATION

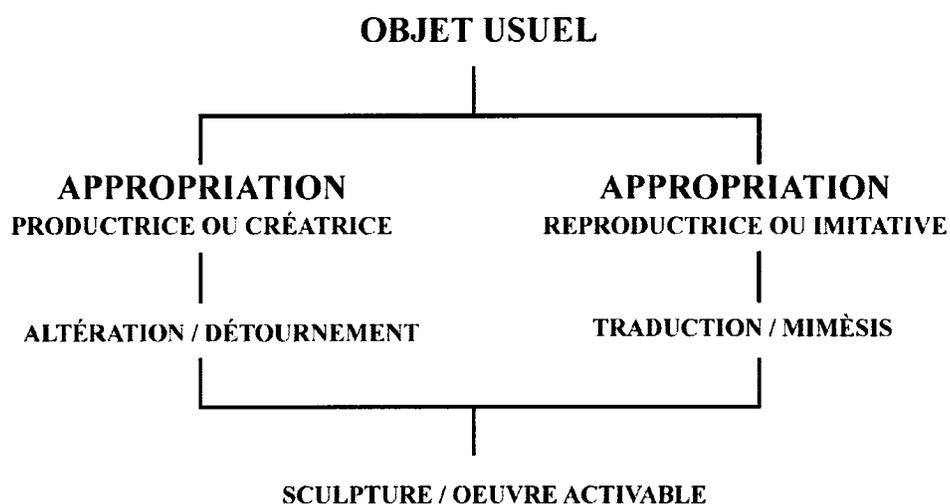
*L'œuvre est un mensonge habilement déguisé.
L'artiste ne sera ni le serviteur soumis, ni le maître absolu,
mais simplement l'intermédiaire.*
- Cozic

2.1 L'acte d'appropriation

L'acte d'appropriation est présent dans la sphère artistique depuis longtemps, bien que le terme "appropriation" fut introduit et utilisé dans les années 80 par John Crimp pour décrire plus spécifiquement certaines pratiques dans le domaine de la photographie. Dans le *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'Art*, le professeur et philosophe Dominique Berthet nous explique que l'acte d'appropriation englobe des pratiques qui puisent leurs références à travers des éléments variés comme: « le monde, le réel, une culture, un mythe, un thème, le lieu, l'espace, l'œuvre d'un artiste, un style artistique, un objet, un traitement, une démarche, le tout ou des fragments, etc. ». L'acte d'appropriation peut être classé en deux catégories. Tantôt il se situe « du côté du vol, de l'escroquerie, de la falsification », tantôt il se situe « du côté de la distanciation, du prélèvement, du réinvestissement personnel et de l'emprunt » (Morizot & Pouivet, 2007).

Cette deuxième catégorie s'applique à ma démarche artistique et se décline à son tour de deux façons. D'une part, on peut distinguer *l'appropriation productrice ou créatrice* qui « est placée sous le signe de la rencontre, du dialogue, de l'écoute, d'une expérience de l'altérité » (Morizot & Pouivet, 2007). C'est l'idée d'altération, de détournement et de modification de l'objet qui prévaut ici comme manière de faire. D'autre part, il y a *l'appropriation reproductrice ou imitative* qui se manifeste à travers la notion de *mimèsis* et de *simulacre*. De façon concrète, cela s'exprime dans mon travail en prenant comme point de référence un objet existant que je tente de reproduire ou de traduire autrement.

Figure 2.1



2.2 Altération

D'après le dictionnaire Larousse, le mot altération désigne une modification de l'état initial ou normal d'une chose. Ce phénomène peut être observé chez les êtres vivants comme pour les objets qui nous entourent. On peut affirmer sans l'ombre d'un doute que le vieillissement de l'être humain découle d'un processus naturel duquel s'opère une altération des fonctions et des capacités de l'organisme. Dans son livre intitulé *Le processus de création dans le travail éducatif*, Jacques Marpeau nous indique que l'altération n'est pas uniquement un phénomène de dégradation ou de « détérioration des propriétés d'un corps », mais également « un processus de remaniement d'un système vivant, qui nécessite, pour évoluer, la perte de certaines de ses propriétés ».

L'expérience d'altérité renvoie à un système de questionnement sur l'espace qui sépare l'œuvre de ce qui lui est antérieur. Ainsi, le fait de réorganiser un objet dans de nouvelles combinaisons ou de nouvelles variantes amène cet objet à véhiculer d'autres sensations (Marpeau, 2000).

Lorsque je suis à mon atelier, je m'engage dans un dialogue avec les différents éléments à ma disposition afin d'en dégager du sens. C'est un travail de recherche et de réflexion qui s'amorce autour des objets et de leurs potentialités. Internet s'avère alors un outil indispensable à la collecte d'informations sur tel ou tel sujet et sur des techniques ou technologies à employer pour modifier lesdits objets. Je cumule alors des notes dans mes cahiers sur l'histoire et la symbolique de certaines choses, je fais des listes d'objets à utiliser, je ramasse des images, je fais des esquisses et j'assemble au fur et à mesure les composantes d'une œuvre en devenir sans en connaître l'issue exacte. Les objets usuels, le bois, le métal, les matériaux éphémères (nourriture, cire, glace), la photographie, les technologies obsolètes ainsi que des composantes électroniques (microcontrôleurs et senseurs) constituent la matière avec laquelle je travaille. Par essai et erreur, j'ajuste et modifie les différents éléments hétérogènes pour en faire un tout cohérent au point de vue plastique et sémantique.

Ici, je joue à la fois le rôle du « bricoleur-ingénieur » dans une sorte de bric-à-brac contrôlé (Jamet & Levailant, 2011). Chaque oeuvre que je crée est différente des oeuvres précédentes et nécessite souvent des nouvelles façons de faire.

2.3 Détournement

Dans le cadre de l'exposition *Ready-Made : 100 ans plus tard*, qui s'est déroulé à la galerie Espace Projet en 2014, j'ai présenté une installation participative qui s'intitule *Punch* (Figure 2.2). Le public était alors invité à insérer une carte de pointage dans un horodateur qui semblait tout droit sorti d'une usine de l'époque post-industrielle. L'horodateur n'indique plus l'heure, mais un message: *Quit your job and live your life*. On comprend alors le détournement qui a été opéré sur la machine. Le mécanisme des heures a été remplacé par un tampon encreur. Un changement s'est donc produit entre l'objet de départ et l'objet d'arrivée, permettant à la forme altérée d'amener des sensations nouvelles. Le public se voit alors confronté à une réflexion sur ses choix professionnels et sur le monde du travail.

Le « jeu » du détournement commence comme un jeu de piste, une traque urbaine, une chasse sur le terrain de nos restes. C'est le moment où l'artiste se reconstitue. Chercher et trouver un objet jeté, déclassé, une dépouille de notre quotidien afin de le transmuter en un objet artistique est l'un des gestes parmi les plus originaux que le XXe siècle ajoute à l'histoire de l'art. (Partouche, 1988)

Les artistes ont recours au détournement dans le but de changer la fonction première d'un objet et de lui donner un nouveau sens, une nouvelle vie. Ils manipulent aujourd'hui les procédés mis de l'avant par les Situationnistes à la fin des années 50, sans chercher pour autant à abolir l'art. Détourner, c'est revaloriser ce qui n'était plus attrayant.

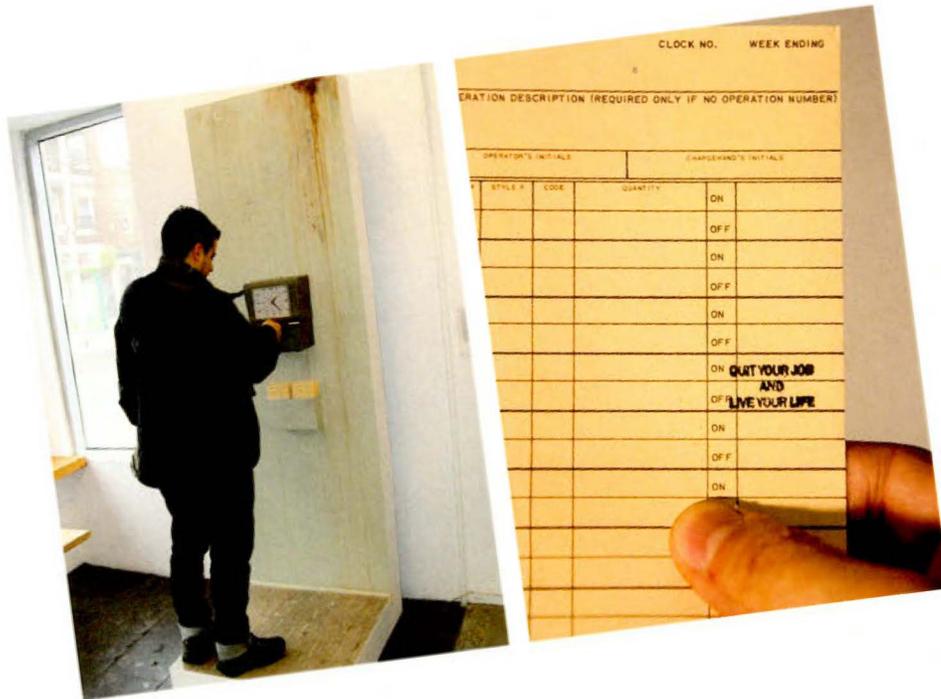


Figure 2.2
 Alexandre Nunes, *Punch*, 2009-2012.
 Horodateur, étampe, plomb, carton.
 Photo: © Alexandre Nunes

2.4 Traduire c'est trahir

L'appropriation reproductrice ou imitative prend en compte les différents aspects de l'objet d'origine, sans en faire pour autant une version exacte de la réalité, de sorte qu'on se retrouve à la fin en présence de deux objets différents, l'originale et sa version traduite. De façon générale, la notion de traduction est associée au monde littéraire ou est envisagée dans un contexte où la transposition d'un ouvrage se fait d'une langue à une autre. Le professeur Alexis Nouss (2007), élargit le concept de traduction à un mouvement qui s'effectue aussi par le passage d'un code à un autre, d'un médium à un autre. L'acte de traduire s'apparente alors à un acte d'appropriation, à une intervention sur un objet, une matière, un récit, etc. Selon lui, traduire c'est aussi trahir, dans le sens qu'aucune traduction ne peut être identique à l'original. La perte dans le processus de transposition peut être vue alors comme quelque chose de favorable à une œuvre, par la créativité avec laquelle le traducteur ou l'artiste interprète et recontextualise les choses.

Se servir d'un objet, c'est forcément l'interpréter. Utiliser un produit, c'est trahir parfois le concept; et l'acte de lire, de regarder une œuvre d'art ou de visionner un film signifie aussi savoir la détourner : l'usage est un acte de micropiratage, le degré zéro de la postproduction. (Bourriaud, 2003).

Dans son article intitulé *Éloge de la trahison*, Alexis Nouss nous dit que parler de traduction « [...] c'est parler de mensonge et de la vérité, de la trahison et de la fidélité; c'est parler du mimétique, du double, du leurre, de la secondarité; c'est parler de la vie du sens et de la vie de la lettre; c'est être pris dans un enivrant tourbillon réflexif où le mot "traduction" lui-même ne cesse de se métaphoriser » (Nouss, 2001).

2.5 Mimèsis

Le terme *mimèsis* qui vient de la Grèce antique et qui signifie « imitation », est une notion philosophique introduite par Platon dans *La République*, pour désigner une représentation artistique du monde réel. Platon conçoit la *mimèsis* comme une tentative de copier le réel, tant dans le domaine de la peinture que dans celui du théâtre, puisque l'acteur y emprunte l'identité de quelqu'un d'autre. La représentation mimétique du monde est perçue de façon négative par Platon comme « un rêve impossible à atteindre, puisque les mots ne peuvent fabriquer de l'être et n'offrent avec l'œuvre d'art qu'un simple simulacre d'un réel...» (Gefen, 2002).

Dans *Poétique*, Aristote valorise qu'en à lui la *mimèsis* et la met au cœur de sa conception de la littérature et de l'art. Ce qui est exprimé sous forme plastique n'est jamais tout à fait la réalité à l'état brut, mais une réalité idéalisée. C'est à partir de certains détails qu'il est possible de dégager un effet de réel qui ne correspond pas tout à fait à la réalité, mais à quelque chose de créatif qui lui ressemble.

C'est parce qu'il s'applique à produire de l'apparence et du vraisemblable que le poète dépasse la réalité ordinaire et parvient à atteindre le schème productif dont celle-ci dérive: la poésie rend compte du monde tel qu'il est mais aussi tel qu'il aurait pu être (Kintzler, 2012).

Comme le souligne aussi Catherine Nadon dans son mémoire intitulé *Le rôle de la mimèsis dans les théories critiques de l'art contemporain*:

La *mimèsis*, dans la sphère artistique, prescrit une représentation idéalisée du monde naturel. L'œuvre produite sous cette notion doit être empreinte de vraisemblable et de reconnaissable. Pour ce faire, elle doit s'arrimer aux éléments empiriques. Autrement dit, le spectateur qui se place devant l'œuvre propre à la *mimèsis* décortique ce qu'il voit et construit des liens avec l'univers qui l'entoure (Nadon, 2009).

2.6 Exposition finale

Dans mon travail, la notion de *mimèsis* s'apparente à la définition d'Aristote autant qu'à celle de Platon, car la réalité singulière que je tente de créer à travers mon art, s'exprime aussi sous la forme de *simulacres*. De façon humoristique et poétique, j'ai voulu jouer avec cette idée de décalage avec le réel dans le cadre de mon exposition *Le sens caché des objets familiers*, qui était présentée au Centre de diffusion et d'expérimentation (CDEx) de l'UQAM, du 30 juin au 8 juillet 2018. Le public était alors convié à interagir avec cinq installations dont la thématique était liée au monde de l'illusion, de la science et de la spiritualité (Figure 2.3). En tentant de nous défamiliariser des objets qui nous entourent, j'ai souhaité faire vivre au visiteur une expérience ludique qui le pousserait à réfléchir sur sa propre réalité et sa façon d'envisager le monde.



Figure 2.3

Le sens caché des objets familiers

Vue de l'exposition présentée au CDEx du 30 juin au 8 juillet 2018.

Photomontage: © Alexandre Nunes

Dans l'œuvre *Once upon a time* (2018) (Figure 2.4), j'ai créé un objet qui a les apparences d'une horloge numérique qu'on peut trouver dans la plupart des chambres à coucher. Sa forme rectangulaire et son caisson en boiseries nous rappellent l'esthétique des modèles rétro des années 80. De simple objet inanimé offert à la contemplation, l'œuvre se met en marche lorsque le public s'en approche. L'horloge en état de veille s'active et affiche de façon aléatoire des chiffres, des symboles et des mots sans logique apparente. Le public assiste à une expérience qu'il aura provoquée et qui cessera après un temps déterminé, permettant à la sculpture de retrouver par la suite son état préalable d'objet inerte et silencieux. L'horloge dont il est question ici peut se décrire comme un objet de substitution qui tente de remplir soi-disant les mêmes fonctions qu'un original. On ne peut que constater qu'il échoue étrangement à jouer son rôle, celui de donner la mesure exacte d'un temps linéaire.



Figure 2.4

Alexandre Nunes, *Once upon a time*, 2018.

MDF, bois, plexiglas, écran LED, microcontrôleur, senseur, attaches.

Photo: © Alexandre Nunes

Dans *Pèse-personne, pèse personne* (2018) (Figure 2.5), l'installation se présente comme une œuvre activable par le public. Le dispositif est composé d'un pèse-personne, d'un tapis de contour pour toilette, d'un microcontrôleur dissimulé dans une structure en bois et d'un écran vidéo projetant l'image fixe d'un homme se tenant de façon immobile dans une posture de méditation. Sous l'effet du poids du visiteur qui prend part à l'expérience, le pèse-personne ne sert plus ici à indiquer la masse d'un individu, mais à déclencher une séquence vidéo nous montrant le disciple d'une secte, qui par des élans vigoureux, tente en vain de se soulever du sol et de rester en suspension dans les airs. L'installation fait référence au concept de force gravitationnelle et met en opposition deux visions du monde : la pensée scientifique et la croyance en des phénomènes surnaturels.

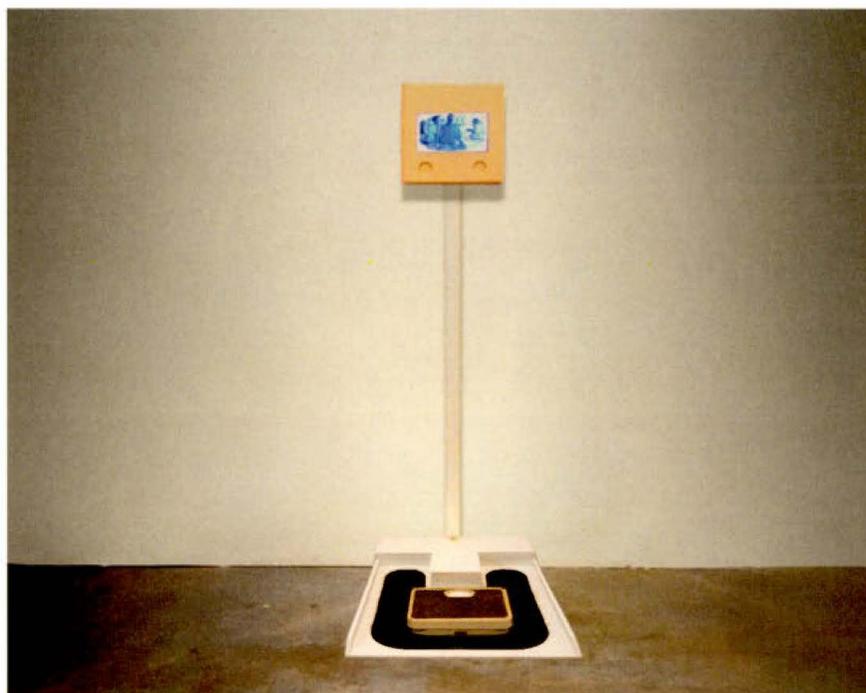


Figure 2.5

Alexandre Nunes, *Pèse-personne, pèse personne*, 2018.

Pèse-personne, microcontrôleur, écran vidéo, bois.

Photo: © Alexandre Nunes

CHAPITRE III

OEUVRES ACTIVABLES

Ce que le spectateur veut, c'est être derrière un trou de serrure et assister à une intimité.

- François Cluzet

3.1 La part de mystère

Mes sculptures sont investies d'une double entité où se conjuguent le dedans et le dehors, le visible et l'invisible. Quand on les observe de plus près, on se rend compte qu'elles sont empreintes de mystère et qu'on n'a pas accès à tous les éléments au premier coup d'oeil. Elles pourraient être, au sens propre comme au figuré, des boîtes à surprises que l'on doit ouvrir afin d'en dévoiler le contenu. Sachant que dans un contexte d'exposition, le temps accordé à une oeuvre d'art est parfois très court, la part de mystère permet selon moi d'entretenir plus longtemps l'intérêt du public et de jouer sur ses attentes ou ses aprioris. Jouer sur le mystère, c'est aussi pour moi une façon de séduire le public.

Quelqu'un, quelque chose, nous séduit parce qu'il fait résonner en nous un idéal, qu'il appartienne à un passé nostalgique ou à un idéal du moi toujours à conquérir. Dans tous les cas, la séduction fonctionne sur un leurre, sur la promesse que cet objet nous comblera, promesse illusoire, mais à laquelle nous ne pouvons pas renoncer... L'art nous séduit justement lorsqu'il continue de nous solliciter à plusieurs niveaux, lorsqu'il ne se laisse pas confiner dans une seule interprétation. Une oeuvre réussie est inépuisable quant à son sens, comme si elle se faisait toujours désirer et jamais totalement prendre (Francese, 2008).

3.2 La participation du public

Marcel Duchamp a déjà déclaré que « ce sont les regardeurs qui font les tableaux ». Cette affirmation pourrait tout aussi bien s'appliquer à mes sculptures, dont la participation du public est parfois nécessaire dans l'achèvement de l'oeuvre. L'aspect participatif ou interactif des choses m'intéresse dans la mesure où elle me permet de mettre à la disposition du visiteur des mécanismes simples qui favorisent un contact avec l'oeuvre. Habités que nous sommes à ne pas toucher les oeuvres d'art, je cherche donc à lui faire vivre une expérience sensorielle différente de ce qui est généralement envisagée de façon plus classique dans le domaine de l'art. Ce n'est plus seulement le regard de la personne qui agit ici, mais tout le corps qui participe aussi à l'oeuvre. Comme le souligne d'ailleurs Louise Boisclair dans *L'installation interactive: un laboratoire d'expériences perceptuelles pour le participant-chercheur*, « le geste interfacé par lequel nous amorçons la mise en oeuvre - c'est-à-dire le geste ou le mouvement relié à une interface - exerce un effet non seulement sur notre perception, mais aussi sur notre corps et notre expérience esthétique ». Il en modifie l'appropriation de l'oeuvre et mène le participant à chercher des réponses aux multiples questions surgies durant l'expérience (Boisclair, 2015).

Face à un dispositif ou à des instructions, le public est libre d'accepter ou non mon invitation et de refuser mes directives. Si rien n'est activé, l'oeuvre reste d'une certaine façon silencieuse et conserve avec elle ses secrets. Dans ce type d'interaction, le visiteur devient comme nous l'indique l'artiste et critique Alain-Martin Richard, un "spectateur-molécule".

Le spectateur ne joue pas comme tel un rôle très actif, mais il devient une partie du spectacle ; il n'en est ni le matériau ni l'interprète, mais sa présence est nécessaire. Il serait comme une molécule qui se trouve soudainement dans un corps étranger. Sa présence est prise en considération, mais en bout de course il reste pour ainsi dire en périphérie (Richard, 2013).

3.3 Objets à emporter

Lorsque le public participe et active une de mes installations, j'aime qu'il reparte chez lui avec un fragment de mon travail. À la manière de l'artiste Felix Gonzalez-Torres dont les oeuvres nécessitent la participation des visiteurs qui s'en approprient un élément pour la faire sortir du musée, c'est une sorte d'offrande ou de transaction qui s'opère ici et qui prolonge l'expérience du participant à l'extérieur du cadre de la galerie.

Dans l'installation *Prendre la parole en public (2018)* (Figure 2.6), qui a aussi été présentée dans le cadre de mon exposition finale, nous sommes en présence d'une œuvre qui possède à la fois les caractéristiques d'une œuvre picturale et d'une œuvre sculpturale. Les différents éléments qui la composent : tube fluorescent, faux panneau de salle de bain et distributeur de papier à essuie-mains, nous font penser à un tableau ou à un fragment qui aurait été prélevé de son lieu original. J'ai ici détourné le distributeur de papier de sa fonction usuelle, pour le convertir en un distributeur de messages à connotations politiques. Le rouleau de papier blanc qui se trouve à l'intérieur de la machine a été transformé en un rouleau manuscrit sur lequel sont imprimés des graffiti provenant de toilettes publiques. On peut y lire des phrases tels que : « Nous ne sommes pas de ceux qui abandonnent »; « Art is anything you can get away with »; « Where is our democracy ? »; « Les charognards pensent que l'art n'est qu'un jeu » ; etc. La sculpture en attente, au-delà de ses qualités esthétiques, sert à établir un contact avec le visiteur et à lui faire découvrir un objet dérivé qu'il peut emporter avec lui. Le morceau de papier déchiré qui généralement sert à essuyer les mains et qui est jeté aux poubelles après usage, prend ici une tout autre signification. L'objet à emporter devient en quelque sorte le porte-voix d'une parole anonyme qui est à nouveau projeté dans la sphère publique.



Figure 2.6

Alexandre Nunes, *Prendre la parole en public*, 2018.

Distributeur de papier essuie-mains, rouleau avec graffiti, tube fluorescent.

Photo : © Alexandre Lepage

CONCLUSION

Chercher l'équilibre entre une pratique artistique et une pratique réflexive s'est avéré un défi de taille pendant mon cheminement à la maîtrise. Les travaux théoriques durant les séminaires et la rédaction du texte d'accompagnement en fin de parcours ont eu pour effet de freiner mon travail d'atelier à plusieurs reprises et de remettre en cause la pertinence d'une telle démarche. J'imagine qu'il faut parfois embrasser le porc-épic pour ne plus sentir ses aiguilles. Comme le mentionne Francine Chainé dans son texte intitulé *L'obscur objet du désir*: « c'est dans un espace entre le faire et le dire que l'objet tant attendu s'élabore et que l'artiste contribue au développement d'un savoir singulier sur l'art » (Chainé, 2014).

Écrire, est un geste constructif qui permet de clarifier nos pensées et de délier la langue, tout comme il permet de créer un espace où les idées peuvent s'exprimer. Je peux affirmer aujourd'hui sans hésitation, que c'est à travers l'écriture de ce mémoire et par la lecture de nombreux ouvrages en lien avec mon sujet de recherche, que j'ai pris conscience de certains aspects de ma pratique qui jusque-là étaient demeurés sous silence. L'assemblage, la transformation, l'hybridation, l'altération, le détournement, la traduction, la copie, le recyclage sont, parmi d'autres, des procédés qui relèvent de l'appropriation et qui sont au cœur de ma démarche artistique. J'ai compris aussi qu'il fallait que j'adopte une approche de travail plus directe en atelier, en créant davantage de façon spontanée et en ne cherchant pas systématiquement à "faire du sens". J'ai constaté que j'avais tendance à m'autocensurer et à me soucier "du regard de l'autre" et cela freinait considérablement mon élan créatif. Je ne devrais donc pas avoir peur d'expérimenter, au risque de me tromper. D'ailleurs la notion d'échec et l'humour, sont des éléments qui auraient certainement mérités d'être explicités davantage dans le texte et dans mon projet d'exposition de fin de maîtrise. Peut-être est-ce la piste d'une thématique à explorer dans le cadre d'un futur projet d'exposition solo?

La réalisation de mon exposition solo en fin de parcours, fut pour moi l'une des étapes de ce projet que j'ai le plus apprécié et duquel j'en sors grandi. C'est en voyant pour la première fois mes sculptures déployées dans l'espace du CDEx, que j'ai pu prendre la pleine mesure du travail que j'avais accompli jusqu'ici. J'ai su qu'il fallait que j'organise de façon consciencieuse mon parcours de visite en tenant compte des déambulations des visiteurs. Mettre en espace un ensemble d'œuvres d'art est un exercice complexe mais fort utile pour tout artiste qui cherche à comprendre la dynamique entre les différents objets proposés, de même que les potentialités et les limites du lieu qui doit les accueillir. Je pourrai vous dire que cette expérience m'aura permis assurément d'enclencher un mouvement vers une meilleure connaissance de mes capacités en tant qu'artiste et d'une meilleure reconnaissance de mon travail auprès de mes pairs.

Mon objectif à court terme est de retravailler certains éléments de mon corpus et de raffiner le thème de mon exposition, de sorte que je puisse proposer un projet cohérent auprès des différents centres d'artistes au Québec et ailleurs. Je pourrais utiliser dans mes sculptures des dispositifs technologiques, non pas simplement comme un moyen de mettre en fonction une œuvre, mais afin d'établir un dialogue plus soutenu avec le public. Dans ce sens, le travail de certains artistes comme Rafael Lozano-Hemmer, David Rokeby, Jean Dubois, Robert Saucier, etc., sont une source d'inspirations. Au terme de ce projet, une question demeure : comment redéfinir la fonction des objets en vue d'en faire les personnages d'un nouveau récit?

BIBLIOGRAPHIE

- Arman, Yves. Galerie Yves Arman, New York. Galerie Beaubourg, Paris. Galerie Bonnier, Genève. (1984). *Marcel Duchamp: plays and wins / joue et gagne*. [Catalogue d'exposition]. France: Marval/Paris.
- Barnabé, C. (2010). *Trace, empreinte, collecte: les formes d'inscription du corps de l'artiste dans la ville dans un contexte de mobilité*. (Mémoire de maîtrise). Université du Québec à Montréal. Récupéré d'*Archipel, l'archive de publications électroniques de l'UQAM*. <http://www.archipel.uqam.ca/4131/>
- Baudelaire, C. (1966). *Du vin et du haschisch* (1851), *Les Paradis artificiels* (1860), Paris, Garnier-Flammarion.
- Baudrillard, J. (1968). *Le système des objets*. Paris: Gallimard.
- Boisclair, L. (2015). *L'installation interactive : un laboratoire d'expériences perceptuelles pour le participant-chercheur*. Québec (Québec): Presses de l'Université du Québec.
- Bourriaud, N. (2009). *Postproduction*, Monts, Les presses du réel.
- Chaîné, F. (2014). « L'obscur objet du désir », *L'objet* (Dir. M.C. Mathieu). Québec : PUL, collection Phosphore.
- Cragg, T. (2014). *Sculpture et langage*. Paris?: Collège de France : Fayard.
- Cros, C. (2008). *Qu'est-ce que la sculpture aujourd'hui?* Boulogne-Billancourt: Beaux arts éditions : TTM.
- Francese, E. (2008). *Séduction et art contemporain*, *Le Journal des psychologues* 2008/6 (n° 259). DOI 10.3917/jdp.259.0043
- Gefen, Alexandre. (2002). *La Mimésis*, Édition Flammarion.
- Hume, D. *Ouvres philosophiques de M. D. Hume*, traduites de l'anglais. ... Volume 3. Nouvelle édition. Londres [Paris?], 1788. Eighteenth Century Collections Online. Gale. Bibliothèque et Archives nationales. 19 Nov. 2017.

- Kintzler, C. (2012). *La copie et l'original, déméter* [En ligne], Textes, Articles, Thématiques, Images et usages, La copie, mis à jour le : 04/10/2012, URL : <http://demeter.revue.univ-lille3.fr/lodel9/index.php?id=192>.
- Koren, L. (2015). *Wabi-sabi à l'usage des artistes, designers, poètes & philosophes*, Paris, Sully.
- Latour, J. (2003). Le bronze et la gaze, le granit et la laitue ou quand la sculpture se fait précaire / Bronze and Gauze, Granite and Lettuce, or When Sculpture Becomes Precarious. *Espace Sculpture*, (66), 5–13.
- Marpeau, J. (2013). *Le processus de création dans le travail éducatif*. Toulouse, Éditions Érès.
- Morizot, J. et Pouivet, R. (2007). *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'Art*. Paris A. Colin.
- Nadon, C. (2009). *Le rôle de la mimésis dans les théories critiques de l'art contemporain*. (Mémoire de maîtrise non publié). Université du Québec à Montréal.
- Nouss, A. (2001). *Éloge de la trahison*. TTR : traduction, terminologie, rédaction, 14 (2). Doi:10.7202/000574ar
- Nouss, A. (2007). *Perspectives transhistoricistes*. Dans TTR terminologie, rédaction, vol. 20, n° 1.
- Partouche, M. (1988). *Les déchargeurs : extraits*. Fonds Parachute. FRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur. France : Sgraffite.
- Restany, P., & Demiaux, B. (1989). *Les objets-plus*. Paris: La Différence.
- Richard, A. (2013). Art interactif ! Nouvelle stratégie ou retour aux sources ?. *Inter*, (115), 46–52. <http://id.erudit.org/iderudit/70118ac>
- Tisseron, S., (1999). *Comment l'esprit vient aux objets*, Paris : Aubier.
- Smith, R. (1997). Douglas Huebler, 72, Conceptual Artist. Récupéré de <http://www.nytimes.com/1997/07/17/arts/douglas-huebler-72-conceptual-artist.html>