

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

BOÎTES D'ART/ART BOXES: CRÉATION D'UN MAGASIN FICTIF DE
PRÊTS-À-MONTER D'OEUVRES D'ART HISTORIQUES,
CONCEPTUELLES ET MINIMALISTES

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

PAR
ALEXANDRE JIMENEZ

NOVEMBRE 2013

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.01-2006). 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

Merci à vous : Jesus Jimenez, Francine Jimenez, Augustin (Gus) Jimenez, Christiane Cerda, Pilar Jimenez, Augustin (Tintin) Jimenez, Didier Fiala, Maud Marique, Vassili Stanajic-Petrovic, Briana Bray, Jean-Baptiste Farkas, Benoît Périer, Paul Beneteau, Vincent Routhier, Bertrant Cantat, Minor Threat, Barbara Wall, David Tomas, Jean-Emile Verdier, Carole Dubois, Michael Asher, le bon vieux Marcel, Cinétendresse, La Direction de Cinétendresse, Tim Horton, toutes les pointes au fromage, Lautréamont, Francesco Masci, Marilou Crispin, l'art et le zamal.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	i
TABLE DES MATIÈRES	ii
LISTE DES FIGURES.....	iv
RÉSUMÉ.....	vi
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I « GENÈSE ».....	4
1.1 Apostasie	6
1.2 « Nécessité intérieure »	7
1.3 - What's behind that painting? - The wall	9
CHAPITRE II « EXODE »	12
2.1 « Culture et communication »	13
2.2 « Participer, c'est défendre toute la culture »	16
2.3 Mise en garde	18
CHAPITRE III « DEUTERONOME ».....	19
3.1 Carnet d'évaluation	20
3.2 	22
3.3 Un cierge pour l'art	25

3.4	Nous avons l'art que nous méritons	28
3.5	Jusqu'à épuisement des stocks/While supplies last.....	30
3.6	For John Cage, mesure 22	34
3.7	Poche à souhait/It sucks so good.....	39
3.8	Boîtes d'art/Art boxes.....	44
	CONCLUSION	56
	BIBLIOGRAPHIE	57

LISTE DES FIGURES

Figure	Légende	Page
3-1	Intérieur du Carnet d'évaluation.....	21
3-2	Réplique de la sculpture de Sol LeWitt, <i>Open Cube 2/3</i> , pendue	24
3-3	Vue de l'installation <i>Un cierge pour l'art</i> présente dans la salle d'accueil du centre d'art contemporain Circa	26
3-4	Vue de l'installation <i>Un cierge pour l'art</i> présente dans la salle d'accueil du centre d'art contemporain Circa	27
3-5	Dessin préparatoire du macaron <i>Nous avons l'art que nous méritons</i>	29
3-6	Proposition présente dans le dossier #12 de la clé usb de l'exposition <i>Jusqu'à épuisement des stocks</i> , 2012	31
3-7	<i>Jusqu'à épuisement des stocks</i> , Galerie B-312, 2012.....	32
3-8	<i>Jusqu'à épuisement des stocks</i> , Galerie B-312, 2012.....	33
3-9	Capture d'écran des deux œuvres de l'exposition <i>POUR L'ART</i>	38
3-10	Vue d'ensemble de l'exposition <i>Poche à souhait</i> , 2012	41
3-11	Exemple d'une œuvre exposée dans <i>Poche à souhait</i> , 2012.....	42
3-12	Exemple d'une œuvre exposée dans <i>Poche à souhait</i> , 2012.....	43
3-13	Boîte à LeWitt	47
3-14	Boîte à Malevitch.....	48

3-15	Boîte à Meireles.....	49
3-16	Boîte à Kosuth	50
3-17	Boîte à Baldessari	51
3-18	Page d'accueil de boite-d-art.com.....	52
3-19	Page de présentation de la boîte à Baldessari	53
3-20	Page Facebook de Boîtes d'art	54
3-21	Photos de la vitrine Boites d'art	55

RÉSUMÉ¹

Bien que le titre de ce mémoire parle de l'exposition qui l'accompagne, il ne sera pas question ici de m'étaler sur ce projet. Le but de cet écrit est, après sept ans d'étude en art, de clarifier mon positionnement artistique et d'en rendre compte au mieux afin qu'aucun *a priori* ne puisse s'établir.

Construit de manière classique, je parlerai dans un premier temps d'où je viens artistiquement parlant, pour ensuite décrire ma vision du système culturel actuel et, à travers sept travaux effectués entre 2011 et 2012, illustrer mon positionnement en son sein.

Il est vite repérable, que ce soit à travers mes dires ou à travers mes réalisations, que j'adopte une posture que l'on a souvent qualifiée de post-conceptuelle. Mais contrairement à mes confrères post-conceptuels, il ne sera pas question dans ce mémoire d'enchaîner analyse théorique sur analyse théorique, ni même d'établir un argumentaire nostalgique qui souhaiterait voir renaître l'art conceptuel et faire taire toute autre forme d'expression artistique. Car au bout de sept ans d'étude en pratique artistique, j'ai fini par comprendre que je ne suis pas théoricien mais bel et bien un artiste. Et c'est de ce point de vue que j'ai écrit ce mémoire.

Mots clés : art, art conceptuel, art minimal, art contextuel, marché de l'art, culture, système institutionnel, analyse institutionnelle, superstitions, maîtrise, mémoire de maîtrise.

¹ Partie modifiée en vue du dépôt final du mémoire.

INTRODUCTION

Ils parlent comme des livres, mais il leur manque des pages.

PAUL BENETEAU

« Ce n'est pas de l'art ce que tu fais » ; à l'époque je n'avais pas compris que cette phrase serait si importante dans ma démarche, et que ce ne serait pas la dernière fois que je l'entendrais. C'est la présidente du jury² de ma première troisième année de baccalauréat qui me l'a dite en me fixant droit dans les yeux lors de la délibération. Cela faisait seulement trois ans que j'étudiais en art et j'étais passé de la peinture figurative libre à l'installation in-situ, de l'installation in-situ à la performance, puis de la performance à des propositions d'« art furtif »³ pour finalement adopter une pratique qualifiée de post-conceptuelle. Ces passages, que je juge très rapides avec le recul, ont été vus par mon jury comme un survol sans approfondissement couplé à un rejet systématique de la production d'objets physiques exposables pour ce qu'ils sont, et non comme une exploration véritable des possibles pris dans ces différents moyens d'expressions artistiques. Pour eux, je n'étais pas dans le *bon chemin*, je *régressais* au lieu d'*évoluer* ; d'ailleurs la première phrase qui m'a été dite lorsque je suis rentré dans la salle de délibération a été : « Nous ne te donnons pas ton diplôme Alexandre » poursuivant, tout en me mettant une main consolante sur ma cuisse « mais c'est pour

² Déléguée au Ministère de la Culture de France.

³ Terme emprunté et théorisé par Patrice Loubier, critique et théoricien de l'art.

ton bien ». Cela a été pour moi la première occasion d'expérimenter le fait qu'il existe plusieurs manières de concevoir l'art, plusieurs écoles, plusieurs croyances en somme.

Je me rappelle avoir été choqué par la charge religieuse imprégnée dans leurs paroles : *c'est pour ton bien, le bon chemin, nous sommes pourtant trois à penser cela, ce n'est pas de l'art...* toute une formulation de jugements me faisant clairement comprendre que je ne collais pas avec la vision qu'ils jugeaient universelle de comment pratiquer l'art : je me sentais plus que jamais cathare, on me dictait un dogme à suivre et l'on me signifiait implicitement que je n'avais pas à en faire l'expérience, que cela n'était pas nécessaire ni acceptable. Développer donc une « pratique de l'obéissance », adhérer à une « superstition »⁴ plutôt qu'à une autre. C'est effectivement ce que j'ai fait pour ma deuxième troisième année de baccalauréat : j'ai obéi, et cela a plutôt bien fonctionné car j'ai obtenu mon diplôme avec les félicitations du jury. Deuxième expérimentation : séduire vaut mieux que n'importe quel argumentaire pour certains acteurs de la Culture⁵.

Je vous rassure, ce mémoire ne sera pas une guerre idéologique entre deux courants qui conçoivent de manière différente l'art ; et je ne suis pas non plus de ceux qui veulent à tout prix définir l'art, lui donner un cadre et ainsi faire l'apologie d'une forme au détriment d'une autre : les artistes du 20^e siècle ont constamment tenté de le faire sans grands résultats et du coup, cela me mettrait de surcroît dans une posture anachronique. Je vous raconterai plus ici dans quel sens se dirige ma recherche, où ses racines prennent source et quelles sont les notions qui me convoquent et me poussent à créer. J'ai commencé mon mémoire avec l'expérience de mon premier jury, non pas, bien sûr, pour chercher à ce que vous développiez de l'empathie à mon égard, mais parce que cette expérience a accru chez moi une curiosité insoupçonnée pour les rouages internes du système de l'art. L'histoire de l'art me passionne, les acteurs de cette histoire, allant des spectateurs aux artistes, en passant par les

⁴ *Superstitions*, Francesco Masci, Éditions Allia, Paris, 2005

⁵ Ce mot, *Culture*, que j'emploie ici en mettant un c majuscule au mot culture, je définirai la valeur que je lui porte dans le second chapitre de ce mémoire.

philosophes ou les sociologues de l'art, les rôles des lieux de diffusions, des commissaires, des entreprises, des politiques... Ouah... Cela peut vous sembler naïf, mais je trouve toute cette dynamique formidable. Mais ce qui me fait vibrer avant tout sont les mécanismes qui sous-tendent tout cela ; et ce que j'aime plus que tout c'est de les révéler ou du moins les partager avec les visiteurs de l'art, en cherchant à leur proposer de nouveaux espaces théoriques qui viendraient bousculer les *a priori* et déclencher chez eux une expérience.

CHAPITRE I

« GENÈSE »⁶

Je crois que la première œuvre d'art conceptuelle qui m'a touchée est celle de Michael Asher, celle dans laquelle il ponce les murs blancs de la galerie pour retrouver la couleur brunâtre des murs du village dans laquelle elle se trouve⁷. On pouvait donc créer sans pour autant faire du plus plastique... j'étais bluffé. J'avais toujours cru que créer, c'était proposer quelque chose dans des espaces vides, les remplir ! Tout un pan de ma croyance, en grande partie fondée sur mes cours d'histoire de l'art contemporain où l'on me montrait, presque comme un exemple à suivre, du Louise Bourgeois, du Matthew Barney, du Fabrice Hybert ou du Jeff Koons⁸, s'effondrait. Ainsi donc, je me retrouvais au milieu d'une vaste étendue où gisaient les restes de mes croyances balayées par le geste d'Asher : il y avait là un squelette humain d'une taille gigantesque à moitié enfoui dans le sol⁹ ; un peu plus loin un homme, dont les pieds et les mains étaient attachés à des cordes s'enfouissant dans le sol, essayait désespérément d'atteindre une feuille blanche trop éloignée de lui pour qu'il puisse y arriver¹⁰, tandis que devant moi se tenaient de grandes colonnes

⁶ En référence au premier livre de l'Ancien Testament

⁷ *Sans titre*, projet réalisé à la Galleria Franco Toseli, Milan, 1973

⁸ Attention, je ne pose pas ici un regard sur les artistes que j'ai cités, mais bien sur l'éducation que j'ai reçue.

⁹ Abel Adbessemed, *Habibi*, 2003

¹⁰ Matthew Barney, *Drawing restraint*, 1987

de style grec rayées de noir et de blanc qui se tenaient soit oblongues et fendues par le temps, soit couchées et brisées en mille morceaux¹¹. Ce paysage semblait s'étendre sur des kilomètres. Je ne savais pas encore comment gérer ce désastre, mais une seule chose était sûre : il y avait tout à réédifier.

Comment se faisait-il que je n'avais jamais entendu parler de ce mouvement ? Mes professeurs d'histoire de l'art contemporain m'avaient pourtant parlé de la première avant-garde historique, avec les Dadas, Duchamp et même Man Ray. Bien sûr, il ne s'agissait pas d'un cours complet sur cette époque, mais d'une introduction pour nous parler d'un mouvement qui date pourtant de la même époque que celui de l'art conceptuel : les nouveaux réalistes. Nous nous entendons, bien sûr, que ces deux mouvements se trouvent très éloignés l'un de l'autre : le nouveau réalisme est, dans ses traits caractéristiques, spectaculaire, grandiose et pour le moins onéreux dans ses réalisations ; je pense là aux extensions de César¹², le plein et les instruments de musique d'Armand ou aux performances anthropométriques¹³ de Klein. Plusieurs de ces réalisations étaient faites publiquement et étaient de véritables spectacles amassant des dizaines de spectateurs curieux et épatés. Ce mouvement franco-français nous avait été présenté comme le prolongement des œuvres de Duchamp, enfin digéré et accepté comme père de l'art contemporain. Le pire dans cette histoire c'est que, même en n'étant pas si chauvin que cela, mon égo de français s'est laissé prendre : j'y ai vraiment cru pendant un certain temps.

¹¹ Daniel Buren, *Les deux plateaux*, installation permanente, 1986

¹² *La grande expansion orange*, 1967, au Salon de Mai à Paris

¹³ Première *performance anthropométrique*, 9 mars 1960, à la Galerie internationale d'art contemporain de Maurice d'Arquian à Paris, devant une centaine d'artistes, critiques et collectionneurs.

1.1 Apostasie

J'ai commencé à chercher et lire sur ce mouvement. J'ai débuté cette recherche bien humblement par le livre « Art conceptuel » des éditions Taschen¹⁴. Cela m'avait donné les noms clés de ce mouvement, ainsi qu'une nouvelle iconographie qui venait se poser, délicate, sur mon paysage dévasté. Ici les photos de Baldessari, dans lesquelles il abolit la notion de cadrage¹⁵, viennent fleurir sur les photos délavées de William Klein¹⁶. Alors que là-bas se tenait Richard Serra en combinaison en train de jeter du plomb en fusion¹⁷, il y a maintenant une femme qui se tient droite avec un mouchoir en tissu blanc dans la bouche¹⁸. Je me souviens aussi qu'ici demeurait, dans toute sa fierté, une maison de Horta prônant un Art Total ; et maintenant il y a une maison de banlieue à deux étages, parfaite pour une « bonne famille », à la différence qu'elle se trouve découpée en deux en son milieu¹⁹. Les chaises de Tadashi Kawamata²⁰ se voyaient réduites à une chaise, sa photo et sa définition tirée du dictionnaire²¹. Et en un rien de temps une nouvelle oasis s'était créée sur ce paysage qui était alors en jachère. Il était rempli de nouveau par des objets complexes mais pourtant simples plastiquement parlant, c'est-à-dire des objets qui se concentraient plus sur ce qu'ils auraient à dire que sur ce qu'ils ont à montrer. Des objets qui parlent d'eux-mêmes contextuellement de manière socio-politico-culturelle. Je vous parlais au début de ce chapitre de la proposition *Sans titre* de Michael Asher effectuée à Milan, que j'ai découverte également dans le livre de Taschen. Comme je l'ai imaginé

¹⁴ Daniel Marzona, *Art conceptuel*, Édition Taschen GmbH, 2006

¹⁵ John Baldessari, *Trying to photograph a ball so that it is in the center of the picture*, 1972/73

¹⁶ William Klein avec sa série des *Painted contact* collés sur les murs des musées ou galeries dans les années 90

¹⁷ Richard Serra, *Splashing*, 1968

¹⁸ Adrian Piper, *Catalysis IV*, action dans l'espace public, 1970/71

¹⁹ Gordon Matta Clark, *Splitting*, intervention in-situ, 1974

²⁰ Tadashi Kawamata, *Catedral de cadeiras*, 2007

²¹ Joseph Kosuth, *One and Three Chairs*, réalisation de l'œuvre allographique *One an Three*, 1965

plus haut, sa découverte avait provoquée en moi un véritable séisme. Et comme tout séisme important est suivi d'une réplique, dans ce cas, elle se trouvait dans ses intentions : créer en vue de questionner un système plutôt que de l'intégrer à tout prix.

Traditionnellement, l'intérieur blanc d'une galerie commerciale présentait la production d'un artiste à l'intérieur d'un cadre architectural jouissant d'une fausse autonomie. Si, par son absence, le spectateur était amené à se rappeler la peinture blanche, une question intéressante était soulevée : Comment la « partition » blanche de la peinture affecte-t-elle le contexte de l'art que l'on voit d'habitude sur cette surface de support ?²²

1.2 « Nécessité intérieure »²³

Pièce grève générale (commencée le 8 fév. 1969).

Éviter progressivement mais avec détermination les cérémonies ou rassemblements officiels ou publics dans les « quartiers chics » liés au « monde de l'art » de façon à poursuivre la recherche sur une révolution personnelle & publique totale. N'exposer publiquement que les pièces qui contribuent aux idées & aux informations en lien avec cette révolution personnelle & publique totale.²⁴

L'exploration plastique qui m'a le plus touché dans l'art conceptuel, et chez certains artistes de l'art minimal, est celle qui tentait de tendre vers zéro artistiquement parlant. Contemporaine à certains discours philosophiques

²² Michael Asher dans *Art conceptuel*, Édition Taschen GmbH, 2006, p. 32

²³ Wassily Kandinsky, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, 1911

²⁴ Lee Lozano, dans *Art conceptuel : une entologie*, Éditions MIX, 2008, p. 250

postmodernistes de l'époque²⁵, reflet d'un désir chez un grand nombre d'artistes d'agir en dehors du « monde de l'art », de confondre l'art et la vie²⁶, cette *nécessité* qui a pris ces artistes à un moment donné, qu'ils ont tenue et manipulée avec un réel investissement, en prenant des risques pouvant nuire à leurs carrières, m'a réellement ébranlé et curieusement excité.

Je pourrais vous parler plus des acteurs de cette recherche et comment cette recherche est actuellement prolongée — non plus à travers un aspect subversif comme c'était possiblement le cas pour la plupart des propositions des années soixante et soixante-dix, mais plus comme une voie artistique à approfondir et à développer en art²⁷. Mais bien que ces théories viennent influencer de manière

²⁵ Je pense ici à *La mort de l'auteur* de Barthes et en particulier à cette phrase, lorsqu'il parle d'*écriture* : « Sans doute en a-t-il toujours été ainsi : dès qu'un fait est raconté, à des fins intransitives, et non plus pour agir directement sur le réel, c'est-à-dire finalement hors de toute fiction autre que l'exercice même du symbole, ce décrochage se produit, la voix perd son origine, l'auteur entre dans sa propre mort, l'écriture commence. »

²⁶ Allan Kaprow, *L'art et la vie confondu*, Éditions du Centre Pompidou, 1996

²⁷ Je vous aurais présenté ici, si c'était le cas, la Biennale de Paris ainsi qu'une liste non exhaustive des artistes y participants. La Biennale de Paris (<http://biennaledeparis.org/>) se présente en ces termes « Orientations : La Biennale de Paris récuse les expositions et les objets d'art. Elle refuse d'« être pensée par l'art ». Elle identifie et défend de vraies alternatives, ce qu'elle nomme des « pratiques inconformes ». Stratégie : Être liquide. Quand le sol est occupé, occuper le sous-sol. Un art invisible : Nous n'avons aucune preuve sérieuse que l'art est dépendant de l'objet d'art. Pour cette raison, nous pouvons supposer le contraire. La Biennale de Paris favorise des pratiques invisuelles. L'invisible est visible, mais pas en tant qu'art. Un art non-artistique : La Biennale de Paris défend un art qui n'obéit à aucun des critères attendus de l'art : créatif, spectaculaire, esthétique, émotionnel, affectif... Un art qui opère dans la réalité quotidienne : La Biennale de Paris favorise des pratiques qui relèguent l'art à l'arrière-plan pour conquérir le terrain de la réalité quotidienne. Un public d'indifférence : Avec la Biennale de Paris nous ne sommes plus au spectacle de l'art. Celle-ci s'adresse à ce qu'elle appelle un « public d'indifférence » : des personnes qui, volontairement ou par hasard, interfèrent avec des propositions ne pouvant plus être identifiées comme étant artistiques ». Cette Biennale n'a donc pas de lieux (elle dit agit directement dans le réel), pas de date de vernissage et elle dure réellement deux ans. Les artistes de cette Biennale ne sont pas acceptés s'ils ont une pratique « d'exposition ».

Parmi les artistes présents dans le catalogue de la XV^e Biennale de Paris (*XV Biennale de Paris*, Éditions Biennale de Paris, 2007), j'en serai venu à vous présenter Bernard Brunon, un ancien peintre du collectif de peinture de la fin des années soixante support-surface qui, dans la années 80, a fondé son entreprise de peinture en bâtiment à Houston sous le nom de « That's painting ! » qu'il considère comme une activité artistique à part entière. Stephen Wright parle de sa pratique en ce sens : « L'entreprise recouvre de peinture des surfaces préparées, ce qui relève d'une définition minimale de l'activité picturale. Toutefois, la majeure partie de la clientèle ne se doute pas, et n'a aucun motif de se préoccuper que Bernard Brunon perçoive son entreprise comme une œuvre collective d'art conceptuel, dont la devise est la suivante : « With less to look at, there's more to think

significative mon travail, ce que j'exploite le plus dans les reliquats théoriques de l'art conceptuel est la mise en abîme du monde de l'art institutionnel, et ce, qu'il soit dans des « quartiers chics » ou non.

1.3 - What's behind that painting?

- The wall.

Comme je le disais dans l'introduction, ce qui me fait pratiquer en art, ce qui me pousse à me manifester en tant qu'*artiste*, sont les mécanismes qu'auto-développe la Culture pour sa propre prospérité, car je suis en admiration devant eux : le fonctionnement du white cube, les dossiers d'artistes, les vernissages, les bourses, les demandes de subventions, les expositions vente-bénéfice, les colloques, les tables rondes, et la liste est loin d'être exhaustive. Tout est bien articulé, tout fonctionne, les événements s'enchaînent sans jamais sembler se répéter.

Et bien que je sois en admiration devant ce *monde*, j'ai bien vite réalisé qu'il continuerait de fonctionner sans moi. Ce sentiment est renforcé parce que je constate

about » » (Stephen Wright, *That's painting productions* dans *XV La Biennale de Paris*, Éd. Biennale de Paris, 2007, p. 0797). Un autre artiste dont j'aurais aimé vous parler est Jean-Baptiste Farkas qui propose essentiellement des modes d'emploi et des passages à l'acte, comme cet exemple :

« LA DESTRUCTION DU LIEU D'EXPOSITION

Un modèle d'exposition par le moins

Description :

Cette destruction, envisagée de manière méthodique, prendra pour mesure le budget accordé pour la réalisation de l'exposition programmée.

Sa dépense intégrale devra rétablir le lieu d'exposition dans son état d'origine.

Remarques :

Rayures au cutter, explosion au gaz, encoignures défoncées, carrelage rongé à l'acide, tout est possible de 100 à 100 000 € ! »

Ces pratiques qui semblent pour moi tendre vers zéro, ont un profond désir de quitter les mécanismes culturels, s'en défaire et œuvrer, avec rigueur pour pouvoir ne plus en faire parti. Mais bien que ce point de vu théorique m'interpelle, je ne me sens pas aussi radical, et n'éprouve aucun désir d'œuvrer coûte-que-coûte en dehors des mécanismes culturels.

que la maîtrise que je suis actuellement en train de terminer, donne à ses étudiants les armes nécessaires afin de devenir des *acteurs culturels*²⁸ autonomes : elle leur apprend à construire des discours cohérents qui enveloppent leurs projets, qui en révèlent les points forts, qui les lient à des pairs reconnus – qu'ils soient du discours ou artiste, voire les deux – qui les encrent dans une pratique originale (par opposition au plagiat), elle leur propose un cours qui leur apprend comment monter de manière *professionnelle* un dossier d'artiste et en bout de ligne, ils sont validés par leurs pairs. Un véritable *meta-medium*, comme le qualifie mon directeur de recherche²⁹, qui leur permet de s'adapter à ces mécanismes culturels.

Et cela fonctionne, et ce au-delà même de la sphère purement culturelle : les discussions que nous avons entre collègues de maîtrise, lorsque nous nous réunissons dans un parc ou dans un party, tournent essentiellement autour des demandes de bourses, des dossiers d'exposition déposés, des dernières mises à jour du texte de démarche ou du cv artistique, du prochain projet dans lequel nous participons (sachant que faire des 1% est mieux vu qu'une exposition personnelle), les nouvelles techniques employées dans nos travaux ou de nos longs pourparlers sur les matériaux utilisés dans telle ou telle pièce. Nous en venons même, le plus souvent, à oublier de parler d'art.

[...] Pour eux, l'art n'est rien, sinon l'occasion de jouir, comme d'un bien consommable, des possibles pris dans le présent. Ils réduisent à néant la menace de l'inattendu que contient le futur. Et ils reproduisent ce néant à une vitesse extraordinaire, parce les artistes, qui ont besoin de toujours se manifester, ne manquent jamais une occasion pour nous submerger de forme. Ainsi, nous, nous les volerons ; autant qu'ils volent et plagient aussi souvent que leur voisin. Afin qu'ils ne fassent plus d'image taillée, ni de représentation quelconque des choses qu'elles soient en haut dans les cieux, en bas sur la terre ou dans les eaux plus bas que la

²⁸ J'en viendrai à définir ce terme dans le second chapitre.

²⁹ David Tomas.

terre. Nous, nous ne nous prosternerons plus jamais devant elles, et nous ne les servirons plus [...].³⁰

Ainsi, au sein de ma pratique, je préfère le plus souvent m'intéresser aux *murs* qu'aux *peintures* ; sans aucun doute, mes racines théoriques s'encrent dans des œuvres réalisées par des artistes comme Hans Haacke, Marcel Broodthaers, ou encore Michael Asher qui s'attardent plus à questionner le contenant de l'art que son contenu – bien qu'en questionnant le contenant, le contenu est implicitement visé lui aussi. Aussi je rejoins Asher lorsqu'il se dit plus créateur de situations que comme l'auteur des éléments en rapport avec elles.

Ces artistes, qui ont relancé l'exploration de la critique institutionnelle dans le champ de l'art, ont souvent été qualifiés, au même titre que les conceptuels ou des minimaux, de froids, intellectuels et élitistes, tout l'inverse des artistes postmodernistes de l'époque. Pourtant, je les qualifierais de romantiques, comme pourrait l'être un révolutionnaire en politique. À cette époque de doute économique et social qu'est la fin des années 60, le fait de questionner le système de monstration de la culture prouve un désir ardu de changement pour quelque chose, un *autre chose*, qu'ils jugeaient sûrement *bien* voire *mieux*, porté par des idéaux et des utopies ; et quoi de plus romantique que d'être utopique.

Bien que je ne vois aucune objection à être apparenté à ces artistes, il reste que je ne partage aucunement avec un eux ce désir de changement, d'aller vers cet *autre chose*. Non. *Autre chose* viendra de lui-même, j'ai confiance en la Culture au moins en ce point ; elle s'auto-enfantera en un futur-présent, comme pour sembler renaître à nouveau de ses cendres ; mais nous savons qu'un animal qui mue, aura beau muer autant de fois qu'il le voudra, il restera pour autant le même.

³⁰ Alexandre Jimenez, Texte d'introduction pour son œuvre *Pour l'amour des autres* dans le cadre du projet Luna Park (lunaparkproject.be) commissarié par Guillaume Clermont et Sara Lucas, 2012.

CHAPITRE II

« EXODE »³¹

Je ne suis pas du discours ; je ne me prétends en aucun cas théoricien de l'art, sociologue de l'art, philosophe. Mais après avoir passé sept années à étudier en art, sept années durant lesquelles j'ai rencontré beaucoup d'artistes, discuté des soirées entières d'art, lu des théoriciens de l'art, écouté des directeurs/directrices de galerie me parler du fonctionnement de leur lieu, travaillé en tant que technicien pour des galeries, je pense avoir conçu ma propre superstition, mes propres croyances, mon propre point de vue sur l'art. Après vous avoir succinctement exposé dans « GENÈSE » d'où sont parties mes réflexions, et ce que me pousse à développer mon corpus d'œuvre, je vous propose de partager ici avec vous ma vision actuelle du système culturel dominant, car c'est ce regard qui me convoque et me pousse à agir en tant qu'artiste mais aussi, et surtout, car c'est à partir de ce point de vue que je crée.

³¹ En référence au deuxième livre de l'Ancien Testament

2.1 *Culture et communication*³²

S'intéresser à l'art est vu positivement au sein de notre système occidental. Associé à une élévation intellectuelle, s'investir dans l'art est de fait une *bonne* chose en théorie, car cela nous propose des visions différentes du monde auxquelles nous aurions difficilement songées par nous-mêmes, nous éloignant du divertissement³³ pour nous engager dans un positionnement critique face à des œuvres. Ces œuvres – qu'elles soient musicales, théâtrales, cinématographiques, visuelles... – auraient comme point commun ce quelque chose qui nous amènerait à créer de nouveaux espaces théoriques face à notre compréhension et notre appréhension du monde. Cette *action théorisante*³⁴, dont est capable l'art, est vue comme une mine d'or à exploiter par nos sociétés occidentales, car il s'agit là d'un argument résolument vendeur ; mais pour exploiter un gisement, il faut des structures capables de le repérer, de l'extraire et, en bout de chaîne, capables de le raffiner. C'est cette structure que j'appelle Culture.

La Culture est cette invention résolument moderne qui se veut être le médium dominant par lequel sont diffusées massivement les œuvres d'art. Elle n'a rien à voir avec la culture comme « mode de vie constitué de savoirs et de pratiques partagés »³⁵ car les modes de vie qu'elle propose d'investir sont déjà constitués de savoirs et de pratiques préétablis.

³² Projet pour le changement du nom du programme *Arts et lettres* dans les Cégep québécois pour celui de *Culture et communication* :

<http://www.mels.gouv.qc.ca/ens-sup/ens-coll/COMITE/3fev2012.pdf>

³³ Dans le sens de « Divertissement [divertismā]. *n.m.* (1494, "action de détourner"; de divertir) [...] 2^o *fig.* et *vieilli* (1580). Action de détourner de ce qui occupe. **V. Distraction.** Absolt. *Philo.* Occupation qui détourne l'homme de penser aux problèmes essentiels qui devraient le préoccuper. "Le divertissement nous amuse et nous fait arriver insensiblement à la mort" (Pascal). [...] » Robert, Ed. les dictionnaires Le Robert, 1990, p. 560

³⁴ Terme emprunté au théoricien et critique d'art Jean-Emile Verdier.

³⁵ Annie Gérin, *L'art dans la culture : trois études de cas*, dans *Pratiques de l'histoire de l'art à l'UQAM*, 2012, p.45

Dès la fin des années soixante-dix dans la sphère des arts visuels on note la fleuraison des centres d'artistes, des musées, des maisons de la Culture, des écoles d'art et ce, en grande partie, grâce aux investissements étatiques – les États qui deviennent les plus gros investisseurs dans cette période de crise du marché de l'art³⁶.

Cette expansion, au même titre qu'une entreprise qui se développe, engendre de fait une demande d'*acteurs culturels* dans ces nouveaux espaces à investir. Nouveaux directeurs, nouveaux médiateurs culturels/agents culturels, nouveaux coordinateurs, nouveaux techniciens, nouveaux artistes – encore une fois la liste n'est pas exhaustive – et surtout de nouvelles œuvres. La Culture, contextuelle au système capitaliste, ne cesse de croître et pense à se produire en masse, en proposant de plus en plus de *marchandises* culturelles pour ses publics. La Culture en tant que symbole se concrétise en établissant, autonome, ses propres règles qui définiront le comment, le où et le pourquoi de ses propres produits culturels. La promesse d'élever intellectuellement, socialement voire spirituellement son public devient une constante à maintenir et à entretenir ; les événements que propose la Culture se doivent de porter en eux cette promesse pour toujours maintenir dans une attente jamais satisfaite les publics de l'art, afin qu'ils reviennent à nouveau. Ainsi la Culture, à travers les acteurs culturels qui la compose, construit de toute pièce les *a priori* avec lesquels les publics sont pris :

³⁶ « L'entropie du marché [de l'art] a beaucoup augmenté : depuis 1975, c'est le désordre complet. Les engagements des marchands sont flous et ponctuels : ils testent l'opinion en exposant un artiste et le rejettent si l'expérience n'est pas concluante. Certes, les artistes ne sont pas soumis à la dictature d'une tendance dominante et leur dépendance vis-à-vis des marchands a diminué, mais cette liberté se paye d'une insécurité accrue. Aussi attendent-ils de l'État mécène achats et commandes, et de l'État providence protection sociale et droit au travail. L'une des tendances majeures de l'évolution très récente du marché est bien la croissance de l'intervention publique. Les crédits élevés affectés par le ministre de la Culture [française] (budgets 1982 et 1983) aux achats et aux commandes d'art contemporain font que la part de l'État (indépendamment des autres crédits publics) représente environ 30% du volume des affaires. Ce marché assisté n'est pas un marché dirigé : la politique de décentralisation implique en effet la diversité des instances de répartition des crédits. C'est encore l'intervention publique qui peut contribuer, par les crédits affectés aux musées et l'ensemble des dispositions fiscales et réglementaires concernant les œuvres d'art, à raviver le marché de l'art ancien. »
Raymonde Moulin, *Le marché de l'art*, Édition Flammarion, Paris, 2003

Sans doute à leur insu, les divers publics qu'attirent les œuvres d'art ne sont pas sans théoriser [...] ce qui leur est donné à voir ; ils n'arrivent pas ingénument à l'œuvre, comme dénués de tout *a priori*, ils sont eux aussi soumis à des prénotions, à l'idée de ce qu'est ou doit être l'art et les jugements qu'ils émettent contribuent à entretenir une *aura* théorique diffuse. Cette *doxa théorisante* n'est pas négligeable en ce qu'elle limite les activités artistiques et leur assigne un lieu clos où elles ont à paraître, à défaut de quoi elles resteraient lettres mortes.³⁷

La Culture diffuse les œuvres d'art qui répondent à cette doxa théorisante à travers les canaux médiatiques qu'elle occupe sous la forme d'événements qu'elle-même propose. Par événements, j'entends les sites dans lesquels les œuvres sont attendues d'apparaître (salles d'expositions, biennales, foires d'art, et par extension, festivals, événements culturels étatiques). Pour les artistes alors, une seule option nous est de prime abord proposée : intégrer ce milieu en adoptant des tactiques bien précises. Je pense ici au développement d'une démarche artistique singulière, d'une régularité évolutive dans la pratique et la démarche artistique, à la mise en valeur d'un curriculum vitae artistique cohérent, savoir élaborer un projet spécifique en fonction de tel ou tel événement, savoir le budgétiser, proposer un échéancier clair et viable ; bref, être capable de prouver notre appartenance au milieu de l'art et notre capacité à proposer un projet contextuel au site pour lequel il est dévolu de manière fiable et professionnelle. Mais la concurrence est féroce. Car nous sommes beaucoup à vouloir prétendre être un acteur culturel actif dans le milieu des arts visuels. Bien qu'elle puisse être vue uniquement de manière salace, la manifestation proposée par Laurent d'Ursel « Y a trop d'artistes »³⁹, vient poser la question du *trop* en art. Et qui

³⁷ Anne Cauquelin, *Les théories de l'art*, édition PUF, 4^e édition 2010, p. 8

³⁹ « Les calicots, slogans et autres mots d'ordre s'attaquent exclusivement au nombre excessif d'artistes, sans la moindre allusion à quelque critère de sélection éventuelle que ce soit. On ne mentionne pas davantage en quoi cette surabondance serait dommageable. On évite également soigneusement de définir ce qu'est un « artiste ». Plus généralement, il s'agit de proposer une réflexion sur le « trop » aujourd'hui. Les artistes qui ne portent pas de calicots abordent les passants interloqués, leur exposent le but de la manifestation et, surtout, les invitent à signer un document aux termes duquel

dit trop d'artistes, dit forcément beaucoup d'œuvres. Selon le compteur approximatif de Caroline Keppi⁴⁰, depuis le 25 octobre 2009, plus de un milliard sept cent soixante-dix millions d'œuvres auraient été produites à travers le monde. Il va sans dire qu'il est impossible que toutes ces œuvres aient été sélectionnées et aient été exposées aux publics de la Culture. La Culture gagne son pari qu'elle s'était fait il y a 40 ans, et Guy Debord n'en fini plus de se retourner dans sa tombe : elle régit les modes de l'art. Mais mieux encore elle évacue la question de la fonction de l'art car il s'agit dorénavant d'agir pour la Culture, en d'autres mots, agir pour le bien commun ; et bien sûr perturber ce processus, comme l'on fait les œuvres des artistes dont je vous parlais plus haut, n'est plus vu comme une exploration des limites de la fonction de l'art, mais comme une entrave au bon développement de la Culture.

Les artistes, en effet, travaillent dans des registres culturels particuliers, reçus des générations précédentes, qu'ils contribuent à transformer. Ils font leur propre histoire, mais ils ne la font pas arbitrairement ; leurs créations font partie intégrante de la culture.⁴¹

2.2 « Participer, c'est défendre toute la culture »⁴²

Une fois la question de la fonction de l'art évacuée, il n'est plus à l'ordre du jour de questionner, mais bel et bien de participer. Et nous participons. Il en résulte une

ils s'engagent sur l'honneur à renoncer définitivement à toute activité artistique (s'ils sont artistes) ou à ne jamais entreprendre semblable activité (s'ils ont coché la case « Je ne suis pas artiste »). Un diplôme leur sera ensuite envoyé en souvenir de leur engagement solennel. » Laurent d'Ursel, « *Y a trop d'artistes* », Collectif Manifestement, 2006

<http://www.archives.biennaledeparis.org/fr/2006-2008/dem/manifstation.html>

<http://manifestement.be/2006/index.htm>

⁴⁰ <http://jbf.biennaledeparis.org/>

⁴¹ Annie Gérin, *L'art dans la culture : trois études de cas*, dans *Pratiques de l'histoire de l'art à l'UQAM*, 2012, p.45

⁴² Slogan des journées de la culture 2012 au Québec.

production faramineuse d'œuvre d'art dont la plupart finiront leurs jours dans des salles de conservations, ne voyant le jour que sporadiquement.

Dans l'arrière-boutique d'une nouvelle que Kafka n'a jamais écrite, s'amassent les objets les plus banals, des rebuts de quelque trésor abandonné, des outils inutilisables. Sur la porte, un petit écriteau indique : culture. Ici, en dépit du flux ininterrompu des nouveaux arrivages, tout apparaît toujours comme inchangé : "Stagnation épouvantable, où tout s'arrête, se fige, même le mouvement." (H. von Hofmannsthal, *Andreas*). Sur les objets, s'est déposé un voile d'intemporalité qui les rend tous semblables. L'espace de la culture semble n'avoir pas de fin et ce qui se présentait comme un petit réduit possède en réalité des dimensions démesurées. Les pièces s'ouvrent, en une fuite monotone, sur d'autres pièces. Dans la culture moderne, la surabondante *creatio ex nihilo* que les philosophes de la scolastique tardive attribuaient au Créateur, en essayant de le dispenser de l'obligation de salut vis-à-vis de sa créature, a fini par rejoindre l'éternité plotinienne "qui est toujours". Le temps avance alors sans jamais apporter de nouveautés. Le possible, comme geste, s'annule en ce qui est déjà sous forme d'œuvre.⁴³

Et pour nous, artistes, il nous est difficile d'émerger au milieu de ce *flux ininterrompu*, et plutôt que de tableur sur des qualités théorisantes que peuvent colporter les œuvres, comme j'en parlais au début de ce chapitre, il est préférable que nous exploitions des qualités spectaculaires. Et ce qui rime avec spectaculaire rime avec divertissement. Tandis que Debord se suicide une nouvelle fois, la Culture, elle, boucle la boucle : elle propose à ses publics du *divertissement*, tout en prétendant le contraire.

⁴³ Francesco Masci, *Superstitions*, Éditions Allia, 2005, p. 19-20

2.3 Mise en garde

Dans les années 1960, notre principale préoccupation était de rompre radicalement avec les formes de production de sens et nous ne voulions exposer ni dans les galeries, ni dans les musées. Nous voulions un rapport direct au monde. [...] Et puis nous avons réalisé qu'il existait un discours, une sorte de circuit de galeries et de musées dans lequel l'information pouvait circuler. Autrement dit, ce n'est pas en débranchant son micro qu'on peut se faire entendre.⁴⁴

Comme je l'ai écrit plus haut, il s'agit de mon regard sur le système de diffusion dominant, il ne s'agit pas d'une généralisation de ma part. N'oubliez pas que j'ai dit aimer observer cette dynamique sans pour autant y porter un jugement. Je ne suis en aucun cas dans une attitude de rejet face à ce système ; car finalement moi aussi je *défends toute la culture*, car j'y *participe*. Le prochain chapitre en est la preuve.

⁴⁴ Joseph Kosuth et Felix Gonzalez-Torrès, *Une conversation*, Enregistrée dans l'atelier de Joseph Kosuth, à New York, le 10 octobre 1993. Extrait du catalogue de l'exposition : "Ad Reinhardt - Joseph Kosuth - Felix Gonzalez-Torrès / Symptoms of Interference, Conditions of Possibility", Camden Arts Centre, Londres, 1994

CHAPITRE III

« DEUTÉRONOME »⁴⁵

Dans ce chapitre, je vous propose de vous parler d'une sélection de projets qui illustrent l'éventail dans lequel se cristallise mon attitude artistique. Tous ces projets ont été réalisés entre 2011 et 2012. À l'image de ce qui nous est demandé dans les dossiers d'artistes, je décrirai succinctement ces projets, j'en dégagerai quelques notions clés mises en jeu que j'accompagnerai de quelques images.

J'en viendrai par la suite à vous présenter le projet autour duquel nous allons nous réunir : *Boîtes d'art/Art boxes*.

⁴⁵ En référence au cinquième et dernier livre de l'Ancien Testament

3.1 Carnet d'évaluation⁴⁶

Cette proposition a été réalisée dans le cadre de l'événement culturel populaire Nuit Blanche à Montréal et était présente dans l'espace de diffusion du CDEX⁴⁷. Lors de cette soirée, j'offrais au visiteur de s'approprier un petit livret ainsi qu'un stylo rouge. Ce petit carnet d'évaluation proposait aux publics de choisir lors de leur déambulation nocturne une dizaine d'œuvres qu'ils souhaitaient évaluer. Après quatre questions qui interrogent la nature artistique des œuvres évaluées, le visiteur-évaluateur était ensuite amené à noter l'œuvre (de A⁺ à C⁻, voire échec E ou incomplet I) ainsi qu'à donner une évaluation approximative de son prix.

Il était question pour moi à travers cette proposition de positionner le visiteur de la Nuit Blanche à contre-courant d'une attitude de consommation rapide des œuvres proposées : les questions posées demandent à l'évaluateur de former un avis critique sur la nature de ce qu'il est en train d'évaluer. Avec ce système je trouvais également intéressant de donner aux spectateurs un ascendant sur des œuvres et ainsi dérouter l'attitude respectueuse que l'on nous prie d'adopter dans les lieux consacrés face à elles : ne pas trop s'approcher, ne pas les toucher, ne pas les dégrader voire même ne pas les photographier.

Alors que la finalité de ces carnets réside dans leur activation, le fait qu'ils n'indiquent nulle part la destination ou la fonction finale de ces évaluations, certains évaluateurs n'ont fait que jouer leur rôle dans l'espace du CDEX ne proposant pourtant que cinq œuvres à évaluer pour dix évaluations possibles.

Fait à noter aussi que le carnet lui-même n'a pas été évalué.

⁴⁶ Mise à disposition de 250 carnets d'évaluation, 250 stylos rouge au CDEX la nuit du 26 au 27 février 2011.

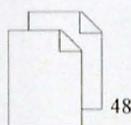
⁴⁷ Espace d'exposition et d'expérimentation des étudiants de la maîtrise en arts visuels et médiatiques de l'uqam ; <http://www.cdex.uqam.ca/>

<p>Titre de la pièce évaluée : _____</p> <p>Auteur(e) de la pièce évaluée : _____</p> <p>Lieu de présentation : _____</p> <p>Êtes-vous satisfait par cette pièce?</p> <p style="text-align: center;">oui / non</p> <p><small>(Précisez si cela vous semble nécessaire)</small></p> <p>Aimeriez-vous changer quelque chose si vous le pouviez?</p> <p style="text-align: center;">oui / non</p> <p><small>(Précisez si cela vous semble nécessaire)</small></p> <p>Selon vous, a-t-elle sa place en ce lieu?</p> <p style="text-align: center;">oui / non</p> <p><small>(Précisez si cela vous semble nécessaire)</small></p>	<p>Lui donneriez-vous le statut d'œuvre d'art?</p> <p style="text-align: center;">oui / non</p> <p><small>(Précisez si cela vous semble nécessaire)</small></p> <p>Évaluation approximative (entourez la note de votre choix) :</p> <p style="text-align: center;">A⁺ A A⁻ B⁺ B B⁻ C⁺ C C⁻ I E</p> <p><small>(A : très bien - B : bien - C : assez bien - I : incomplet - E : échec)</small></p> <p>Évaluation approximative :</p> <p style="text-align: right;">_____ \$</p>
--	---

Figure 1

Intérieur du Carnet d'évaluation

3.2



Avec l'artiste Vincent Routhier nous avons organisé une exposition collective prenant place dans un atelier d'artistes, ne durant qu'une soirée, regroupant une douzaine d'artistes sous le thème de la copie. Nous n'avons pas donné de nom à cette exposition, nous lui avons attribué un logo, celui de la copie. Aucune des œuvres dans l'espace n'étaient nommées.

Pour ce projet j'ai proposé une réplique d'une sculpture de Sol LeWitt, *Open cube 3/2*, qui semble s'être suicidée en se pendant un peu à l'écart de là où se trouvaient les autres œuvres. J'ai voulu associer à cette œuvre issue de l'art conceptuel dite froide et à l'antithèse de l'émotivité, une ultra-humanisation, une conscience qui l'aurait poussé au suicide acte humain par excellence. Par extension j'espérais que le spectateur puisse se projeter dans la peau d'une œuvre d'art et de l'amener à se demander ce que pourrait bien penser une œuvre d'art si elle était dotée de conscience.

Alexandre Jimenez — qui suit journallement, ou presque, l'évolution de notre blog en écoutant *Minor Threat* — nous fait parvenir ceci, une image, sans avoir pris soin de l'associer à des indications spéciales. J'ai ri en voyant cette

⁴⁸ exposition organisé le 02 juin 2011, regroupant les artistes suivant : Edith Brunette, Guillaume Clermont, Simon Gaudreau, David Jacquier, Alexandre Jimenez, Quentin Lannes, Chloé Malcotti, Gisela Restrepo, Vincent Routhier, Caroline St-Laurent, Vassili Stanajic Petrovic et Hye Kyong Yun. Sur le mail d'invitation était présent le logo, le nom des artistes et cette définition :

« **COPIER** v. t. Reproduire un écrit, une oeuvre d'art : *copier un tableau*. || Reproduire servilement : *copier le devoir d'un camarade*. || technol. *Tour, fraiseuse à copier*, tour, fraiseuse reproduisant automatiquement une pièce modèle. || fig. Imiter : *copier les geste de quelqu'un*.
Dictionnaire, édition dictionnaire, Montréal, 1964 »

photographie qui nous présente une situation déraisonnable, irrationnelle parce que partant du postulat que l'œuvre d'art disposerait d'une autonomie suffisante pour choisir de mettre elle-même fin à ses jours ! Exit son créateur ? Peut-être en est-il toujours ainsi pour qui (ou quoi, dans le cas d'une œuvre d'art !) palpe le bout du rouleau : la solitude s'impose au point qu'elle prend des droits sur tout. Outre le comique morbide de la situation, je trouve cocasse que l'œuvre en question ait par ailleurs l'apparence d'un objet d'art minimal récapitulant (vraisemblablement) un des *Incomplete Open Cubes* de Sol LeWitt, ou, plus largement, dévoyant l'approche de Robert Morris (nous savons combien ce dernier était obsédé, à de multiples niveaux, par la mise en rapport du corps humain avec la géométrie et comment, pour le meilleur et pour le pire, il a réussi à nous faire percevoir comme quasi humaines des surfaces lisses soumises à des courbes et à des angles droits).⁴⁹

Figure 2

Artéfact de la sculpture de Sol LeWitt, *Open Cube #2*, 1965

⁴⁹ Jean-Baptiste Farkas, (10) *Intermède 3. Suicide, mode d'emploi*, Juin 2011
<http://j-c-moineau-j-b-farkas-entretien.blogspot.ca/2011/06/10-intermede-3-suicide-mode-demploi.html>

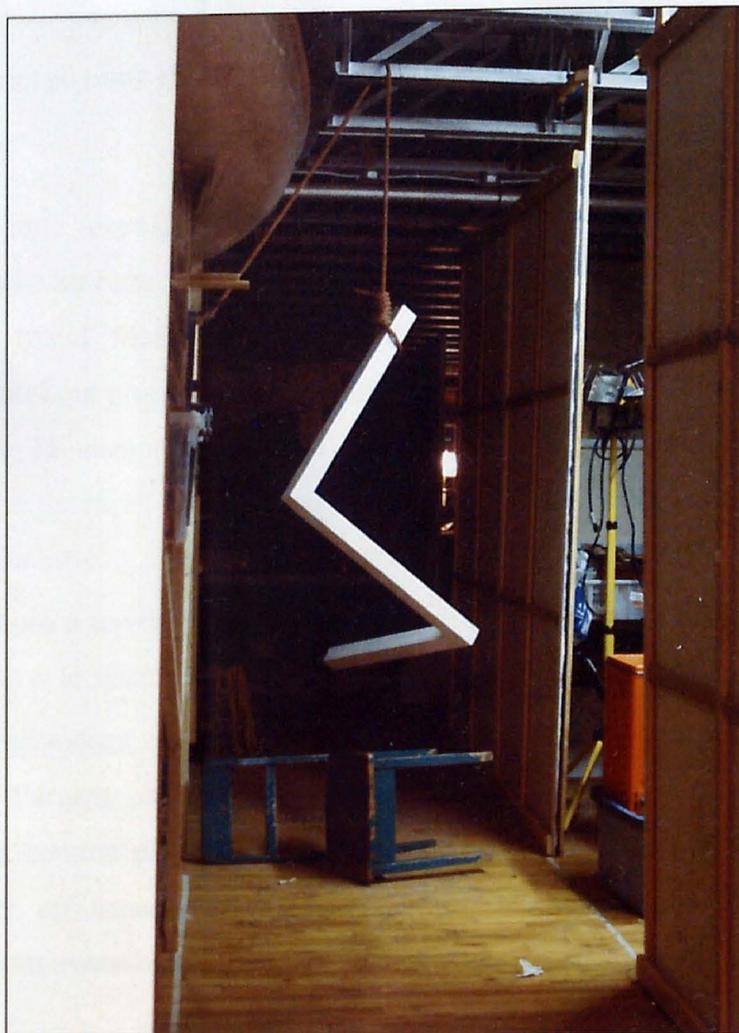


Figure 2

Réplique de la sculpture de Sol LeWitt, *Open Cube 2/3*, pendue

3.3 Un cierge pour l'art⁵⁰

Lors de cette exposition collective organisée par Guillaume Clermont et Andréanne Godin au centre d'art contemporain CIRCA, j'ai travaillé en collaboration avec l'artiste Maud Marique. À l'entrée de l'espace d'exposition nous avons reproduit un autel qui proposait au visiteur d'allumer une bougie dans un photophore en échange de 1\$ suggéré à l'image des autels que l'on trouve dans les églises catholiques. Sur le cartel à côté de l'installation on pouvait lire « un cierge pour l'art/a candle for art ».

Nous voulions à travers cette œuvre amener le spectateur à établir un lien entre le système de l'art et le système de foi.

Plusieurs personnes ont pensé qu'il s'agissait d'une initiative de la galerie et donnaient de l'argent car « il faut bien soutenir les galeries d'art » ; d'autres agissaient plus comme par réflexe et ne trouvaient pas choquant de voir ce signe religieux dans un espace d'art contemporain. Pour preuve, en une semaine d'exposition nous avons amassé un peu plus de 70\$.

Vous remarquerez aussi certainement Un cierge pour l'art, installation d'Alexandre Jimenez et Maud Marique qui copie le système de la foi. Comme dans une église, vous pourrez allumer un cierge pour la modique somme de un dollar. Une façon de dire que la vénération des artistes a remplacé celle des saints et de Dieu? Ou une tactique pour nous rappeler que les arts sont en danger dans notre culture mercantile où n'est plus vénérée que la rentabilité?⁵¹

⁵⁰ Installation interactive, photophore, allumette, bois, exposée à Circa du 29 juillet au 07 août 2011 dans le cadre de l'exposition collective *Pavillon levé (dix jours avant les mortes eaux)*

⁵¹ Nicolas Mavrikakis, *Lever l'ancre*, Août 2011

<http://www.voir.ca/publishing/article.aspx?zone=1§ion=20&article=77966>

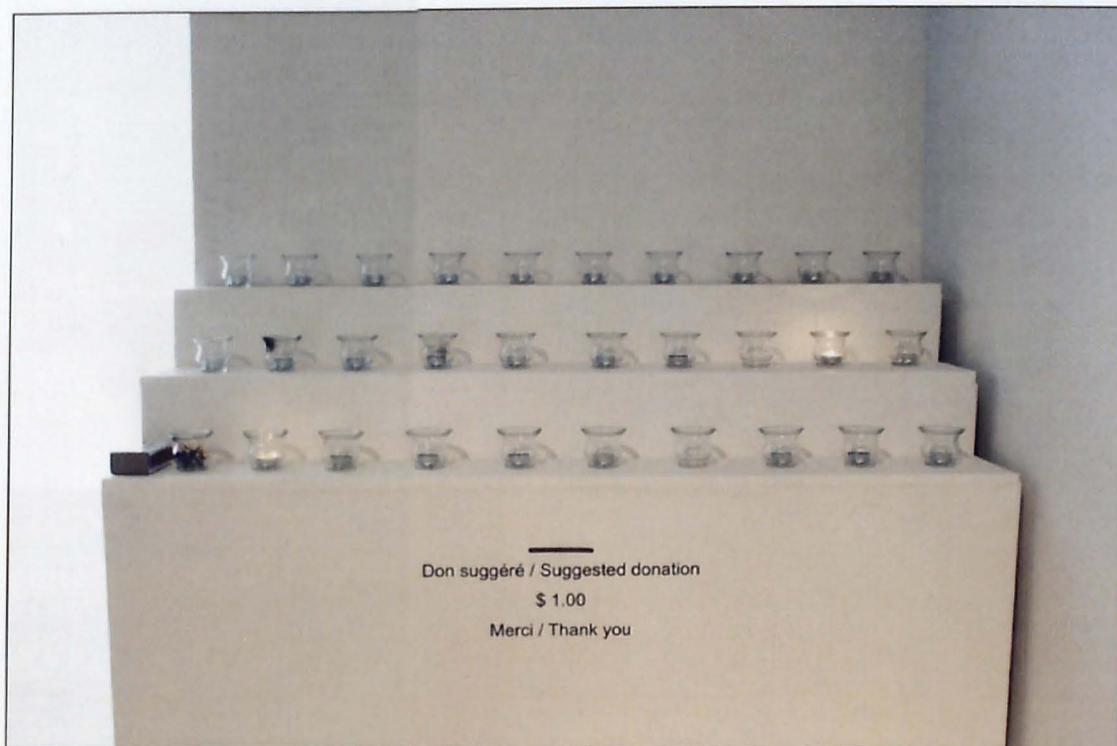


Figure 3

Vue de l'installation *Un cierge pour l'art* présente dans la salle d'accueil du centre d'art contemporain Circa



Figure 4

Vue de l'installation *Un cierge pour l'art* présente dans la salle d'accueil du centre d'art contemporain Circa

3.4 Nous avons l'art que nous méritons⁵²

Dans le cadre d'une exposition collective organisée par les étudiants de la maîtrise de ma promotion, j'ai proposé aux visiteurs de s'emparer gratuitement de l'un des 250 macarons de 2"½ sur lesquels était inscrite la phrase « Nous avons l'art que nous méritons ». Ils étaient disposés dans un contenant en verre, dans un espace salon à l'entrée de l'exposition.

J'ai aimé détourner l'expression « Nous avons ce que nous méritons » pour l'amener sur le terrain de l'art car elle a le pouvoir d'impliquer directement celui qui la lit et de le forcer à un positionnement. Aussi utilisée en politique sous la forme « nous avons les politiciens que nous méritons », le macaron pourrait aussi nous amener à nous demander si les publics de l'art ne jouent pas, sans s'en rendre compte, un rôle actif dans ce qui leur est présenté.⁵³

J'ai choisi ce support afin de diffuser cette phrase en dehors des espaces consacrés et de peut-être amener le possesseur du macaron à débattre avec un passant interpellé dans l'espace public.

⁵² Mise à disposition de 250 macarons, dans le cadre de l'exposition collective *Assortiment* aux Espaces Jean-Brillant, du 22 septembre au 15 octobre 2011

⁵³ En d'autres mots, je voulais faire naître à travers ce projet une réflexion autour de ce qu'Anne Cauquelin nomme la *doxa théorisante*.



Figure 5

Dessin préparatoire du macaron *Nous avons l'art que nous méritons*

3.5 Jusqu'à épuisement des stocks/*While supplies last*⁵⁴

Ce projet est une exposition collective contextuelle sur clé USB que j'ai organisée avec les artistes Maud Marique et Vincent Routhier. Réunissant 17 artistes, nous avons proposé dans l'espace vide de la galerie une table avec 250 clés USB que le visiteur était amené à s'approprier jusqu'à épuisement des stocks. Les clés USB, toutes identiques, comportaient 21 dossiers contenant chacun une proposition. Les différentes propositions étaient anonymes et n'étaient pas nommées. L'exposition devait se tenir sept jours, mais nous avons dû fermer les portes de la galerie deux jours avant, car toutes les clés USB ont été écoulées.

Avec ce projet, nous voulions proposer au visiteur de vivre une expérience esthétique en deux temps : celle de la galerie vide, sans consommation immédiate des productions artistiques, et une expérience esthétique des propositions en dehors des lieux consacrés.

Pour ce projet, j'ai proposé un programme qui ouvre une boîte de dialogue du système de l'ordinateur qui affiche la phrase « Nous avons l'art que nous méritons », ce dont à quoi il était possible de répondre par Oui ou par Non. Mais bien vite on se rend compte que le fait de dire oui ou non, ne change rien : la fenêtre réapparaît indéfiniment. De plus, il est presque impossible de fermer cette boîte de dialogue si l'on ne sait pas comment la forcer à quitter. Ainsi, l'utilisateur, s'il ne connaît pas cette astuce se voit obligé de forcer son ordinateur à s'éteindre.

⁵⁴ *Jusqu'à épuisement des stocks/While supplies last*, galerie B-312, 28 janvier au 04 février 2012
<http://www.galerieb-312.qc.ca/programmation/jusqu'à-épuisement-des-stocks>
Téléchargez le contenu de la clé à cette adresse : <https://dl.dropbox.com/u/44110546/00.zip>

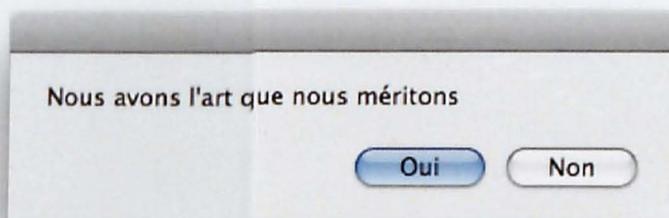


Figure 6

Proposition présente dans le dossier #12 de la clé usb de l'exposition *Jusqu'à épuisement des stocks*, 2012



Figure 7

Jusqu'à épuisement des stocks, Galerie B-312, 2012

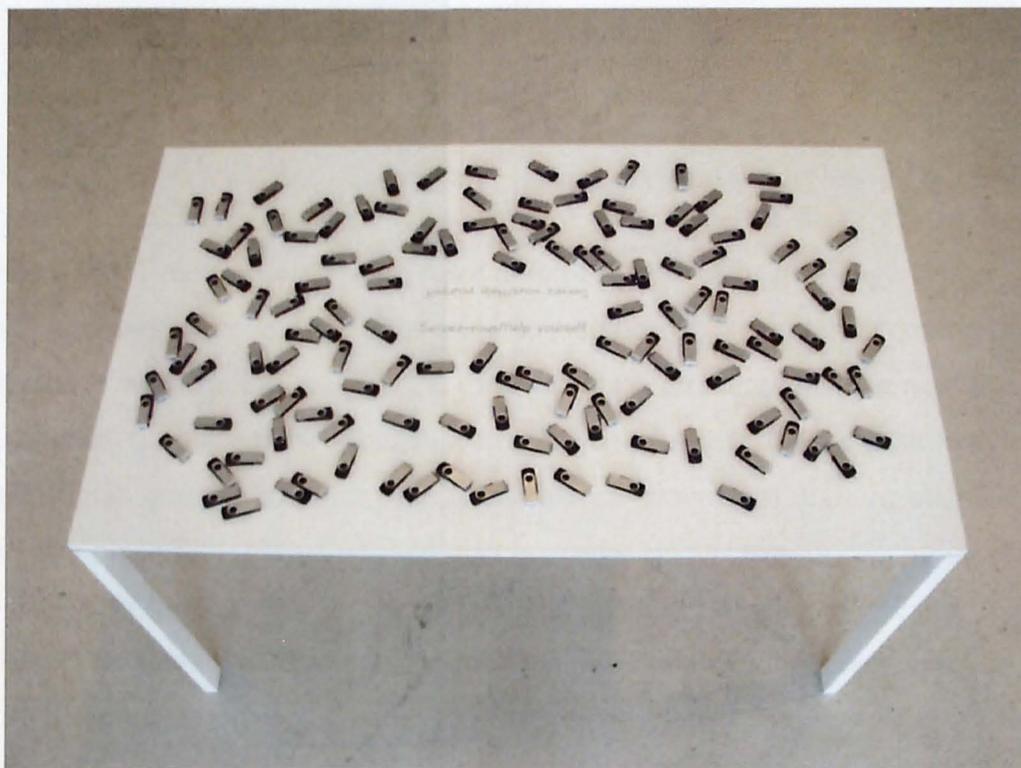


Figure 8

Jusqu'à épuisement des stocks, Galerie B-312, 2012

3.5 For John Cage, mesure 22

En mai 2012, j'ai participé à l'exposition vente-bénéfice de la galerie B-312, *POUR L'ART*, réunissant soixante-seize artistes et près de quatre-vingts œuvres. Au lieu de proposer une œuvre représentative de mon travail, comme il est coutume dans ce type d'événement, j'ai proposé à la directrice du centre un projet basé sur la copie. J'ai attendu que la galerie reçoive toutes les œuvres afin d'en choisir une et la reproduire en gardant le même titre et les mêmes dimensions mais en utilisant des matériaux plus pauvres que l'original pour la vendre cinquante pour cent moins chère. J'ai jeté mon dévolu sur l'œuvre de Mario Côté, *For John Cage, Mesure 22*, un tableau en acrylique sur châssis de bois d'une dimension de vingt centimètres carrés. J'ai donc recréé ce tableau avec de la gouache sur un plywood de deux millimètres d'épaisseur.

En créant un doublon, je souhaitais créer une perturbation dans la déambulation des acheteurs-spectateurs, car il est attendu dans ces expos-vente de voir des uniques, des noms d'artistes connus à acheter.

Voici comment je parle de ce travail à Mario Côté qui m'a contacté après avoir vu ma proposition.

Mon très cher Alex!

Je n'ai pu passer à B-312 vendredi soir, le concert s'est terminé à 10 h!

Mais je suis tout de même passé samedi après-midi.

Ouais, tu fais dans la contrefaçon!

Refaire, il faut dire que nous avons cette stratégie en commun, n'est-ce pas!?!

Feldman compose à partir de et rend hommage à John Cage dont, à mon tour, je rends hommage et soutire une

mesure de la pièce For John Cage de Feldman pour faire un tableau portant le même titre que la pièce de Feldman et Jimenez refait le tableau de Côté qui rend hommage et soutire à la pièce de Feldman une mesure de la pièce For John Cage. On dirait du Gertrud Stein!

Mon cher Alex, je pense que l'œuvre tu as produite est de l'ordre du dessin (en passant tu te débrouilles bien pour créer les effets de la peinture), mais il n'en demeure pas moins que c'est du dessin.

Pourquoi? Tu représentes (parce qu'il y a imitation) à l'aide de traits tracés au crayon et au pinceau. Le dessin fixe la forme et ne s'attarde pas à la couleur. Une définition plus traditionnelle dit que la fonction essentielle du dessin (du latin *designare*, indiquer) est de fixer une forme qu'on a le dessein de réutiliser sur un tableau. Ce que tu as produit est le dessin d'un tableau.

Enfin, le support que tu as utilisé est peut-être juste, mais tu aurais dû le monter comme l'originale sur un cadre de bois.

Si jamais tu voulais faire cette opération, j'ai de nombreux cadres du même format que je pourrais te donner.

Marthe était un peu soucieuse de ma réaction. J'ai ri en voyant ta proposition. Il faut dire que je te connais et ton travail fait toujours sourire... et réfléchir.

Bonne suite

Mario

Mon cher confrère,

La nature physique de l'œuvre que j'ai faite est douteuse, je l'admets profondément ; dessin, peinture, peinture du dimanche, dessin du dimanche.. Je ne saurai la qualifier ; mais si j'avais vraiment à le faire, je dirai qu'il s'agit là d'un prétexte, d'un pourtour voire d'un hameçon en quelque sorte qui peut (ou pas) entraîner le spectateur vers le lieu de l'œuvre. Tu connais mon amour pour travailler le

contexte institutionnel (ce mot me semble toujours lourd, trop chargé, mais je l'emploie ici juste pour le qualifier). Le but de ce projet était de faire une *contrefaçon* vraiment mauvaise (je parle là des matériaux, ainsi que de la réalisation) d'une œuvre d'un(e) artiste connu(e) de Montréal. J'ai attendu que B-312 reçoive toutes les œuvres pour jeter mon dévolu sur l'une d'entre elles. Il se trouve que j'ai choisi la tienne, pas parce que je te connais (j'aurais préféré faire ça avec quelqu'un qui ne me connais pas) mais bel et bien parce que ton œuvre (je parle là d'œuvre dans le sens large du terme) est saisissable au premier coup d'œil, pour des raisons que je t'épargnerai (tu les connais bien mieux que moi) et parce que tu as une notoriété certaine dans le milieu.

Ceci étant dit, une vente-bénéfice est une "exposition" bien plus hétéroclite qu'une exposition collective ; je veux dire par là, que les œuvres proposées sont censées être des pièces représentatives, donc uniques, des "noms" des artistes de la scène locale (même s'il se peut que cela déborde à un niveau international quelquefois). Une belle opportunité pour les acheteurs (car il n'est plus question ici de spectateurs à mon avis) d'acheter un "nom" plus qu'une œuvre qui puisse leur plaire (bien sûr, il y a toujours des coups de cœur, mais tout de même..). Et moi, Alexandre Jimenez, pas connu sur la scène montréalaise, et bien j'essaye de "faire comme", pour "me donner une chance de vendre", mais bien conscient que les matériaux, la viabilité de ma *contrefaçon* ainsi que mon nom sont moins "bons" que l'original, je la propose 50% moins chère.

Voilà ce que j'aurai aimé parler avec toi lors du vernissage. J'ai toujours été émerveillé de jeter, dans un point d'eau placide, un caillou et d'admirer les ondulations qui s'en dégagent.

La prochaine fois, je choisirai une personne moins ouverte d'esprit que toi, juste pour voir comment je pourrai dealer un tsunami après avoir jeté mon petit caillou.

Amicalement/respectueusement/artistiquement,

Alexandre

Cher Alex

Je remercie de ta longue réponse, j'apprécie et je comprends un peu plus tes enjeux.

On pourra en reparler, c'est fort intéressant comme argumentation.

C'est vrai que la résistance aurait été plus forte avec un inconnu... connu!

À bientôt

Mario⁵⁵

⁵⁵ Discussion par courriel avec l'artiste Mario Côté, mai-juin 2012

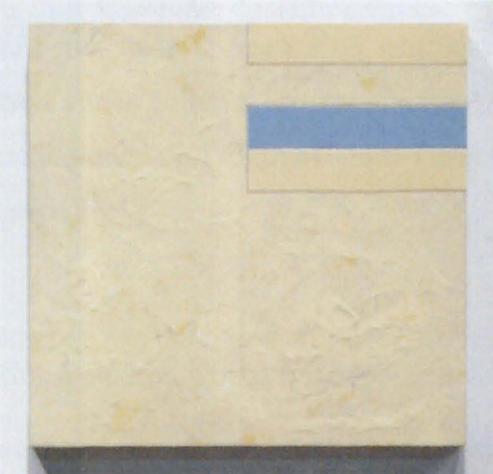
RECHERCHE

PAR ARTISTE

PAR LA PREMIÈRE LETTRE DU NOM DE FAMILLE

[Revenir au site de la Galerie-B312](#)

Mario Côté



For John Cage, mesure 22, 2012
 Acrylique sur bois
 550\$
 25 x 25 cm

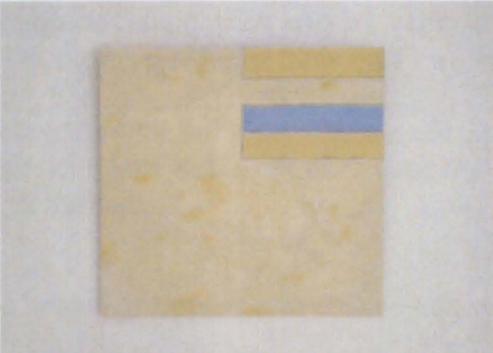
RECHERCHE

PAR ARTISTE

PAR LA PREMIÈRE LETTRE DU NOM DE FAMILLE

[Revenir au site de la Galerie-B312](#)

Alexandre Jimenez



For John Cage, mesure 22, 2012
 Gouache sur bois
 275\$
 25 x 25 cm

Figure 9

Capture d'écran des deux œuvres de l'exposition *POUR L'ART*

3.6 Poche à souhait/It sucks so good

Dans ce projet je me suis mis dans la peau d'un commissaire d'exposition en lançant un appel à participation à mes collègues artistes ainsi qu'à la mailing-list de la maîtrise en arts visuels et médiatiques de l'UQAM. Pour l'appel à participation que j'ai lancé pour le projet, j'ai écrit ceci :

ramenez des œuvres d'art ratées, on les expose pour vous
bring failed art works, we expose them for you

parce que l'art n'est jamais à son top shape
parce que, juste à côté, à la Galerie de l'uqàm, se tient une
exposition très léchée
parce qu'il faut arrêter de déconner, peu de personnes
arrivent réellement à faire des œuvres réussies
parce que l'erreur est bien plus belle que la perfection
parce que l'on préfère regarder un goéland éventrer un
sachet de frites du McDonald, plutôt que d'écouter un
étourneau chanter sur un arbre
pour tout cela, et bien encore, venez déposer une œuvre au
CDEx que vous jugez ratée du 11 au 16 juin de 13h à 17h

aide technique sur place – non-exhaustive
ps : pour les œuvres déposées, aucune limite de medium ne
sera imposée.⁵⁶

Je proposais à travers ce projet de donner une chance aux rebus, aux essais non concluants, aux brouillons d'être exposés comme l'est une œuvre qualifiée de complète, c'est à dire avec un bel accrochage et un bel éclairage. Outre cet aspect romantique, il était surtout question pour moi de mettre en avant la notion de ce qui est *raté* en art. La partie la plus intéressante qu'il y avait à observer est pour moi l'attitude et les réactions des publics. Car à partir du moment que les spectateurs

⁵⁶ Communiqué de l'appel à participation de l'exposition *poche à souhait/it sucks so good*, Juin 2012.

avaient pris conscience de ce qui leur était proposé (des œuvres jugées ratées), ils adoptaient une attitude beaucoup plus décontractée que celle que nous pouvons observer dans les lieux consacrés. Aussi, et bizarrement, alors que le thème de cette exposition peut sembler de prime abord humoristique, j'ai noté que les publics étaient très impliqués dans leur rôle de spectateur. Ils mettaient beaucoup d'énergie pour essayer de discerner ce qui pouvait bien faire que telle ou telle œuvre avait été jugée ratée ; ou en tout cas, plus d'énergie que pour essayer de remettre en cause la présence de telle ou telle œuvre dans une exposition classique.

Le finissage de cette exposition, qui comportait à la fin près de quarante œuvres, m'a aussi dérouter. Car les artistes et spectateurs présents parlaient de ce qui se passait autour d'eux ; alors que la plupart du temps j'observe dans les vernissages et finissages que les discussions ne tournent que très peu, voire jamais, autour de l'exposition elle-même.



Figure 10

Vue d'ensemble de l'exposition *Poche à souhait*, 2012



Figure 11

Exemple d'une œuvre exposée dans *Poche à souhait*, 2012



Figure 12

Exemple d'une œuvre exposée dans *Poche à souhait*, 2012

3.7 Boîtes d'art/Art boxes⁵⁷

Voici le projet que j'ai conceptualisé il y a près de deux ans, qui a fait l'objet d'une présentation publique dans le cadre du cours « forum » de la maîtrise et sur lequel je suis évalué pour ma maîtrise.

Boîtes d'art/Art boxes se présente sous la forme d'une entreprise proposant des prêts-à-monter d'œuvres d'art historiques de l'art minimal et conceptuel pour un prix très peu élevé. Boîtes d'art serait à l'art conceptuel ce qu'Ikéo est au design : un système qui démocratise, de manière ludique en y associant le DIY, des objets culturels originellement élitistes en les rendant accessibles, tant physiquement que financièrement, grâce à des matériaux bruts peu coûteux et non pré-assemblés.

Ainsi, un des *Incomplete Open Cube* de Sol LeWitt, qui à l'origine est fait d'acier inoxydable, se voit réduit à des poutres en bois à assembler et à peindre avec une canette de peinture blanche ; c'est ce qui fait que cette œuvre, qui coûte originellement 150 000\$, est vendue par Boîtes d'art à 149,95\$. Dans le même esprit, quatre autres boîtes sont ainsi proposées par Boîtes d'art : la boîte à Merieles proposant de reproduire un des *Coca-cola project*, la boîte à Malevitch et son fameux *Carré noir sur fond blanc*, la boîte à Kosuth avec *Art as idea (Nothing)* et la boîte à Baldessari proposant de revivre le processus créatif de l'œuvre *Trying to photograph a ball so that it is in the center of the picture*.

Concrètement, le projet se manifeste à travers l'occupation, 5 jours durant, de la vitrine d'un magasin annonçant l'ouverture imminente du magasin Boîtes d'art, de la création d'un site web ainsi qu'une page Facebook.

Sur les vitrines du magasin sont apposés, avec du vinyle noir mat, le logo Boîtes d'art, son slogan : « Créer est divin, reproduire est humain »⁵⁸, une date de grande

⁵⁷ Partie modifiée en vue du dépôt final du mémoire.

ouverture, certaines œuvres proposées, l'adresse du site internet et un QR code qui renvoie au site internet.

Le site internet se compose d'une page d'accueil, d'une page à propos, et de cinq pages qui présentent les différentes boîtes. Sur le site il est proposé un rabais de 50% sur tous préachats en ligne. La page Facebook, plus dynamique, propose au fil des jours de nouvelles photos et de nouveaux produits Boîtes d'art jusqu'à la grande ouverture.

Le magasin occupé est situé au coin Sainte-Catherine et Davidson à Montréal, dans Hochelaga, un quartier en plein processus de gentrification.

Mais le projet *Boîtes d'art/Art boxes* se veut être uniquement qu'une *vitrine* d'un système de démocratisation d'objets culturels. Car il n'occupera les vitrines du magasin que jusqu'au jour de la grande ouverture. Et cette grande ouverture n'aura jamais lieu et les boîtes ne seront jamais vendues. Sur le site web, lorsque l'on clique sur le bouton « acheter », après un léger temps de chargement, une page nous informe que : « Désolé, le serveur a rencontré une erreur inopinée, veuillez réessayer ultérieurement... ». Dans le même processus de frustration, les vitrines du magasin seront nettoyées et, le prétendu jour de la grande ouverture, aucune trace de Boîtes d'art ne subsistera. Le site web, la page Facebook et l'événement Facebook, subiront eux aussi le même sort ce jour de grande ouverture.

Bien sûr, au regard de ce projet, il se peut que la question du ready-made ou d'une possible continuité avec l'exploration du courant appropriationniste puisse surgir, ou tout du moins, cela a été le cas avec mon jury, qui m'a demandé explicitement d'aborder ces points⁵⁹.

⁵⁸ Emprunté à Man Ray

⁵⁹ « Enfin, comme il a été noté au cours de la rencontre avec le jury, le mémoire gagnerait à proposer plus d'images ainsi qu'une description de l'installation finale, du site web qui y est associé et des références du ready-made, de la copie et d'artistes tels que Sherry Levine et Allan McCollum » Anonyme, *Synthèse des évaluations du jury*, septembre 2013.

Mais au lieu d'aborder ces points comme références, je les présenterai plutôt comme des *contre-références*. Comme je pouvais l'aborder dans le deuxième chapitre de ce mémoire, les références dans les études supérieures sont plus qu'appréciées ; ce qui peut, le plus souvent, mener les étudiants à parler à travers des références sans réellement construire un discours qui leur est propre. La *contre-référence*, si l'on y enlève sa charge péjorative, me semble beaucoup plus constructive qu'une référence dans le sens où elle consolide le discours dans une attitude artistique qui tendrait plus vers « je sais ce que je ne veux pas » plutôt que « je sais ce que je veux », attitude qui, dans ce cas, ferme considérablement plus de portes théoriques et/ou de voies d'explorations.

Les appropriationnistes et le ready-made constituent pour Boîtes d'art des contre-références idéales. Car contrairement au mouvement appropriationniste, Boîtes d'art ne magnifie à aucun moment ces œuvres iconiques. Alors que c'est le cas, par exemple, avec Sherrie Levine et son œuvre *Fountain (after Marcel Duchamp: A.P.)* dans laquelle elle reprend la sculpture de Duchamp, à la différence que celle-ci est en bronze avec un tirage limité à six exemplaires copyrightés par l'artiste.

Il va de soit que la question du ready-made par rapport à Boîtes d'art se cristallise assez vite, elle aussi, en tant que contre-référence. Comme je faisais la relation plus haut entre Boîtes d'art et Ikéa, les produits de Boîtes d'art sont à assembler, à construire, une stratégie calquée sur Ikéa qui a été la première entreprise à remettre en cause le ready-made avec le do it yourself.

Je pourrai finir cette dernière partie en vous donnant quelques artistes contre-références que j'ai utilisé afin de situer Boîtes d'art en dehors de ce que je ne voulais pas qu'il soit : Hans Ulrich Obrist et son projet *DO IT* (1992 -), Naroa Lizar et son projet *artist* (2009), Jérôme Cavalière et son projet *Art At Home* (2006), Benjamin Sabatier et son projet *International Benjamin's Kit* (2002).



Figure 13
Boîte à LeWitt



Figure 14
Boîte à Malevitch



Figure 15
Boîte à Meireles



Figure 16

Boîte à Kosuth



Figure 17

Boîte à Baldessari

BOÎTES D'ART

*« Créer est divin,
reproduire est humain! »*

Accueil

[À propos / Contact](#)

[Boîte à Baldessari](#)

[Boîte à Kosuth](#)

[Boîte à Meireles](#)

[Boîte à LeWitt](#)

[Boîte à Malevitch](#)

Boîtes d'art® vous offre la possibilité de construire vous-même une œuvre d'art conceptuel historique à acheter sous forme de prêt-à-monter.

Allant de la peinture à la sculpture, en passant par la photographie et le dessin, Boîtes d'art® couvre tous les médiums et surtout toutes les bourses avec des prix allant de 49,95\$ à 149,95\$!!!

Effectuez un achat en ligne parmi les 5 boîtes sélectionnées avant la grande ouverture qui aura lieu le **11 juin 2013** et obtenez 50% de rabais!

En plus des cinq boîtes en pré-vente sur notre site internet, seront disponibles lors de la grande ouverture les boîtes à :

- André** 144 carrés de cuivre
- Barry** inert gas series
- Closky** Toutes les façons de fermer une boîte en carton
- Dezeuze** Chassis
- Judd** Untitled
- Morris** Untitled (Pink felt)
- Ray** Le cadeau
- Stella** Black series II
- Wilson** Chalk circle on the floor

Boîtes d'art / Art Boxes - 3401 rue Sainte-Catherine Est, H1W 2C9 - Copyright 2013 - Credits photo: Marliou Gieslin - English version soon

Figure 18

Page d'accueil de boites-d-art.com

BOÎTES D'ART

*« Créer est divin,
reproduire est humain! »*

Accueil
À propos / Contact
Boîte à Baldessari
Boîte à Kosuth
Boîte à Meireles
Boîte à LeWitt
Boîte à Malevitch

Boîte à Baldessari



Full screen

Kit pour réaliser *Trying to photograph a ball so that it is in the center of the picture* de John Baldessari :

- appareil photo jetable
- balle de tennis
- mode d'emploi français/anglais

~~49,95\$~~ **24,95\$**

À acheter!

Boîtes d'art / Art Boxes - 3401 rue Sainte-Catherine Est, H1W 2C9 - Copyright 2013 - Crédits photo : Marlou Crapin - English version soon

Figure 19

Page de présentation de la boîte à Baldessari

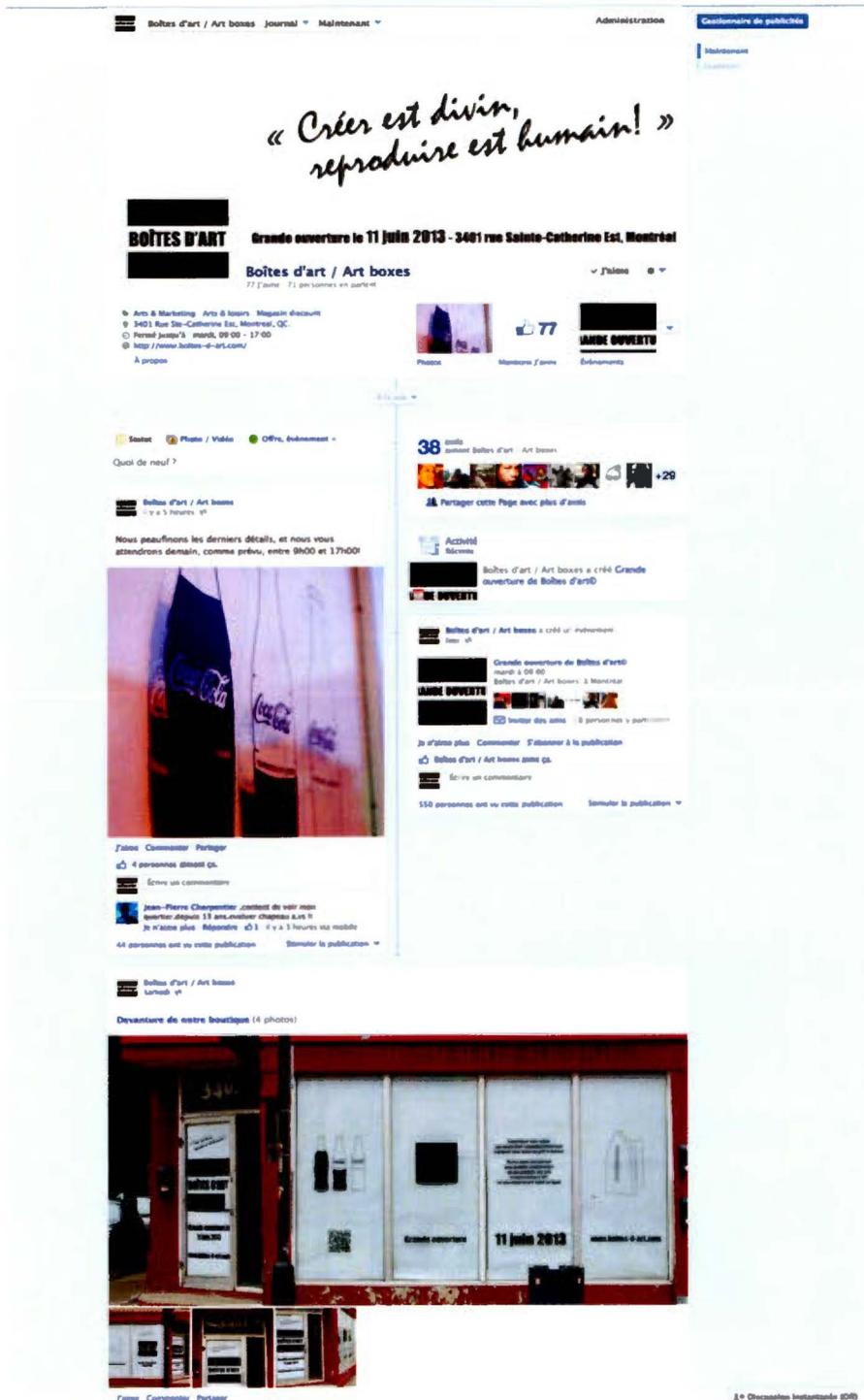


Figure 20
Page Facebook de Boîtes d'art



Figure 21

Photos de la vitrine Boîtes d'art

CONCLUSION

Comment conclure près de sept ans d'études en art ?

Je pourrai conclure avec le fait que je me sens plus que jamais artiste. Que la forme d'art que je développe, avec laquelle je ne peux assurer ma survie économique, me fait sentir intègre avec mes convictions, car je ne me sens jamais obligé de faire des compromis au sein de mes projets. N'ayant aucune envie de faire une carrière d'artiste-star, je préfère mille fois vivre mon art que d'en vivre. Mais rien au monde pour le moment ne pourrait me faire m'écarter de ce milieu ; car au-delà des *peintures* et des *murs*, il y a ces rencontres fabuleuses avec des artistes ou des amoureux de l'art (ce qui englobe autant des gens du discours, que les publics de l'art ou que des gens qui travaillent dans les lieux d'art). Car c'est en grande partie à travers ces rencontres que se développent mes projets.

Il me semble aussi important de préciser que le projet autour duquel nous allons nous rencontrer et qui va faire l'objet de l'évaluation, incluant ce mémoire, n'est en aucun cas vu de ma part comme l'aboutissement de la maîtrise ; nous aurions pu tout aussi bien nous réunir autour de *Jusqu'à épuisement des stocks* ou *Poche à souhait*.

J'espère aussi avoir été assez clair dans mon écriture. Si par malheur j'ai pu mal m'exprimer, créant ainsi des *a priori* chez vous, je me ferai un grand plaisir de reformuler mes dires pour les déconstruire.

BIBLIOGRAPHIE

Ardenne, Paul. *Un art contextuel : création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*. Paris : Flammarion, 2002

Barthes, Roland. « La mort de l'Auteur » in *Le bruissement de la langue*. Paris : Seuil, 1984

Bourdieu, Pierre, et Hans Haacke. *Libre-échange : Hans Haacke*. Paris : Seuil/Les Presses Du Réel, 1994

Bourriaud, Nicolas. *Esthétique relationnelle*. Dijon : Les Presses Du Réel, 1998

Bourriaud, Nicolas, et Pierre Joseph. *Pierre Joseph : personnages à réactiver*. Ardenne : Le Collège éditions, FRAC/Champagne-Ardenne, Reims/Le Parvis, Tarbes/FRAC Languedoc-Roussillon, Montpellier, 1995

Davila, Thierry. *Marcher, créer : déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXe siècle*. Paris : Regard, 2002

Cauquelin, Anne. *Les Théories de l'art*. Paris : Presses universitaires de France, 1998

Debord, Guy. *Commentaires sur La société du spectacle*. Paris : G. Lebovici, 1988

Debord, Guy. *La Société du spectacle*. Paris : Gallimard, 1992

Farkas, Jean-Baptiste. *Des modes d'emploi et des passages à l'acte*. Paris : Ed. MIX, 2010

Fischer, Hervé. *Théorie de l'art sociologique*. Tournai : Casterman, 1977

Grosenick, Uta, Burkhard Riemschneider, et Lars Bang Larsen. *Art now*. Köln : Taschen, 2001

Haacke, Hans, Rosalyn Deutsche, et Brian Wallis. *Hans Haacke, unfinished business*. New York : New Museum of Contemporary Art, 1986

Hebdige, Dick. *Sous-culture : le sens du style*. Paris : Zones, 2008

Heinich, Nathalie. *Ce que l'art fait à la sociologie*. Paris : Éditions de Minuit, 1998

Herrmann, Gauthier. *Art conceptuel : une entologie*. Paris : Éd. Mix, 2008

Lautreamont, Comte de.. *Oeuvres complètes: les chants de maldoror, (chants I, II, III, IV, V, VI), poesies (I, II), lettres. Opinions de poulet-malassis et de valery larbaud - par isidore lucien ducasse..* Paris : Le Livre de Poche, 1963

Malevitch, Kazimir. *La paresse comme vérité effective de l'homme*. Paris : Ed. Allia, 1995

Marzona, Daniel. *Art conceptuel*. Köln : Taschen, 2005

Masci, Francesco. *Superstitions*. Paris : Allia, 2005

Masci, Francesco. *Entertainment ! apologie de la domination*. Paris : Éd. Allia, 2011

Moineau, Jean-Claude, et Jean-Baptiste Farkas. "Jean-Claude Moineau / Jean-Baptiste Farkas : Entretien." *Jean-Claude Moineau / Jean-Baptiste Farkas : Entretien*. N.p., n.d. Web. 30 Sept. 2012.

<http://j-c-moineau-j-b-farkas-entretien.blogspot.ca/>

Moulin, Raymonde, et Pascaline Costa. *L'artiste, l'institution, et le marché*. Paris : Flammarion, 1992

Moulin, Raymonde. *Le marché de l'art : mondialisation et nouvelles technologies*. S.l. : Flammarion, 2000

Pugnet, Natacha. « Figure de l'artiste en copiste ». *Actes du colloque international Icône-Image*, Chevillon : éditions Obsidiane/Les trois P, 2005

Reinhardt, Ad, Joseph Kosuth, Félix Torres, and Clare Farrow. *Symptoms of interference, conditions of possibility*. London : Academy Editions, 1994

XV Biennale de Paris : du 1er octobre 2006 au 30 septembre 2008.. Paris : Biennale de Paris, 2007