

L'ŒUVRE ET SES LIEUX

XVIIe École de printemps du
Réseau international pour la formation
à la recherche en histoire de l'art

Université de Montréal
13-17 mai 2019
www.proartibus.org

Organisation :
Johanne Lamoureux
Denis Ribouillault

Coordination :
Diogo Rodrigues de Barros

Neuf couleurs au vent (1984), Daniel Buren
Située au Parc Lafontaine
© Guerinf, 2016, prise sur Wikimedia Commons

Table des matières

Remerciements	5
Introduction	7
Programme	15
Adresses et salles par journée	18
Liste des panels	19
Résumés des communications	25
Conférences	90
Liste des membres du RIFHA	92
Liste des partenaires de l'EDP 2019	93
Références	94

Les organisateurs tiennent à remercier chaleureusement toutes celles et ceux qui ont rendu possible la réalisation de l'École de Printemps 2019 du Réseau international de formation en histoire de l'art (RIFHA).

Nous sommes avant tout très reconnaissants à la Faculté des Arts et des Sciences de l'Université de Montréal de son généreux soutien financier, et nous remercions tout particulièrement Valérie Amiriaux, vice-doyenne au recrutement et partenariats internationaux ainsi que Frédéric Bouchard, doyen de la Faculté.

Pour son engagement fondamental, nous remercions le département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques dont la directrice, Suzanne Paquet, a accompagné toutes les étapes de l'élaboration de cette école. Toujours au département, nos remerciements vont aussi à Sylviane Latour, adjointe à la direction, à Soad Carrier pour le programme, aux étudiantes participant à l'organisation, Jade Brais et Marie-Christine Boivin, à l'Association des doctorant.es en histoire de l'art (Aesthesis) et à notre extraordinaire coordonnateur Diogo Rodrigues de Barros. Outre celui de la faculté et du département, nous tenons aussi à souligner l'appui précieux de la Chaire de recherche du Canada en Muséologie citoyenne.

Cette école nomade, souvent hors les murs, n'aurait pu se faire sans la collaboration de plusieurs partenaires. Nous remercions vivement les institutions concernées, ainsi que leurs directrices et directeurs, de leur accueil enthousiaste et de l'appui apporté à cette 17e édition de l'École de printemps : au Bureau d'art public de la Ville de Montréal, Isabelle Riendeau ; au Centre canadien d'architecture, Hugo Marchand ; à la Fondation Grantham pour l'environnement, Bernard Landriault et Michel Paradis ; au Musée National des Beaux-Arts de Québec, Marie-Ève Dumais et Annie Gauthier ; au Musée des Beaux-Arts de Montréal, Danielle Roberge ; au Musée McCord, Hélène Samson et Laura Delfino. Toute notre gratitude se porte aussi vers l'Institut culturel italien de Montréal qui a sponsorisé la venue des professeurs italiens membres du Réseau, en particulier son directeur Francesco D'Arelli et Laura Molé.

Plusieurs collègues ont rehaussé la richesse scientifique et la cohérence thématique de cette école en acceptant d'y intervenir gracieusement par des présentations, des conférences ou en acceptant de présider des séances : Louis Martin, Bénédicte Ramade, Alessandra Ponte, Ersy Contogouris, Jean-Philippe Uzel, ainsi que Anne Grace et Laura Vigo au MBAM et Bernard Lamarche au MNBAQ. Étienne Morasse, doctorant à l'UQAM, a, quant à lui, bien voulu nous servir de guide sur le Mont-Royal et Lena Krause, étudiante à la maîtrise au département, coordonner la visite d'art public.

Enfin, nous sommes reconnaissants à tous nos invités, doctorantes, doctorants, professeures et professeurs, d'avoir fait ce long voyage transatlantique pour venir partager et interroger avec nous la présence et le sens d'un ensemble d'œuvres et de lieux.

Johanne Lamoureux
Denis Ribouillault

Dans le cadre de sa XVII^e édition, l'École doctorale du RIFHA invite ses partenaires à une réflexion sur les rapports qui articulent les œuvres aux lieux physiques, matériels et institutionnels qui les accueillent. Évitant le champ déjà vaste de la représentation des lieux (scénographies, cartographies, paysages, théories et jeux de perspective), la programmation scientifique met plutôt l'accent sur diverses formes d'inflexion, voire de détermination de l'œuvre par le lieu, de même que sur les transformations de la perception et des usages d'un lieu générées par des insertions, implantations ou intrusions artistiques. Parallèlement, elle prend acte de ce que la prise en compte du lieu est désormais en lien, à l'heure de l'art mondialisé, avec un élargissement de la géographie artistique.

Dans l'esprit de favoriser l'expérience *in situ* du plus grand nombre possible de lieux, l'EDP 2019 entend se distinguer par son nomadisme au sein de la ville d'accueil et du territoire québécois. En collaboration avec nos partenaires institutionnels, le parcours envisagé nous permettra d'approfondir la question à l'étude tout en embrassant à la fois l'histoire et l'actualité de certains lieux forts de l'histoire de Montréal et du Québec : ce parti-pris nous conduira à aborder les nouveaux marqueurs autour des revendications territoriales des nations autochtones, à parcourir le complexe muséal occupant le site où se joua le sort de la Nouvelle France, à visiter de nouvelles architectures, publiques et privées, consacrées à l'art, ou à découvrir les réalisations du programme d'art public de la Ville de Montréal.

Le programme définitif reflète les échos rencontrés auprès des jeunes chercheurs par les six axes élaborés dans l'appel à candidatures : l'architecture et le site ; les ensembles décoratifs ; les jardins ; musées et collections ; land art et art environnemental et l'art dans rue.



1 - ARCHITECTURE ET SITE

Si la matérialité du bâti, les processus de construction ou encore la question du dessin demeurent des aspects fondamentaux de la recherche portant sur l'architecture, des méthodologies nouvelles, portées en particulier par la phénoménologie, ont émergé dès les années 1970 pour penser celle-ci en rapport avec son lieu. Qui donc « habite » les « lieux » (dieux, esprits, souvenirs ?) où l'on décide d'habiter et comment l'architecture ou les œuvres qui lui sont attachées participent-elles de cette visualisation ? Autrement dit, quels types de relations sociales et de pratiques spécifiques l'architecture peut-elle créer et favoriser pour transformer un site en un lieu ? Comment l'œuvre d'art ou l'architecture comme œuvre d'art peut-elle faire d'un « non-lieu » un lieu signifiant, c'est-à-dire marqué par une dimension identitaire, relationnelle et historique, un espace privilégié qui (par le regard et le consentement des sujets) se distingue et se détache de l'espace utilitaire (Marc Auger) ? Et qu'en est-il alors du rapport entre *in situ* et *in visu*, entre « l'habiter », qui implique une participation au lieu (Tim Ingold) et le voir/percevoir.

La question, qui est au cœur des enquêtes des géographes et des anthropologues des trente dernières années, porte donc d'une part sur les croyances et les mythes qui fondent l'essence des lieux et, d'autre part, sur celle des pratiques (Henri Lefebvre), de la participation, de l'« expérience » des lieux (Yi-Fu Tuan). Elle touche aussi celle de l'environnement et du paysage. L'intrication complexe entre lieu, paysage, mais aussi espace est ainsi essentielle (W.J.T. Mitchell). On pourra s'intéresser, par exemple, à la manière dont les édifices ou autres dispositifs architecturaux (comme les bancs ou les terrasses) s'insèrent dans leur environnement tant rural qu'urbain et, ce faisant, instaurent ce dernier en « paysage » grâce à des procédés d'encadrement, de cadrage, de scansion, de dévoilement ou de camouflage, qui construisent une identité propre du lieu pour ceux qui y vivent et le « pratiquent ».

Au-delà de « l'œuvre architecturale », on s'intéresse au « lieu architectural », soit les modalités d'articulation entre l'architecture et la ou les œuvres qu'elle contient, tant du point de vue de la création que de la réception. Comment les modalités de lecture d'une peinture ou d'une sculpture, par exemple, sont-elles affectées par le type d'architecture qui leur sert de support ? Comment l'architecture affecte-elle le déploiement de collections et comment, à l'inverse, celles-ci peuvent-elles en infléchir le design ou en bouleverser la perception et la représentation ?

2 - ENSEMBLES DÉCORATIFS

L'architecture est porteuse d'ensembles décoratifs complexes qui ont déjà fait l'objet d'innombrables études. On sait que le lieu de l'œuvre détermine son format et ses composantes matérielles lesquelles sont choisies par le peintre afin de répondre à la mission qui lui est assignée. Déjà, les peintres de la préhistoire tenaient compte du relief des parois pour donner forme aux signes et aux images, donnant lieu à une organisation topographique complexe des décors de grottes. Cette idée est au cœur d'une conception pérenne de la création artistique qui voyait en la nature le premier des artistes. L'artiste imitait la nature en train de créer (*Natura naturans*) et c'est cette compétition ou complicité avec la nature qui engendrait l'œuvre d'art. Par exemple, l'observation de formes naturelles exceptionnelles (souvent des rochers anthropomorphes ou en forme d'animaux) a très souvent et dans toutes les cultures humaines été la cause de la création de lieux, soit des espaces marqués par des caractères propres définis par des toponymes.

Dans la culture autochtone, le lieu lui-même est culture, « contrairement à la pensée européenne qui a pris assise sur le vecteur temporel, sur une conception linéaire et téléologique de l'histoire au détriment des référents spatiaux » (Vigneault). À cet égard, une grande part du travail des artistes autochtones est marquée par une résistance à l'aliénation coloniale du territoire et de son identité, laquelle est servie non seulement par l'appropriation des ressources et l'exploitation de la terre, mais aussi par l'effacement des noms de lieux. Derrida rappelle que la toponymie est l'un des instruments de violence les plus absolus. La thématique abordée offrira ainsi l'occasion – urgente – de penser la question des « lieux » de l'œuvre en lien avec celle du « grand partage » qui, dans les sociétés occidentales depuis le XVII^e siècle environ, présupposent une séparation entre nature et société, humains et non-humains, et a largement contribué à la crise de l'anthropocène que nous vivons actuellement (Descola, Charbonnier).

Le thème de « l'œuvre et ses lieux » nous engage à reconsidérer un certain nombre d'œuvres d'art encore trop souvent inscrites en marge des manuels d'histoire de l'art. On pense par exemple aux plafonds de bois peints qui renvoient à l'univers domestique et dont on a longtemps reconnu des propriétés agissantes sur les habitantes et habitants des lieux. Les œuvres construisent ici des « images de soi » qui ne sont pas seulement privées, mais aussi collectives. Ces « lieux de vie » que sont les maisons, les tavernes, les ateliers, les cabinets où l'image a été peu à peu « domestiquée » sont différents des « lieux de pouvoir » (Foucault).

Les décors extérieurs (peintures, affiches, inscriptions, panneaux, enseignes de boutiques, revêtements ou encore graffitis) posent encore d'autres questions. Tournés non pas vers la vie sociale de la famille, ils ouvrent sur l'espace social partagé, celui de la ville notamment, qui est parfois le lieu de luttes identitaires, politiques et commerciales âpres.

3 - JARDINS

Le jardin peut être appréhendé comme un système de lieux défini par une ontologie double et paradoxale. Lieu réel, physique, il est aussi tous les lieux-autres. Comme le rappelait encore Michel Foucault, le jardin est une hétérotopie, un « espace autre » qui possède le pouvoir de juxtaposer, en un seul lieu réel, plusieurs emplacements en eux-mêmes contradictoires : « Le jardin, c'est la plus petite parcelle du monde et puis c'est la totalité du monde. Le jardin, c'est, depuis le fond de l'Antiquité, une sorte d'hétérotopie heureuse et universalisante ». Le jardin est donc un lieu beaucoup plus complexe que l'espace qu'il occupe . Il est forme et vie à la fois, il est « mésocosme » (Brunon, Mosser), relation toujours renouvelée entre forme et vie à travers toutes les stratifications de nature et de culture, l'évolution du temps et la projection vitale vers le futur. Le jardin est aussi souvent utopie (en même temps que nostalgie d'un lieu perdu), notamment dans les cités-jardins qui se développent dès le XVI^e siècle en Europe et en Amérique.

Le lien que tisse le jardin entre l'homme, la nature et le lieu dépasse néanmoins le domaine de la « représentation » et permet souvent de mesurer le « mode d'identification » (Descola) entre soi et autrui, entre une société donnée et l'environnement naturel, qu'il soit anthropisé au non. Là où le jardin occidental, au moins depuis la Renaissance, se définit comme le lieu d'une compétition entre l'homme et la nature, les jardins non-occidentaux peuvent être compris comme points de rencontre entre l'aménageur de jardin et le lieu aménagé ; par exemple, à l'époque Heian au Japon (794-1185), où « dresser les pierres » signifiait « faire un jardin ». Ici, il ne s'agit pas seulement pour celui qui aménage le jardin de disposer harmonieusement des pierres choisies. La pierre elle-même est douée d'intentionnalité. La pierre « veut » devenir œuvre. Le lieu de l'œuvre (le jardin) est ainsi un lieu « à l'œuvre », un lieu « en perpétuelle genèse de ce qu'il n'est pas encore et demain ne sera plus » (Berque).

4 - MUSÉES ET COLLECTIONS

Depuis le XIXe siècle, le musée s'est imposé comme *alpha* et *oméga* d'une part importante de la production artistique. Source d'émulation ou horizon fantasmé, les artistes l'entrevoient depuis comme la destination promise de l'œuvre d'art. Or, les œuvres qui entrent aux musées sont non seulement invitées à prendre place dans un lieu physique mais au sein d'une *collection*, la plupart du temps hétéroclite, constituée à la fois d'une suite d'acquisitions singulières et d'un assemblage fortuit de collections antérieures au sein desquelles des œuvres individuelles ont déjà connu une première inflexion de leur « valeur » (au sens économique et sémiologique du terme).

Depuis une vingtaine d'années, devant les coûts de plus en plus prohibitifs des grandes productions expositionnelles et face à la reconnaissance, déjà signalée par Francis Haskell, de la mise en péril matérielle qu'encourt le patrimoine artistique soumis au régime nomade du « musée éphémère », les musées semblent avoir développé graduellement de nouvelles manières d'investir et de valoriser les œuvres de leurs collections permanentes. Désormais, tout un ensemble de nouveaux usages favorisent la réinterprétation des œuvres de la collection par leur insertion dans d'autres séries que celles auxquelles l'histoire de l'art nous a familiarisés. Ces nouveaux usages de la collection impactent aussi bien les modes d'acquisitions que les processus d'aliénation ou la mise à vue des restaurations et des réserves. Le recentrement muséal sur les collections participe aussi, particulièrement en régions, d'un souci de travailler avec les ressources de proximité plutôt que dans la perspective d'un tourisme culturel international. Depuis la fin des années 1960, et dans la perspective d'une résistance de la pratique artistique à la marchandisation et à l'immobilisme associé à l'institution muséale, ce recentrement mise souvent sur le rôle significatif des pratiques contemporaines, à travers notamment la formule des « cartes blanches » aux artistes. Jadis nouvelle destination de l'art, voici que les musées se posent désormais en producteurs associés.

5 - LAND ART ET ART ENVIRONNEMENTAL

L'émergence du land art, à la fin des années 1960, incarne un moment marquant dans le renouveau des pratiques artistiques. Par la critique qu'il manifeste du circuit traditionnel de l'art (atelier, galerie, musée), il participe des appropriations ponctuelles et littéralement extravagantes de lieux désaffectés ou para-institutionnels que favorise l'art de l'installation. La difficulté d'accéder à la plupart des œuvres du land art, réalisées hors des grands centres culturels, en inscrit l'expérience sous l'égide de la médiation photographique et documentaire que plusieurs nouvelles formes contemporaines de l'art privilégiaient aussi au même moment. Certes, il existe dorénavant un véritable tourisme culturel du land art qui permet aux voyageurs motivés de faire l'expérience *in situ* de certaines œuvres devenues iconiques, et de mesurer parfois combien le passage du temps les a significativement refaçonnées en vestiges.

Le land art est parfois informé par une vision anthropologique universaliste. Il plante à l'occasion sur les terrains sélectionnés des formes et structures qui n'entretiennent pas nécessairement un lien motivé au site d'accueil. La question reste donc ouverte de savoir si l'œuvre de land art peut être systématiquement considérée une intervention déterminée par un lieu donné, spécifique, ou si elle ne constitue pas plutôt un dispositif dont l'expérience permettrait de voir autrement le lieu d'implantation, ce qui la rapprocherait davantage des pratiques *in situ* que de l'art *site specific*. Quoiqu'il en soit, le land art élargit la nomenclature des lieux de l'art et repose sur une prise en compte du site, que celui-ci soit ou non déterminant dans l'élaboration finale du travail. Toutefois le land art n'a pas toujours été à la hauteur des exigences écologiques d'aujourd'hui et plusieurs interventions, par exemple les enveloppements de Christo, ont soulevé des polémiques liées à leur impact négatif sur l'environnement. Ce qu'on appelle « art environnemental » a plutôt été infléchi par la montée en puissance des considérations écologiques. Il envisage de ce fait le lieu de l'œuvre selon le périmètre le plus élastique qui soit, puisque s'y rencontrent et s'y articulent le local (la proximité comme nouvelle valeur) et le global (la conscience de l'impact planétaire des actions individuelles à l'heure de l'anthropocène). L'art environnemental se décline sous des modalités variées dont certaines se rapprochent de l'art des jardins, voire même du geste agricole, mais il s'agit d'une pratique qui engage aussi bien le contenu de l'art que ses moyens (par exemple, des stratégies proches de l'activisme) ou son empreinte.

6 - L'ART DANS LA RUE

L'art dans la rue se présente comme un ensemble d'interventions en milieu urbain, parmi lesquelles figurent en bonne place les sous-cultures du graffiti et du tag. À l'origine, ces interventions découlaient d'initiatives individuelles : transgressives (par rapport au droit d'afficher, au respect de la propriété privée ou à la recherche de validation par les milieux plus officiels de l'art) ; audacieuses (par la localisation des surfaces couvertes et souvent manifestement choisies pour le défi que leur accès présentait) ; opaques – si l'on pense aux tags- (parce que difficiles à déchiffrer et se présentant comme un culte oxymorique de la signature et de l'incognito). Parallèlement à leur intégration graduelle dans le marché de l'art, à partir des années 80, les interventions dans la ville ont été de plus en plus concertées en fonction de politiques culturelles visant la promotion démocratique d'un art plus populaire et accessible (les murales urbaines) ; elles ont aussi, dans certaines villes, donné lieu à une assignation de zones autorisées aux graffitis dans une tentative de contrôler leur prolifération. Dans cet aspect programmé, souvent saisonnier, elles participent désormais de l'impératif événementiel qui régit la production culturelle contemporaine, tout en soulevant des questions importantes sur le rétrécissement et la privatisation de l'espace public. Phénomène urbain, l'art dans la rue concerne aussi la façon dont certaines villes accordent une place privilégiée à l'art, essaimant les installations et les sculptures dites d'« art public » sur les places, dans les parcs, voire aux façades des nouveaux édifices. Certaines villes, comme Montréal, ont un programme de valorisation de leur collection d'œuvres publiques.



Habitat 67 (1967) © Trang Doan

Programme

Dimanche 12 mai
LOUNGE DU ZUM HÔTEL

17:00 – 19:00 Potluck de bienvenue

Lundi 13 mai
UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL – LOCAL C-3061

9:00 **Accueil des participant.e.s**
9:30 **Présentations des professeur.e.s**
10:00 **Réunions des panels**
12:00 **Repas du midi à la Cafeteria Chez Valère**
13:30 **Panel 1**

15:00 **Activité d'art public**

19:30 **Souper au restaurant Le Cercle**

Mardi 14 mai
CENTRE CANADIEN D'ARCHITECTURE (CCA)

9:00 **Accueil des participant.e.s**
9:30 **Présentation du CCA**
10:00 **Pause**
10:30 **Panel 2**
12:00 **Repas du midi dans les salons de la maison Shaughnessy**
13:30 **Conférence de Louis Martin (Jardin du CCA) :**
Créer un lieu en ville : Melvin Charney et le jardin du CCA.

14 :30 **Promenade guidée sur le Mont-Royal avec Étienne Morasse:**
La dialectique ville-nature dans le Montréal du XIX siècle /
Visite du Musée McCord

19:00 **Souper au restaurant La Fabrique**



Mercredi 15 mai
ZUM HÔTEL

8:00 **Départ à St-Edmond-de-Grantham**

**FONDATION GRANTHAM POUR L'ART ET
L'ENVIRONNEMENT**

10:00 **Panel 3**

11:30 **Pause**

12:00 **Conférence de Bénédicte Ramade :
*Jardin anthropocène : portrait d'un
mutant.***

12:45 **Repas du midi**

13:45 **Départ pour Québec**

MUSÉE NATIONAL DES BEAUX-ARTS DU QUÉBEC

15:45 **Panel 4**

17:15 **Apéritif**

17:45 **Visite du MNBAQ**

19:15 **Soirée libre à Québec**

22:00 **Retour à Montréal**

Jeudi 16 mai

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE MONTRÉAL

11:00 **Accueil des participant.e.s**

11:30 **Panel 5**

13:00 **Repas du midi dans le Salon du musée**

14:30 **Visite du MBAM**

16:00 **Panel 6**

19:00 **Souper en ville**

Notre-Dame de Québec

© Dennis Jarvis, 2017

Prise sur Wikimedia Commons

Vendredi 17 mai
UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL – LOCAL C-3061

- 9:00** **Accueil des participant.e.s**
- 9:30** **Panel 7**
- 11:00** **Pause**
- 11:30** **Panel 8**
- 13:30** **Repas du midi**
- 14:30** **Conférence de clôture d’Alessandra Ponte :**
Scales of Analysis: Fermont
- 15 :30** **Réunion de feedback**

Samedi 18 mai
UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL – LOCAL C-2059

- 9:30** **Assemblée générale du RIFHA**
(seulement pour les professeur.e.s
membres du réseau)
- 13:00** **Repas du midi au restaurant Olivieri**



Adresses et salles par journée

Dimanche 12 mai

Lounge du ZUM Hôtel

2450 Boulevard Edouard-Montpetit, Montréal, QC H3T 1J4

Lundi 13 mai

Université de Montréal – Salle C-3061

Pavillon Lionel-Groulx

3150, rue Jean-Brillant

Montréal (Québec) H3T 1N8

Mardi 14 mai

Centre canadien d'architecture (CCA)

1920, Rue Baile, Montréal, QC H3H 2S6

Mercredi 15 mai

Lieu de départ de l'autocar : ZUM Hôtel

2450, Boulevard Edouard-Montpetit, Montréal, QC H3T 1J4

Jeudi 16 mai

Musée des beaux-arts de Montréal

1380 Rue Sherbrooke Ouest, Montréal, QC H3G 1J5

Vendredi 17 mai

Université de Montréal – Salle C-3061

Pavillon Lionel-Groulx

3150, rue Jean-Brillant

Montréal (Québec) H3T 1N8

PANELS ÉCOLE DE PRINTEMPS 2019



LUNDI

Université de Montréal

13:30 – 15:00

Panel 1 – ENSEMBLES DÉCORATIFS

Président.e : Epsy Contogouris

13:30 Martine Hart (Université de Genève) - La peinture décorative, entre objet d'art et élément du décor

14:00 Jehanne Lazaj (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne) - Une demeure princière comme œuvre d'art totale. Le palais de l'Élysée au temps des Murat

14:30 Jessica Consalvi (Université de Montréal) - L'opera e i suoi luoghi: gli strappi a Mocchirolo

MARDI

Centre Canadien d'Architecture

10:30 – 12:00

Panel 2 – ARCHITECTURE

Présidente: Iris Lauterbach

10:30 Lucie Grandjean (Université Paris Nanterre) - Œuvres d'art et lieux de mémoire : Les Cycloramas de la guerre de Sécession aux États-Unis

11:00 Éric Sergent (Université Lumière Lyon 2) - L'architecture funéraire et le cimetière au XIXe siècle : « autre ville » et « lieu de mémoire »

11:30 Ya-Ting Yang (Freie Universität Berlin) - Architecture and Private Collection: Four Different Models in the Twentieth Century

MERCREDI

Fondation Grantham

10:00 – 11:30

Panel 3 - ART ET ENVIRONNEMENT
Présidente: Bénédicte Ramade

10:00 Julie Sissia (Sciences Po, Paris) - L'eau et les sites de Klaus Rinke

10:30 Silvia Cammarata (Università Roma Tre) - Dal bosco al giardino.
Opere e luoghi di Giuseppe Penone tra continuità e discontinuità

11:00 Marie-Charlotte Lamy (Université de Lausanne et Université de Montréal) - Des chefs-d'œuvre à quatre pattes : la ménagerie de l'Impératrice Joséphine au château de Malmaison (1799-1814)

Musée national des beaux-arts du Québec

15:45 - 17:15

Panel 4 - MUSÉES ET VOIX D'ARTISTES
Président: Diogo Rodrigues de Barros

15:45 Elisabeth Otto (Université de Montréal) - Thinking in ruins or Deviant practices for the museum of tomorrow . Thomas Hirschhorn's "Never give up the spot"

16:15 Gwendoline Corthier-Hardoin (École normale supérieure, Paris) - Les collections d'artistes. De nouveaux récits pour les musées ?

16:45 Claire Dupin de Beyssat (Université François-Rabelais, Tours / INHA) - La Bonne Place. Enjeux du placement au Salon (1848-1880)

JEUDI

Musée des beaux-arts de Montréal

11:30 - 13:00

Panel 5 – CURATORSHIP

Président: Alessandro Nigro

11:30 Mariah O'Brien (Université de Montréal) - Site-Induced Change: Leaves of Grass at the Neue Gallery and the National Gallery of Canada

12:00 Giacomo Biagi (Scuola normale superiore, Pisa) - Documenta 5 1972: un istituto inquietante

12:30 Sayantan Mukhopadhyay (University of California, Los Angeles) - Brown Body, White Cube: The Cultural Politics of Paris -Delhi-Bombay (2011)

16:00 - 17:30

Panel 6 - ŒUVRES ET LIEUX ÉPHÉMÈRES

Président: Andrew Chen

16:00 Alexia Vahlas (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne) - Analogie entre les décors éphémères et la fontaine de Trevi à Rome au début du XVIIIe siècle : lieu et temps

16:30 Juliette Degennes (Université Paris Nanterre) - Tinguely et l'itinérance d'une « fin du monde »

17:00 Barbara Bessac (Université Paris Nanterre) - Le processus de mise en représentation par le décor dans le lieu théâtral: un ensemble décoratif immersif et éphémère

VENDREDI

Université de Montréal

09:30 - 11:00

Panel 7 - ÉTUDES AUTOCHTHONES
Président: Jean-Philippe Uzel

09:30 Charles Norton (Université Paris Nanterre) - The Safety Zone & Neoglyphix : Settler Colonialism, Museum Politics & Native American Hip-Hop in Arizona

10:00 Ariane Turmel-Chénard (Université de Montréal) - Le rapport au territoire chez certaines artistes autochtones: l'art, une réponse au colonialisme

10:30 Alexia Pinto Ferretti (Université de Montréal) - L'imaginaire des lieux physiques et virtuels à travers les épistémologies autochtones: le cas de l'artiste mohawk Skawennati

11:30 - 13:30

Panel 8 - D'AUTRES LIEUX DE L'ART
Président: Christian Joschke

11:30 Letizia Goretti (Università Iuav di Venezia) - Costruire un ambiente: lo spazio come opera d'arte e come esperienza

12:00 Azin Mohammadali (Université Paris Nanterre) - Le théâtre iranien et son architecture

12:30 Hélène Ollivier (Université Paris Nanterre) - Évasion ou détournement ? L'espace carcéral revisité par la création théâtrale

13:00 Lou Haegelin (Université Paris Nanterre) - Regards sur les collections d'art asilaire

Hommage aux fondateurs de la ville de Montréal (1969)
Pierre Gaboriau et Pierre Osterrath, situé au Métro Berri-UQÀM
© Calvin411, 2017, prise sur Wikimedia Commons



LUNDI 13 - UDEM
PANEL 1
ENSEMBLES DÉCORATIFS

Martine HART

Université de Genève (Suisse)

La peinture décorative, entre objet d'art et élément du décor

Œuvre d'art ou objet de décoration ? Une peinture peut-elle passer d'un statut à l'autre selon le lieu où elle est exposée ? Tel est le cas par exemple pour les tableaux réalisés par Claude Joseph Vernet pour la bibliothèque du Dauphin à Versailles, les *Quatre parties du jour*. Présentés au Salon de 1762, les tableaux furent accueillis avec éloges par la critique, notamment celles de Diderot et du *Mercur de France*, et ainsi considérés des œuvres d'art à part entière. Placés ensuite dans la bibliothèque du Dauphin, insérés dans les boiseries comme dessus-de-porte, ils firent alors partie intégrante du lieu, en tant qu'éléments immobiliers, et non plus comme œuvres d'art indépendantes. La communication montrera ainsi comment le statut de l'œuvre dépend du lieu (public ou privé) et de l'accrochage (mobile ou non). Elle montrera comment, au XVIII^e siècle, des artistes de renom, comme Claude Joseph Vernet, François Boucher ou Jean-Honoré Fragonard, s'illustrant aussi bien dans le domaine des beaux-arts que dans celui de la peinture décorative, ont créé des modèles largement diffusés par la gravure et repris par des peintres décorateurs ayant plus le statut d'artisans que d'artistes. Ceux-ci ont adapté ces modèles aux lieux, les transformant ou les combinant pour réaliser des compositions de dimensions très variées allant de gigantesques toiles peintes immersives à des dessus-de-porte de petite taille. Cette production a été largement négligée par l'histoire de l'art car elle n'a été considérée que comme simple élément de décor. Elle mérite cependant d'être étudiée car elle reflète les différents statuts, usages et perceptions d'une même œuvre d'art.

Decorative Painting, between Artwork and Decorative Item.

Work of Art or decorative item? Can a painting pass from one status to another depending on where it is displayed? Such is the case for the *Quatre parties du jour* paintings by Claude Joseph Vernet, commissioned for the Dauphin's library at Versailles. Presented at the Salon in 1762, the pictures were praised by critics, notably by Diderot and the *Mercure de France*, leading them to be considered as works of art in their own right. Hung in the Dauphin's library, inserted into the wood panelling as overdoors, they became an integral part of the surrounding décor and were no longer just independent works of art. This presentation will demonstrate how the status of an artwork depends on the location (public or private) where it is displayed and how it is hung or fixed. In the 18th century, many renowned artists, such as Claude Joseph Vernet, François Boucher or Jean-Honoré Fragonard, were as prominent in the sphere of fine arts as they were in decorative painting. Their artworks were widely reproduced and distributed as engravings, which were in turn reproduced by painters (often considered to be artisans rather than artists) for the decoration of aristocratic interiors. The communication will also expose how these models could be adapted to conform to given sites, transformed or combined to create compositions of varying sizes, from gigantic immersive canvases to smaller overdoors. This practice has been largely overlooked by art historians because it has always been considered as merely decorative. Nevertheless, it deserves to be studied as it reflects how a single artwork can encapsulate many different statuses, purposes and perceptions.

Jehanne LAZAJ

**Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne (France)
Laboratoire Hicsa -EA 4100 / ED 441.**

**Une demeure princière comme œuvre d'art totale.
Le palais de l'Élysée au temps des Murat.**

Caroline Bonaparte, sœur de Napoléon et Altesse impériale, achète avec son mari, Joachim Murat, le palais de l'Élysée en 1805. Un an de travaux est nécessaire pour le rénover, le décorer, l'ameubler grâce aux meilleurs artisans comme Jacob-Desmalter et y installer une sublime collection de peintures et d'objets d'art. Écrin à un art de vivre proche de l'Ancien régime, dévolue à une classe sociale pourtant hissée par la Révolution, cette résidence princière, à la magnificence comparable à celle des plus beaux palais impériaux, est le reflet de l'ascension sociale et du goût assuré d'un couple au destin particulier. Selon un aménagement réalisé d'un seul « tenant », la demeure est une œuvre d'art totale, à envisager à la fois comme telle avec sa cohérence d'ensemble mais aussi comme la somme des œuvres qui la compose et ce, quelle que soit leur nature. Celles-ci, au-delà de leur puissance esthétique intrinsèque, acquièrent dans ce cadre, une valeur et un sens particuliers par leur positionnement sur l'échiquier global. Elles sont les mots du *langage des espaces*, langage qui forme la poésie artistique des lieux, soit l'harmonie et la splendeur de la demeure, et dont la grammaire n'est autre que les codes en vigueur à l'époque : l'étiquette et la hiérarchie du meuble, les habitudes des collectionneurs du tournant du siècle ainsi que l'art d'habiter et de recevoir sous l'Empire. La ponctuation reste les bouillonnés de soie qui habillent chaque pièce du palais, spécifiquement. Il s'agit ici, au-delà de l'étude d'ensemble, de ne plus regarder uniquement un siège ou une sculpture pour eux-mêmes mais comme éléments d'un tout, celui composé par son contexte, l'œuvre devient ainsi à son tour, une touche de couleur sur un tableau vibrant et complexe.

A Princely Residence. The Palais de l'Élysée under the Murat

Caroline Bonaparte, sister of Napoleon and Imperial Highness, buys with her husband, Joachim Murat, the Elysee Palace in 1805. A year of work is needed to renovate, decorate, and move it thanks to the best craftsmen like Jacob- Desmalter and install a sublime collection of paintings and pieces of art. Showcase of an « Ancien régime »'s way of life, devolved to a social class paradoxically hoisted by the Revolution, this princely residence with a magnificence similar to the most beautiful imperial palaces, mark their social status elevation and a real taste from a couple with a so particular destiny. According to a contiguous layout, the house is a total work of art, to be considered as such from its overall coherence but also as the sum of the artworks that compose it, and this, whatever their nature. These, beyond their intrinsic aesthetic power, get in this context, a particular value and meaning by their positioning on the global chessboard. They are defining the words of a space language, language that forms the artistic poetry of premises, the harmony and splendor of the home, and whose grammar is none other than the codes in place of those time: the etiquette and the placing of furniture, the collectors' habits at the turn of the century and the art of inhabiting and receiving guests during the time of the Empire. The bubbling silk punctuates the decoration in every room of the palace, specifically. Here, beyond the general study, it is a question of not only looking at a seat or a sculpture for themselves but as elements of a whole, that composed by its context of collection and exhibition. In this way, the work becomes a touch of color on a complex painting.

Jessica CONSALVI

Université de Montréal (Canada)

L'opera e i suoi luoghi: gli strappi a Mocchirolo

Con la tecnica dello strappo si va a rimuovere fisicamente tutto lo strato di muratura affrescata, che diviene quindi mobile e ricollocabile in altro luogo. Questa pratica viene intesa come un modo di conservazione e salvaguardia dell'opera d'arte, ma con essa si opera di fatto anche un'estrema decontestualizzazione dell'opera stessa. Un caso eclatante, tuttavia ancora da indagare a fondo, è stato quello del controverso strappo degli affreschi trecenteschi dell'oratorio di Mocchirolo a Lentate sul Seveso, in Brianza. Qui si prese la decisione conservativa di trasportare tutto un ciclo pittorico muraria al Museo di Brera, a Milano, dove è stato ricollocato in una struttura appositamente costruita a precisa ricostruzione dell'ambiente architettonico originale, e dove le pitture sono state altresì restaurate per una loro migliore fruizione e conservazione. Si è trattato di privazione deprecativa? Oppure di salvataggio e valorizzazione? Questo strappo fu eseguito dal bergamasco Mauro Pelliccioli, che fu tra i protagonisti della fase iniziale dell'Istituto Centrale del Restauro. La scelta fu però osteggiata dall'opinione pubblica locale, e dopo una protesta scoppiata nel 1940 si riuscì a coinvolgere Giulio Carlo Argan, che in qualità di ispettore generale pure bocciò lo strappo, come si evince in una sua relazione inedita all'interno del suo archivio personale. Indagare sulla polemica sullo stacco di questi dipinti può riportare al centro di un dibattito critico tale tecnica conservativa non solo da un punto di vista tecnico, ma soprattutto sotto l'aspetto concettuale dei suoi effetti, anche perché benché molto diffusa in Italia, proprio la pratica dello strappo non è stata mai ampiamente discussa accademicamente.

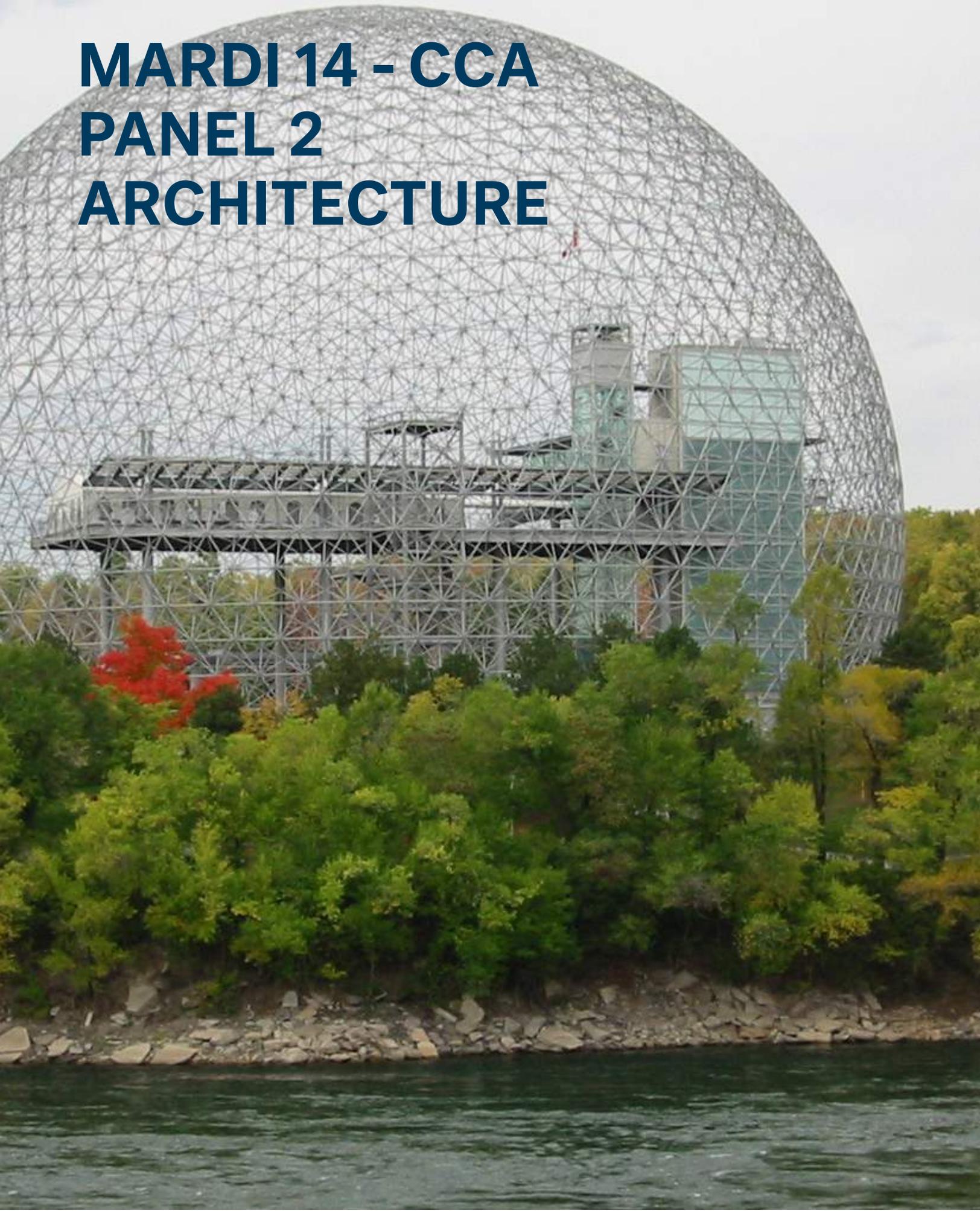
The “strappi” (Detachment of Wall Paintings) at the Oratory of Mocchirolo

Using the “strappo” (stripping) technique, a whole painted plaster layer is physically stripped of a frescoed wall, thus becoming a movable commodity apt to be relocated in places other than its original lieu. Although it is regarded as a conservation practice, such technique operates an extreme displacement of an originally immovable artwork. A most prominent case, yet still to be analyzed in depth, is the much debated “strappo” of the 14th century frescoes of the Mocchirolo oratory in Lenate sul Seveso, Lombardy. A radical choice was taken to strip a full pictorial series off the wall and move them to the Brera Academy Museum in Milan, where they were (and still are) housed in a dedicated architecture specifically built to mimic the frescoes’ original place. The frescoes were subsequently restored as well, for their better conservation and readability. Yet, was it really a rescue operation with an attempt at valorizing the work? Or rather a case of deprecative art deprivation? The said “strappo” job was performed by Mauro Pelliccioli from Bergamo, also one of the key figures of the Italian “Central Institute of Restoration” in its starting phase. Nonetheless, the stripping had been strongly opposed by public audience: following a local community protest in 1940, even Giulio Carlo Argan was brought in the case as a general inspector. He eventually condemned the choice of stripping (as stated in his still unpublished report preserved within his personal archives). A research on such a debated frescos stripping may focus again critical discussion on such a drastic technique for art conservation, not only from a technical point of view, but mostly under a conceptual evaluation of its effects and outcomes: something that is still lacking a wide coverage in academic studies despite the “strappo” being quite widely used in Italy.

Biosphère (1967), Richard Buckminster Fuller
Située sur l'Île Sainte-Hélène

© Cédric Thévenet, 2001, prise sur Wikimedia Commons

**MARDI 14 - CCA
PANEL 2
ARCHITECTURE**



Lucie GRANDJEAN

Université Paris Nanterre (France)

Œuvres d'art et lieux de mémoire : Les Cycloramas de la guerre de Sécession aux États-Unis.

Dans la culture visuelle du XIX^{ème} siècle, le panorama est un média à part. En effet, dès son origine son inventeur Robert Barker le définit précisément par un brevet : le terme « panorama » se réfère alors en même temps à l'œuvre exposée – une peinture circulaire continue – mais aussi à l'architecture qui en permet l'exposition. Le panorama et ses itérations - dont fait partie le cyclorama - sont donc à la fois lieu et œuvre. Tandis que les panoramas et les cycloramas du XIX^{ème} siècle ont pour la plupart disparu, les deux derniers exemples de Cycloramas préservés aux États-Unis ont pour caractéristique commune d'être implantés dans les villes éponymes des batailles qu'ils décrivent. *Le Cyclorama de la bataille d'Atlanta*, qui vient de faire l'objet d'une restauration complète est propriété de la ville d'Atlanta, tandis que *le Cyclorama de la bataille de Gettysburg* est exposé sur le site même de l'évènement représenté. Dans leur présentation contemporaine, la localisation se juxtapose alors à l'image représentée et l'architecture crée un nouvel espace temporel, liant passé et présent. À travers l'étude des conditions d'exposition des Cycloramas de *Gettysburg* et *d'Atlanta*, de leur création à nos jours, il s'agira de comprendre l'évolution de l'articulation entre le lieu d'exposition, la scène représentée et la matérialité même de l'objet dans la présentation de ces œuvres à fort caractère historique. Parfois en résonance, mais aussi par moment dissonantes, les notions d'œuvre d'art et de lieu de mémoire dans ces cycloramas sont alors témoins d'un questionnement continu sur l'histoire nationale.

Memory through Art and Space: Civil War Cycloramas in the United States.

In 19th century visual culture, panoramas stand out compared to other mediums as Robert Barker — their inventor — defines it precisely from its inception through a patent. The word “panorama” refers to the artwork, a continuous 360° painting, but also to the architecture created to exhibit it. Therefore the panorama and its later variations — including the cycloramas — are at the same time a place and an artwork depicting a place. Whereas most panoramas and cycloramas from the 19th century have been destroyed or lost, the two last surviving Cycloramas in the United States have a common characteristic: they are preserved in the cities where the battle they depict happened. The Atlanta Cyclorama, which just underwent a complete restoration is the property of the city of Atlanta, while the Cyclorama of the Battle of Gettysburg is exhibited on the exact site of the battle. In their current setting, the housings of the artworks merge with the images depicted. Thus architecture creates a new temporal space linking past and present. Through the study of the exhibition of the Atlanta and Gettysburg Cycloramas, envisaged from their creation up to this day, we will set out to understand the articulation — in the presentation of artworks with a strong historical component — between the site, the depicted scenes and the Cyclorama as a material object. The harmony or dissonance of these three notions bear testimony of a continuing reflexion on national history and memory.

Éric SERGENT

Université Lumière Lyon 2 (France)

Laboratoire de Recherche Historique Rhône-Alpes

L'architecture funéraire et le cimetière au XIXe siècle : « autre ville » et « lieu de mémoire »

L'architecture funéraire est codifiée par des traités, des manuels et des recueils de modèles. Elle est normée par les contraintes techniques et réglementaires inhérentes à ce type de construction (matériaux, dimensions, localisation, décor). Pourtant, les cimetières français du XIXe siècle présentent une image hétérogène car chaque tombeau est une commande privée qui doit témoigner de l'existence et des croyances d'un défunt ou d'une famille. Il convient de s'interroger sur les spécificités de cette forme d'architecture pour un lieu ambigu comme le cimetière. Il s'agit d'un espace comparable à un jardin public, mais les œuvres qu'il contient sont privées. Pour Michel Foucault, le cimetière constitue une hétérotopie, « lieu autre [...] en liaison avec l'ensemble de tous les emplacements de la cité, ou de la société [...] ». Le cimetière est « "l'autre ville", où chaque famille possède sa noire demeure » – ce que souligne également Régis Bertrand. Il s'opère donc une forme de mise en commun des mémoires et des sensibilités, les visiteurs du lieu se rendant à la fois sur la tombe de « leurs » défunts et sur celle d'hommes illustres comme ils circuleraient dans les rues d'une ville peuplée de monuments. Malgré l'hétérogénéité apparente des tombes, il émane incontestablement du lieu une atmosphère spécifique. Pour Michelet, le cimetière est « comme l'asile intermédiaire entre la vie et la résurrection ». Ici le *genius loci* ne résulte pas d'une conception homogène qui s'impose aux architectes. Il émane d'un lieu fondé sur le partage des mémoires, agrégeant des monuments dont la conception est le produit de la rencontre d'une culture familiale privée et d'une culture funéraire collective.

Funerary Architecture and Cemetery in the 19th century: « Other City » and « Site of Memory »

Funerary architecture has been codified by books, treatises and collections of models. It is ruled by legal and technical constraints inherent to this type of construction such as materials, dimensions and location. However, 19th century French cemeteries offer a heterogeneous picture because each tomb has been designed to reflect the specific history and character of an individual or a family. It thus appears necessary to analyse the specificities of this architectural form, as this transforms the cemetery in quite an ambiguous place. This space can be compared to a public garden filled with private works of art. According to Michel Foucault, the cemetery can be considered as an “heterotopia”, “another place [...] in connection with all the sites of the city, or society [...]”. The cemetery is “the other city”, where each family has its dark home - according to Régis Bertrand. A pooling of memories and sensibilities takes place: visitors not only frequent the graves of their dead relatives but also those of illustrious men, as if they were walking through a city filled with monuments. Despite the apparent heterogeneity of the tombs, there are commonalities and a particular ambience which unite these disparate forms. According to Jules Michelet, the cemetery is “like an intermediary asylum between life and resurrection”. Here the *genius loci* does not result from a homogeneous conception imposed to the architects. It emanates from this site founded on a gathering of memories and combining different monuments whose conception could be considered the result of a confrontation between a private family culture and a collective funeral one.

Ya-Ting YANG

Freie Universität Berlin (Allemagne)

Architecture and Private Collection: Four Different Models in the Twentieth Century

The rise of private collections in the twentieth century saw more diversity and autonomy in the choices of architectures by private collectors. This presentation compares four examples from Europe and the US and analyzes the relation between architecture and artwork displays in private collections. The four collections are : Peggy Guggenheim Collection (Venice), Isabella Stewart Gardner Museum (Boston), Fondation Beyeler (Basel), Barnes Foundation (Philadelphia). The Guggenheim Collection is housed in a Venetian palazzo. Peggy Guggenheim purchased the palazzo as a private residence and it was later transformed into a museum. Isabella Stewart Gardner travelled to Venice to seek inspiration and then appointed an architect to build a Venetian palazzo in Boston for her collection. Ernst Beyeler commissioned Italian architect Renzo Piano to build a museum in his hometown of Riehen. The museum seeks to harmonize nature and art by integrating the building into natural landscape and flooding the structure with natural light. Albert Barnes started his private museum in an arboretum in Merion, Pennsylvania. In 2012, the museum moved into a new building designed by Tod Williams and Billie Tsien in Philadelphia. From these four examples, we see different models of choosing sites and displaying private collections. Either through renovating an old building or commissioning an architect for a new one, private collectors blend their tastes in art and architecture into the museums they create. For Guggenheim and Barnes, artworks are intended as decorations in private houses. For Beyeler and Gardner, artworks are displayed as museum installations. Architectures are not only sites that house artworks. For private collectors, they are an integral part of their collections and manifest their tastes and ideals for art.

Architecture et Collection Privée: Quatre Modèles Différents au Vingtième Siècle

La croissance des collections privées au vingtième siècle révèle la diversité et l'autonomie de choix architecturaux parmi les collectionneurs d'art. Ce projet compare quatre musées en Europe et aux États-Unis et analyse la relation entre l'architecture et les présentations d'œuvres dans les collections privées. Les quatre musées sont : Peggy Guggenheim Collection (Venise), Isabella Stewart Gardner Museum (Boston), Fondation Beyeler (Basel), Barnes Foundation (Philadelphia). La Collection Guggenheim est conservée dans un palais à Venise. Peggy Guggenheim acheta le palais comme résidence et celui-ci devint ensuite un musée. Isabella Stewart Gardner chercha son inspiration à Venise et confia à un architecte la mission de construire à Boston un palais vénitien pour abriter sa collection. Ernst Beyeler commanda à l'architecte italien Renzo Piano la construction d'un musée dans sa ville natale de Riehen. Le musée a pour objectif d'harmoniser la nature et l'art en intégrant le bâtiment dans son environnement et en inondant la structure de lumière naturelle. Albert Barnes fonda initialement son musée privé dans un arboretum à Merion, Pennsylvania. En 2012, le musée déménagea dans une nouvelle construction conçue par Tod William et Billie Tsien à Philadelphie. Ces quatre exemples montrent différents modèles dans le choix des sites destinés à exposer des œuvres. En rénovant un bâtiment ancien ou en passant commande d'un nouveau bâtiment à un architecte, les collectionneurs incorporent leurs goûts artistiques à l'architecture muséale qu'ils favorisent. Pour Guggenheim et Barnes, les œuvres sont présentées comme décorations des résidences. Pour Beyeler et Gardner, les œuvres sont accrochées selon des scénographies de musées. Les architectures ne sont pas seulement les espaces qui abritent les œuvres. Pour les collectionneurs, elles sont une extension des collections et manifestent leurs goûts et leurs idées sur l'art.



MERCREDI 15
FONDATION GRANTHAM
PANEL 3
ART ET ENVIRONNEMENT

Julie SISSIA

Sciences-Po (Paris, France)

L'eau et les sites de Klaus Rinke

Dans les années 1970 en RFA, au moment où Joseph Beuys accède à une grande notoriété en République fédérale d'Allemagne (RFA) en revendiquant une pensée écologique, une figure plus discrète, plus jeune aussi, Klaus Rinke, explore les porosités entre l'environnement naturel, l'espace urbain et l'espace muséal. Son médium de prédilection n'est autre que l'eau qui, tout à la fois élément vital et destructeur, lien et frontière, incarne la réflexion poétique, esthétique, et politique d'un artiste proche du Land Art, de la performance et de l'art conceptuel. Cette conférence interrogera la manière dont, au début des années 1970, Klaus Rinke mobilise l'imaginaire de l'eau dans trois actions in situ impliquant la présence des fleuves, des mers ou des océans. Qu'il s'agisse d'œuvres réalisées en Allemagne (*Die Quelle, Zeitfluss, Kettwig*, 1970), en Méditerranée (*Ein Fass Mittelmeer*, Majorque, 1969), ou encore dans le Pacifique (*Rinke am Pazifik*, 1972), nous voudrions mettre au jour la dimension politique de ses actions dans des sites naturels marqués par la présence de l'eau, en interaction avec le corps. De la part d'un artiste ayant choisi de retourner vivre en Allemagne de l'Ouest au milieu des années 1960, dans une nation divisée, précisément par plusieurs fleuves et rivières, ce geste n'est pas neutre. Dans quelle mesure ces œuvres liées à l'environnement naturel, et strictement contemporaines d'actions menées par Klaus Rinke dans la rue, participent-elles d'un questionnement alternatif au militantisme incarné par Joseph Beuys, afin de poser autrement la question de l'identité allemande et de son lien avec le territoire, mais aussi avec la nature ? Peut-on dire également que les interventions de Rinke proposent une réponse, sur le plan écologique, à celles de ses pairs américains du Land Art ? Enfin, la place de la photographe Monika Baumgartl dans le dispositif de Rinke ouvre la possibilité d'une complémentarité des gestes artistiques en problématisant le rapport entre masculin et féminin – sous un jour aussi bien poétique que politique.

Water and Klaus Rinke's Sites

During the 1970s in the Federal Republic of Germany (FRG) Germany, as Joseph Beuys gained great notoriety through his ecological thinking, a more discreet, younger figure, Klaus Rinke, explored the porosities between the natural environment, urban space and the museum space. His medium of choice was none other than water, an element both vital and destructive, acting as a link as well as a frontier. Water embodies here the poetic, aesthetic and political reflection of a sculptor whose work can be related to Land Art, performance and conceptual art. This contribution would like to question how Klaus Rinke uses the imaginary of water in three of his in situ actions involving rivers, seas or oceans in the early 1970s. Those works are created in Germany (*Die Quelle, Zeitfluss, Kettwig*, 1970), in the Mediterranean (*Ein Fass Mittelmeer, Majorca*, 1969), or in the Pacific (*Rinke am Pazifik*, 1972). My presentation aims at highlighting the political dimension of Klaus Rinke's actions in those natural sites as it interacts with the body. Given Rinke's decision to return to West Germany during the mid-1960s amidst a divided nation – divided precisely by several rivers – this gesture cannot appear as a neutral one. To what extent does these works, which were performed strictly at the same time as actions carried out by Klaus Rinke in the street, contribute to an alternative questioning of the activism embodied by Joseph Beuys? Through these works realized in a natural environment, can we say that Klaus Rinke raises, but in a different way, the question of German identity and its relations with the notion of territory and nature? Could we also consider his interventions as an ecological response to the practice of Land Art by his american peers? Finally, the role of photographer Monika Baumgartl in the documentary part of Rinke's performances underlines a possible complementarity of artistic gestures, questioning the relationship between male and female – from both a poetic and a political perspective.

Silvia Maria Sara CAMMARATA

Università Roma Tre (Italia)

Dal bosco al giardino. Opere e luoghi di Giuseppe Penone tra continuità e discontinuità

L'opera di Giuseppe Penone (Garessio, CN, 1947) è intrinsecamente legata ai luoghi in cui l'artista è nato e cresciuto. All'interno del suo percorso si possono individuare tre fasi che riflettono altrettante evoluzioni nel rapporto tra le opere e i luoghi per cui sono state concepite. Tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio dei Settanta, nella fase maggiormente associata all'esperienza dell'Arte povera, Penone realizzò alcune opere nei boschi delle Alpi marittime, concepite come inscindibili dal contesto naturale, che non potevano essere spostate senza perderne o stravolgerne il significato, tanto che nelle gallerie se ne mostrava la documentazione fotografica. Tra le opere di questo periodo, la più nota è forse *Continuerà a crescere tranne che in quel punto*, un calco d'acciaio della mano dell'artista innestato sul tronco di un albero di quegli stessi boschi. Nel 1985 Penone tagliò l'albero di *Continuerà a crescere*, rompendo il suo legame con l'ambiente boschivo e trasformandolo in un'opera "da museo", che infatti entrò nelle collezioni della Galleria Civica di Torino. Si tratta di un nodo mai completamente sciolto e tuttavia l'artista non smetterà di concepire i propri lavori in simbiosi con la natura. Più recentemente, il carattere selvaggio e spontaneo dei boschi ha lasciato il posto a quello culturalmente meditato del giardino settecentesco all'italiana, con la realizzazione del *Giardino delle sculture fluide* (2003-2007) : un'installazione permanente nei giardini storici della residenza sabauda di Venaria reale, con 14 opere che declinano i motivi stilistici e tematici cari all'artista e che si integrano con l'ambiente circostante, quasi una sintesi delle due fasi precedenti, che tuttavia non smette di porre interrogativi. Pur reagendo alle sperimentazioni linguistiche legate all'arte processuale e concettuale, Penone non si inserisce nel panorama della Land art e, come indicano i suoi numerosi scritti, coltiva un rapporto intimo e riflessivo con i luoghi in cui lavora.

Le bois partout. Lieux et oeuvres de Giuseppe Penone entre continuité et discontinuité

L'œuvre de Giuseppe Penone (Garessio, CN, 1947) est intrinsèquement liée aux lieux où l'artiste est né et a grandi. On peut repérer trois moments dans son parcours artistique qui renvoient à différentes phases d'évolution dans la relation entre ses œuvres et les lieux pour lesquels elles ont été conçues. Entre la fin des années soixante et le début des soixante-dix - la période qu'on associe normalement à l'Arte Povera - dans les bois des Alpes Maritimes, Penone réalisa ses œuvres en les concevant comme inséparables du contexte naturel ; elles ne pouvaient donc pas être déplacées sans perdre leur sens ou le voir déformé, si bien que les galeries exposaient des photographies plutôt que les œuvres elles-mêmes. Parmi les œuvres de cette période, la plus célèbre est peut-être *Continuerà a crescere tranne che in quel punto* (continuera à croître sauf dans ce coin) : il s'agit d'un moule en acier de la main de l'artiste greffé sur le tronc d'un arbre de ces mêmes bois. En 1985, Penone coupa l'arbre de *Continuerà a crescere* en brisant son lien avec l'environnement de la forêt et en le transformant en une « œuvre pour musées » qui fut acquise par la Galerie d'Art Moderne de la Ville de Turin. C'est un nœud qui n'a jamais été complètement dénoué et pourtant l'artiste ne cessera pas de concevoir ses œuvres en symbiose avec la nature. Plus récemment, le jardin à l'italienne ou à la française, notamment du XVIIIe siècle, a pris la place de la nature sauvage et spontanée des bois dans l'œuvre de Penone. C'est ce qui est arrivé, par exemple, avec la création du *Giardino delle sculture fluide* (jardin des sculptures fluides) en 2003-2007 : il s'agit d'une installation permanente dans les jardins historiques de la Venaria Reale, non loin de Turin, qui comprend 14 œuvres décrivant les motifs stylistiques et thématiques chers à l'artiste et s'intégrant à l'environnement historique. Cet ensemble constitue pratiquement une synthèse des deux phases précédentes dont il reconduit les questions. Bien qu'il ne s'intègre pas dans le courant du Land art, il entretient, comme ses nombreux écrits le montrent, une relation intime et réflexive avec les lieux où il travaille.

Marie-Charlotte LAMY

Université de Lausanne (Suisse)

Université de Montréal (Canada)

Des chefs-d'œuvre à quatre pattes : la ménagerie de l'Impératrice Joséphine au château de Malmaison (1799-1814)

Esthétiquement ennuyeuse pour l'historien de l'art, matériellement déroutante pour l'historien et scientifiquement dérisoire pour le biologiste, la ménagerie de Joséphine Bonaparte demeure inexplorée par la recherche. Seules quelques anecdotes sont rapportées au grand public, amusé de savoir qu'un orang-outan mangeait des navets à la table de l'Impératrice. Lorsque le couple Bonaparte acquit le château de Malmaison en 1799, Joséphine eut le désir d'y constituer un « jardin des délices ». Fleurs, oiseaux et animaux exotiques vinrent progressivement habiller le parc de l'Impératrice. Si quelques études ont été consacrées aux plantes et aux volatiles, rien n'existe sur l'enthousiasme de Joséphine à collectionner les mammifères. Evoluant dans les jardins impériaux, les bêtes détenues par cette dernière offrent pourtant bien des réflexions sur la volonté de l'homme à faire de la nature un chef-d'œuvre sur mesure. Il s'agira donc de questionner un espace dans lequel s'établirent une relation et une agentivité entre organismes humain et non-humain. Les animaux formaient un véritable cabinet de curiosités. Leur présence fit du jardin un lieu animé, vivant, mais surtout éphémère et changeant ; de nouveaux arrivants complétaient régulièrement la ménagerie sans pour autant y perdurer – peu d'entre eux s'y acclimatèrent. Tout en devenant un terrain de divertissement pour la société de cour, la ménagerie exposait en outre une véritable puissance d'appropriation culturelle française ; entre cadeaux diplomatiques et trophées rapportés des conquêtes napoléoniennes, les bêtes venues d'ailleurs constituaient une incontournable vitrine de l'Empire. Finalement, Joséphine entretenait d'étroites relations avec les professeurs et les expéditeurs du Muséum national d'histoire naturelle – institution créée en 1793 –, transformant la Malmaison en un laboratoire scientifique. À la croisée de l'histoire culturelle et de l'histoire naturelle, cette ménagerie témoigne ainsi de la création d'un imaginaire résultant d'une interaction et d'un (quasi) contrôle de *l'autre*.

Four-legged Masterpieces: Empress Josephine's Menagerie at the Château de Malmaison (1799-1814)

The menagerie of Josephine Bonaparte seems to appear aesthetically tedious for art historians, materially disconcerting for historians and scientifically insignificant for biologists. Thus it has not been thoroughly investigated. Only a few anecdotes have been reported to the general public. It is amusing, for instance, to learn that an orang-utan was eating turnips at the same table as the Empress. In 1799, the Bonapartes acquired the Château de Malmaison where Josephine wished to create a "Garden of Delights". Some exotic flowers, birds and animals were progressively added to enhance the Empress' park. A few studies have considered the plants and the aviary specimens, but none of them has examined the collection of mammals. Yet, the captivity of these creatures illustrates man's willingness to shape nature into a bespoke masterpiece. My paper aims at investigating the enclosure in which a relationship and an agency was set up between humans and non-humans. The animals embodied an actual cabinet of curiosities. Thanks to their presence, the garden became an animated and lively location, constantly evolving since there were always newcomers, though ultimately few of them could acclimatise. As a result, the menagerie proposed entertainment for the court society and manifested France's resolute attempts at cultural appropriation. The animals had indeed been either sent as diplomatic gifts or brought back as trophies from the Napoleonic wars. Hence, these overseas creatures showcased the extension of the French Empire. Last but not least, Josephine maintained close relations with the professors and the explorers of the French National Museum of Natural History – created in 1793 –, leading Malmaison to serve as a scientific laboratory. The menagerie, located at the crossroads between cultural and natural history, demonstrates the construction of an imaginary perception relying upon interactions and the control of otherness.

The Eye (2011), David Altmejd
Située en face du Musée beaux-arts de Montréal.
© Ziko, 2017, prise sur Wikimedia Commons

**MERCREDI 15 - MNBAQ
PANEL 4
MUSÉES ET VOIX D'ARTISTES**



Elisabeth OTTO

Université de Montréal (Canada)

Thinking in Ruins or Deviant Practices for the Museum of Tomorrow . *Thomas Hirschhorn's "Never give up the spot".*

In celebration of its 50th anniversary, the Museum VILLA STUCK asked Thomas Hirschhorn to reflect on the museum of the future. By the beginning of the show, the artist had turned the exhibition space into a three-story walk-in ruin made of paper, wood, plastic, and styrofoam. "Never give up the spot" is the first in a series of ruins that asked the visitors to participate in the destruction. The public was invited to spend an unlimited amount of time in the exhibition and take shelter in two workshops provided with sofas, books, computers and tools to create. Following his guiding principle, "Destruction is difficult. Is as difficult as creation" (Antonio Gramsci), Hirschhorn brought together for the first time destruction and creation, with the outcome unknown. Since the 1990s, *cartes blanches* became a widely used institutional strategy to invite fresh perspectives into the museum. Although in recent years, especially small museums with art collections of local importance, like the VILLA STUCK or the VanAbbeMuseum (Eindhoven), developed new forms of collaboration. Those "deviant practices" set out to undo long-held institutional, racial, geo and biopolitical formations. This paper discusses Thomas Hirschhorn's latest work in the context of recent museum practices that introduce new modes of thinking aimed at uncovering institutional blind spots and creating the inclusive museum of the future. With the ruin, Hirschhorn developed the ideal form (pure, timeless, space-unbound) to introduce his logic of "non-permanency" in an institution constructed by and of time. "Never give up the spot" is neither the image nor the metaphor of the 'end of the museum', but Hirschhorn's means to envision the ideal museum of the future with no entry fee, no guards, a space open 24/7 to a "non-exclusive audience" that hopefully will never give up the spot of the museum.

In Ruinen denken oder Disruptive Strategien für das Museum von Morgen. Thomas Hirschhorn, „Never give up the spot“.

Aus Anlass seines 50 jährigen Bestehens, lud das Museum VILLA Stuck den Schweizer Künstler Thomas Hirschhorn dazu ein, sich über die Zukunft der Museumslandschaft Gedanken zu machen. Das Resultat seiner Überlegungen mündete in eine Ruine aus Papier, Holz, Plastik und Styropor, die die Ausstellungsräume des Münchner Museums vollends einnahm. „Never give up the spot“, ist die erste einer ganzen Serie von „Ruinen“ die das Publikum dazu auffordert an der Erschaffung der Ruine mitzuwirken. Die Besucher waren eingeladen, so lange wie gewünscht in der Ausstellung zu bleiben und in den beiden Werkstätten die mit Sofas, Büchern, Computern und Werkzeugen zum Arbeiten bestückt waren, Unterschlupf zu finden. Seinem Wahlspruch, „Desctruction is difficult. Is as difficult as creation“ (Antonio Gramsci), folgend verhandelte Thomas Hirschhorn in München zum ersten Mal Schöpfung und Zerstörung in einem Kunstwerk – Ausgang unbekannt. Seit den 1990er Jahren, vergaben Museen sogenannte *cartes blanches* an Künstler damit diese ihre ureigene Sichtweise in das Museum einbringen. In den letzten Jahren geht ein zunehmender Trend von mittel-großen Museum von lokaler und regionaler Bedeutung aus (VILLA Stuck , VanAbbeMuseum, Eindhoven etc.) die neue Arten der Zusammenarbeit mit Künstlern entwickeln. Diese sogenannten „deviant practices“ sollen lange unangefochtene politische Überzeugungen die innerhalb der Museen vorherrschen in Frage stellen. Mein Beitrag möchte Thomas Hirschhorns neueste Arbeit in die Museumspraktiken der letzten Jahre einordnen und diese auf ihre Wirkmächtigkeit hin untersuchen. Gefragt wird, wie diese neuen Arten Museum zu denken, tatsächlich in der Lage sind institutionelle Schwachstellen aufzuzeigen und in der Zukunft ein Museum für alle zu schaffen. Für Hirschhorn stellt die Ruine die ideale Form dar (rein, zeit- und raumlos), um seine Philosophie der „non-permanency“ in das Museum einzuführen. „Never give up the spot“ ist weder eine Allegorie noch eine Metapher für das „Ende des Museums“, sondern ein künstlerisches Mittel, um sich dem idealen Museum anzunähern das ohne Eintrittsgebühren und Aufsichten auskommt, ununterbrochen geöffnet ist und das ein nicht exklusives Publikum anspricht das seinen Platz im Museum der Zukunft beansprucht und diesen – so bleibt zu hoffen – , nie wieder aufgeben möchte.

Gwendoline CORTIER-HARDOIN

Université Paris-Sciences-et-Lettres / École normale supérieure (Paris, France)

Les collections d'artistes. De nouveaux récits pour les musées ?

Les collections d'artistes, souvent méconnues du grand public, racontent une histoire intime de l'artiste collectionneur. Elles sont, depuis une vingtaine d'années, mises en avant lors d'expositions temporaires au sein de musées. Notre communication vise à analyser le rôle des expositions de collections d'artistes dans les institutions muséales. Elle a pour objectif de mettre en évidence la stratégie de valorisation des collections permanentes grâce à la mise en place d'expositions spécifiques de collections d'artistes. De ce fait, en quoi ces expositions de collections d'artistes permettent-elles aux musées de générer de nouveaux récits endogènes afin de faire rayonner leurs institutions ? Les collections muséales sont passées d'une logique de classification à celle de la narration. Aujourd'hui lieu d'une production narrative, le musée tend à une réinterprétation de ses œuvres grâce à des nouveaux usages. Les collections d'artistes y participent ; elles permettent de mettre en valeur une collection permanente (*Rodin, La Lumière de l'Antique*, Musée Rodin, 2013), une donation (*Zao Wou-Ki collectionneur*, Musée de l'Hospice Saint-Roch, 2016) ou encore un artiste (*Monet collectionneur*, Musée Marmottan, 2017). Le choix méthodologique est celui de l'étude de cas à partir de ces trois expositions de collections d'artistes. Ces exemples permettent d'explorer les motivations, plus ou moins déclarées, et d'analyser l'impact et les retombées de ces expositions sur les musées. Les apports de cette étude visent à proposer des pistes d'amélioration des connaissances sur le rôle joué par ces collections dans le paysage muséographique actuel.

Artists' Collections : New Narratives for Museums ?

The artists' collections, often unknown to the general public, tell an intimate narrative of the artist as collector. For the past twenty years, they have been highlighted in museums' temporary exhibitions. In what way do these exhibitions of artists' collections allow museums to generate new endogenous narratives, which then add to the institutions' luster? Museum collections have moved from a classification logic to that of narration. Today as a place of narrative production, the museum tends to reinterpret its own works through new uses, including those of artists' collections. Artists' collections may even serve to enhance an existing permanent collection (*Rodin. La Lumière de l'Antique*, Rodin Museum (Paris) 2013) or an important donation (*Zao Wou-Ki collectionneur*, Musée de l'Hospice Saint-Roch, 2016). They may also provide a new narrative about an already well-known artist, like Claude Monet, (*Monet collectionneur* at Marmottan Monet Museum in 2017). An exploration of these three case studies will lead us to explore the more or less declared motivations behind this phenomenon and to analyse the impact and consequences of these collection-based exhibitions in museums. Thus, we will contribute to furthering knowledge on the role of collections in the current museographic landscape.

Claire DUPIN DE BEYSSAT

Institut national d'histoire de l'art (INHA, France)
Université François-Rabelais (Tours, France)

La Bonne Place. Enjeux du placement au Salon (1848-1880)

Les archives du Salon regorgent de lettres de peintres se plaignant de la place de leurs œuvres, plaintes qu'étaient certaines correspondances privées. De fait, l'Exposition, événement majeur de la vie artistique de l'époque et central pour la carrière des peintres, est caractérisée par sa scénographie encombrée, les peintures investissant les cimaises du sol au plafond. La problématique spatiale motive ainsi en partie le déménagement de l'exposition hors du Louvre – devenu trop exiguë – après 1848, mais, dans les espaces successifs qu'occupe le Salon, la question du placement reste épineuse. En effet, avoir une bonne place est essentielle : celle-ci doit permettre à l'œuvre d'être vue et de se distinguer des productions voisines. Cette nécessité conditionne de nombreux choix : le format – grand, il s'impose au regard du public mais peut provoquer la critique ; petit, il force le public à observer mais sera possiblement ignoré –, la gamme chromatique – en privilégiant des couleurs éclatantes, voire précieuses – mais aussi la présentation choisie par l'administration. Les différentes solutions de placement que le vérificateur du Salon adopte et installe doivent permettre d'offrir aux œuvres un contexte valorisant ; les jours de césure servent au roulement des œuvres, évitant que certaines restent invisibles tout au long du Salon. Longtemps ignorée dans l'étude des œuvres exposées au Salon, et rendue inactive par les scénographies actuelles des musées, cette question du placement est pourtant essentielle : en conditionnant à la fois la production des œuvres – ce paramètre étant partie prenante des choix artistiques – et leur réception, elle agit comme cause et conséquence du succès ou de l'échec d'une œuvre d'art. Afin de rendre compte des enjeux liés au placement, cette communication présentera les solutions mises de l'avant par l'administration en réponse au problème et analysera les différentes stratégies employées par les artistes pour obtenir une « bonne » place.

The Right Spot. Issues of Placement at the Salon (1848-1880)

Les archives du Salon regorgent de lettres de peintres se The Salon's archives are full of letters from painters complaining about the place of their works, complaints that are quite developed in some correspondence. In fact, the Exhibition, a major event in the artistic life of the time and one that is central to the painters' careers, is characterised by its crowded scenography, with paintings occupying the walls from floor to ceiling. The problem of space thus partly motivates the relocation of the exhibition outside the Louvre – which had become too small – after 1848, but in the successive spaces occupied by the Salon, the question of placement remains thorny. Indeed, having a good place is essential since it allows the work to be seen and to distinguish itself from nearby productions. This necessity conditions many choices: the format – large, it imposes itself in the eyes of the public but can provoke criticism; small, it forces the public to observe but will possibly be ignored –, the chromatic range – by favouring bright, even precious colours – but also the presentation adopted by the administration. The various placement solutions that the Salon's inspector selects and implements must offer rewarding context for the appreciation of artworks; break days are used to rotate the works, preventing some from remaining invisible throughout the Salon. Long ignored in the study of the works exhibited at the Salon, and rendered inactive by the museums' current scenographies, this question of placement is nevertheless essential: by conditioning both the production of works – this parameter being an integral part of artistic choices – and their reception, it acts as cause and consequence of the success or failure of a work of art. In order to investigate the issues related to placement, this paper will present the solutions adopted by the administration in response to the problem and will analyze different strategies used by artists to secure a “good” place.

Pavillon Pierre Lassonde
Musée national des beaux-arts de Québec
© Cephas, 2016, prise sur Wikimedia Commons

JEUDI 16 - MBAM PANEL 5 CURATORSHIP



Mariah O'BRIEN

Université de Montréal (Canada)

Site-Induced Change: *Leaves of Grass* at the Neue Gallery and the National Gallery of Canada

When Geoffrey Farmer was approached by curator Carolyn Christov-Bakargiev to participate in dOCUMENTA(13), the Vancouver-based artist travelled to Kassel, Germany to tour the Neue Gallery. This exploratory visit not only offered Farmer the occasion to discuss his practice with the artistic director, but also the opportunity to develop a sense of the space in which his work would be shown. Having recently been given an archive of 900 issues of LIFE magazine, the artist began creating an installation that explores five decades of popular culture and historical narratives in the United States. The resulting work, *Leaves of Grass* (2012), was swiftly acquired by the National Gallery of Canada. Stretching 124 feet and counting more than 10,000 cut-out figures at the time of its purchase, *Leaves of Grass* was the product of months of meticulous labour and would therefore require the artist's participation in its re-installation. In the last 15 years, the NGC has acquired a significant number of complex contemporary artworks requiring innovative approaches to storage and conservation. *Leaves of Grass*, however, presented unprecedented challenges during both its re-installation and subsequent disassembly. Committed to developing a "definitive version" of the work for the Gallery, Farmer collaborated with NGC staff to carry out significant transformations related to scale and the material stabilization of the piece. This paper will highlight the extension of artistic production into the museum and the ways in which the site of art influences both its form and reception. The material and conceptual alterations made as *Leaves of Grass* transitioned from the Neue Galerie to the National Gallery, as well as possible future modifications, exemplify how the artist conceives the relationship of an artwork to its presenting venue and how museums can work to accommodate this process.

Lieux de transformation : *Leaves of Grass* au Neue Galerie et au Musée de beaux-arts du Canada

Lorsque l'artiste de Vancouver Geoffrey Farmer est invité par Carolyn Christov-Bakargiev à participer à DOCUMENTA(13), il se rend à Kassel (Allemagne) afin de visiter la ville et la Neue Galerie. Il peut ainsi s'entretenir avec la commissaire sur sa démarche artistique et déambuler dans les salles d'exposition afin de découvrir l'espace dans lequel son œuvre serait exposée. Étant récemment devenu propriétaire d'une archive de 900 numéros de la revue LIFE, Farmer élabore une installation interrogeant la culture populaire et cinq décennies de récits historiques aux États-Unis. L'œuvre qui en résulte, *Leaves of Grass* (2012), s'étendait sur 124 pieds et comptait, au moment de son acquisition par le Musée des beaux-arts du Canada, plus de 10 000 figures découpées. Après plusieurs mois d'assemblage méticuleux, l'installation fut complètement démontée et transportée à Ottawa en vue de sa réactualisation, en présence de l'artiste, pour la biennale canadienne de 2014. L'art contemporain occupe une place importante dans la collection du MBAC et les installations complexes que le Musée acquiert depuis plus de quinze ans nécessitent régulièrement des approches de conservation novatrices. *Leaves of Grass*, cependant, a présenté des défis sans précédent lors de sa réinstallation et démontage. L'artiste s'est engagé à produire une « version définitive » de l'œuvre pour le Musée et a donc travaillé en collaboration avec l'équipe du MBAC pour réaliser des transformations majeures relatives à l'échelle et à la stabilité matérielle. Le présent travail soulignera le champ élargi de ce que le Musée collectionne désormais et la manière dont le site influence la forme et la compréhension d'une œuvre. Les modifications physiques et conceptuelles faites lors de la transition de *Leaves of Grass* de la Neue Galerie au Musée de beaux-arts démontrent en effet comment l'artiste conçoit la dépendance d'une œuvre à son lieu d'exposition et comment les musées peuvent appuyer ce travail.

Giacomo BIAGI

Scuola normale superiore (Pisa, Italie)

Documenta 5 1972: un istituto inquietante

documenta 5, tenutasi a Kassel nel 1972 e curata da Harald Szeemann rappresenta uno dei momenti più emblematici della dialettica tra arte e istituzione all'inizio degli anni settanta. Da principio la mostra avrebbe dovuto strutturarsi non come "Museo dei 100 giorni" ma come "evento di 100 giorni", avvicinandosi negli intenti all'arte come evento e come azione. Ciò nonostante, dopo precedenti come *Das Ding als Objekt* e il fallimento di *Happening & Fluxus*, il progetto avrebbe subito un radicale ripensamento, ma pure nella riformulazione molti sarebbero stati gli interventi finalizzati a riattivare l'Istituzione Museo, trasversalmente. Da Ben Vautier con lo striscione "Kunst ist überflüssig" posto a fregio del Fredericianum ai *semata visivi* di Daniel Buren; dalla pura presenza di James Lee Byars alla narcotizzazione o "eutanasia del pubblico" di Günter Saree. Aldilà di letture tese a porre in evidenza il tratto semplicisticamente anti-istituzionale di alcune ricerche o i meriti e demeriti delle scelte curatoriali, il presente intervento vorrebbe analizzare come la sinossi di queste pratiche si facesse organica ristrutturazione dell'entità fisica e simbolica del complesso museale, dalla Neue Galerie al Fridericianum, nella loro unità poetica e formale. Dall'interno all'esterno, il Museo diviene dunque a Kassel, da una parte committente e dall'altra oggetto materiale e simbolico dell'azione individuale e complice degli artisti e del curatore. E l'esito, se a primo acchito caratterizzato da isolate operazioni di "critica istituzionale", nel suo complesso sembra evocare quell'"istituto inquietante", di cui Szeemann aveva già parlato nel 1970 come modello ideale per superare rivendicazioni dal carattere meramente anti-sistemico. Un prototipo di dialettica che avrebbe funto da exemplum per le epoche successive e che nei suoi tratti peculiari, all'analisi delle corrispondenze, delle mostre di Szeemann, come di alcuni interventi a documenta 5, sembra affondare le sue radici in un surrealismo "persistente", ma ritrasmeso e mediato.

Documenta 5 1972 : A Disquieting Institute

Documenta 5, held in Kassel in 1972 and curated by Harald Szeemann, represents a tangled case of the dialectic between art and institutions in the early 1970s. As it is known, at first the exhibition had been conceived not as a “100 days Museum” but as a “100 days event”, but after previous experiences such as the failure of *Happening & Fluxus*, the project underwent a radical rethinking. Nonetheless, documenta 5 hosted many interventions aimed at reactivating the Institution: from Ben Vautier with the banner “Kunst ist überflüssig” placed as a frieze on the Museum Fridericianum, to the visual stripes by Daniel Buren; from James Lee Byars’s performance to the narcotization of the public staged by Günter Saree. Beyond the readings aimed at highlighting the anti-institutional character of some of these works or the merits and demerits of the curatorial choices, this paper aims to examine how such combination of practices reached an organic reshaping of the physical and symbolic nature of museums, from the Neue Galerie to the Fridericianum, in their poetic and formal unity. From the inside to the outside, on the occasion of documenta 5, the museum became on the one hand the producer, and on the other a material and symbolic object rebuilt through the individual and complicit action of the artists and the curator. Indeed, the outcome seemed to evoke that ‘disquieting institute’, which Szeemann referred to in 1970. In addition, the analysis of the correspondence exchanged between Szeemann and the artists, a study of Szeemann’s exhibitions, and the analysis of a selection of art pieces staged at documenta 5, are all elements that strongly indicate, as a crucial source of inspiration for such a disquieting institute, the ‘persistent memory’ of the surrealist poetics, albeit reworked through a number of other experiences.

Sayantana MUKHOPADHYAY

University of California, Los Angeles (États-Unis)

Brown Body, White Cube: The Cultural Politics of *Paris-Delhi-Bombay* (2011)

As we begin to historicize recent trends in museums, the efflorescence of large-scale exhibitions of contemporary Indian art that took place towards the end of the first decade of the new millennium may well be regarded with some suspicion. In a sudden flurry of activity, museums started to put up survey shows seeking encyclopedic breadth in their display of Indian visual culture. This development came concomitantly with the dizzying bubble created in the markets for modern and contemporary art, which saw a marked fervor among the erstwhile BRIC clique where a newly wealthy class of investors were buying up art to diversify their portfolios. This practice would come to a swift halt after the great global economic downturn of 2008, but museum shows sputtered on as if to hysterically reassert the continued importance of the global contemporary for a few more years. This paper addresses a particular instance of this renewed interest in India among museums, namely at the Centre Pompidou in Paris, in a show titled *Paris-Delhi-Bombay*, which ran in 2011. Displaying twenty-five Indian artists alongside French practitioners, the show sought to establish links between two republics — one newly powerful in its interactions with the global economy; another a mainstay in the history of international empire. As an exhibition with a pedagogical bent driving its mission — namely, to teach France about why it should care about India — it repeated the all too common European compulsion to understand South Asia through a language of sex. I will describe how this exhibition is an unfortunate neocolonial coda to the carnal conquest of the East that fueled many an imperial agenda of yore.

Corps brun, cube blanc : la politique culturelle de Paris-Delhi-Bombay (2011)

Alors que nous commençons à historiciser les tendances récentes de la pratique muséale, la multiplication des grandes expositions d'art indien contemporain qui ont eu lieu vers la fin de la première décennie du nouveau millénaire peut bien être considérée avec une certaine suspicion. Dans un soudain tourbillon d'activités, les musées commencèrent à organiser des expositions détaillées visant à imprimer à leur présentation de la culture visuelle indienne une dimension encyclopédique. Ce phénomène s'est produit en même temps qu'une ascension vertigineuse des prix des marchés de l'art moderne et contemporain et de l'engouement marqué de l'ancienne clique des BRIC, une nouvelle classe d'investisseurs fortunés achetant de l'art pour diversifier leurs portefeuilles. Cette pratique allait cesser rapidement après la grande récession économique mondiale de 2008, mais les expositions muséales se sont multipliées comme pour réaffirmer de façon hystérique, et pour quelques années de plus, l'importance continue de l'art contemporain mondial. La présente conférence aborde un exemple particulier de ce regain d'intérêt pour l'Inde parmi les musées, notamment au Centre Pompidou à Paris, dans le cadre d'une exposition intitulée *Paris-Delhi-Bombay* qui s'est tenue en 2011. Réunissant vingt-cinq artistes indiens aux côtés de praticiens français, cette exposition a cherché à établir des liens entre deux républiques, l'une nouvellement puissante dans ses interactions avec l'économie mondiale, l'autre un pilier de l'histoire des grands empires. Exposition à vocation pédagogique dont la mission était d'enseigner à la France les raisons pour lesquelles elle doit se soucier de l'Inde, elle a répété le besoin trop commun de l'Europe de comprendre l'Asie du Sud à travers le langage du sexe. Je décrirai comment cette exposition fut une malheureuse synthèse néocoloniale de la conquête charnelle de l'Orient qui a longtemps nourri de nombreux programmes impériaux.

Juxtapositions (2018), Dominique Pétrin
Située au Quartier Latin
© art_inthecity, 2018, prise sur Flickr



**JEUDI 16 - MBAM
PANEL 6
OEUVRES ET LIEUX
ÉPHÉMÈRES**

Alexia VAHLAS

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne (France)

Analogie entre les décors éphémères et la fontaine de Trevi à Rome au début du XVIIIe siècle : lieu, espace et temps

À Rome et au début du XVIIIe siècle, les décors éphémères, créés pour des cérémonies plus ou moins mensuelles, répondaient principalement à une structure telle qu'un groupe sculpté, situé devant une architecture et surplombant un élément naturel, généralement des nuées. Il semblerait que la fontaine de Trévi, réalisée à partir de 1732 par l'architecte Nicola Salvi, reprenne la structure de ces décors. Il est surprenant de constater que les solutions stylistiques adoptées pour un chantier pérenne sont comparables à celles employées pour des décors éphémères, et ce, d'autant plus quand on considère que ces décors déterminaient l'apparence et modifiaient l'essence des lieux qu'ils occupaient, alors que la fontaine de Trévi avait été déterminée par la topographie complexe du site. À la vivacité du feu, de la fumée et des cendres des espaces éphémères, se substitue le rythme lent de l'eau, principe même de la fontaine de Trévi. L'effet des éléments naturels est ainsi relatif à la temporalité du lieu alors que le rapport que ces chantiers entretiennent avec l'espace demeure le même. À partir d'un espace clos de la Rome post-tridentine, il s'agira d'ancrer historiquement l'œuvre au sein d'une spatialité élargie à l'échelle de la ville. L'extension d'une telle spatialité est d'autant plus marquée que les frontières qui séparent architecture et sculpture sont floues dans ces chantiers, perçus comme des sculptures à l'échelle de la ville. Étudier le fait que les décors éphémères sont à l'origine du dessein architectural de la fontaine de Trevi permettra d'aborder les notions de temps, de lieu et d'espace à l'aube du siècle des Lumières, à travers des cas dont l'historiographie demeure étonnamment limitée.

Analogy between Ephemeral Designs and the Fontana di Trevi in Rome at the Beginning of the Eighteenth Century: Place, Space and Time

At the beginning of the eighteenth century in Rome, ephemeral designs, created for monthly ceremonies, were composed in general by a sculptural group dominated by natural elements, usually clouds, in front of an architecture. Fontana di Trevi, built between 1732 and 1762 by the architect Nicola Salvi, is considered as taking over the structure of such ephemeral designs. It is surprising to note that stylistic solutions adopted for a permanent building are inspired from those employed in ephemeral designs. Moreover, such a relationship questions the possibility that those ephemeral designs shaped the places' appearance and essence, when it is known that the design of Fontana di Trevi was determined by the complex topography of the site. The vivacity of fire, the smoke and ashes of the ephemeral designs has been replaced by the slow rhythm of water which constitutes the Fontana di Trevi's essence. The effect of such natural elements can be related to the temporality of space, when the rapport between spaces and buildings appears identical or comparable. For the Age of Enlightenment, at its dawn, the stake is to historically inscribe the artwork within a spatial order larger than the initial enclosed space of post-tridentine Rome. Such extension of spatiality is stressed by the fact that the boundaries between architecture and sculpture are blurred in those buildings which are perceived as sculptures at the city scale. Studying the fact that ephemeral buildings are at the root of the Fontana di Trevi's design would permit to introduce the notions of time, of place and space at the dawn of the Age of Enlightenment, as illustrated by selected roman buildings whose historiography is unexpectedly limited.

Juliette DEGENNES

Université Paris Nanterre (France)

Tinguely et l'itinérance d'une « fin du monde »

Le 22 septembre 1961, Jean Tinguely présente *Étude pour une fin du monde n°1* au Musée d'art moderne de Louisiana, au Danemark. Cette machine autodestructrice, composée de moteurs qui se dégradent lors de leur mise en fonctionnement, remet en question la pérennité de l'œuvre d'art au sein du cadre institutionnel qu'est le musée. La fin du monde est ici celle de l'institution vidée de son sens historique et symbolique dès lors qu'elle ne conserve que des œuvres vouées à disparaître. Le 21 mars 1962, *Study for the End of the World n°2* est réalisée dans le désert du Nevada. Si le processus est le même, la portée symbolique est quant à elle transfigurée. En effet, par son implantation au-delà du cadre institutionnel, par sa constitution matérielle composée d'objets trouvés dans les décharges aux alentours de Las Vegas, par sa structure brisant la ligne horizontale du désert et par ses dimensions impressionnantes, l'œuvre vise à interagir avec son cadre géographique. Cette dimension *in situ* est renforcée par la référence aux tropismes du paysage américain ; la conquête de l'Ouest, la destinée manifeste de l'Amérique, diffusés par le western, ou les essais nucléaires réalisés dans le Nevada quelques années auparavant. L'expérience joue ainsi sur la mémoire historique et l'imaginaire du lieu. Il s'agira donc d'étudier en quoi déplacer l'œuvre amène à déplacer le contexte du regard d'une question centrée sur l'institution muséale à un questionnement plus global. Le regard de l'artiste lui-même révèle, à travers sa vision européenne, les mythes et fantasmes convoqués par le paysage observé. Le propos sera développé à partir des archives du Musée Tinguely de Bâle, un film révélant les pérégrinations de l'artiste dans les décharges de Las Vegas, ainsi qu'une série de photographies journalistiques retraçant l'événement et participant de la réception de *Study for the end of the world n°2*.

Tinguely and the Roaming of the « End of the World »

On September, 22, 1961, Jean Tinguely introduced *Study for the End of the World n°1* at the Louisiana Museum in Denmark. This self-destructive machine, made of engines that turn themselves down when activated, questions the durability of the artwork inside the institutional frame that is the museum. In this context, the end referred to is actually the end of the institution, voiding itself of its historical and symbolical purpose by preserving artworks doomed to disappear. On March, 21, 1962, *Study for the End of the World n°2* was realized in the Nevada desert. If the process is identical, the symbolical extent is however transfigured. Indeed, the location of the event outside the institutional frame, the material constitution of the work with second-hand objects scavenged in junkyards around Las Vegas, the very structure of the machine breaking the horizontal line of the desert and the gigantic dimensions of the artwork reveal that it was designed to interact with the geographic site. This setting *in situ* is straightened by references to American tropisms related to the landscape: the conquest of the West and the Manifest Destiny of America as it was embodied in the western movies of the time, the nuclear tests in Nevada from a few years earlier. The experiment thus plays on both the historical memory and the imaginary associated to the site. The paper will analyze the extent to which displacing the artwork entails displacing the very context of the viewing experience, shifting it from a question centered on the museum to a more global interrogation. The vision of the artist himself reveals, through his own partial European culture, the myths and fantasies led by the landscape at stake. The talk will make use of primary material in the Tinguely's archives in Bâle, a film showing the wanderings of the artist inside the junkyards of Las Vegas and the journalistic photographs of the event as they were crucial to the reception of *Study for the End of the World n°2*.

Barbara BESSAC

Université Paris Nanterre (France)

University of Warwick (Royaume-Uni)

Le processus de mise en représentation par le décor dans le lieu théâtral: un ensemble décoratif immersif et éphémère

Prolongement de l'espace domestique ou lieu de monstration extraordinaire, la scène de théâtre convoque des artistes variés travaillant à la matérialisation de l'environnement d'une performance. Véritable ensemble décoratif animé, l'espace scénique devient le mirascope d'un monde fictionnel qui, lors de la seconde moitié du XIXe siècle, se veut le plus réaliste possible. Néanmoins, le lieu théâtral oblige les artistes décorateurs à s'adapter à ses contraintes : il est éphémère, distancié du spectateur et doit évoquer un univers précis en relation avec la performance. L'ensemble décoratif participe ainsi au processus actif d'une mise en représentation de la pièce. Aussi, la scène devient une oeuvre et un lieu en soi, fusionnant les décors, les costumes et les acteurs dans la création d'un tableau visuel, en transformant la matérialité de l'ensemble décoratif en un support en deux dimensions. L'artisanat théâtral interroge la relation du spectateur au lieu de la représentation. Quel rapport entretient le public à la réalité des décors dans un lieu où tout est fiction ? La scène montre-t-elle l'objet décoratif ou bien ce qu'il représente ? La communication se concentrera sur le dernier élan du théâtre réaliste et spectaculaire, dans lequel le sens du détail et la profusion décorative sont inhérents à la conception des décors. Cette tendance de « *pictorialisation* » se poursuit jusqu'au tournant conceptuel qui s'opère avec E.G. Craig. Depuis les avant-gardes, le décor théâtral continue néanmoins à être représentatif d'ensembles décoratifs réels. L'espace scénique peut s'observer comme un « topos de notre imaginaire collectif », selon le collectif Encheval qui crée en 2018 une exposition pour la Société d'Histoire du Théâtre, à partir d'une pensée attribuée à Walter Benjamin : « Rien ne condense mieux une époque que la mise en scène qu'elle fait d'elle-même. Fantômes comme matérialité n'y font qu'un. »

The Process of Representation through Stage Design in the Theatrical Space: an Immersive and Ephemeral Decorative Set.

Extension of the domestic sphere or an extraordinary exhibition space, the theatrical stage features works from various artists materialising the performance environment. As an animated decorative ensemble, the scenic space becomes the microscope of a fictional world, aiming to be as realistic as possible during the second half of the 19th century. However, the theatrical space forces decorative artists to work within its constraints: it is ephemeral, required to be viewed from a distance, and must immerse the audience into a specific universe. Hence, the decorative set contributes to the dynamic process of representation of a play in the scenic place. Moreover, the stage becomes an artwork and a site itself, merging scenery, costumes, and actors into the creation of a living picture. It transforms the decorative materiality into a two-dimensional medium. Stage craftsmanship questions the relationship between the viewer and the representation site. How does the audience engage with the sets' reality in a place where everything is fiction? Does the stage show the decorative object itself or what it represents? The communication will focus on the last impetus of the realistic and spectacular theatre, in which the taste for details and the decorative profusion are inherent to set designing. This trend of « *pictorialisation* » in the dramatic language continues until the conceptual turn occurring with E.G. Craig. Since the avant-gardes, the theatrical decor however has continuously been representative of actual decorative ensembles. The scenic site can be observed as a « topos of our collective psyche », according to the artistic collective, Collectif Encheval. In 2018, they created an exhibition for the Société d'Histoire du Théâtre from a thought attributed to Walter Benjamin: « Nothing condenses better an era than the stage direction it makes of itself. There, fantasies and materiality are but one ».

Jardin des Premières-Nations
Situé au Jardin botanique de Montréal
© Thomas1313, 2014, prise sur Wikimedia Commons

VENDREDI 17 - UDEM

PANEL 7

ÉTUDES AUTOCHTHONES



Charles NORTON

Université Paris Nanterre (France)

The Safety Zone & Neoglyphix : Settler Colonialism, Museum Politics & Native American Hip-Hop in Arizona

According to Lomawaima & McCarthy, the *Safety Zone* is « a space where dangerously different cultural expression might be safely domesticated and thus neutralized ». As preeminent cultural institutions, museums in the United States have used the *Safety Zone* for generations as a means to systematically manipulate public representations of Natives to match a Settler Colonial historical narrative that erases Native agency, appropriates and fetishizes Native art and cultures, and forces the assimilation of Native peoples. Hip-hop culture is a critical, inclusive, and multifaceted tool for non-violent conflict resolution, youth empowerment, and creative expression that coalesced in New York City in the late-1970s. In the late-1980s Gangster Rap, a violent and nihilistic sub-genre of hip-hop that glorifies the social ills hip-hop culture was created to combat, became an economic force by attracting a mostly white audience. In a similar fashion, mostly non-Native curators use the *Safety Zone* to distort the representations of Native cultures and attract more visitors and funding to US American museums. Drawing on four years of ethnography, participant observation, and bibliographic research in Arizona, this paper will explain how the history of Settler Colonialism and the *Safety Zone* influence the politics of representation in Native American museum exhibitions in Arizona, and showcase how the Neoglyphix All Indigenous Aerosol Art Collective works within and against the Arizona State Museum to revalorize the representations of Native peoples, as well as hip-hop culture itself, via aerosol art, education, and direct engagement with the community.

La Safety Zone et Neoglyphix : Settler Colonialism, la politique de représentation et le hip-hop autochtone en Arizona

Selon Lomawaima et McCarthy, la *Safety Zone* est « a space where dangerously different cultural expression might be safely domesticated and thus neutralized ». En tant qu'institutions culturelles prééminentes, les musées aux Etats-Unis ont utilisé cette *Zone de Sécurité* pendant des générations pour manipuler systématiquement les représentations publiques des Autochtones, pour les faire correspondre à un faux récit colonial qui efface l'autodétermination autochtone, pour s'appropriier et fétichiser l'art et la culture amérindiens et pour forcer l'assimilation des peuples autochtones. La culture hip-hop est un outil critique, inclusif et hétérogène qui, à New York à la fin des années 70, a favorisé la résolution non violente des conflits, l'autonomisation des jeunes et l'expression créative. À la fin des années 1980, Gangster Rap, un sous-genre de hip-hop violent et nihiliste qui glorifie les mêmes maux sociaux que le hip-hop a été créé dans une perspective de combat et est devenu une force économique en attirant un public plutôt blanc. De la même façon, les conservateurs massivement non autochtones utilisent la *Zone de Sécurité* afin de fausser les représentations des cultures amérindiennes et d'attirer plus de visiteurs et de financement pour les musées américains. En utilisant plus de quatre ans d'observation ethnographique participante et de recherche bibliographique en Arizona, ma présentation entend expliquer comment l'histoire du *Settler Colonialism* et la *Zone de Sécurité* influencent la politique de représentation dans les expositions autochtones au sein des musées en Arizona, et présenter comment le *Neoglyphix All Aerosol Indigenous Art Collective* travaille avec et contre le *Arizona State Museum* pour revaloriser les représentations de peuples autochtones, et la culture hip-hop elle-même, à travers l'art aérosol, l'éducation et l'engagement direct avec les publics de musées aux États-Unis et ailleurs.

Ariane TURMEL-CHÉNARD

Université de Montréal (Canada)

Le rapport au territoire chez certaines artistes autochtones: l'art, une réponse au colonialisme

Dans la ville de Val-d'Or en Abitibi-Témiscamingue, territoire Omàmiwininiwak (algonquin), l'art autochtone bénéficie d'un nouvel engouement dû au climat sociopolitique actuel, établi principalement par la diffusion d'un reportage sur les ondes de la télévision nationale en octobre 2015. L'équipe de l'émission Enquête cherchait à faire la lumière sur la disparition de Sindy Ruperthouse, une femme autochtone ayant été vue pour la dernière fois à Val-d'Or au printemps 2014. Dans le reportage, des femmes autochtones de la région se confient sur leurs rapports difficiles avec la police ce qui a contribué à créer une onde de choc pour la municipalité. L'œuvre « Sindy » (2017) que l'artiste crie et métisse Virginia Pésémapéo-Bordeleau a créée en hommage à cette femme toujours disparue à ce jour, constitue le corpus à l'étude. Nous chercherons à comprendre comment la conception d'œuvres d'art à partir du territoire représente pour certaines artistes autochtones du Canada la possibilité de créer un espace de résistance au colonialisme. En inscrivant le prénom de Sindy Ruperthouse en végétaux à quatre endroits publics de la ville de Val-d'Or, Pésémapéo-Bordeleau honore une femme autochtone disparue et donne une autre signification au territoire que celles promues par le système capitaliste (Des-Terres-Minées! 2018). Alors que l'historienne de l'art Elysia Poon affirme que l'histoire de l'art tend à favoriser une historicité de l'art eurocentrée, il paraît important, voire nécessaire, d'étudier l'art autochtone, particulièrement l'art des femmes, afin qu'elles soient inscrites dans l'histoire de l'art canadienne.

Native Artists' Relationship with the Territory: Making Art, an Answer to Colonialism

In the city of Val-d'Or (Abitibi-Témiscamingue) on Omàmiwininiwak territory (Algonquin nation), indigenous art occupies a central role in the artistic landscape of the region, amidst the new socio-political climate brought forth by a 2015 documentary broadcasted on national television. The crew of “*Enquête*”, a Canadian journalistic show, explored in depth the disappearance of Sindy Ruperthouse, an Indigenous woman last seen in Val-d'Or in the spring of 2014. The report eventually took a broader stance, investigating police brutality and violence towards indigenous women. The documentary contributed to a wave of public denunciations and outrage in the municipality. The artwork « Sindy » (2017), conceived by Cree and Métis artist Virginia Pésémapéo-Bordeleau as an homage to this missing woman, will be the focal point of my study. I wish to understand the nexus between the conception of the artwork and the territory that inspired it. Through its use of flowers and soil, this artwork is intrinsically linked to the territory. Can the use of the territory in the conception of art be a means of resistance to colonialism for certain indigenous women artists of Canada? Engraving Sindy Ruperthouse's name using plants on 4 public spots in the city of Val-d'Or, Pésémapéo-Bordeleau honors a missing indigenous woman and grants the very territoriality of the intervention a significance that differs from the one promoted by capitalism and capitalistic systems, (Des-Terres-Minées! 2018). Art historian Elysia Poon claims that art history promotes a Eurocentric vision and her affirmation highlights the necessity of studying indigenous art, especially art made by women, to integrate their practices into Canadian art history.

Alexia PINTO FERRETTI

Université de Montréal (Canada)

L'imaginaire des lieux physiques et virtuels à travers les épistémologies autochtones: le cas de l'artiste mohawk Skawennati

De quelle manière les épistémologies autochtones permettent-elles de pluraliser la conceptualisation des lieux physiques et virtuels? Le point de départ de cette conférence est l'ouvrage *God is Red : A Native View of Religion* (1973) par l'auteur sioux Vine Deloria dans lequel il explique que chez les Autochtones, le territoire est sacré. Chaque lieu serait traversé par différents récits mythologiques, mais aussi par la présence des ancêtres et des esprits. Ainsi, si les sociétés issues de la religion chrétienne valorisent une conception temporelle et linéaire de l'histoire, chez les Autochtones, c'est le territoire qui serait synonyme de culture, de mémoire et d'ancrage identitaire. Le commissaire mohawk Steven Loft (2013) établit un rapprochement entre les territoires physiques et virtuels en lien avec les modes de vision autochtones. Selon lui, le cyberspace devrait être considéré comme un lieu autochtone, voire un écosystème, qui est traversé par une interconnexion de temporalités et inclusif de toutes les formes d'êtres vivants. Un exemple probant est le cas de l'île d'AbTeC (Aboriginal Territories in Cyberspace), un lieu de création autochtone réalisé par l'artiste mohawk Skawennati sur le simulateur de vie Second Life. C'est sur l'île d'AbteC que l'artiste conçoit l'environnement des oeuvres machinimas (courts-métrages filmés sur Second Life) *Time Traveller* (2008) et *She Falls for Ages* (2017). Ces courts-métrages illustrent respectivement une ville futuriste autochtone, mais aussi l'univers cosmogonique Haudenosaunee (iroquois). Ce projet est particulièrement intéressant car il va-delà de la question de la représentation du lieu. Skawennati organise régulièrement des visites *in situ* sur Second Life des différents espaces de création de l'île d'AbTeC, les utilisateurs autochtones ou allochtones pouvant donc vivre une réelle expérience d'immersion dans un imaginaire territorial autochtone libre de tensions coloniales.

Le opere dell'artista mohawk Skawennati : la rappresentazione dell'immaginario dei luoghi fisici e virtuali attraverso le epistemologie autoctone

In che modo le epistemologie autoctone permettono di pluralizzare la concettualizzazione dei luoghi fisici e virtuali? Vine Deloria, autore d'origine Sioux, nel suo testo *God is Red : A Native View of Religion* (1973) spiega che per gli Autoctoni il territorio è sacro. Ogni luogo è associato a diverse narrazioni mitologiche, alla presenza di avi e di spiriti. Deloria sostiene che le società che derivano dalla religione cristiana valorizzano una concezione lineare e temporale della storia, mentre invece per le culture autoctone il territorio è sinonimo di cultura, memoria e radicamento delle proprie origini. Il commissario mohawk Stefan Loft (2013) propone un paragone tra il territorio fisico e quello virtuale basandosi sulle visioni autoctone. Il cyberspazio dovrebbe, quindi, essere considerato come un luogo autoctono, un ecosistema, attraversato da interconnessioni di temporalità e inclusivo di tutte le forme viventi. Un esempio che illustra chiaramente questa tesi è il progetto dell'isola d'AbTeC (Aboriginal Territories in Cyberspace), luogo di creazione autoctono creato dall'artista mohawk Skawennati su il simulatore di vita *Second Life*. L'isola è il luogo di creazione d'ambienti virtuali delle sue machinima (corto metraggi filmati su *Second Life*) : *Time Traveller* (2008) e *She falls for Ages* (2017). I corto metraggi illustrano rispettivamente una città autoctona futurista e l'universo cosmico Haudenosaunee (irochese). Questo progetto è particolarmente interessante perchè va al di là delle rappresentazioni del territorio. Skawennati organizza regolarmente delle visite *in situ* su *Second life* dei diversi spazi di creazione sull'isola di AbTeC, così gli utilizzatori autoctoni e alloctoni possono fare l'esperienza reale dell'immersione nell'immaginario territoriale autoctono libero di tensioni coloniali.

**VENDREDI 17 - UDEM
PANEL 8
D'AUTRES LIEUX DE L'ART**



Letizia GORETTI

Università Iuav di Venezia (Italia)

Costruire un ambiente : lo spazio come *opera d'arte* e come *esperienza*.

Il concetto di spazio è stato fondamentale nella teoria e nella pratica dell'Internazionale situazionista: l'*urbanismo unitario* e la ricerca *psicogeografica* formavano la base teorico-critica, mentre la *deriva* era l'esplorazione diretta del tessuto urbano. Il programma situazionista intendeva « trasformare la vita quotidiana mediante un utilizzo cosciente della tecnica al fine di stimolare le passioni umane » e attraverso « una rivoluzione ludica permanente ». Nell'architettura vedevano « il mezzo più semplice per *articolare* il tempo e lo spazio, per *modellare* la realtà, per far sognare » e come « un mezzo di *conoscenza* e un mezzo di *azione* ». L'arte, secondo i situazionisti, aveva un ruolo rivoluzionario all'interno della società e gli artisti avevano « il compito di inventare nuove tecniche e di utilizzare la luce, il suono, il movimento, e in generale tutte le invenzioni » che potevano influenzare lo spazio : essi dovevano realizzare « un'*arte applicabile* nella costruzione degli ambienti ». Pertanto l'arte doveva essere integrata nella costruzione dello spazio urbano ; l'ambiente, essendo parte integrante della vita *quotidiana*, aveva un ruolo fondamentale e la sua *costruzione* nasceva dalla necessità di avere un terreno fertile per il gioco e per la creazione : solo così lo spettatore-passivo aveva la possibilità di trasformarsi in soggetto-attivo e sprigionare il suo potenziale creativo. I membri dell'Internazionale non hanno mai realizzato un ambiente nel tessuto urbano, nello spazio del reale e della vita quotidiana, nonostante ciò la Caverna dell'antimateria – opera di Giuseppe-Pinot Gallizio – e *Die Welt als Labyrinth* – progetto dell'Internazionale situazionista – sono stati due tentativi di *costruzione di un ambiente* che possono ispirare una riflessione attuale sulla relazione che intercorre tra opera d'arte, spazio e spettatore, ma anche stimolare delle considerazioni su pratiche artistiche contemporanee al di fuori dei luoghi canonici dell'arte.

Construire un environnement : l'espace comme œuvre d'art et comme expérience.

Le concept d'espace était fondamental dans la théorie et la pratique de l'Internationale situationniste : l'*urbanisme unitaire* et les recherches *psychogéographiques* constituaient la base théorico-critique, tandis que la dérive était l'exploration directe du tissu urbain. Le programme situationniste avait pour objectif « de transformer la vie de tous les jours par le biais d'une utilisation consciente de la technique afin de stimuler les passions humaines » et par « une révolution ludique permanente ». En architecture, il recherchait « le moyen le plus simple d'*articuler* le temps et l'espace, de *moduler* la réalité, de faire rêver » et comme « un moyen de *connaissance* et un moyen d'agir ». Selon les situationnistes, l'art avait un rôle révolutionnaire dans la société et les artistes avaient « pour tâche d'inventer de nouvelles techniques et d'utiliser la lumière, le son, le mouvement et en général toutes les inventions » qui pourraient influencer l'espace : ils devaient réaliser « un *art applicable* à la construction d'ambiance ». C'est pourquoi l'art devait être intégré à la construction de l'espace urbain ; faisant partie intégrante de la *vie quotidienne*, l'environnement avait un rôle fondamental à jouer et sa construction découlait de la nécessité de disposer d'un terrain fertile pour le jeu et la création : c'est de cette manière que le spectateur passif pouvait devenir un sujet-actif et libérer son potentiel créatif. Les membres de l'internationale n'ont jamais créé un environnement dans le tissu urbain, dans l'espace de la réalité et de la vie quotidienne. Malgré cela, la *Caverna dell'antimateria* – l'œuvre de Giuseppe-Pinot Gallizio – et *Die Welt als Labyrinth* – un projet de l'Internationale situationniste – sont deux tentatives de créer un environnement qui sont susceptibles d'inspirer une réflexion actuelle sur la relation entre une œuvre d'art, l'espace et le spectateur, mais également de stimuler la réflexion sur les pratiques artistiques contemporaines en dehors des lieux canoniques de l'art.

Azin MOHAMMADALI

Université Paris Nanterre (France)

Le théâtre iranien et son architecture

Le théâtre, en tant qu'il est une œuvre artistique spatio-temporelle, doit s'appropriier les lieux dans lesquels il s'inscrit pour manifester au mieux son expression. L'œuvre de théâtre doit s'implanter dans son lieu de représentation en vertu de la relation qui unit l'homme à l'architecture, mais aussi parce que le site qui accueille cette œuvre doit être pleinement investi par la représentation théâtrale. Outre les bâtiments consacrés au théâtre qui possèdent une histoire architecturale tels que le Théâtre de la Ville (*Theatr-é Shahr*) ou La maison des artistes (*Khaneh-yé Honarmandan*), le théâtre iranien habite d'autres lieux alternatifs tels les espaces en plein air (la cour des bâtiments théâtraux, les parcs, les avenues, etc.) ainsi que les places de certains cafés ou encore des espaces privés dans des appartements particuliers. La question posée par cette enquête concerne la nature de la relation triangulaire qui existe entre le lieu, le théâtre et le spectateur en Iran. Comment le théâtre peut-il se transformer en lieu et être transformé par le lieu ? Comment le théâtre fait-il œuvre de son lieu ? Est-ce que le théâtre crée sa propre géographie ? Qu'en est-il du rapport qu'entretiennent les comédiens — et leurs rôles — avec ce lieu qu'ils habitent de leur corps et de leur jeu ? Et qu'en est-il des spectateurs qui à la fois visualisent et participent à l'œuvre et à son cadre de représentation, devenant eux-mêmes partie prenante de la création artistique du spectacle ? Outre les différentes sortes de théâtre contemporain, l'Iran possède également un théâtre traditionnel (*Ta'azieh, Rouhozi*) et un théâtre rituel (les rites pour demander la pluie). Or, le théâtre traditionnel et le théâtre rituel intègrent aussi dans leurs pratiques de représentation l'idée d'un lieu à construire, l'espace architectural devenant une œuvre en elle-même. Dans l'œil du spectateur, le jeu et le lieu de la représentation se combinent et contribuent à tracer, physiquement ou fictionnellement, l'espace de la représentation.

Iranian Theater and Architecture

As a spatiotemporal work of art, theater must appropriate its site of performance in order to enhance its expression. The theatrical artwork must be well anchored in its place of representation, through the relationship that links humans to architecture, but also because the site which hosts this form of artwork is an integral part of the theatrical performance. Some Iranian theatrical architectures, such as the Theater of the City (*Theatr-é Shahr*) or The House of Artists (*Khaneh-yé Honarmandan*) have a remarkable history. In addition, Iranian theater also happens in alternative places, such as outdoor sites, from the courtyard of theatrical buildings to parks and streets, or restaurants and private apartments. This paper will explore the nature of the relationship between site, theatrical art and spectators in Iran. In other words, how can the theater integrate its site while being transformed by it? How does the theater turn its site(s) into art? Does it create its own geography? What about the interaction between actors - and their bodies - and the site of performance? How can the spectators (who visualize and participate to the performance) be integrated into the artistic process of the performance? This study of the Iranian theater will focus not only on the « architectural site » but also on the transformation of the latter into an « architectural artwork ». Iranian theater also exists under a more traditional form (*Ta'azieh, Rouhozi*) and ritualistic performance (the performance rituals for rain). All these other forms of theatrical performances integrate, during their creative processes, the philosophy of the site itself. In a sense, such theatrical performances create art from the architectural space. In the eye of the spectator, the play and the site of a performance combine and contribute to the physical and fictional construction of the space of representation.

Hélène OLLIVIER

Université Paris Nanterre (France)

Évasion ou détournement ? L'espace carcéral revisité par la création théâtrale.

Monter une pièce de théâtre en prison avec des personnes détenues implique de se confronter à un lieu dont l'architecture trouve sa raison d'être dans les objectifs de garde, de sécurité et de surveillance de ses occupants, ce qui par essence contrôle, inhibe et limite les prises d'initiative, pourtant indispensables à la création. Si le fait d'habiter implique une participation au lieu, un investissement personnel, en prison, les personnes qui sont retenues quotidiennement dans un espace régi par des règles strictes sur lesquelles elles ont très peu de prise peuvent difficilement habiter leur lieu de vie. Dans ces conditions, quel rapport entretient l'espace du jeu et de la fiction avec l'espace de la détention dans lequel il prend place ? Cette communication se propose d'interroger l'intégration des contraintes inhérentes à l'univers carcéral à la création d'une pièce de théâtre en prison, à travers l'étude de la mise en scène par Sandrine Lanno d'*Enfin une comédie !* d'après *L'Ours* de Tchekhov, au Centre pénitentiaire sud francilien de Réau (France, Seine-et-Marne) en janvier 2018. S'agit-il de créer un nouvel espace permettant de s'abstraire de l'univers carcéral ou bien de chercher à détourner les interdits et les inerties en leur conférant une signification dramaturgique ? Intégrer les règles de la détention à la création artistique, est-ce pour autant rendre celles-ci acceptables ou les justifier ? Dans un lieu extrêmement signifiant, qui rappelle sans cesse à ses occupants la raison de leur présence entre ses murs, le théâtre redistribue les rôles et passe par la fiction pour décaler le regard et rendre autrement visibles les rigidités et les tensions qui le caractérisent.

Escape or détournement? The Prison Space Revisited by Theatrical Creation.

When setting up a play with convicts in prison, one has to confront a place whose architecture aims at the containment, security and monitoring of its occupants under surveillance, and which, by its very nature, controls, inhibits and limits initiatives that are vital to the creative process. If inhabiting a place entails a form of participation, a personal commitment, in prison people are held in a space determined by strict rules over which they have very little control and the space is therefore never really theirs to reclaim. Under these circumstances, what sort of relationship can exist between the space of play and fiction and the space of detention in which it is created ? This paper intends to examine the integration of constraints inherent to the prison environment into the creation of a play in prison, through the study of *Enfin une comédie !*, a production based on *The Bear* by Chekhov and directed by Sandrine Lanno at the Centre pénitentiaire sud francilien de Réau in January 2018. Is it a question of creating a new space to abstract oneself from the prison setting or to try to divert the prohibitions by making them dramaturgically significant? Does integrating the rules of detention into artistic creation necessarily make them acceptable or justify them ? In a highly significant place that never allows its occupants to forget the reason for their presence within its walls, drama recasts the parts and uses fiction to shift the perspective and render visible, but in a different way, the rigidities and tensions that characterize the space.

Lou HAEGELIN

Université Paris Nanterre (France)

Regards sur les collections d'art asilaire

Lieu davantage connu comme un espace d'accueil dédié au traitement des troubles de la psyché, l'asile se révèle pourtant être le berceau d'une créativité. Pensés par Jean-Etienne Esquirol, ces établissements sont mis en place sur le territoire français au début du XIXe siècle. Dans son article de 1819, *Des établissements des aliénés en France et des moyens d'aider le sort de ces infortunés*, l'aliéniste présente au Ministre de l'Intérieur un nouveau moyen de traiter les malades mentaux. La création des asiles marque l'avènement d'une nouvelle ère dans le domaine du traitement des maladies mentales. C'est dans ce contexte de reconsidération d'une thérapeutique au sein de ces lieux clos que vont naître des œuvres singulières, faites pour la plupart de matériaux de récupération. Demeurant entre les murs de l'asile, certains résidents développent des aptitudes artistiques. Touchés par l'expressivité exacerbée de ces productions, des aliénistes décident de les réunir en collections. Ce geste, qui répond d'abord à un souci d'identification des maladies mentales, c'est-à-dire à un classement nosologique, suscite également un intérêt esthétique chez les médecins. Dès lors, des collections de productions de tous types voient le jour en Europe à partir de 1890. L'attachement indéfectible qui existe entre ces collections et l'asile semble constituer une détermination de l'œuvre par le lieu. Les institutions muséales ont commencé à accueillir des collections d'art asilaire à partir de 1975 ; toutefois les musées ne sont pas les seuls lieux d'accueil de ce type de collections puisque l'on recense également des galeries, des hôpitaux, des universités. Autrefois documents cliniques, élevés plus tard au rang d'œuvres d'arts, quelle perception doit-on avoir aujourd'hui de ces collections ? La volonté de les rendre accessibles à un large public ne fait-elle pas courir le risque d'une dévalorisation de ces œuvres singulières ?

Collecting the Art of the Insane: the Birth of « Asylum Art »

The asylum is ordinarily a place known for the treatment of psychological conditions and during the 19th century, it became a place for creativity. Jean-Etienne Esquirol founded the asylum in 1819 and in his essay entitled « Des établissements des aliénés en France et des moyens d'aider le sort de ses infortunés », he presented the asylum as a new way to cure mental illness thereby introducing a new era in psychiatry. In this new therapeutic yet enclosed institutional context, the patients created many artworks from various appropriated and recycled supplies found within their living environment. During their internment, a few patients even improved their artistic skills. Touched by their singular talent, alienists decided to gather their works. However, at first, their perspective and selection were only informed by medical considerations. They used their patients' works as evidence of a given mental disease. From 1890 in Europe, different collections of the sort started to appear. This unfailing link between these collections and the institutional site of the asylum seemed to shape these productions. Around 1975, museums even began to collect and exhibit specimens of « raw art », (*art brut*) and so did hospitals, galleries and even universities. Formerly approached as clinical evidences, today some artworks became acknowledged as masterpieces. What perception do we have of these collections today? Is it possible that the will to render these collections more accessible have ended up devaluing these singular works?

Conférences

MARDI 13 MAI

Conférencier : Louis Martin, Université du Québec à Montréal

Créer un lieu en ville : Melvin Charney et le jardin du CCA

Biographie : Louis Martin est professeur titulaire au Département d'histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal. Spécialiste de la théorie architecturale anglo-américaine des années 1960 à 1980, il est l'éditeur de *On Architecture : Melvin Charney, A Critical Anthology* (MQUP, 2013), dont une traduction partielle française a été publiée en 2018 sous l'intitulé *Pour une définition de l'architecture au Québec et autres essais de Melvin Charney* (Potential Architecture Books, 2018). Il a obtenu un baccalauréat en architecture de l'Université de Montréal (1983), une maîtrise en histoire, théorie et critique de l'architecture de MIT (1988) et un doctorat de l'Université Princeton (2002). Il édite présentement, avec le professeur Denis Bilodeau, un livre sur la critique en architecture pour le Laboratoire d'étude de l'architecture potentielle dont il est membre depuis 2005. Il est l'auteur de plusieurs chapitres de livres et d'essais publiés, entre autres, dans *Log*, *Assemblage*, le *Journal of the Society of Architectural Historians*, *Casabella*, *ARQ*, *Les cahiers de la recherche architecturale et urbaine*, et *Exposé*.

Conférencier: Étienne Morasse, Université du Québec à Montréal.

La dialectique ville-nature dans le Montréal du XIXe siècle : visite du Mont-Royal

Biographie: Étienne Morasse est doctorant en histoire de l'art à l'Université du Québec à Montréal. Ses recherches portent sur l'ouverture sensible dans l'art et la théorie du jardin paysager autour de 1800. Il a rédigé un mémoire de maîtrise sur les théories esthético-médicales de l'architecte paysagiste Frederick Law Olmsted. Il est le premier récipiendaire de la bourse Luc-d'Iberville-Moreau.

MERCREDI 14 MAI

Conférencière : Bénédicte Ramade

Jardin anthropocène : portrait d'un mutant

Biographie : Bénédicte Ramade est historienne de l'art, critique et commissaire indépendante. Elle a consacré son doctorat à une réhabilitation critique de l'art écologique américain et, depuis 2016, elle axe ses recherches post-doctorales, curatoriales et critiques sur l'anthropocénisation des savoirs et des œuvres. Elle est chargée de cours dans les universités montréalaises francophones (UQAM et Université de Montréal) depuis 2013, après avoir enseigné une décennie à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Elle couvre l'actualité des arts depuis 1999 pour différentes revues artistiques (*L'œil*, *Zérodeux*, *Espace*, *Art actuel*, *Ciel variable*) et a contribué à de nombreux ouvrages collectifs. Les questions environnementales sont au cœur de sa recherche curatoriale : *Acclimatation* (CNAP, Villa Arson, Nice, 2009-2010) ; *Rehab. L'art de re-faire* (Fondation EDF, Paris, 2010-2011) ; *The Edge of the Earth. Climate Change in Photography and Video* (Ryerson Image Centre, Toronto, 2016). Elle vient de commissarier l'exposition *Karine Payette. Espaces sans espèces* à la Salle Alfred-Pellan de la Maison des arts de Laval (2019). Elle conseille la Fondation Grantham depuis 2018.

VENDREDI 17 MAI

Conférence de clôture

Conférencière : Alessandra Ponte, Université de Montréal

Scales of Analysis: Fermont

Biographie : Alessandra Ponte est professeur titulaire à l'École d'architecture de l'Université de Montréal. Elle a également enseigné à l'École d'architecture de l'Université de Princeton, à l'Université de Cornell, à l'Institut Pratt, Brooklyn, à ETH de Zurich, ainsi qu'à l'Institut Universitaire d'Architecture de Venise (IUAV). Depuis 2008, elle est responsable de l'organisation et de la conception du Séminaire Phyllis Lambert, événement annuel (depuis 2016 biennuel) sur les thèmes du paysage et de l'architecture (UdeM). Elle a aussi été la commissaire de l'exposition *Environnement Total: Montréal 1965-1975* (Centre Canadien d'Architecture, Montréal, 2009) et a collaboré (avec Laurent Stadler et Thomas Weaver) à la préparation de l'exposition et du catalogue *God & Co : François Dallegret, Beyond the Bubble* (Architectural Association School of Architecture, Londres, 2011; ETH, Zurich 2012, Paris-Malaquai, 2012, McMaster Museum of Art, Hamilton, Ontario, 2014). Elle a publié une collection d'essais sur les paysages extrêmes de l'Amérique du Nord intitulé *The House of Light and Entropy* (London, AA Publications, 2014). Elle a collaboré aux projets pour le Pavillon canadien d'architecture de la Biennale de Venise en 2014 (*Arctic Adaptations*) et en 2016 (*Extraction*). De 2013 à 2016, elle a été membre du groupe de recherche *Future North* dans le cadre d'un partenariat entre l'École de paysage et d'urbanisme AHO (Oslo) et l'Institut de Barents. Depuis 2016, elle est membre du comité consultatif pour le « Bureau de l'urbanisation » (Graduate School of Design, Université de Harvard) dans le cadre du projet *Landscape as Urbanism in the Americas*. En 2014, 2015 et 2016, elle a mené, avec les étudiants en master de l'école d'architecture (UdeM), des recherches sur les infrastructures et les établissements miniers de trois régions géologiques du Québec: la Fosse du Labrador (fer), la Faille de Cadillac (or, nickel et cuivre) et la région de Thetford Mines (amiante, granite, ardoise). Les conclusions de ces recherches ont déjà été partiellement publiés et seront le contenu d'un prochain livre intitulé *Matters of Extraction*. Depuis la session d'hiver 2017, en collaboration avec les étudiants en master et des collaborateurs, elle a entamé une nouvelle recherche sur le thème "Architecture et information 2.0". Les recherches développées en 2017 ont été publiées dans un volume collectif sous le même titre. Actuellement, elle poursuit l'enquête sur architecture et information et se concentre sur l'impact du développement de la recherche en Intelligence Artificielle à Montréal.

Réseau international pour la formation à la recherche en histoire de l'art (RIFHA)

Liste des membres

CANADA

- Johanne LAMOUREUX (Université de Montréal)
- Denis RIBOUILLAULT (Université de Montréal)

DEUTSCHLAND

- Dominik BRABANT (Katholische Universität Eichstätt-Ingolstadt)
- Bruno GRIMM (Katholische Universität Eichstätt-Ingolstadt)
- Thomas KIRCHNER (Deutsches Forum für Kunstgeschichte, Paris)
- Iris LAUTERBACH (Zentralinstitut für Kunstgeschichte Munich)
- Michael F. ZIMMERMAN (Katholische Universität Eichstätt-Ingolstadt)

ENGLAND

- Andrew CHEN (University of Cambridge)

FRANCE

- Frédérique DESBUISSONS (Université de Reims)
- Elitza DULGUEROVA (Institut National d'Histoire de l'Art)
- Charlotte GUICHARD (École Normale Supérieure, Paris)
- Christian JOSCHKE (Université Paris Nanterre)
- Anne LAFONT (École des Hautes Études en Sciences Sociales)
- Ségolène LE MEN (Université Paris Nanterre)

ITALIA

- Marco COLLARETA (Università di Pisa)
- Maria Grazia MESSINA (Università di Firenze)
- Alessandro NIGRO (Università di Firenze)
- Alessandro NOVA (Kunsthistorisches Institut in Florenz)

日本(JAPAN)

- Hiromi MATSUI (Université de Kobe)
- Atsushi MIURA (Université de Tokyo)
- Noriko YOSHIDA (Université Chūō)

SUISSE

- Jan BLANC (Université de Genève)
- Marie Theres STAUFFER (Université de Genève)

UNITED STATES OF AMERICA

- Todd PORTERFIELD (New York University)
- Bronwen WILSON (University of California Los Angeles)
- Henri ZERNER (Harvard University)

Partenaires de l'EDP 2019



Fondation Grantham pour l'art et l'environnement



Musée national
des beaux-arts
du Québec

Québec 



MUSÉE DES
BEAUX-ARTS
MONTRÉAL

Faculté des arts et des sciences

Université 
de Montréal et du monde.



Références

Marc Auger, *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992.

Augustin Berque, *Médiance, de milieux en paysages*, Paris, Belin, 1990 ; « Dresser les pierres, ou le lieu de l'œuvre », *Communications* 64, 1997, p. 211-219 ; *Écoumène*, Paris, Belin, 2000 ; *Milieu et identité humaine*, Paris, Donner Lieu, 2010.

Hervé Brunon et Monique Mosser, « L'enclos comme parcelle et totalité du monde : pour une approche holistique de l'art des jardins », *Ligeia, dossiers sur l'art*, 73-76, 2007, p. 59-75.

Pierre Charbonnier, *La fin d'un grand partage. Nature et société, de Durkheim à Descola*, Paris, CRNS Éditions, 2015.

Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallinard, 2005.

Francis Haskell, *Le musée éphémère*, Paris, Gallimard, 2002.

Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975.

Michel Foucault, « Des espaces autres », *Dits et écrits 1954-1988*, vol. IV : 1980-1988, éd. D. Defert et D. Ewald, Paris, Gallimard, 1994, p. 752-762 (p. 759).

Tim Ingold, *Une brève histoire des lignes* (2007), tr. fr. S. Renaut, Bruxelles, Zones Sensibles, 2011.

Henri Lefebvre, *La production de l'espace*, Paris, Anthropos, 2000 (1971).

W.J.T. Mitchell, « Preface to the Second Edition of *Landscape and Power* ; Space, Place, and Landscape », *Landscape and Power*, W. J. T. Mitchell dir., Chicago-London, University of Chicago Press, 2002, p. VII-XII.

Yi-Fu Tuan, *Espace et lieu, la perspective de l'expérience* (1977), Genève, Infolio, 2006.

Louise Vigneault, « Repenser le temps et l'espace, du wampum au selfie », *RACAR*, 42, 2, 2017, p. 87-99.