

Mathieu Cardin et Mélanie Myers, un prolongement critique et ludique de l'art conceptuel

Mathieu Cardin and Mélanie Myers, A Critical and Ludic Extension of Conceptual Art

Louis Cummins

Number 94, Winter 2010–2011

La sculpture en Outaouais
Sculpture in the Outaouais Region

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/63092ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Cummins, L. (2010). Mathieu Cardin et Mélanie Myers, un prolongement critique et ludique de l'art conceptuel / Mathieu Cardin and Mélanie Myers, A Critical and Ludic Extension of Conceptual Art. *Espace Sculpture*, (94), 11–15.

Mathieu CARDIN et Mélanie MYERS, un prolongement critique et ludique de l'art conceptuel

Louis CUMMINS

Mathieu CARDIN and Mélanie MYERS, a critical and ludic extension of conceptual art

Il s'agira ici de voir comment l'art transactionnel de Mathieu Cardin et Mélanie Myers s'inscrit dans la logique de l'art conceptuel ou, à tout le moins, dans sa généalogie. Dans leur installation, *Placement courte durée*, réalisée dans le cadre de la série *Prémises*, un programme du centre d'artistes AXENÉO7 consacré à la promotion d'artistes émergents, Mathieu Cardin et Mélanie Myers ont reproduit le dispositif des salles de montre d'appartements modèles de condominiums de luxe que l'on trouve un peu partout dans les centres-villes. Devant la grande fenêtre de La Filature, l'édifice qui abrite à Gatineau le centre d'artistes, ainsi que le centre de production en arts médiatique Daïmōn, une enseigne publicitaire pivotante affichait le nom et le logo d'une compagnie fictive Cardin & Myers, alors qu'on pouvait apercevoir à travers cette vitrine la

In this article we will try to determine how Mathieu Cardin and Mélanie Myers's transactional art is situated within the logic of conceptual art, or at least within its genealogy. In their installation, *Placement courte durée*, part of the *Prémisse* series at AXENÉO7, an artist-run centre dedicated to promoting emerging artists, Mathieu Cardin and Mélanie Myers reproduced the kind of promotional model-suites found in luxury condo developments that are common in urban centres. A pivoting advertisement, displaying the name and logo of the fictional company Cardin & Myers, was placed in front of the large window at La Filature, a Gatineau building housing AXENÉO7 and the media arts production centre Daïmōn. Through the window, one could see a replicated showroom with offices, chairs, bulletin boards and framed ads; it was so convincing that some



CARDIN & MYERS,
*Placement courte
durée*, 2009. Vue de
l'installation/ Installa-
tion view. Centre
d'artiste AXENÉO7,
Gatineau. Photo:
Martin SIMARD.

reconstitution d'une salle des ventes avec ses bureaux, ses chaises, ses babillards et ses encadrements promotionnels; tant et si bien que certains passants s'y sont laissé prendre et sont entrés dans la galerie pour en connaître davantage sur la vente en cours.

N'eût été toutefois de cette étrange construction occupant presque entièrement l'espace intérieur de la salle (une cabane de jardin de piètre qualité), tout indiquait qu'il s'agissait effectivement d'un centre de promotion de... disons de quelque chose. Une fois à l'intérieur, l'examen des détails de l'installation ne laissait aucun doute sur les intentions du «groupe» Cardin et Myers: il était là question d'art et de placement dans le domaine des arts (et non pas d'investissement immobilier); des photographies de chef-d'œuvres reconnus, des trophées arborant le mot ART, ainsi que des objets de promotion publicitaire et, par-dessus tout, l'usage excessif du «branding» (tout, absolument tout, était marqué du label distinctif Cardin & Myers). Il est assez intéressant de noter que la mise en exposition de l'installation de Mathieu Cardin et Mélanie Myers a précédé d'une année la grande exposition estivale du Musée des beaux-arts du Canada, *Pop Live, La vie en pop*, organisée conjointement par la Tate Gallery de Londres et la National Gallery du Canada, dans laquelle on fait le constat qu'une association de plus en plus consciente et souhaitée entre l'art et l'argent est devenue incontournable et qu'elle passe par la promotion de la vedette, comme cela se produit dans le domaine de la chanson populaire et du cinéma de masse. Dans leur installation, les deux associés ironisaient sur cette idée que la promotion de l'artiste passe par la recherche de lieux et d'espaces d'exposition.

Toute l'installation pouvait être vue de l'extérieur, exactement comme dans les vitrines des grands magasins: à droite les bureaux des agents promoteurs, au centre une construction modèle, à gauche les plans d'expansion de la compagnie. On pouvait également entrer dans la salle de montre (et se faire voir) qui était clairement divisée en trois parties. À l'entrée, sur le mur de gauche, se trouvait une fontaine surmontée de placards publicitaires faisant la promotion de la réussite artistique sans effort; deux petits bureaux séparés par une cloison, sur laquelle des compositions mécaniques à la facture des dessins dadaïstes de Picabia et suggérant les jeux de hasard, y étaient installées. Le message était clair: «Cardin & Myers vous promet de prendre en charge votre destin en plaçant vos œuvres pour une période limitée dans un espace aménagé pour vous; on déterminera au hasard le moment le plus propice pour vous, mais vous pouvez être assuré de la réussite de votre exposition.» Au centre de la salle, une cabane de jardin, que Cardin et Myers avaient appelée «Space Maker», suivant la marque même de la compagnie qui fabrique ces espaces de rangement, forme ledit lieu d'exposition; Cardin & Myers «vous» donne ainsi l'occasion de faire monter à peu de frais votre cote puisque celle-ci est directement liée au nombre de fois que vous aurez réussi à exposer vos œuvres durant votre carrière. En bons duchampiens que sont ces artistes, cette salle devait servir à organiser ce qu'ils appelaient des «sous-expositions». Avaient ainsi été «sous-exposées» les œuvres d'une dizaine d'artistes de la région, parmi lesquelles se trouvaient, entre autres, celles de François Chalifour, président d'AXENÉ07, celles de son directeur artistique, Jonathan Demers, et de son coordonnateur technique, Martin Simard¹. Finalement, sur le mur de la sortie, on avait accroché quelques représentations graphiques assez typiques de l'art conceptuel, suggérant explicitement les œuvres de Joseph Kosuth, qui montraient les plans d'expansion et de développement de la compagnie Cardin & Myers.

Joseph Kosuth, auquel font référence Mathieu Cardin et Mélanie Myers, est généralement considéré comme étant celui qui aurait fondé l'art conceptuel et qui en aurait formulé les principes théoriques. À la fin des années soixante, Kosuth réagissait fortement contre l'idée dominante que l'art était matière de vision et de visualité dans son texte inaugural *Art after Philosophy*², aujourd'hui devenu une référence majeure pour l'histoire de l'art conceptuel. Il participait ainsi, et sans doute sans le savoir, à un déplacement majeur dans les conceptions contemporaines

passers-by stopped and entered the gallery to find out more about the sale underway.

Apart from a strange construction, a low-end garden shed nearly filling the interior space, everything suggested a sales outlet for... let's just say something. Once inside, examining the installation's details left no doubt about the intentions of the Cardin & Myers "group": it wasn't about real estate investment, but a matter of art, and a place in the art world. One found photographs of recognized masterpieces, trophies bearing the word ART, as well as advertising and promotional objects, and above all, an excessive use of "branding." (Everything, absolutely everything was stamped with the distinctive label of Cardin & Myers.) It is interesting to note that Mathieu Cardin and Mélanie Myers' installation was exhibited a year prior to the National Gallery's big summer show *Pop Life/ La vie en pop*, organized jointly with London's Tate Gallery. The latter show suggests an inescapable—and increasingly conscious and wished for—association being made between art and money: one that operates via the cultivation of stardom similar to the sort at work in popular music and mass cinema. In their installation however, our two associates were being ironical about this notion that the marketing of artists operates through a search for exhibition venues and spaces.

The entire installation could be seen from the outside, in exactly the same way one looks through the display windows of major stores: on the right, the sales associates' offices, in the centre, a construction model, to the left, the plans for the company's expansion. The showroom, which one could also enter (and be on display), was clearly divided into three sections. At the entry, on the left wall, was a fountain and above it, advertising posters promoting effortless artistic success; two small desks were separated by a partition on which were installed mechanical compositions in the style of Picabia's Dadaist drawings—suggesting games of chance. The message was clear: "Cardin & Myers promise to take your destiny in hand and, for a limited time, put your work in a space designed for you; we will randomly determine the right time, but you can be sure of your exhibition's success." In the centre of the room was the aforementioned exhibition space itself: a garden shed that Cardin & Myers named "Space Maker," adopting the manufacturer's brand name for its storage products. Cardin & Myers therefore offer "you" the opportunity to display your status at a reasonable cost, since this is directly linked to the number of times you've managed to exhibit your work over the course of your career. As good Duchampians, the artists have set up the room in order to organize what they call "sub-exhibitions." Thus, one could view works in such "sub-exhibitions" of a dozen or so artists from the area, including those of François Chalifour, the president of AXENÉ07, those of its artistic director, Jonathan Demers, and its technical coordinator, Martin Simard.¹ Finally, on the wall by the exit, they hung a few graphic representations of the Cardin & Myers company's expansion plans which were fairly typical of conceptual art, explicitly suggesting the work of Joseph Kosuth.

Joseph Kosuth, to whom Mathieu Cardin and Mélanie Meyers make reference, is generally considered a founder of conceptual art and the one to have formulated its theoretical principles. At the end of the 1960s, Kosuth reacted strongly against the then dominant idea that art was a matter of vision and visuality in his inaugural text *Art After Philosophy*,² which has since become a major reference in the history of conceptual art. In doing so, he took part, no doubt without realizing it, in a major shift in contemporary conceptions of art. In fact, one might say that he was part of a whole process that was aimed at criticizing the primacy of vision not merely in artworks, but also in our modes of apprehending the world; one could even say that he took part in a veritable cultural turning point, "a linguistic or a semiotic turn," as was said at the time. Nonetheless, when one reads Kosuth attentively, one notes that if he admits that works of art are not merely perceivable material things but operatives for the expression of more universal ideas—a major shift in American art of the period, which was still dominated by Greenbergian visions of art—he did not free himself of such Greenbergian presuppo-

→
CARDIN & MYERS,
Placement courte durée,
2009. Détail/Detail.
Centre d'artiste AXENÉ07,
Gatineau. Photo: Martin
SIMARD.

de l'art. En fait, on pourrait même dire qu'il s'inscrivait dans tout un processus qui visait à critiquer la primauté de la vision non seulement dans l'art, mais aussi dans nos modes d'appréhension du monde ; on pourrait même dire qu'on assistait alors à un véritable virage culturel, «a linguistic or a semiotic turn», disait-on à l'époque. Cependant, quand on lit attentivement Kosuth, on se rend compte que s'il admet que les œuvres d'art ne sont pas que des choses matérielles qu'on perçoit, mais des opérateurs pour l'expression d'idées plus universelles—ce qui représente un déplacement majeur dans l'art américain de l'époque encore dominé par les visions greenbergiennes de l'art —, il ne s'est en aucune façon libéré des mêmes présupposés greenbergiens de la réflexivité de l'art qui veulent que la spécificité de l'art moderniste soit justement critique dans le sens kantien, c'est-à-dire autoréflexive. Pour lui, les œuvres d'art constituent essentiellement une réflexion sur l'art, et c'est ce qu'elles reflètent ou posent dans leur forme matérielle³.

Au cours des dernières années, nous connaissons au Québec un véritable engouement pour l'art conceptuel ; un engouement critique,

sitions about the reflexivity of art. Presuppositions asserting that the specificity of Modernist art was precisely to be critical, in the Kantian sense; which is to say, self-reflexive. For him, works of art are essentially a reflection on art itself, and that is what is posited in their material form.³

Over the last few years, we've seen a real craze for conceptual art in Quebec: a critical, ironic, playful craze, but a craze nonetheless! It seems that what inspires young artists, and so favourably disposes young curators towards this kind of practice is the reflexive dimension in conceptual art, as if the essential lesson to be learned from it lay therein. We may have too quickly forgotten, on one hand, what its real sources are and, on the other, the wave of institutional critiques that developed in Europe around the same time and which should be linked to this current of thought. The American school of conceptualism, which does deal effectively with the self-reflexivity of art, and did so from the time of Ad Reinhardt and Sol Lewitt, does not constitute the only possible approach to this type of artistic practice. When Marcel Broodthaers inaugurated his



On se souviendra qu'à l'origine, à la fin des années soixante et durant les années soixante-dix, beaucoup des œuvres qu'on a appelées installations étaient des projets *in situ*, c'est-à-dire des œuvres qui étaient inscrites à même le lieu de leur exposition. Cette stratégie artistique – parmi d'autres comme la performance et le Land Art – visait explicitement à soustraire les œuvres au contexte commercial de diffusion et de distribution, en guise de protestation contre l'objet d'art perçu en tant que strict support de spéculation financière ou comme marqué du sceau muséologique. En fait, l'un et l'autre, le marché et le musée, dans leurs multiples variantes, incarnent les deux paramètres fondamentaux qui définissent les fonctions de l'art à l'époque du capitalisme avancé, la valeur esthétique et historique légitimant la valeur commerciale des

We think, notably, of Daniel Buren's early practice, which unveiled the museum as a carcarnate venue robbing artists, and life, of art, or consider the work of Hans Haacke, which continues to offer up evidence of the ties between art products, the institutions of art, museums, galleries, operas, etc. and major capital serving the most reactionary and bloody political institutions in the world; or we might look at the work of Michael Asher and Louise Lawler who have also demonstrated how art institutions are first and foremost the servants of financial speculation. Others have followed: but what is important in all this is that conceptual art, a move-

**CARDIN
&
MYERS**

As for the sources, one must go back to Marcel Duchamp who—if he wanted to be done with the primacy of vision in order to give art objects a linguistic dimension, particularly with the ready-mades—was also undeniably the radical instigator of a whole series of practices, transgressing the institutional order of art, as much in the world of commerce as that of museums. His *Boîte en valise* (1935-1941) is simultaneously a miniature museum, a retrospective of his work, the prefiguration of a strategy to bring the ready-made into the museum (New York's Museum of Modern Art exhibited, for the first time, a ready-made replica when it presented the famous suitcase in 1943), the entire collection of his works held in a particular institution, the Philadelphia Museum, and a travelling salesman's sample case. It is in this sense that Mathieu Cardin and Mélanie Myers have created their installation. By producing a *mise en*



CARDIN & MYERS,
Placement courte durée,
2009. Détail/ Detail.
Centre d'artiste AXENÉO7,
Gatineau. Photo: Martin
SIMARD.

œuvres et vice-versa. Mais comme les institutions modernes possèdent par définition la capacité à tout intégrer, y compris et surtout leurs antagonistes, il importe de développer de façon toujours renouvelée la critique de ces institutions. C'est ce que l'art transactionnel tente de faire. C'est aussi ce que Mélanie Myers et Mathieu Cardin ont décidé de faire en ironisant sur la recherche obsessionnelle et nécessaire des lieux d'exposition comme condition essentielle de la spéculation financière et commerciale de l'art. Quand on réduit l'art à un jeu purement formel, réflexif et autoréférentiel, on participe bien sûr à une critique (amusée, peut-être) de la pratique artistique; le problème, c'est que toutes les pratiques se développent dans un contexte social, politique et économique qui, pour l'instant, se sert de l'art pour toutes sortes de fins qui n'ont rien à voir avec ces considérations d'ordre strictement esthétique. Le jeu vide des variations formelles et supposément « conceptuelles », dans le contexte actuel, n'apporte rien de plus que l'addition de nouveaux produits de luxe sur lesquels d'aucuns peuvent spéculer. Et quand le jeu « intellectuel » qu'on prétend produire est aussi mince que le temps qu'on prend à en saisir la teneur, c'est-à-dire presque rien, que nous reste-t-il en partage? L'argent, bien sûr (pour ceux qui en ont)! ←

CARDIN & MYERS, *Placement courte durée*
Prémisse 2010
Centre d'artistes AXENÉO7, Gatineau

Louis CUMMINS est artiste et auteur. Il détient un doctorat en Histoire de l'art de la City University of New York, qu'il a fait sous la direction de Rosalind Krauss. Il développe présentement une pratique de l'installation qui traite des liens entre le temps présent, tel qu'expérimenté dans l'installation, et celui de l'histoire.

abime of the art exhibition and distribution system, they revive a wave of institutional critiques adopted by some, though not all, conceptual artists.

We should recall to begin with, at the end of the 1960s and into the 1970s, much of the works that were designated installations were site-specific projects, part of the very site of their exhibition. This strategy—among others, including performance and Land Art—was an explicit protest against the art object being perceived as a basis for financial speculation or stamped with the authority of the museum. It aimed to take the work out of a commercial exhibition and distribution system. In fact, market and museum in their diverse variants are, one like the other, the fundamental parameters in defining art's function in advanced capitalism; a work's historical and aesthetic value legitimates its commercial value and vice-versa. But as modern institutions by definition wield the power to assimilate anything, including, and above all, their antagonists, it is important to constantly renew the critiques of such institutions. This is what transactional art attempts to do. It is also what Mélanie Myers and Mathieu Cardin decided to do by being ironical about the obsessive, necessary search for exhibition venues as an essential condition for marketing art and attendant financial speculation. When one reduces art to a purely formal game, reflexive and self-referential, one certainly takes part in a critique (an amused one, perhaps) of artistic practice; the problem is that all practices develop in a social, political and economic context that, for the moment, uses art for all sorts of ends that have nothing to do with strictly aesthetic concerns. In today's context, this empty game of formal and supposedly "conceptual" variations puts forward nothing more than new luxury products about which there is nothing to speculate. And when the "intellectual" game that we claim to produce is as slight as the time we take to grasp it, which is to say nearly nothing, what is left to exchange? Money, of course (for those who have some)! ←

Translated by Peter DUBE

CARDIN & MYERS, *Placement courte durée*
Prémisse 2010
Centre d'artistes AXENÉO7, Gatineau

Louis CUMMINS is an artist and author. He holds a doctorate in Art History from the City University of New York, which he completed under the direction of Rosalind Krauss. He is presently developing an installation practice dealing with the connections between the present time as experienced in installation and that of history.

NOTES

1. Les artistes ayant exposé dans le *Spacemaker* sont: Véronique Guitard et Hugo Gaudet-Dion, Gabriel Tétreault, Pierre Richard, François Chalifour, Andrée Préfontaine, Dimitri Gagnon Morris, Dinorah Catzalco, Jonathan Demers, Michelle Lizette Romero, Karina Pawlikowski, Martin Simard, ainsi que Philippe Charbonneau & Olivier Fairfield dans une performance sonore/ The artists exhibiting in *Spacemaker* were Véronique Guitard and Hugo Gaudet-Dion, Gabriel Tétreault, Pierre Richard, François Chalifour, Andrée Préfontaine, Dimitri Gagnon Morris, Dinorah Catzalco, Jonathan Demers, Michelle Lizette Romero, Karina Pawlikowski, Martin Simard, as well as a sound performance by Philippe Charbonneau & Olivier Fairfield.
2. L'article de Joseph Kosuth «Art after Philosophy» a été publié pour la première fois dans *Studio International* [London] 178, n° 915 (octobre 1969), n° 916 (novembre 1969), n° 917 (décembre 1969) et repris par la suite dans de nombreuses publications dont, notamment, Joseph Kosuth, *Art after Philosophy and After, Collected Writings, 1966-1990*, Cambridge Massachusetts, The MIT Press, 1991, p. 13-32 / Joseph Kosuth's article "Art After Philosophy" was first published in *Studio International* (London) 178, no. 915 (October, 1969), no. 916 (November, 1969), and no. 917 (December, 1969). It was republished subsequently in numerous publications, notably, Joseph Kosuth, *Art After Philosophy and After, Collected Writings: 1966-1990*, Cambridge Massachusetts, The MIT Press, 1991, pp. 13-32.
3. Voir à ce sujet un article que j'ai publié sur cette question il y a longtemps déjà, «L'art conceptuel peut-il guérir de la philosophie?», *Parachute* n° 61 (janvier, février, mars 1991, p. 37-42). Dans cet article, j'ai montré que la réflexivité dont parle Kosuth est, d'une certaine manière, naïve puisqu'il confond ce que «montrer» et «dire» veulent dire, comme si l'un était l'équivalent de l'autre. Kosuth, qui se prétend grand lecteur du philosophe viennois Ludwig Wittgenstein, à qui il a consacré plusieurs expositions, ne saisit pas clairement cette distinction pourtant toute wittgensteinienne/ See my article on this subject, published some time ago: "L'art conceptuel peut-il guérir de la philosophie?" *Parachute*, no. 61, (Jan/Feb/March 1991, p 37-42). In that article, I demonstrate that the reflexivity Kosuth speaks of is naïve in a certain way because it confuses what "show" and "say" mean, as if they were equivalent to each other. Kosuth, who claimed to be a great reader of Viennese philosopher Ludwig Wittgenstein, whom he investigated in several exhibitions, nonetheless did not clearly grasp this very Wittgensteinian distinction.