

Staging the Institution and the Politics of the Performative

La mise en scène de l'institution et des politiques de l'art performance

Barbara Clausen

Number 81, Spring 2014

Avoir 30 ans

Being Thirty

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/71644ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les éditions esse

ISSN

0831-859X (print)

1929-3577 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Clausen, B. (2014). Staging the Institution and the Politics of the Performative / La mise en scène de l'institution et des politiques de l'art performance. *esse arts + opinions*, (81), 22–31.

Droits d'auteur © Barbara Clausen, 2014

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

La mise en scène de l'institution et des politiques de l'art performance

Barbara Clausen

Staging the Institution and the Politics of the Performative



Jimmy Robert, *Jimmy Robert: Draw the Line*,
vue d'exposition | exhibition view, The Power Plant, Toronto, 2013.
Photo: Toni Hafkenscheid
permission de | courtesy of The Power Plant, Toronto

In recent years a growing number of artists engaged in conceptual and performative practices have used the exhibition as both a stage and as a medium to explore their relationship to the archives of their own histories. In other words, they loop art's own past through the reproducibility of its own presence while acknowledging its increasing self-institutionalization. Artists as well as choreographers (amongst others, Ai Arakawa, Pablo Bronstein, Gerard Byrne, Boris Charmatz, Lynda Gaudreau, Andrea Geyer, Sharon Hayes, Luis Jacob, Xavier Leroy, Sarah Michelson, Paulina Olowaska, Sarah Pierce, and Emily Roysdon) who share this interest use the exhibition as a format to investigate the politics of the ephemeral and its physical manifestation as a time-based mode of production rather than a fleeting state of being. Through their performances, choreography, visual recordings, lectures, writing, and installations they actively reflect on the media-based dynamics of these supposedly “dematerialized” art forms, which are in fact often image- and object-based, exploring the chronological layering of the exhibition itself as a performative medium, and relentlessly reading and translating their sources through the framework of the exhibition.¹ Their works interweave and counter-read various historical threads, from institutional critique and appropriation art to relational aesthetics and the revival of performance.

1. The majority of these artists do not consider themselves performance artists in the classical sense but have adopted performance-based and relational practices as an essential part of their artistic vocabulary, while the above-mentioned choreographers, such as Michelson, Leroy, Gaudreau, Charmatz, and Bel amongst others, are increasingly using the exhibition space as a site-specific space for choreographic exploration, translating choreography into the exhibition.

Ces dernières années, un nombre croissant d'artistes engagés dans des pratiques conceptuelles et performatives ont utilisé l'exposition à la fois comme une scène et comme un médium dans le but d'explorer leur relation avec les archives de leur propre histoire. En d'autres mots, ils relient en boucle le passé de l'art et la reproductibilité de sa présence tout en reconnaissant son auto-institutionnalisation croissante. Ces artistes et ces chorégraphes (dont Ai Arakawa, Jérôme Bel, Pablo Bronstein, Gerard Byrne, Boris Charmatz, Lynda Gaudreau, Andrea Geyer, Sharon Hayes, Luis Jacob, Xavier Leroy, Sarah Michelson, Paulina Olowaska, Sarah Pierce et Emily Roysdon) utilisent le cadre de l'exposition pour explorer les stratégies de l'éphémère et sa manifestation physique, en considérant celle-ci comme un mode de production axé sur la durée plutôt que comme l'expression d'un état passager. Par leurs performances, leurs chorégraphies, leurs enregistrements visuels, leurs conférences, leurs écrits et leurs installations, ils réfléchissent activement aux dynamiques médiatiques de ces formes d'art soi-disant «dématérialisées» qui, dans les faits, passent souvent par l'image ou par l'objet; ils explorent les strates chronologiques de l'exposition vue comme un médium performatif et procèdent avec acharnement à une lecture et à une transmutation de leurs sources dans le cadre de l'exposition¹. Leur travail s'entremêle avec divers fils historiques (critique institutionnelle, art d'appropriation, esthétique relationnelle et renouveau de la performance) dont il propose une contrelecture.

La suppression du quatrième mur des histoires de la performance

Le travail de l'artiste français Jimmy Robert, qui exerce ses activités à Bruxelles et à Berlin, et celui des artistes québécoises et canadiennes établies à Montréal Sophie Bélair Clément et sa collaboratrice, la chorégraphe et danseuse Marie Claire Forté, constituent deux exemples emblématiques de cette démarche. Ainsi, *Draw the Line* (2013) de Robert œuvre commandée par la galerie torontoise Power Plant et réalisée à l'été 2013 et *2 rooms equal size, 1 empty, with secretary*,⁽¹⁾ de Bélair Clément avec la collaboration de Forté présentée à Artexte à l'automne 2012 et à l'hiver 2013 examinent les notions parallèles liées au commissariat et à la performance de façons à la fois différentes et correspondantes². Par ces œuvres, les artistes brisent littéralement le quatrième mur du lieu d'exposition en tant qu'espace performatif.

Tandis que Robert présente les parallèles et les désynchronicités comme une mise en abîme de la relation paradoxale qui existe entre la performance et son statut d'image et d'archive³, Bélair Clément aborde

Breaking down the fourth wall of performance art's histories

Two emblematic examples of this mode of production are the work of Brussels- and Berlin-based French artist Jimmy Robert and the Montreal-based, Québécois-Canadian artists Sophie Bélair Clément and her collaborator, choreographer and dancer Marie Claire Forté. Their recent projects, *Draw the Line* (2013) by Robert, commissioned by the Power Plant in Toronto in the summer of 2013, and Bélair Clément's *2 rooms equal size, 1 empty, with secretary*,⁽¹⁾ examine the parallel notions of the curatorial and the performative in different yet corresponding ways. Clément, in turn, invited Forté to develop a work for her exhibition at Artexte in the fall of 2012 and winter of 2013.² They literally break down the fourth wall of the exhibition as a performative space.

While Robert plays out the parallels and de-synchronicities as a *mise en abîme* of the correlative relationship of performance art to its image-based and archival status,³ Bélair Clément addresses how the historiography of conceptual art through its exhibitions, as both its own plinth and stage, thrives in the tension field of its overlapping self-referentiality and its various inherent realities.

The entwining of the conceptual and the performative as a critical mode of investigation is at the core of Bélair Clément's collaborative curatorial approach in *2 rooms equal size, 1 empty, with secretary*,⁽¹⁾. The historical starting point of the project was Seth Siegelaub's infamous 1969 MoMA show, *January 5-31*, which featured the work of Robert Barry, Lawrence Weiner, Joseph Kosuth, and Douglas Hubler. Equally important is Bélair Clément's decision to curate and to extend an invitation to a series of collaborators and colleagues to participate in the project.⁴

As a result of her extensive research, the artist found various text documents, a floor plan of the show, sketches, a guest book, invitations, several photographs, and a catalogue, as well as written correspondence from both the past and the present.⁵ To obtain more information the curator of the project, Eduardo Ralickas, contacted Siegelaub, while Bélair Clément started a correspondence with Adrian Piper, specifically in regard to a black and white photograph Siegelaub took of Piper in 1969, which Bélair Clément had found during her research for the project. The image depicts Piper at work, sitting behind an office desk in Siegelaub's gallery, ignoring the camera.⁶

Bélair Clément used this specific image as a curatorial dispositive for *2 rooms equal size, 1 empty, with secretary*,⁽¹⁾, reconstructing a selection of the office furniture and objects depicted in the photograph in Artexte's exhibition space. She, amongst others, asked the designer and artist

1. La majorité de ces créateurs ne se considèrent pas comme des artistes de la performance au sens classique du terme, mais ont adopté des pratiques axées sur la performance et des pratiques relationnelles, qui constituent dorénavant une partie essentielle de leur vocabulaire artistique. Quant aux chorégraphes mentionnés plus haut, entre autres Bel, Charmatz, Gaudreau, Leroy et Michelson, ils utilisent de plus en plus la salle d'exposition en tant qu'espace contextuel (*site specific*) d'exploration chorégraphique, traduisant leurs chorégraphies à l'intérieur de l'exposition.

2. *2 rooms equal size, 1 empty, with secretary*,⁽¹⁾ était une installation et un événement conçus en fonction du lieu et organisés par Eduardo Ralickas à Artexte, présentés du 27 septembre 2012 au 26 janvier 2013. Le titre s'accompagnait de la note suivante : (1) « Plan général de la galerie. Deux pièces de superficie égale, l'une étant vide, avec secrétaire, téléphone, bureau, meuble de classement et catalogue. L'autre contenant deux œuvres de chaque artiste. » Seth Siegelaub, livre des visiteurs et notes préparatoires, I.A.43, *January 5-31, 1969* [le « January Show »], archives du Museum of Modern Art, New York. Voir <http://artexte.ca/sophie-belair-clement2-rooms-equal-size-1-empty-with-secretary1/> [consulté le 27 février 2014].

3. Jessica Santone, « Marina Abramović's Seven Easy Pieces: Critical Documentation Strategies for Preserving Art's History », *Leonardo* 41, n° 2 (2008), p. 147.

2. *2 rooms equal size, 1 empty, with secretary*,⁽¹⁾ was a site specific installation and event curated by Eduardo Ralickas at Artexte, on view from September 27, 2012 until January 26, 2013. The title also included the following footnote: (1) "General floor plan for Gallery. 2 rooms equal size, 1 empty, with secretary, phone, desk, file cabinet and catalog. The other has 2 works of each artist." Seth Siegelaub, guestbook pages and follow-up notes, I.A.43, "January 5-31, 1969" [The "January Show"], The Museum of Modern Art Archives, New York. See <http://artexte.ca/sophie-belair-clement2-rooms-equal-size-1-empty-with-secretary1/> (consulted February 27, 2014)

3. Jessica Santone, "Marina Abramović's Seven Easy Pieces: Critical Documentation Strategies for Preserving Art's History," *Leonardo* 41, no. 2 (2008): 147.

4. Most recently in the exhibition *Anarchisme sans adjectif, sur le travail de Christopher D'Arcangelo, 1975-1979*, September 4–October 26, 2013 at the Leonard & Bina Ellen Gallery, Concordia University, Montreal.

5. Bélair Clément conducted her research at various archives and libraries in North America and Europe, including the MoMA library in New York and the archives of the Generali Foundation in Vienna.

6. See also the curator's statement: Eduardo Ralickas, *Énoncé du commissaire genre: récit historique, avec notes*, 2012, n.p., <http://artexte.ca/wp-content/uploads/commissaire.pdf> accessed February 27, 2014.

la façon dont l'historiographie de l'art conceptuel, à travers des expositions où celui-ci constitue à la fois son propre socle et sa propre scène, se développe dans le champ de tension généré par les recoupements de son autoréférentialité et de ses réalités inhérentes.

Le croisement du conceptuel et du performatif en tant que mode critique d'investigation est au centre de l'approche de commissariat fondée sur la collaboration employée par Bélair Clément pour *2 rooms equal size, 1 empty, with secretary*,⁽¹⁾. Le point de départ historique du projet est la fameuse exposition présentée par Seth Siegelaub en 1969 au MoMA, intitulée *January 5–31*, qui réunissait des œuvres de Robert Barry, Lawrence Weiner, Joseph Kosuth et Douglas Hubler. D'où l'importance de la décision qu'a prise Bélair Clément d'assurer le commissariat du projet et d'inviter une série de collaborateurs et de collègues à y participer⁴.

Au terme de recherches fouillées, l'artiste a réuni divers documents textuels, un plan de l'exposition, des croquis, un livre des visiteurs, des invitations, plusieurs photographies et un catalogue ainsi qu'une série de lettres issues d'une correspondance étalée sur des décennies⁵. Pour obtenir plus d'information, le commissaire du projet, Eduardo Ralickas, a communiqué avec Siegelaub, pendant que Bélair Clément a écrit à Adrian Piper à propos d'une photographie trouvée au cours de ses recherches, faite à partir d'un cliché en noir et blanc pris par Siegelaub en 1969. L'image montre Piper au travail, assise à un bureau dans la galerie de Siegelaub, ne prêtant aucune attention à l'appareil photo⁶.

Bélair Clément a utilisé cette image en tant que dispositif de commissariat pour *2 rooms equal size, 1 empty, with secretary*,⁽¹⁾, en reconstruisant dans l'espace d'Artexte certains des meubles de bureau et des objets qui apparaissent sur la photographie. Elle a demandé à l'une des personnes invitées à participer au projet, le designer et artiste Raphaël Huppé Alvarez, de reconstruire quelques-uns des meubles que l'on voit sur la photo et de les recouvrir de laque blanche de manière à sceller tout ce qui s'y trouvait, notamment les livres et le cendrier sur le bureau⁷. Plusieurs éléments de sa recherche sont devenus des notes de commissariat imitant l'original, mais d'une façon légèrement altérée; Clément a demandé à la réceptionniste d'Artexte de garder à proximité la fameuse photographie de Piper pour qu'elle puisse la montrer aux visiteurs afin de mieux expliquer l'exposition.

L'une des plus importantes décisions conceptuelles prises par Bélair Clément a été d'inviter Forté à lire un texte de trois pages tapé à la machine par Piper en 1969 pour un nouvel enregistrement de l'œuvre. Bélair Clément a obtenu la permission de Piper d'enregistrer et d'utiliser ce texte, intitulé à l'origine *text of a piece for Larry Weiner 1/14/1969*, en tant que canevas pour son projet d'exposition. Le texte est l'énumération d'une suite de nombres qui divisent par deux à l'infini la durée de l'enregistrement lui-même, qui est de 15 minutes: «La durée de cette séquence enregistrée est d'approximativement 15 minutes. Ou, la durée de ces deux séquences enregistrées est d'approximativement 7 minutes, 30 secondes chacune. Ou, la durée de ces quatre séquences enregistrées



Jimmy Robert, *Jimmy Robert: Draw the Line*,
vue d'exposition | exhibition view, The Power Plant, Toronto, 2013.
Photos: Toni Hafkenscheid
permission de | courtesy of The Power Plant, Toronto

Raphaël Huppé Alvarez to reconstruct some of the furniture in the photograph with a high-gloss white resin finish that covered the top surface of the desk, sealing everything upon it, such as books and an ashtray.⁷ Several elements of her research became curatorial footnotes, mirroring the original but in a slightly distorted manner: Clément asked the receptionist at Artexte to keep a copy of the infamous photograph of Piper nearby so it could be shown to visitors to better explain the show.

One of the key conceptual decisions Bélair Clément took was to invite Forté to read a three-page text written on a typewriter by Piper in 1969 for a new recording of the work. Bélair Clément received Piper's permission to record and use this work, originally titled *text of a piece for Larry Wiener 1/14/1969*, as a script for her exhibition project. The work is based on a sequence of numbers that infinitely breaks down the length of the recording itself—15 minutes—by half: "The length of this single recorded section is approximately 15 minutes. Or, the length of these two recorded sections is approximately 7 minutes, 30 seconds each. Or, the length of these four recorded sections is approximately 3 minutes, 45 seconds each.... The length of these 83.727.602,664 recorded sections is

4. Voir l'exposition *Anarchisme sans adjectif, sur le travail de Christopher D'Arcangelo, 1975-1979*, qui a eu lieu du 4 septembre au 26 octobre 2013 à la Galerie Leonard & Bina Ellen, à l'Université Concordia, Montréal.

5. Bélair Clément a effectué ses recherches en consultant diverses archives et bibliothèques en Amérique du Nord et en Europe, notamment la bibliothèque du MoMA, à New York, et les archives de la Generali Foundation, à Vienne.

6. Voir aussi: Eduardo Ralickas, *Énoncé du commissaire – Genre: récit historique, avec notes**, 2012, <http://artexte.ca/wp-content/uploads/commissaire.pdf> [consulté le 27 février 2014].

7. Pour son projet d'exposition *2 rooms equal size, 1 empty, with secretary*,⁽¹⁾, présenté à Artexte du 27 septembre 2012 au 26 janvier 2013, Bélair Clément a invité Raphaël Huppé Alvarez, Vincent Bonin, Marie Claire Forté et David Tomas à participer. Selon le site web et les documents de presse, ces artistes ont « accepté de participer à une exposition organisée par Sophie Bélair Clément, qui a accepté l'invitation du commissaire Eduardo Ralickas ». Voir <http://artexte.ca/sophie-belair-clement2-rooms-equal-size-1-empty-with-secretary1/> [consulté le 27 février 2014].

7. For her exhibition project *2 rooms equal size, 1 empty, with secretary*,⁽¹⁾ at Artexte from September 27, 2012–January 26, 2013, Bélair Clément invited Raphaël Huppé Alvarez, Vincent Bonin, Marie Claire Forté, and David Tomas to participate in her project. According to the website and press material, they "agreed to participate in an exhibition organized by Sophie Bélair Clément, who has accepted an invitation by curator Eduardo Ralickas." See <http://artexte.ca/sophie-belair-clement2-rooms-equal-size-1-empty-with-secretary1/> accessed February 27, 2014.



Marie Claire Forté, *Spectacle continué*,
captures vidéo | videostills, Artexte, 2012.
Photos: © Marie Claire Forté

est d'approximativement 3 minutes, 45 secondes chacune... La durée de ces 83 727 602, 664 séquences enregistrées est d'approximativement 0, 0000000001071487698475085949775103784890625 secondes chacune. Ou, etc.⁸»

En dialogue avec Bélair Clément, Forté a décidé de présenter « une pratique chorégraphique, un spectacle continué dans lequel elle

8. C'est par erreur que Piper a dédié l'œuvre à Weiner, comme elle s'en est ensuite rendu compte, afin d'exprimer son appréciation pour l'aide qu'il lui avait apportée pour trouver cet emploi d'assistante dans le cadre du « January show » ; elle a fait part de cette méprise à Bélair Clément (correspondance avec l'artiste 5 février 2014). Ce récit anecdotique qui revient sur des détails et des fragments de correspondance fait parti des fruits des méticuleuses recherches de Bélair Clément; il témoigne aussi de l'auto-insertion consciente de l'artiste en tant que chroniqueuse dans l'historiographie des réseaux anciens sur lesquels portent ses recherches.

approximately .0000000001071487698475085949775103784890625 seconds each. Or, etc.⁸

In dialogue with Bélair Clément, Forté decided to present “her performative choreographic practice, a continuous show, a searching for inscription in the physical space of Artexte amongst the working bodies of the building and the neighbourhood”⁹ and to use the sound recording

8. According to Bélair Clément, Piper, falsely, as she later realized and told Bélair Clément, dedicated the work to Weiner as a gesture of appreciation for helping her find the job as a gallery assistant at the “January show,” (Correspondence with the artist February 5, 2014.) This anecdotal retelling of details and fragments of correspondence are part of Bélair Clément's meticulous research methodology and conscious insertion as a chronicler into the historiography of the past networks she researches.

9. See the project description published on the website <http://artexte.ca/sophie-belair-clément2-rooms-equal-size-1-empty-with-secretary1/>, accessed February 27, 2014.

[cherchait] à s'inscrire dans l'espace physique d'Artexte, parmi les corps travaillant dans l'édifice et dans son périmètre⁹ » et d'utiliser l'enregistrement sonore à titre de structure pour une chorégraphie créée en fonction du lieu et exécutée lors de l'exposition¹⁰.

Le travail de Forté a donné lieu à une performance d'une heure intitulée *Continuous Show / Spectacle continu* exécutée dans la petite salle de conférence d'Artexte. Vêtue d'une combinaison en vinyle blanc, Forté se déplace lentement dans l'espace¹¹. Imitant les mouvements qu'elle observe en regardant par la fenêtre le personnel du bar Cléopâtre, dans le bâtiment d'en face, elle adopte une série de poses et exécute des mouvements qui, dans leur précision, font écho aux calculs de Piper. Après ce segment, Forté déplace lentement la table et les meubles du bureau de manière apparemment aléatoire, incitant délicatement les spectateurs à s'écarter de son chemin. En même temps qu'elle exécute cette succession de poses et de gestes, elle se lance dans une traduction simultanée, en langue française, d'un enregistrement en langue anglaise de sa propre voix lisant le texte de Piper, qui émane d'une petite enregistreuse placée sur la table. Le dédoublement de ses mots dans deux langues différentes se répercute tel un écho dans les choix interreliés de la matérialité des meubles du bureau, des rideaux et d'un téléphone cellulaire et de l'immatérialité des sujets en jeu : le texte de Piper en tant qu'élément sonore, le concept de l'exposition et la présence de Forté ainsi que sa maîtrise de mouvements corporels à la fois minimalistes et chargés, accompagnés d'un jeu de voix qu'elle effectue apparemment sans effort.

L'idée de travail artistique traduit en un geste performatif, que ce soit celui de Piper assise à son bureau ou la traduction simultanée effectuée par Forté dans *Continuous Show / Spectacle continu*, jette un éclairage sur les relations sociales invisibles au sein du monde des arts. Formulées à l'intérieur des contraintes de l'exposition, ces relations deviennent des entités contingentes et des objets : une source documentaire, un texte pouvant être traduit en une performance, un accessoire, un artefact et, au bout du compte, une relation objet-sujet incarnée par la présence, les mouvements et la voix de Forté autant que par les surfaces blanches, lisses et laquées de la reproduction tridimensionnelle de la table à café, avec ses livres et ses cendriers, qui sont des reproductions des objets inventoriés dans la galerie de Siegelau.

L'acte d'exposer ainsi divers modes de traduction, qui relève tour à tour du commissariat, de l'histoire et de la performance, joue aussi un rôle essentiel dans *Draw the Line* de Robert. À partir d'une appropriation et de la lecture non linéaire d'œuvres canoniques tirées de l'histoire de la performance¹², Robert en est arrivé à utiliser l'exposition non pas comme une scène, mais comme un événement fondé sur un processus qui lui permet d'interroger la relation complexe entre les généalogies des pratiques féministes auxquelles il fait référence.

L'intérêt que porte Robert à la relation contingente de la performance avec l'image et le corps, relation qui est symptomatique de la multitude d'histoires changeantes que peut receler une performance, est au cœur de l'un de ses plus récents projets d'installation in situ fondés sur le texte, exécuté l'année dernière à Toronto à la galerie Power Plant. *Draw the Line* s'inspire de *Up to and Including Her Limits*

as a structure for a site-specific choreography to be performed in the exhibition.¹⁰

Forté's work resulted in an hour-long performance titled *Continuous Show / Spectacle continu* in the small conference room at Artexte. Dressed in a white vinyl catsuit, Forté slowly moved throughout the space.¹¹ Mimicking the movements she observed from the window looking down on the staff of the Cleopatra club across the street, she follows a series of poses and movements that in their precision are in accordance with Piper's calculations. After this segment, Forté proceeds to slowly push the table and office furniture in a seemingly random manner, gently driving the spectators out of her path. During this flow of poses and gestures she begins her simultaneous translation of the English recording of her own voice reading Piper's script of numbers—which plays from a small recording device placed on the table—into French. The doubling of her words in two different languages is echoed in the interrelated choices of materiality of the office furniture, the curtain, and a cell phone, as well as the immateriality of the subjects at play: Piper's script as a sound piece, the concept of the exhibition, and the presence of Forté's mastery of minimalist yet charged bodily movements accompanied by her seemingly effortless play of voices.

The idea of artistic labour translated into a performative gesture, whether that of Piper sitting behind her desk or Forté's efforts of simultaneous translation in *Continuous Show / Spectacle continu*, offers insight into the invisible social relations of the art world. Articulated within the constraints of the exhibition, these networks become contingent entities and objects of their own: from a documentary source to a performable script and prop to an artefact, to, in the end, an object-subject relationship embodied through Forté's presence, movements, and voice as much as through the smooth lacquered white surfaces of the three-dimensional reproduction of the coffee table, including books and ashtrays, that are replicas of Siegelau's gallery inventory.

This visibility of various modes of translation, oscillating between the curatorial, the historical, and the performative also plays a vital role in Robert's exhibition *Draw the Line*. His appropriations and nonlinear readings of canonical works of performance history¹² have led Robert to use the exhibition not as a stage but as a process-based event that allows him to question the complex relationship between the genealogies of the feminist practices he references.

This interest in performance's contingent relationship of the image and the body, a relationship that is symptomatic of the multitude of changing histories a performance can entertain, is at the core of one of his more recent text-based and site-specific installation projects, which he executed last summer in Toronto at the Power Plant. *Draw the Line* is based on Carolee Schneemann's iconic performance and multi-media installation *Up to and Including Her Limits* (1973–1976), which consists of multiple elements: a performance, an installation, a series of well-known photographs, and for Robert, who wanted to use the work "as a starting point to do something else,"¹³ most importantly, a manifesto written by Schneemann in conjunction with the piece at the time.

9. Voir la description du projet publiée sur le site web <http://artexte.ca/marie-claire-forte-spectacle-continu/> [consulté le 27 février 2014].

10. Correspondance par courrier électronique avec l'auteure, le 5 février 2014.

11. Le fini lustré des objets de l'exposition et de la combinaison de Forté est un choix qui, selon Bélair Clément, constitue une référence visuelle à la texture brillante des photographies qu'elle a trouvées à la bibliothèque du MoMA. Correspondance par courrier électronique avec l'auteure, le 5 février 2014.

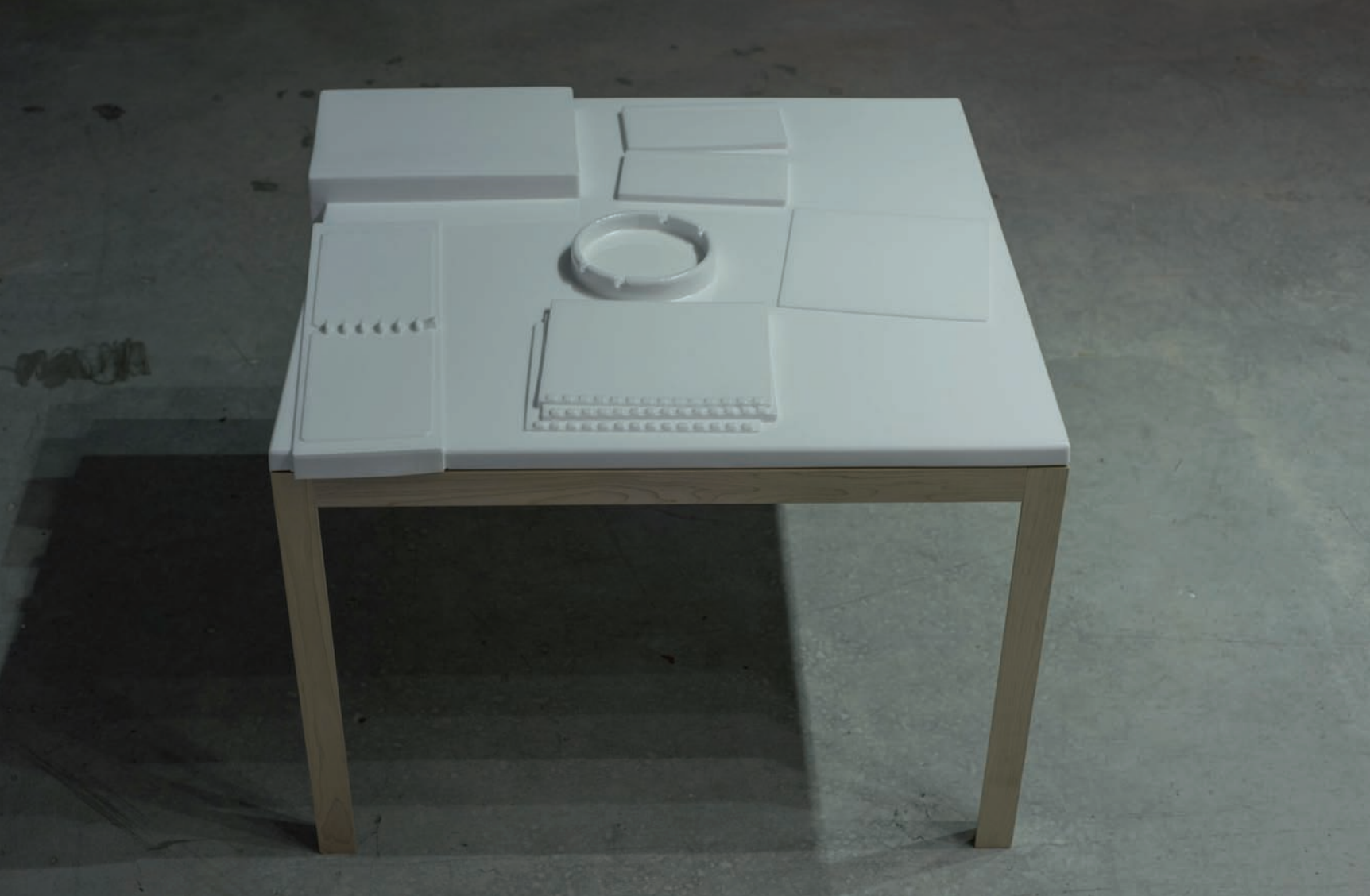
12. Les œuvres ayant fait l'objet d'une appropriation par Robert sont entre autres les suivantes : la danse postmoderne fondatrice d'Yvonne Rainer, *Trio A*, qui remonte à 1966, exécutée avec Ian White dans *Six Things We Couldn't Do, But Can Do Now* (2004); la performance fondatrice de Yoko Ono, *Cut Piece* (1964), pour sa performance *Figure de style* (2008); *Site* (1964) de Robert Morris et Carolee Schneemann pour sa série de performances intitulée *Counter-relief* (2008–2012).

10. Email correspondence with the author, February 5, 2014.

11. The choice to have the objects in the exhibition, as well as Forté's catsuit, in a glossy finish, is, according to Bélair Clément, a visual reference to the glossy finish of the photographs she found at the MoMA library. Email correspondence with the author, 5 February 2014.

12. Robert's appropriations include Yvonne Rainer's seminal 1966 postmodern dance, *Trio A*, from 1966, performed with Ian White in *Six Things We Couldn't Do, But Can Do Now* (2004); Yoko Ono's seminal *Cut Piece* (1964) for his performance *Figure de style* (2008); Robert Morris and Carolee Schneemann's *Site* (1964) for the performance series *Counter-relief* (2008–2012).

13. *Draw the Line* was a project curated by Julia Paoli. For more information see the upcoming exhibition catalogue *Jimmy Robert, Draw the Line*, dir. Julia Paoli, Power Plant, Toronto, 2014.





Sophie Bélair Clément, *2 rooms equal size, 1 empty, with secretary*,⁽⁶⁾
vue d'installation | installation view, Artexte, Montréal, 2012.
Photos: Paul Litherland
permission de | courtesy of Centre d'information Artexte, Montréal

de Carolee Schneemann (1973-1976), une performance et installation multimédia qui a fait date et réunissait de multiples éléments : une performance, une installation, une série de photographies bien connues et, ce qui importait surtout à Robert, qui voulait utiliser l'œuvre « comme un point de départ vers quelque chose d'autre¹³ », un manifeste associé à l'œuvre écrit par Schneemann à l'époque.

Draw the Line est constituée d'un certain nombre d'éléments interreliés : un texte, inspiré de celui de Schneemann, qui devait être exposé, lu puis laissé dans la salle d'exposition ; une intervention architecturale ayant pour effet d'inonder l'espace de lumière naturelle ; une pile d'affiches à distribuer produites pour l'exposition et annonçant une performance ; un dessin-collage réalisé en 2010 avec l'artiste Kate Davis, de Glasgow, à partir d'une photographie de la performance *Up to and Including Her Limits*, de Schneemann ; un enregistrement sonore de l'artiste en train d'écrire au crayon sur une surface lisse ; et un rouleau de papier photographique étalé dans l'espace de l'exposition. Le papier a servi d'accessoire sculptural dans le cadre d'une performance exécutée par Robert une semaine après le vernissage. Portant des vêtements sombres, l'artiste transporte lentement le rouleau de papier photographique grand format dans l'espace, pour finalement le dérouler et le coller au sol avec du ruban adhésif. Il exécute ensuite une série de mouvements chorégraphiés et prend quelques poses tout en récitant un texte inspiré de celui de Schneemann¹⁴.

L'exposition et la performance *Draw the Line* peuvent toutes deux être lues comme un poème, vues comme l'image d'un scénario ou entendues comme une partition. Robert « entre dans le texte et l'image¹⁵ » qu'il a choisis et créés, utilisant la parole et le mouvement. La critique féministe faite par Schneemann de la canonisation de la peinture et de sa relation indicielle inhérente avec le geste masculin est, tant figurativement que conceptuellement, traduite dans le temps présent de *Draw the Line*. Les marques horizontales tracées par Schneemann sont retirées de son corps vertical pris au piège, libérées dans la sphère tridimensionnelle. Schneemann cherchant à atteindre ses limites extérieures devient le canevas d'une chorégraphie pour le corps de Robert. À mesure que ce dernier prend la mesure de ses propres limites, créant un équilibre entre corps, histoire et espace, il rend hommage aux réalisations de Schneemann, mais surtout, il jette un éclairage particulier sur la reconnaissance et l'institutionnalisation tardives de cette artiste¹⁶. La configuration de l'exposition et les traces corporelles que l'artiste imprime sur l'architecture de la galerie sont l'expression d'une pensée, d'une marque physique et temporelle dans un contexte où les médias sociaux et divers discours déterminent les codes représentationnels mouvants liés au genre dans notre environnement culturel.

Robert explore les questions de genre et d'ethnicité en tant que catégorie sociale relationnelle en les inscrivant dans une analyse historique du présent. Ce faisant, il expose le rôle des politiques de la performance dans l'histoire de l'art, lu à travers l'économie de sa propre présence et contemporanéité. Par sa présence, il s'interroge sur la conception selon laquelle la nature éphémère de son mouvement serait un construit qui complique et freine continuellement l'introduction de pratiques performatives critiques, en particulier les modèles hétéro-normatifs, dans le canon de l'histoire de l'art.

Tant le travail de Robert que la collaboration entre Bélair Clément et Forté sont des mises en scène d'un acte par lequel le corps négocie constamment son avènement et sa déstructuration en tant qu'image

Draw the Line consists of a number of interrelated elements: a text based on the writing of Schneemann, to be exposed, recited, and left in the space; an architectural intervention that flooded the space with natural daylight; a stack of take-away posters produced for the exhibition announcing a performance; a collaborative drawing collage based on a photograph of Schneemann's *Up to and Including Her Limits*, which he produced with Glasgow-based artist Kate Davis in 2010; a sound recording of the artist writing in pencil on a smooth surface; and a roll of large photographic paper distributed in the exhibition space. The paper was used as a sculptural prop for a performance Robert scheduled a week after the opening. Dressed in dark clothes, he slowly carried the roll of large photographic paper through the space, eventually unrolling and taping it to the floor. Robert executed a series of choreographed movement and poses while reciting a text based on Schneemann's writing.¹⁴

Both the exhibition and the performance of *Draw the Line* can be read as a poem, seen as an image of a script, or heard as a score. Robert "moves into the text and image"¹⁵ he has chosen and created, using both speech and movement. Schneemann's feminist critique of painting's canonization and inherent relationship to indexicality as a male gesture is, both figuratively and conceptually, translated into the present tense of *Draw the Line*. Schneemann's constrained horizontal markings are lifted off her entrapped vertical body, liberated back into the three-dimensional. Schneemann's reaching of her outer limits becomes the script for the choreography of Robert's drawing body. As Robert takes control of his own limits, creating an equilibrium between body, history, and space, he not only pays homage to Schneemann's past achievements but specifically sheds light on her belated recognition and institutionalization.¹⁶ His physical marking of the Power Plant's architecture and the exhibition layout stand for the expression of a thought, a physical and temporal mark within the context of social networks and discourses that determine the constantly changing representational codes of gender within our cultural surroundings.

Robert explores gender and ethnicity as a socially relational category within a historical analysis of the present. He inherently exposes the politics of performance's role in art history read through the economy of his own presence and contemporaneity. He, through his presence, questions the claim of his movement's ephemeral nature as a construct that continues to complicate and hinder critical performative practices, specifically hetero-normative standards, from entering the canon of art history.

Both Robert's work and Bélair Clément's collaboration with Forté are stagings of an act in which the body negotiates its constant becoming and unravelling as an image within the format of the exhibition. In both practices the space and time of the exhibition become relational elements, constituted and perceivable in their relationships to the objects and subjects that are displayed within them. It is important to note though that neither of them use the performing body as a means to interact with the visitor, nor as a durational, ontologically driven authentic experience parachuted, so to say, from life into the exhibition space. Their aim is to use the body as an active agent that is capable of deconstructing his or her role of participation in the inevitable processes of valorization fundamental to the act of exhibiting art and the writing of dominant cultural narratives.¹⁷

Both examples allow us to bear witness to numerous art historical references¹⁸ that not only chronologically precede, but more importantly,

14. Ibid.

15. Conversation between the author and the artist, May, 2013.

16. Helen Molesworth, "How to Install Art as a Feminist," *Women Artists at the Museum of Modern Art*, ed. Cornelia Butler and Alexandra Schwartz, (New York: Museum of Modern Art, 2010), 507.

17. Dorothea von Hantelmann, *How To Do Things with Art*, documents, ed. Lionel Bovier and Xavier Douroux, (Zurich: JRP| Ringer & Presses du reel, 2010), 10.

18. This dominant lineage of art history I am associating with Robert's historical research and counter-reading could begin with Yves Klein, Bruce Naumann, Chris Burden, Allan Kaprow, Fluxus, Otto Muehl, Vito Acconci, and Guy de Cointet, up to Paul McCarthy and Mike Kelley.

13. *Draw the Line* est un projet préparé par Julia Paoli. Pour obtenir plus d'information à ce sujet, voir le catalogue de l'exposition, qui sera publié sous peu, intitulé *Jimmy Robert, Draw the Line*, sous la dir. de Julia Paoli, Power Plant, Toronto, 2014.

14. Ibid.

15. Conversation entre l'auteure et l'artiste, mai 2013.

16. Helen Molesworth, « How to Install Art as a Feminist », *Women Artists at the Museum of Modern Art*, Cornelia Butler et Alexandra Schwartz (dir.), New York, Museum of Modern Art, 2010, p. 507.

dans le cadre de l'exposition. Dans ces deux pratiques, l'espace et la temporalité de l'exposition deviennent des éléments relationnels qui sont constitués et perceptibles de par leurs relations avec les objets et les sujets qui y évoluent. Il importe cependant de souligner qu'aucune d'entre elles n'a recours au corps performant comme moyen d'entrer en interaction avec le visiteur, ni en tant qu'expérience authentique à caractère ontologique fondée sur la durée qui serait en quelque sorte parachutée de la vraie vie dans l'espace d'exposition. Leur but est d'utiliser le corps en tant qu'agent actif capable de déconstruire son propre rôle de participant dans les inévitables processus de valorisation qui sont essentiels à l'exposition de l'art et à l'écriture de récits culturels dominants¹⁷.

Ces deux exemples nous donnent accès à de nombreux référents artistiques historiques¹⁸ qui non seulement les précèdent chronologiquement, mais surtout, répercutent légitimement dans le présent la lutte qui était partie intégrante des actes passés de Schneemann et de Piper. Robert, Bélair Clément et Forté nous permettent de recontextualiser des œuvres historiques, ainsi que les documents auxquels elles ont donné lieu, par l'agentivité de leur présence incarnée dans l'espace d'exposition.

En ce qui a trait aux politiques institutionnelles avec lesquelles ils doivent composer en tant qu'artistes qui évoluent autant dans la sphère conceptuelle que dans la sphère performative, Robert, Bélair Clément et Forté proposent des démarches qui abordent l'exposition comme une entité à la fois temporelle et spatiale, comme une surface dont on s'inspire et que l'on marque. Nous pouvons ainsi parler de l'exécution d'un dialogue avec le passé se déroulant dans le champ de tension créé par l'interaction entre les artistes et les sources documentaires qu'ils ont choisies au début de leurs investigations performatives d'un espace et d'un temps donnés. Par l'exécution de leurs actions performatives dans le cadre de l'exposition, ils permettent au spectateur d'être témoin des actes invisibles exécutés par l'artiste, l'institution et l'histoire de l'art, dans le but de maintenir une idée d'originalité réitérée dans l'avenir, à l'infini.

[Traduit de l'anglais par Gabriel Chagnon]

also legitimately reverberate into the present the struggle embedded within Schneemann's and Piper's acts from the past. Robert, Bélair Clément, and Forté allow us to recontextualize historical works, as well as the documents they have produced, within the agency of the presence embodied in the exhibition space.

Seen in relation to the institutional politics they are confronted with as artists who engage in both the conceptual and the performative, both treat the exhibition as a temporal as well as spatial entity, a surface to draw from and upon. As such we can speak of an enacted dialogue with the past, exposed in the tension field created through the performers' interaction with the documentary sources they have chosen at the outset of their performative investigations of the given space and time. Through the staging of their performative acts within the framework of the exhibition, they enable the viewer to bear witness to the invisible procedures performed by the artist, the institution, and art history, all aiming to maintain an idea of originality to be iterated infinitely in the future.

17. Dorothea von Hantelmann, *How To Do Things with Art*, JRP| Ringer et Presses du réel, Zurich, 2010, p. 10.

18. Cette lignée dominante de l'histoire de l'art à laquelle j'associe les recherches historiques et la contre-lecture de Robert pourrait aller de Yves Klein, Bruce Naumann, Chris Burden, Allan Kaprow, Fluxus, Otto Muehl, Vito Acconci et Guy de Cointet jusqu'à Paul McCarthy et Mike Kelly.

Barbara Clausen est commissaire et professeure en histoire de l'art, spécialisée en théorie et histoire de la performance à l'Université du Québec à Montréal. Depuis 1997, la méthodologie de sa recherche s'appuie sur les théories de la performance et des nouveaux médias ainsi que sur les pratiques qui remettent en question les institutions artistiques et les conditions d'exposition et d'archivage de la performance. À titre de commissaire, Clausen a organisé plusieurs expositions, symposiums et événements de performance en Europe et aux États-Unis. En 2013, elle a été commissaire de la première exposition rétrospective dédiée à la cinéaste et artiste franco-américaine Babette Mangolte à VOX. En 2014, elle a assuré le commissariat de l'exposition et de la série de performances *STAGE SET STAGE On Identity and Institutionalism* à la SBC galerie d'art contemporain, à Montréal.

Barbara Clausen is a curator and a professor for performance theory and history at UQAM in Montréal. Since 1997 she has written extensively on performance art and performative curatorial practices and has curated numerous exhibitions and performance series in Europe as well as North America. In 2013 she curated an exhibition and film retrospective on the French-American filmmaker and artist Babette Mangolte at VOX, followed by the exhibition and performance series *STAGE SET STAGE On Identity and Institutionalism* at SBC Gallery for contemporary art in Montréal in 2014.