

Art commissarial : le cas de Willem de Rooij Curating-Art: The Case of Willem de Rooij

Guillaume Adjutor Provost

Number 84, Spring–Summer 2015

Expositions
Exhibitions

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/73802ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les éditions esse

ISSN

0831-859X (print)

1929-3577 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Provost, G. A. (2015). Art commissarial : le cas de Willem de Rooij /
Curating-Art: The Case of Willem de Rooij. *esse arts + opinions*, (84), 46–50.

ART COMMIS- SARIAL : LE CAS DE WILLEM DE ROOIJ

CURATING-ART:
THE CASE OF
WILLEM DE ROOIJ

Guillaume
Adjutor Provost





Willem de Rooij, *Intolerance*, 2010, Melchior d'Hondecoeter, *Pelican and Other Waterfowl in a Park*, c. 1650-1700, Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin.
Photo : Jens Ziehe, © Staatliche Museen zu Berlin, permission de | courtesy of Galerie Chantal Crousel, Paris

Willem de Rooij, *Birds in a Park*, 2007, vue d'installation | installation view, Galerie Buchholz, Cologne.
Photo : permission de | courtesy of Galerie Buchholz, Berlin/Cologne & Galerie Chantal Crousel, Paris

↑

Au cours des deux dernières décennies, nombre d'institutions muséales ont invité des artistes à construire des expositions, parfois à partir de leurs collections ou avec leur appui logistique. On peut penser aux projets « carte blanche » du Palais de Tokyo, à la série Unilever de la Tate Modern ou encore au programme Artiste en résidence du Musée McCord. Au-delà des invitations lancées par des musées, on assiste à l'émergence de pratiques artistiques qui intègrent des stratégies commissariales et où l'exposition sert de dispositif. À partir d'une conception de l'artiste comme commissaire, je propose d'utiliser le terme « art commissarial », qui pourrait regrouper essentiellement les expositions mises en œuvre et déterminées par des artistes, qu'elles soient conceptuelles, critiques ou collaboratives. Ces initiatives méthodologiques soulèvent certes des questions. Quelle place laisse-t-on à la création dans les démarches commissariales ? Les artistes ont-ils une plus grande licence de pratique que les commissaires ? Comment établir un cadre éthique adapté à l'utilisation, à l'appel ou à la commande d'œuvres ? Comment la notion d'auteur, inhérente à l'acte de création, est-elle affectée par les démarches collaboratives ou de coproduction ?

Ces questions seront explorées à la lumière de l'exposition *Intolerance*, de l'artiste néerlandais Willem de Rooij, laquelle constitue un cas exemplaire d'art commissarial. Mais avant d'aborder spécifiquement ce projet, faisons un retour sur le cycle de trois expositions qui ont précédé *Intolerance*, voire lui ont préparé le terrain. En 2006, De Rooij présente une première exposition à la galerie Chantal Crousel de Paris, où il introduit son intérêt pour la peinture de Melchior d'Hondecoeter (Utrecht, 1636-1695). De ce dernier, De Rooij utilise le tableau intitulé *A Pelican and Other Birds near a Pool* – aussi connu sous le vocable « The Floating Feather » – pour les invitations à son vernissage et comme titre de son projet. *The Floating*

Over the last twenty years or so, many museums have invited artists to build exhibitions, sometimes with works drawn from the institutions' own collections or with their logistical support. One thinks of the Palais de Tokyo's "carte blanche" projects, the Tate Modern's *Unilever Series*, or the McCord Museum's Artist-in-Residence program. Apart from invitations by museums, we are seeing the emergence of artistic practices integrating curatorial strategies, in which the exhibition itself serves as a device. Starting from a conception of the artist as curator, I propose to use the term "curating-art," essentially encompassing exhibitions—conceptual, critical, or collaborative—conceived and organized by artists. These methodological initiatives naturally raise some questions. What role does creativity play in these curatorial approaches? Do artists enjoy greater creative freedom than curators? What ethical framework pertains to the use, solicitation, or commissioning of a work? How is the notion of authorship inherent in the creative act affected by collaborative approaches or co-productions?

I explore these questions in light of *Intolerance*, an exhibition by Dutch artist Willem de Rooij and an exemplary case of curating-art. Before dealing with this particular project, however, we should take a look at a series of three exhibitions that preceded and, indeed, laid the groundwork for *Intolerance*. In 2006, de Rooij presented a first exhibition at Galerie Chantal Crousel in Paris, in which he introduced his interest in the painting of Melchior d'Hondecoeter (Utrecht, 1636–95). De Rooij used d'Hondecoeter's painting *A Pelican and Other Birds Near a Pool* for the invitations to the opening, and its more common name, "The Floating Feather," as the title of the project. *The Floating Feather* brings together three sets of work in the Parisian gallery: a sculpture by Isa Genzken, two videos by Keren Cytter, and designer clothes by Chinese-Dutch designer Fong-Leng. In the late 1970s,

Feather réunit, dans la galerie parisienne, trois ensembles : une sculpture d'Isa Genzken, une vidéo double de Keren Cytter et des vêtements de haute couture de la designer sino-hollandaise Fong-Leng. À la fin des années 1970, Fong-Leng traduisait, avec ses robes-manteaux, le passage du *flower power* aux prémices du punk. Dans l'installation de Willem de Rooij, les robes-manteaux sont présentées comme des sculptures : en exposant dans une galerie ces objets qui ont été créés « en marge » de l'art, De Rooij leur donne un nouveau point d'appui. Une deuxième exposition confirme l'intérêt de De Rooij pour l'art commissarial, cette fois à la galerie Daniel Buchholz, à Cologne. Intitulé *Birds in a Park*, d'après une peinture de D'Hondecoeter, ce deuxième volet est similaire à *The Floating Feather* en ce sens que De Rooij collabore avec les mêmes artistes ; néanmoins, les éléments diffèrent et se retrouvent dans une nouvelle mise en espace.

Ce n'est qu'à la troisième exposition de ce cycle que le projet de De Rooij prend un tournant révélateur, l'artiste nous amenant en plein cœur d'une déconstruction de la notion d'auteur. D'où émerge le discours ? Qui en est l'auteur ? L'image qu'il utilise pour l'invitation au vernissage de l'exposition *Birds* (2009), à la Cubitt Gallery de Londres, est issue d'une peinture longtemps associée à D'Hondecoeter, mais qui se révéla plutôt être l'œuvre d'un de ses contemporains¹. De cette méprise, De Rooij soulève le caractère déceptif des ruptures d'authenticité. Suivant la logique qu'il instaure dès le carton d'invitation, l'artiste réunit ici un corpus qui problématise toutes les facettes de la notion d'auteur, bien au-delà de la double position d'artiste et de commissaire. D'abord, il signale l'absence de la peinture *Birds* en apposant sur un mur un panneau descriptif à la manière de Sophie Calle avec *Fantômes* (1991). Les robes-manteaux de Fong-Leng, uniques et sculpturales, font place aux survêtements des collections de prêt-à-porter que la designer avait créés quelque temps avant la faillite de la marque. Ceux-ci sont présentés sur des mannequins banals, comme dans un magasin à grande surface. De Rooij réunit également des œuvres de Vincent Vulsma issues de la série *ARS NOVA E5305-B* ; il s'agit de monochromes noirs peints en appliquant une couche de peinture en aérosol sur des toiles chinoises prémontées et toujours emballées dans leur pellicule plastique. Plus loin dans *Birds*, De Rooij expose des affiches autographiées de *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, dernier film de Pier Paolo Pasolini. À ce propos, les affiches qui promeuvent une image d'authenticité au moyen d'une reproduction de l'autographe du réalisateur traduisent inévitablement un malaise lorsqu'on prend en compte le fait que Pasolini était décédé lors de la sortie en salle du film. À travers ces éléments, De Rooij se révèle, somme toute, un « artiste-sujet² » dont l'exposition est déterminée par ses goûts, ses intérêts du moment ou encore ses relations avec des collègues artistes. La critique Juliane Rebentisch avance que « [...] c'est son nom [De Rooij] en tant qu'artiste qui avale celui des autres artistes ; c'est dans son œuvre que les œuvres de ces derniers s'inscrivent – œuvres qu'il s'approprie ouvertement, dans cette perspective³ ». Plus loin, Rebentisch cerne ce bris de l'auctorialité qui est si perceptible dans l'œuvre de De Rooij : « [...] les hiérarchies d'auctorialité (De Rooij comme simple “commissaire”, De Rooij comme “maitre” qui crée l'installation) ont une autre fin : affranchir la subjectivité esthétique de sa fausse assimilation à celle de l'artiste⁴ ». Suivant la pensée de Rebentisch, la hiérarchie auctoriale que déconstruit De Rooij mène à l'acceptation d'un auteur mobile, emprunté, « successif ». Car si De Rooij n'est point l'auteur des œuvres qu'il expose, il demeure l'auteur de leur sélection, de leur mise en dialogue, et il met à l'épreuve l'idée contestée – voire contestable – du commissaire comme « méta-artiste, penseur utopique et shaman⁵ » empruntée à la pensée de Harald Szeemann

Fong-Leng's cloak dresses rendered the transition from flower power to proto-punk. De Rooij presented these garments as sculptures in his installation, and by putting objects created on the “fringes” of art on display in a gallery, he lent them new support. Another exhibition confirmed de Rooij's interest in curating-art, this one at Galerie Daniel Buchholz in Cologne. Titled *Birds in a Park*, after a painting by d'Hondecoeter, this second instalment was similar to *The Floating Feather* in that de Rooij was working with the same artists; nonetheless, elements differed and were given a new spatial arrangement.

Only in the third exhibition of the cycle does de Rooij's project take a revealing turn, as the artist draws us into the heart of his deconstruction of authorship. Where does the discourse emanate from? Who is its author? The image he uses for the invitation to the *Birds* exhibition at the Cubitt Gallery in London (2009) is taken from a painting that was long attributed to d'Hondecoeter but has since been found to be by one of his contemporaries.¹ From this mistake, de Rooij highlights the deceptive nature of disruptions in authenticity. Continuing the logic set out with the invitation card, the artist brings together a body of work that raises all the issues relating to notions of authorship, going well beyond the dual position of artist and curator. First, he signals the absence of the painting *Birds* by affixing a descriptive panel on the wall, much like Sophie Calle's strategy in *Fantômes* (1991). Fong-Leng's unique and sculptural cloak dresses give way to the overdressed ready-to-wear collection the designer had created some time before the label went bankrupt. These are presented on ordinary mannequins, as in a department store. De Rooij also brings together works from Vincent Vulsma's *ARS NOVA E5305-B* series of black monochromes created by applying layers of spray paint onto pre-stretched Chinese canvases still in their plastic wrap. Further along in *Birds*, de Rooij exhibits signed posters from Pier Paolo Pasolini's last film, *Salò o le 120 giornate di Sodoma*. Here, though promoting an image of authenticity through the reproduction of the filmmaker's autograph, the posters inevitably create uneasiness as one realizes that Pasolini had died before his film was released. All in all, with these elements, de Rooij reveals himself as an “artist subject”² whose exhibition is determined by his tastes, his interests of the moment, or his relationships with artist colleagues. Critic Juliane Rebentisch observes, “... it is his name [de Rooij] as an artist that swallows up those of the other artists; it is into his work that their—in this perspective, clearly: appropriated—works enter.”³ Later, Rebentisch delineates the break in authorship so perceptible in the work of de Rooij: “... the double gesture, the constant inversion with regard to the hierarchies of authorship (de Rooij as a mere ‘curator’; de Rooij as the ‘master’ who creates the arrangement) aims at something else: the release of aesthetic subjectivity from its false identification with that of the artist.”⁴ Following Rebentisch's thought, the authorial hierarchy that de Rooij deconstructs leads to the acceptance of a mobile, borrowed, “sequential” author. For although de Rooij is not the author of the works that he puts on display, he remains the author of their selection, of the arrangement of their dialogue, and he assays the disputed—and quite disputable—idea of the curator as “meta-artist, utopian thinker, and shaman,”⁵ borrowed from Harald Szeemann as early as 1969. It is after this cycle of exhibitions—*The Floating Feather*, *Birds in a Park*, and *Birds*—that de Rooij presents the *Intolerance* project at Neue Nationalgalerie in Berlin in 2010.

While the exhibitions that preceded *Intolerance* employ images of d'Hondecoeter's paintings, it is only with the financial and logistical support of Neue Nationalgalerie that de Rooij manages to bring several

1. Juliane Rebentisch, « Montage and late modernity: Notes on Willem de Rooij's *Intolerance* », *Willem de Rooij: Intolerance*, catalogue d'exposition, Düsseldorf, Verlag Feymedia, 2010, p. 40.

2. Ibid., p. 41.

3. Ibid. [Trad. libre]

4. Ibid. [Trad. libre]

5. George Alexander, Tristan Sharp et NSW Art Gallery, *40 years: Kaldor Public Art Projects*, catalogue d'exposition, Sydney, Art Gallery of NSW, 2009, p. 4.

1. Juliane Rebentisch, “Montage and Late Modernity: Notes on Willem de Rooij's *Intolerance*,” *Willem de Rooij: Intolerance*, exhibition catalogue (Düsseldorf: Verlag Feymedia, 2010), 40.

2. Ibid., 41.

3. Ibid.

4. Ibid.

5. George Alexander, Tristan Sharp, and NSW Art Gallery, *40 years: Kaldor Public Art Projects*, exhibition catalogue (Sydney: Art Gallery of NSW, 2009), 4.



Fong-Leng, *Parasol*, 1979.
Photo : permission de | courtesy of Scheringa Museum of Realism, Spanbroek & Galerie Buchholz, Berlin/Cologne & Galerie Chantal Crousel, Paris

↑

Willem de Rooij, *Intolerance*, 2010, vue d'installation | installation view, (Hawaiian featherworks & Melchior d'Hondecoeter), Neue Nationalgalerie, Berlin.
Photo : Jens Ziehe, © Staatliche Museen zu Berlin, permission de | courtesy of Galerie Chantal Crousel, Paris

↗



dès 1969. C'est à la suite de ce cycle d'expositions – *The Floating Feather*, *Birds in a Park* et *Birds* – que De Rooij expose le projet *Intolerance* à la Neue Nationalgalerie de Berlin en 2010.

Alors que les expositions qui précèdent *Intolerance* font appel, sur le plan de l'image, aux peintures de D'Hondecoeter, ce n'est qu'avec l'appui financier et logistique de la Neue Nationalgalerie que De Rooij réussit à réunir en un seul lieu physique bon nombre d'entre elles. Par cette entreprise, De Rooij réaffirme sa position d'artiste usant de l'exposition comme d'un dispositif idéal. *Intolerance* présente deux corpus, soit une sélection de peintures du studio de D'Hondecoeter et des *featherworks*, objets fétiches ou usuels confectionnés à partir de plumes et provenant de l'archipel d'Hawaï. Que révèle au juste De Rooij en juxtaposant ces deux corpus ? D'un point de vue conceptuel, l'artiste choisit ces deux ensembles selon le principe qu'ils incarnent respectivement des signifiants d'un pouvoir situé dans leur époque et relatif à leur territoire. Avec *Intolerance*, de Rooij propose une réflexion « triangulaire » sur les débuts du commerce mondial, les conflits interculturels et les influences stylistiques.

Né en 1636 à Utrecht, aux Pays-Bas, le peintre D'Hondecoeter est surtout connu pour ses peintures animalières, ses natures mortes et ses scènes de chasse. Au début de sa carrière, il peint des oiseaux de ferme : canards, poules, oies, coqs. Ce n'est que subséquemment, avec l'essor du commerce maritime et l'introduction, en Europe, de nouvelles espèces d'oiseaux exotiques, qu'il élabore des compositions aviaires fantaisistes, des scènes illustrant des volées de bêtes à plumes. La carrière de D'Hondecoeter prend un tournant important lorsqu'il ajoute à sa clientèle le roi des Pays-Bas Willem III et la nouvelle élite issue de la bourgeoisie marchande, qui lui commandent des peintures où sont représentés des oiseaux exotiques, signe de prospérité et d'un certain esprit d'aventure. On pourrait souligner ici que ces peintures constituent des objets de pouvoir dépeignant d'autres objets de pouvoir. En somme, de 180 à 250 peintures sont attribuables au studio de D'Hondecoeter. Le succès que connaît le peintre entraîne une dissolution du principe d'auteur, comme le souligne De Rooij dans un entretien avec le commissaire Dieter Roelstraete : « Les peintures de D'Hondecoeter sont de facture inégale ; ainsi, une partie de son œuvre – qui est considérable

of the actual paintings together in a single place. In this endeavour, de Rooij reaffirms his position as an artist who uses the exhibition as an ideal device. *Intolerance* presents two bodies of work: a selection of paintings from d'Hondecoeter's studio, and some "featherworks," ordinary or fetish objects made from feathers and of Hawaiian provenance. What does de Rooij reveal by juxtaposing these two bodies of work? From a conceptual point of view, the artist has chosen these two ensembles because they embody signifiers of power from their respective eras and territories. With *Intolerance*, de Rooij proposes a "triangular" reflection on the beginnings of world trade, intercultural conflicts, and stylistic influences.

Born in the Dutch city of Utrecht in 1636, the painter d'Hondecoeter is especially well known for his animal paintings, still lifes, and hunting scenes. At the start of his career, he painted farm birds: ducks, geese and roosters. Only later, with the development of maritime commerce and the introduction of new species of exotic birds into Europe, did he develop whimsical aviary compositions, scenes illustrating flocks of plumed creatures. D'Hondecoeter's career reached a major turning point when his clientele expanded to include King Willem III of the Netherlands and the new bourgeois business elite, who commissioned paintings of exotic birds—a sign of prosperity and of a spirit of adventure. One could mention here that these paintings constitute objects of power depicting other objects of power. All in all, between 180 and 250 paintings are attributed to d'Hondecoeter's studio. The painter's very success dissolves the principle of authorship, as de Rooij points out in an interview with curator Dieter Roelstraete: "Not all of d'Hondecoeter's works are equally well made, and there is a certain element of conveyor-belt banality to some of his output, which is considerable in terms of volume.... This ambiguity of authorship is another facet that fascinates me, since it plays an important role in my own work."⁶ The intense production of paintings in d'Hondecoeter's work engendered a repetition of subjects, even literally a repetition of compositions. "I [Willem de Rooij] found this repetitive aspect of the work quite attractive—as a visual strategy, but also as an artistic gesture....

6. Dieter Roelstraete, "Artists at Work: Willem de Rooij," *Afterall Online* (November 2, 2010), accessed February 9, 2015, www.afterall.org/online/artists-at-work-willem-de-rooij.

en fait de volume – se caractérise par une certaine banalité typique du travail à la chaîne. [...] Cette ambiguïté de l’auctorialité est aussi un aspect qui me fascine, car elle occupe une place importante dans mon propre travail⁶». La production intensive de peintures entraîne, dans l’œuvre de D’Hondecoteer, une répétition des sujets, voire littéralement une répétition des compositions. « Je [De Rooij] trouvais cet aspect répétitif de l’œuvre plutôt intéressant, non seulement comme stratégie visuelle, mais aussi comme acte artistique. [...] C’est presque comme regarder un téléroman ou quelque chose de très convenu⁷. »

Dans le regroupement et l’articulation des corpus, De Rooij fait en quelque sorte ressortir les défauts des beaux-arts et les qualités des objets ethnologiques. Les pièces provenant d’Hawaï sont considérées comme d’une grande rareté et exigent des précautions quant à la luminosité ou au degré d’humidité de la salle d’exposition. Ces conditions transforment l’espace de la Neue Nationalgalerie, construction à la fois sévère et lumineuse de l’architecte Mies van der Rohe. Les fenêtres sont recouvertes d’un filtre, ce qui crée une pénombre constante, et De Rooij érige en plein centre de la salle un module où les éléments sont accrochés ou encastrés. Disposés sans intention didactique (absence de fiches descriptives ou de textes d’accompagnement), les artefacts ethnologiques miment et confondent les codes de présentation de l’art actuel. D’un point de vue méthodologique, De Rooij emprunte au travail d’un conservateur de musée en réunissant en un même lieu des groupes d’objets dispersés dans toute l’Europe. La présence des *featherworks* dans l’exposition *Intolerance* est, comme le souligne l’artiste lui-même, le symbole du pillage culturel qui explique la présence de ces rares objets dans les musées d’Europe. Dans le catalogue exhaustif du projet *Intolerance*, la directrice de l’Ethnologisches Museum de Berlin, Viola König, souligne que les musées étaient complices d’une dissémination des biens culturels : « À une certaine époque, les musées d’ethnologie étaient des comptoirs déguisés, de grands magasins de biens culturels provenant du monde entier⁸. »

De Rooij ne souhaite pas établir une hiérarchie de valeur entre beaux-arts et artefacts ethnologiques. Dans sa proposition artistique, les peintures de D’Hondecoteer, qui célèbrent une vision romancée de l’inconnu, sont associées à une production culturelle instrumentalisée et répétitive, alors que la présence à Berlin des *featherworks* témoigne des politiques d’acquisition, de conservation et de prêt de biens culturels appartenant à d’autres cultures. Parallèlement aux stratégies discursives qu’il déploie, De Rooij formule une définition personnelle de l’exposition comme médium distinct. S’il est en mesure d’explorer les différentes formes que peut prendre l’art commissarial, c’est entre autres parce qu’il se retire de la production pour se concentrer sur la sélection d’œuvres. L’analogie entre le travail de commissariat et le travail artistique est d’autant plus évidente chez les artistes dont la pratique est associée à une démarche indicielle ou idéale plutôt qu’à la création d’objets. L’art commissarial contribue assurément, tout comme le commissariat, à rendre compte de l’exposition comme espace théorique, espace en constante définition.

6. Dieter Roelstraete, « Artists at Work: Willem de Rooij », *Afterall Online* (2 novembre 2010), www.afterall.org/online/artists-at-work-willem-de-rooij [consulté le 9 février 2015]. [Trad. libre]

7. Ibid. [Trad. libre]

8. Benjamin Meyer-Krahmer et Willem de Rooij (dir.), « Foreword », *Hawaiian featherwork: Catalogue raisonné of pre-1900 feathered-god images, cloaks, capes, helmets*, Düsseldorf, Verlag Feynmedia, 2010, p. 8. [Trad. libre]

Guillaume Adjutor Provost est un artiste transdisciplinaire et chercheur vivant à Montréal. Il poursuit des études doctorales à l’École des arts visuels et médiatiques de l’UQAM. Ses recherches portent sur les stratégies commissariales comme actes de création. Son travail a été présenté lors d’expositions solos et collectives au Québec, en Ontario, aux États-Unis, en Belgique, en Allemagne, en Autriche et en France.

It’s almost like watching a soap opera, or anything based on a strong sense of the formulaic.”⁷

In a sense, in the selection and articulation of the body of work, de Rooij brings out the faults in the fine arts and the qualities of the ethnological objects. The pieces from Hawaii are considered extremely rare and require tight control of light and humidity in the gallery. These conditions transform the space of Neue Nationalgalerie, a solemn yet luminous construction by the architect Mies van der Rohe. The windows are filtered, creating a constant half-light, and in the very centre of the gallery, de Rooij erects a unit on which the elements are either imbedded or hung. Arranged with no didactic markers (no descriptive text, no labels), the ethnological artefacts mimic and mix the codes of representation of contemporary art. From a methodological point of view, de Rooij borrows from the museum curator’s work by bringing into a single space works that were dispersed throughout Europe. As the artist himself points out, the featherworks in *Intolerance* are a symbol of the cultural plunder that explains the presence of these rare objects in the museums of Europe. In the project’s exhaustive catalogue, Viola König, director of the Ethnologisches Museum in Berlin, points out that the museums were complicit in the dissemination of cultural goods: “Ethnological museums were once trading posts in disguise, department stores for cultural wares from all over the world.”⁸

De Rooij does not wish to establish a hierarchical relationship between the fine arts and ethnological artefacts. In his artistic proposition, d’Hondecoteer’s paintings, which celebrate a romantic vision of the unknown, are associated with a repetitive and instrumentalized cultural production, whereas the presence of the featherworks in Berlin attests to acquisition, conservation, and lending policies for cultural goods belonging to other cultures. Alongside the discursive strategies de Rooij employs, he formulates a personal definition of the exhibition as a distinct medium. If he can explore the different forms that curating-art may take, it is in part because he withdraws from production to concentrate on the selection of the works. The analogy between curatorial work and artistic work is all the more evident with artists whose practices are marked by an indicial or ideational approach rather than by the creation of objects. Curating-art certainly contributes, as does curatorship, to realizing the exhibition as a constantly redefined and theoretical space.

[Translated from the French by Ron Ross]

7. Ibid.

8. Viola König, “Foreword,” in Benjamin Meyer-Krahmer and Willem de Rooij (eds.), *Hawaiian Featherwork: Catalogue Raisonné of Pre-1900 Feathered-god Images, Cloaks, Capes, Helmets* (Düsseldorf: Verlag Feynmedia, 2010), 8.

Guillaume Adjutor Provost is a transdisciplinary artist and researcher living in Montréal. He is pursuing doctoral studies at the École des arts visuels et médiatiques de l’UQAM. His research focuses on curatorial strategies as acts of creation. He has presented his work in solo exhibitions in Québec, Ontario, the United States, Belgium, Germany, Austria, and France.