

Remonter l'image, descendre le temps. La reconstitution comme savoir chez Klaus Scherübel

Pulling Up the Image, Going Back in Time: Reconstitution as Knowledge in Klaus Scherübel's Work

Patrice Loubier

Number 98, Winter 2020

Savoir
Knowledge

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/92562ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les éditions Esse

ISSN

0831-859X (print)

1929-3577 (digital)

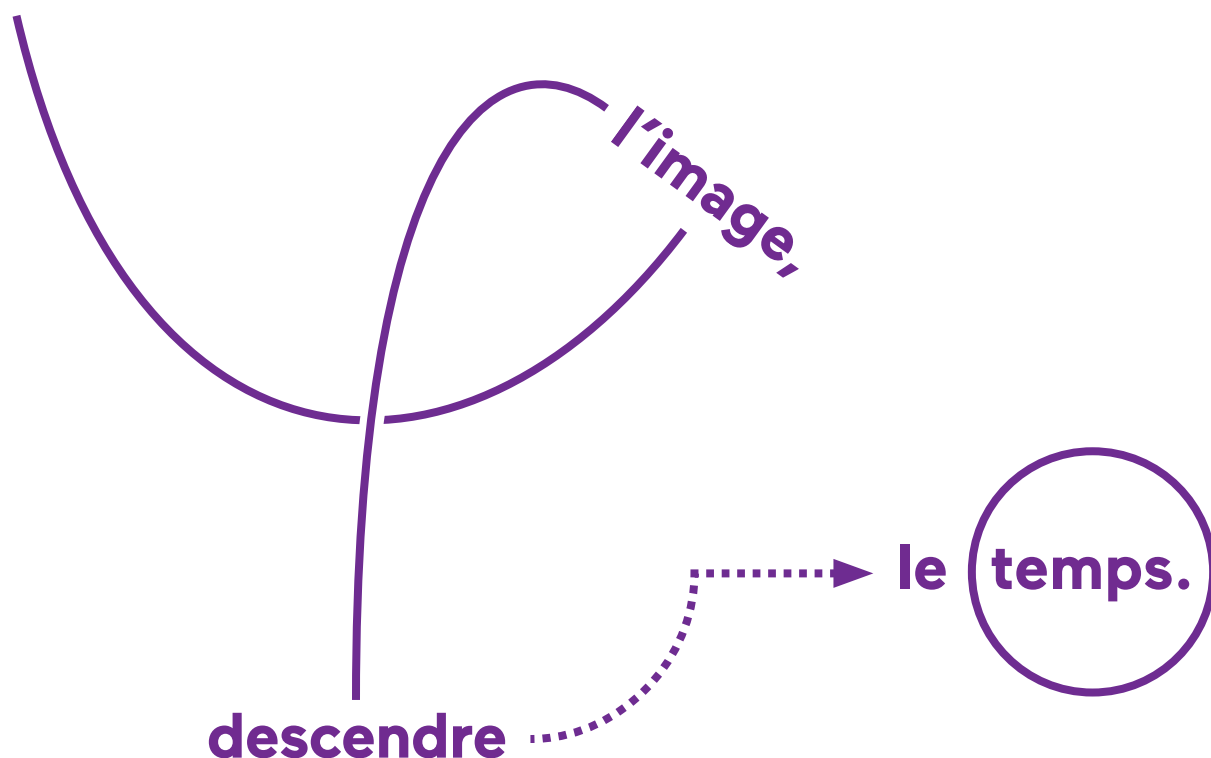
[Explore this journal](#)

Cite this article

Loubier, P. (2020). Remonter l'image, descendre le temps. La reconstitution comme savoir chez Klaus Scherübel / Pulling Up the Image, Going Back in Time: Reconstitution as Knowledge in Klaus Scherübel's Work. *esse arts + opinions*, (98), 46–53.

Remonter

La _____



Au printemps dernier, Klaus Scherübel signalait à VOX un intrigant diptyque installatif, fort d'une stimulante ambiguïté entre vocation documentaire et offre esthétique. L'artiste reconstituait en trois dimensions les intérieurs domestiques visibles dans deux photographies emblématiques d'expositions des automatistes prises par Maurice Perron, membre du groupe et documentariste officiel de ses activités. Œuvres, murs, mobiliers... tous ces éléments quittaient le format restreint du tirage argentique pour retrouver une présence tangible plus proche de celle qu'ils avaient eue 70 ans plus tôt. Uniques traces visuelles qui subsistent aujourd'hui de ces événements, les photographies de Perron offrent de ces manifestations des aperçus aussi évocateurs que fragmentaires. Remonter ces images à la surface du présent, c'était éprouver à la fois l'éloquence et les limites de leur témoignage. Scherübel, dans cet esprit, a privilégié un mode de reconstitution oscillant entre recreation fidèle et réinterprétation libre.

Patrice Loubier

reconstitution

comme

savoir

La première de ces manifestations est connue sous le nom de Seconde Exposition automatiste; regroupant les œuvres de six membres du groupe, elle s'est tenue rue Sherbrooke, à Montréal, du 15 février au 1^{er} mars 1947 chez la mère des frères Claude et Pierre Gauvreau¹. La seconde vue d'exposition reconstituée par Scherübel est un cliché des œuvres de Jean-Paul Mousseau et de Jean-Paul Riopelle présentées chez la comédienne Muriel Guilbault la même année. Au terme de la transposition qu'il en a effectuée, ces photos donnent lieu à des installations apparemment fidèles, mais rendues subtilement énigmatiques en raison des écarts qui les en distancient pourtant. La reconstitution de la première est au premier regard fort réaliste, rappelant le genre muséographique du diorama par la vitrine derrière laquelle elle se trouve. La seconde consiste en une scénographie à l'ambiance plus théâtrale, baignant dans une pénombre où les tableaux captés par Perron, accrochés au grillage métallique couvrant les murs du logis de Guilbault, sont rendus par de simples panneaux de bois lisse qui semblent flotter dans cette semi-obscurité comme des présences fantomatiques.

Mais c'est par son statut et sa fonction ouvertement ambigus, ou plutôt clairement doubles, que se distingue ce projet, qui montre bien comment le procédé de reprise cherche moins à ressaisir une réalité passée qu'à lui *répliquer* et à la relancer par le décalage même de la *réplique* qu'il en produit – réplique qui produit du savoir et qui *ajoute* à l'histoire de l'évènement bien plus qu'elle ne permettrait de

remonter le cours de celle-ci pour nous redonner accès à sa vérité d'origine. Scherübel signe ici ce qu'il appelle une « intervention curatoriale et artistique », formule annonçant sans détour sa volonté d'agir comme artiste et commissaire et dont la diffusion même par VOX souligne la dualité : ses installations étaient en effet présentées à la fois comme des productions *artistiques* au sein de l'évènement *Period Rooms*² et des « documents » dans *Créer à rebours vers l'exposition*, série d'expositions documentaires dont la dernière présentation lui avait été confiée.

Créer à rebours vers l'exposition est consacrée, rappelons-le, à des expositions phares de l'art contemporain au Québec dont il s'agit de présenter une somme consistante de traces documentaires pour en réactiver la mémoire et étoffer la connaissance parfois incomplète que nous en avons. Plusieurs ne sont connues que par quelques rares photos, lacune que VOX tente de pallier en mettant en scène pour chacune des expositions abordées une documentation

1 — Marie-Josée Jean, « Créer à rebours vers l'exposition : le cas de la seconde exposition des automatistes », Montréal, VOX, centre de l'image contemporaine, 2019, s. p.

2 — Outre ceux de Scherübel, l'évènement réunissait les travaux de sept artistes dans les intérieurs d'époque de divers établissements muséaux montréalais (voir le site <www.periodrooms.ca>).

chez

Klaus
Scherübel

Klaus Scherübel

Sans titre | *Untitled (Seconde exposition des automatistes, au 75 rue Sherbrooke Ouest, chez les Gauvreau, 1947)*, annonce | announcement, 2019.

Photo : permission de l'artiste | courtesy of the artist



VOL. 26

multiple et variée permettant de s'en faire une idée plus complète. Ce « chantier de recherche sur l'histoire et le devenir des expositions au Québec³ » s'intéresse notamment aux vues d'exposition, telles les photographies de Perron.

En s'inscrivant à la fois dans ce cycle et l'exposition *Period Rooms*, les installations de Scherübel relèvent de cadres d'activité bien distincts (diffusion d'une offre artistique, d'une part, élaboration d'une médiation originale sur des expositions historiques, d'autre part) dont les fonctions et critères de validation diffèrent significativement. Artiste et établissement brouillent donc ici les frontières entre document et monument, connaissance et esthétique, liberté auctoriale de l'art et inféodation de l'outil didactique à son objet. Certes, un tel brouillage (avec l'interdisciplinarité élargie qui en est le corolaire) n'a rien de bien neuf : inhérent, pour ainsi dire, à l'art contemporain entendu comme paradigme, il a cours depuis une bonne cinquantaine d'années. Il n'en reste pas moins que les jeux de langage que l'avènement de ce paradigme a rendu possibles n'ont pas fini d'être explorés, ce que l'initiative de Scherübel met clairement en lumière en exposant l'établissement qui la diffuse et le public qui la reçoit aux effets illocutoires de certains de ces jeux (par exemple : doit-on apprécier ses installations au sein d'une expérience esthétique subjective et libre, ou les « consulter » pour acquérir un savoir?). L'artiste a tiré parti de ce cadre bivalent pour susciter par ses œuvres une réflexion sur le rôle de l'image et de la reconstitution dans l'écriture de l'histoire de l'art, transgressant certaines conventions de la *period room*, brouillant le réalisme inhérent à l'opération de reconstitution et incluant dans son projet des éléments paratextuels relevant habituellement de l'instance de diffusion.

DES SALLES D'ÉPOQUE QUI N'EN SONT PAS

L'intervention de Scherübel présente d'abord des écarts manifestes avec la salle d'époque. Les intérieurs recréés n'ont rien du faste des demeures bourgeoises ou aristocratiques fréquemment pérennisées par ce genre muséographique. L'artiste ne vise pas non plus à préserver une mémoire historique ni à célébrer un lieu ou personnage doté de valeur patrimoniale⁴. Les photos et intérieurs captés par Perron sont plutôt étudiés et retravaillés au sein d'une pratique artistique autonome vis-à-vis d'eux. La reconstitution de Scherübel relève donc d'une logique auctoriale, éditoriale et scientifique : procédé de reprise issu de sa démarche néoconceptuelle ; thème de la *period room* imposé par l'évènement de VOX ; activité de recherche répondant au mandat de *Cér à rebours vers l'exposition*.

On pourrait ajouter que ces installations suscitent aussi un effet de distanciation étranger à la visée immersive de la salle d'époque. Ainsi, bien que la photo de la *Seconde Exposition automatisée* de Perron laisse clairement voir un pan de plafond, l'artiste n'a pas reproduit ce détail ni caché l'espace résiduel de la salle d'exposition qui surgit au-dessus des murs. La représentation

autrement convaincante de cet intérieur se révèle dès lors pour ce qu'elle est : une représentation, justement, tel un simple décor de théâtre⁵ (monté incidemment par Scherübel grâce à l'expertise de décorateurs de scène et d'accès-soiristes pour imiter certains détails ou trouver des artéfacts d'époque)... L'éclairage de l'exposition Mousseau-Riopelle, lui, est reproduit par un projecteur qui, bien visible au milieu de l'espace, devient un élément pleinement signifiant de l'installation. Voilà qui rompt nettement avec l'effet de réel d'une salle d'époque.

UN RÉALISME LABILE

De fait, si la reconstitution semble fidèle par endroits, elle est surtout partielle et sélective. La présence des deux photos-modèles permettait d'ailleurs la comparaison avec leurs reconstitutions ; l'absence du large bureau à l'avant-plan de la photo, notamment, est frappante. La récréation du second intérieur semble plus libre encore : il s'y trouve davantage de tableaux que ce que montre le cliché et la perspective semble inversée, comme si nous voyions la pièce de l'autre côté du sofa sur lequel sont assis quelques membres du groupe.

Le réalisme des deux œuvres s'avère donc tout relatif. Certes, le degré de fidélité de certains détails peut rappeler le souci d'exactitude presque obsessionnel de la réexposition de *Quand les attitudes deviennent formes* par Germano Celant à la Fondation Prada (Venise, 2013). Mais c'est davantage à une pratique comme celle de Sophie Bélair Clément – dont les répliques d'accrochages historiques (du *January Show* de Seth Siegelaub à la salle Proun d'El Lissitzky) servent plus à réfléchir sur la documentation photographique et les ressorts expositionnels qu'à produire d'habiles facsimilés – qu'il faut penser.

Tout se passe en fait comme si Scherübel cherchait à reproduire non tant les accrochages immortalisés par Perron que ces photos elles-mêmes. En témoignent l'élimination des couleurs des tableaux de la *Seconde Exposition* au profit du noir et blanc, leur flou scrupuleusement conservé et l'estompage de la teinte naturelle du jute (utilisé pour refaire les pans de ce matériau suspendus comme cimaise), pour coller le plus possible au noir et blanc dans lequel la photo de Perron rend cette matière. Enfin, si les formes relativement précises des œuvres de la pièce avant permettent de reconnaître la facture automatisée, elles se réduisent à l'arrière à de purs amas de taches floues. En grossissant les clichés originaux à l'échelle des espaces domestiques qu'ils montrent, Scherübel révèle avec d'autant plus de netteté le flou dans lequel s'abîme la reproduction photographique au-delà des limites de son pouvoir de résolution.

Ce n'est donc pas tant l'espace où s'est tenue l'exposition que Scherübel vise à reproduire, mais la façon dont la photo de Perron nous le montre, avec des limites obligées qui amènent les tableaux – pourtant vedettes de l'évènement – à se dérober à nos regards scrutateurs. Le projet révèle ainsi, au cœur même d'un document qui a contribué à forger une image emblématique

des activités du groupe, l'importance des angles morts qu'il reste à faire parler.

QUI PARLE PAR LE PARATEXTE ?

Une ambivalence similaire se manifeste dans le dispositif paratextuel des œuvres et des photographies.

Ainsi, le panneau didactique accompagnant la première installation se rapporte presque exclusivement à la photographie de Perron reconstituée par Scherübel plutôt qu'au projet de ce dernier, à la différence des autres qui, sur les sites de *Period Rooms*, renseignent sur les démarches des artistes. Il décrit plutôt la photo de Perron et détaille les peintures visibles sur elle, comme si l'artiste détournait un outil paratextuel normalement au service du lieu d'exposition pour l'annexer à sa propre intervention.

Quant à la baie vitrée, tout en jouant le rôle d'une vitrine de diorama, elle est aussi ramenée à sa propre réalité concrète par l'effet distanciateur des inscriptions en lettraset lisibles sur sa surface, au détriment de l'effet de réel attendu. Certaines d'entre elles, qui font office de légende pour la pièce recréée, peuvent aussi désigner comme un titre l'œuvre même de Scherübel (« Seconde exposition des automatistes⁶ ») ; d'autres, comme « Vol. 26 », tout en bas, la rattachent clairement à sa production. Le « volume » correspond à la numérotation des projets de l'artiste, la couleur verte des inscriptions provenant de la couverture d'une monographie sur son travail⁷ tandis que leur mise en forme évoque une couverture de livre, médium de prédilection de Scherübel. Cette allusion au livre, présente aussi dans la seconde installation, suggère l'importance cruciale des volumes et des imprimés dans la vie des images d'exposition comme celles de Perron, puisque c'est le plus souvent en ouvrant leurs pages que nous les croisons et qu'elles cristallisent peu à peu en nous le souvenir indirect de ces expositions.

Ces divers ressorts montrent la façon dont l'artiste intègre de manière probante ses installations aux volets distincts de VOX dans lesquels elles sont présentées. Les informations dispensées sur le panneau didactique accompagnant *Sans titre (Seconde exposition des automatistes...)* permettent à l'artiste-commissaire de s'acquitter de la mission confiée par VOX pour *Créer à rebours vers l'exposition*. Un même souci d'exactitude transparait dans la reconstitution menée par Scherübel, mais combiné ici à des ressorts propres à sa démarche d'artiste : esthétique de la reprise avec écarts qui mettent au jour les scotomes affectant la documentation visuelle et la mémoire historique ; ambiguïté savamment entretenue sur l'objet de la reconstitution (photo, expo?) et le réalisme de celle-ci ; procédé de distanciation – le tout mis au service de la réflexion sur la documentation photographique, les dispositifs expositionnels et la construction de l'histoire que veut susciter l'artiste.

En examinant les photographies de Perron par la lentille grossissante d'une reconstitution installative, Scherübel nous amenait ainsi à les

(re)découvrir à travers le prisme de leur histoire et de leur identité complexe d'œuvre et de trace. Si l'ambitieux travail qu'il leur consacre atteste évidemment leur importance historique, ces photos sont pourtant en définitive moins monumentalisées qu'analysées et remises en mouvement aux fins d'une spéculation sur l'image et la fonction de trace mémorielle⁸. Par là, Klaus Scherübel invitait le public à faire d'elles une expérience inédite – simultanément immersive et distanciée, sensible et cognitive, haptique et réflexive – tout en révélant leurs ellipses et leurs angles morts, leur part de silence et d'incomplétude. Car ces photographies de Maurice Perron ont, comme les reconstitutions qu'en a livrées l'artiste du présent, quelque chose de décidément indécidable, suspendues qu'elles sont entre l'exigeante fonction testimoniale dont l'histoire les a chargées et l'agentivité plus libre que leur procure leur statut d'œuvres, que Klaus Scherübel relance de plus belle par son propre travail. ●

Klaus Scherübel

Sans titre | Untitled (Exposition Mousseau-Riopelle chez Muriel Guilbault, 1947), vues d'installation | installation views, VOX, Centre de l'image contemporaine, Montréal, 2019.

Photos : Michel Brunelle, permission de | courtesy of VOX, Centre de l'image contemporaine, Montréal

3 — Marie-Josée Jean et Claudine Roger, «Créer à rebours vers l'exposition : le cas d'Aurora Borealis», VOX, 2016, <centrevox.ca/exposition/aurora-borealis/>.

4 — Celle que le musée de l'Oratoire Saint-Joseph consacre au frère André, où intervient un artiste de l'évènement, Steve Bates, en est un bel exemple.

5 — Comme ce living-room créé par l'artiste pour y tourner la vidéo parodique Scherübel (a sitcom): *The Best of the First Ten Seasons*.

6 — Le titre exact de l'œuvre de Scherübel étant *Sans titre (Seconde exposition des automatistes, au 75 rue Sherbrooke Ouest, chez les Gauvreau, 1947)*.

7 — Klaus Scherübel (dir.), *Klaus Scherübel : Vol. 13*, Montréal, Fonderie Darling, et Gand, S.M.A.K. Stedelijk Museum voor Actuele Kunst, 2012.

8 — Un parallèle serait à faire avec la contribution vidéographique de Mario Côté à la recreation d'œuvres chorégraphiques pionnières de la danse moderne au Québec, comme celles de Françoise Sullivan et de Jeanne Renaud. Bien que les vidéos de Côté n'aient de sens que par les œuvres dont elles assurent la captation et perpétuent le souvenir, elles n'en constituent pas moins des œuvres elles aussi grâce à une réalisation qui met en scène et réinterprète de façon originale cette matière chorégraphique.



Pulling Up the Image, Going Back in Time: Reconstitution as Knowledge in Klaus Scherübel's Work

Patrice Loubier

In spring 2019 at VOX, Klaus Scherübel presented an intriguing and stimulating diptych installation that was ambiguous due to its documentary purpose and aesthetic offering. Scherübel reconstituted, in three dimensions, the domestic interiors visible in two iconic photographs of Automatist exhibitions taken by Maurice Perron, a member of the group and unofficial documentarian of its activities. The elements—artworks, walls, furniture—were plucked from the limited format of the black-and-white photographs and returned to a tangible presence closer to the one they had had seventy years earlier. Perron's photographs—the only surviving visual traces of these events—offer evocative and fragmentary glimpses of the exhibitions. Bringing these images into the present means encountering the eloquence and limitations of their testimony. With this in mind, Scherübel chose a mode of reconstitution that fluctuates between faithful reconstruction and free reinterpretation.

The first event reconstituted by Scherübel, known as the second Automatist exhibition, featured work by six members of the group and took place in the home of Claude and Pierre Gauvreau's mother, on Sherbrooke Street in Montréal, from February 15 to March 1, 1947.¹ The second exhibition view is a snapshot of works by Jean-Paul Mousseau and Jean-Paul Riopelle presented in the home of actress Muriel Guilbault that same year. In the transposition that Scherübel has completed, the photographs have given rise to installations that seem faithful yet become subtly enigmatic due to the differences that nevertheless exist between them. The reconstitution of the first photograph is, at first glance, very realistic, evoking the museographic device of the diorama thanks to the glass wall behind which it appears. The second involves a more theatrical staging, in which the paintings depicted in Perron's photograph, hanging on a metal grid covering the walls of Guilbault's apartment, have been rendered into simple, smooth wood panels that seem sunken in shadow, floating like ghostly presences in the semi-darkness.

Yet what makes this project stand out is its openly ambiguous—or, rather, clearly double—status and function, which show how

the re-enactment process seeks less to recapture a past reality than to *respond* to it and revive it through the time-lag in this very *response*—a response that generates knowledge and *adds* to the event's history much more than actually taking us back in time to give us access to its original truth. Scherübel refers to the project as a “curatorial and art intervention,” clearly stating his intention to serve as both artist and curator. VOX also highlights this duality through the project's presentation: the installations were presented as *art* productions in the event *Period Rooms*² and as “documents” in *Créer à rebours vers l'exposition*, a series of documentary exhibitions, the last of which was entrusted to Scherübel.

Créer à rebours vers l'exposition presents a substantial number of documentary traces of significant contemporary art exhibitions in Québec in order to reactivate their memory and broaden our sometimes-incomplete knowledge of them. Several of them are known only through rare photographs, a shortcoming that VOX has tried to address by offering multiple and varied forms of documentation to provide a fuller picture of every exhibition reactivated. This “far-reaching research project... on the history and the future of exhibitions in Québec”³

focuses particularly on exhibition views such as Perron's photographs.

By being included in both this cycle and *Period Rooms*, Scherübel's installations fall within the framework of very distinct activities (the presentation of an art offering, on the one hand, and the development of original documentary materials on historical exhibitions, on the other hand) whose functions and validation criteria differ significantly. Both the artist and the institution blur the boundaries between document and monument, knowledge and aesthetics, the

1 — Marie-Josée Jean, “Créer à rebours vers l'exposition”: The Case of the Second Automatist Exhibition” (Montréal: VOX, 2019), <centrevox.ca/wp-content/uploads/2019/05/Exposition-automatiste-Scherubel_essay-eng-2.pdf>.

2 — Besides Scherübel's installations, the event featured work by seven artists in the period interiors of various institutions in Montréal (see www.periodrooms.ca/en).

3 — Marie-Josée Jean and Claudine Roger, “Créer à rebours vers l'exposition”: The case of *Aurora Borealis*” (Montréal: VOX, 2016), <centrevox.ca/en/exposition/aurora-borealis/>.

Klaus Scherübel

Sans titre | Untitled (Seconde exposition des automatistes, au 75 rue Sherbrooke Ouest, chez les Gauvreau, 1947), vue d'installation | installation view, VOX, Centre de l'image contemporaine, Montréal, 2019.
Photo : Michel Brunelle, permission de
| courtesy of VOX, Centre de l'image
contemporaine, Montréal



Both the artist and the institution blur the boundaries between document and monument, knowledge and aesthetics, the creative freedom of art and the subservience of the didactic tool to its subject.

creative freedom of art and the subservience of the didactic tool to its subject. Such blurring (with its consequent, expanded interdisciplinarity) is not new, of course: inherent, as it were, to all contemporary art understood as paradigm, it's been happening for a good fifty years. Nevertheless, the language games made possible by the advent of this paradigm have not been fully explored yet, something that Scherübel's initiative clearly reveals by exposing the establishment presenting it and the public receiving it to the illocutionary effects of some of these games (for example: should we appreciate the installations as part of a free and subjective aesthetic experience or "consult" them in order to acquire knowledge?). He used this dual framework to encourage critical thought, through his works, on the role of the image and reconstitution in the writing of art history, by transgressing certain conventions of the period room, blurring the realism inherent to the reconstitution process, and including paratextual elements in his project that are more typically used in dissemination materials.

PERIOD ROOMS THAT ARE NOT EXACTLY PERIOD ROOMS

Scherübel's intervention differs from the period room in evident ways. The re-created interiors have none of the splendour of the bourgeois or aristocratic residences often perpetuated by this museographic genre. Nor is it the artist's intention to preserve some historical memory or celebrate a heritage building or public figure.⁴ Perron's photographs and the interiors that he captured are studied and reworked, rather, as part of an independent art practice. Scherübel's reconstitution demonstrates an authorial, editorial, and scientific rationale: a recovery process derived from his neo-conceptual approach; the period room theme imposed by VOX's event; research conducted in response to the mandate of *Créer à rebours vers l'exposition*.

One might also add that the installations produce a distancing effect foreign to the immersive aim of the period room. Although Perron's photograph of the second Automatist exhibition clearly shows a section of the ceiling, Scherübel did not reproduce this detail nor hide the residual space above the walls of the exhibition room. The otherwise convincing

representation of this interior is revealed for what it is: very much a representation, like a simple stage set⁵ (which incidentally, Scherübel set up thanks to the skills of set designers and prop makers to imitate certain details and find period artefacts). The lighting of the Mousseau-Riopelle exhibition is reproduced by a spotlight, which is clearly visible in the middle of the space and becomes a significant element of the installation. All these details shatter the realistic effect of a period room.

AN UNSTABLE REALISM

While the reconstitution may seem faithful in places, it is definitely partial and selective. The presence of the two photographs used as models allows us to compare them with their reconstitutions; the absence of the large desk in the foreground of the photograph is particularly striking. The reconstruction of the second interior seems even freer: it presents more panels than paintings are shown in the snapshot, and the perspective seems to be reversed, as though we are seeing the room from the other side of the sofa on which several group members are sitting.

The realism of the two works therefore turns out to be relative. True, the level of fidelity of some of the details may evoke the almost obsessive concern for accuracy of *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013*, an exhibition curated and restaged by Germano Celant at Fondazione Prada (Venice, 2013). Yet Scherübel's intervention is more in keeping with a practice like that of Sophie Bélair Clément, who, in her replicas of historical exhibitions (from Seth Siegelaub's *January Show* to El Lissitzky's *Proun room*) examines the photographic documentation and exhibition motivations much more than just producing clever facsimiles.

It is as though Scherübel sought to reproduce not the exhibitions immortalized by Perron but their photographic representation. Attesting to this is the omission of colour in the paintings of the second Automatist exhibition in favour of black and white, their scrupulously conserved soft-focus effect, and the removal of the natural tone of the burlap (a material used as a backdrop for the paintings) so as to match as closely as possible the black and white in which Perron's photograph renders the composition.

Lastly, although the relatively precise shapes in the works in the front room allow us to recognize the Automatist style, they are reduced in the back room to pure clusters of vague blotches. By enlarging the original photographs to the scale of the domestic spaces that they depict, Scherübel reveals all the more sharply the blurriness into which a photographic reproduction plunges once it exceeds its resolution limits.

Therefore, Scherübel seeks to reproduce not the space in which the exhibition was held but the manner in which Perron's photograph depicts it, with the necessary limitations that make the paintings—albeit the stars of the event—evade our searching gaze. The project also underscores important blind spots that remain to be uncovered, even in a document that has forged an iconic image of the group's activities.

WHO SPEAKS THROUGH THE PARATEXT?

A similar ambivalence is expressed in the paratextual materials of the works and photographs.

The didactic panel for the first installation refers almost exclusively to Perron's photograph reconstituted by Scherübel rather than to the latter's project, in contrast to the other panels at the various *Period Rooms* sites, which provide information about the artists' approaches. The panel describes Perron's photograph and lists the paintings visible in it, as though the artist appropriated a paratextual tool generally used for the exhibition site and appended it to his own intervention.

As for the glass wall, although it functions as a diorama window, it also reverts to its own material reality, to the detriment of the expected realistic effect, through the distancing effect created by the vinyl lettering inscribed on its surface. Some of the inscriptions serving as a caption for the reconstructed room could also indicate the title of Scherübel's work ("Seconde exposition des automatistes"⁶), while others, such as "VOL. 26" at the very bottom of the glass wall, clearly associate the work with its production. "Volume" corresponds to the artist's numbering system for his projects; the green colour of the lettering comes from the cover of a monograph of his work;⁷ and the layout evokes the cover of a book—his preferred medium. The allusion to the book, also

present in the second installation, suggests the vital importance of books and printed matter in the life of exhibition images like Perron's, since we most often encounter them and form an indirect memory of the exhibitions that they depict by scanning the pages of a book.

These various motivations illustrate how convincingly Scherübel integrates his installations into the distinct streams in which they are presented at VOX. The information provided on the didactic panel for *Sans titre (Seconde exposition des automatistes...)* allows the artist-curator to fulfill VOX's mandate for *Créer à rebours vers l'exposition*. The same concern with accuracy is conveyed by his reconstitution, yet combined with his own artistic motivations: the aesthetics of re-enactment with discrepancies that reveal the blind spots of visual documentation and historical memory; the cleverly maintained ambiguity between the subject of the reconstitution (photograph, exhibition?) and its realism; and the distancing process—all of which feed the critical thinking that he wants to encourage on photographic documentation, exhibition apparatuses, and the construction of history.

By examining Perron's photographs through the magnifying glass of a reconstituting installation, Scherübel helps us to (re)discover them through the prism of their history and their complex identity as work and trace. Although the ambitious labour dedicated to them clearly attests to their historical importance, the photographs are ultimately not monumentalized but, rather, analyzed and put back into circulation for the purposes of speculating on the image and examining the function of the memory trace.⁸ In so doing, Scherübel invites visitors to experience the photographs in novel ways—which are simultaneously immersive and distanced, perceptive and cognitive, haptic and reflexive—while also revealing their omissions and blind spots, their silence and incompleteness. Perron's photographs, just like Scherübel's reconstitutions, have something decidedly undecidable about them. They are suspended between the demanding testimonial function that history has endowed them with and the freer agency that their status as artworks provides, and that Scherübel fully revives through his own work.

Translated from the French by **Oana Avasilichioaei**

4 — A good example of this is the period room dedicated to Brother André at Saint Joseph's Oratory, in which Steve Bates, another artist participating in the exhibition, created an intervention.

5 — Similar to the living room that Scherübel created to shoot the video parody *SCHERÜBEL* (a sitcom): *The Best of the First Ten Seasons*.

6 — The exact title of Scherübel's work is *Sans titre (Seconde exposition des automatistes, au 75 rue Sherbrooke Ouest, chez les Gauvreau, 1947)*.

7 — Klaus Scherübel (ed.), *Klaus Scherübel: Vol. 13* (Montréal: Fonderie Darling and Gent: S.M.A.K. Stedelijk Museum voor Actuele Kunst, 2012).

8 — A parallel could be drawn with Mario Côté's video contribution to the re-creation of pioneering modern dance choreographies in Québec, such as those of Françoise Sullivan and Jeanne Renaud. Although Côté's videos derive their meaning only from the works they capture and whose memory they perpetuate, the videos are no less works in their own right thanks to how Côté has directed them, staging and reinterpreting the choreographic material in an original way.