

Vincent Bonin
Exhibiting Art in the Late 1960s and Early 1970s
Vincent Bonin
Exposer l'art du tournant des années 1960 et 1970

Anne Bénichou

Numéro 87, hiver 2011

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/63771ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (imprimé)

1923-8932 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Bénichou, A. (2011). Vincent Bonin: Exhibiting Art in the Late 1960s and Early 1970s / Vincent Bonin : exposer l'art du tournant des années 1960 et 1970. *Ciel variable*, (87), 80–82.

Tous droits réservés © Les Productions Ciel variable, 2011

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Vincent Bonin

Exhibiting Art in the Late 1960s and Early 1970s

An interview by Anne Bénichou

An artist, archivist, historian, and art theoretician by training, the independent curator Vincent Bonin has recently organized, alone or in collaboration, a series of exhibitions that shed light on a turning point in the history of Canadian contemporary art: the late 1960s and early 1970s. Bonin's principal subjects of reflection are discursive productions, the conditions for their expression and dissemination, and how they are received in a context in which the responsibilities and powers of actors (artists, curators, conservators, critics, cultural workers, and others) are being redistributed. The a priori "not exhibitable" nature of this material, at least according to the conventional mechanisms of presentation of contemporary art, led Bonin to redefine exhibition practice, which he considers a research activity in its own right, based on a critical reflection on the phenomena of institutionalization in which it participates.

ANNE BÉNICHOU: *Protocoles documentaires* (1967–1975), a series of two exhibitions and one publication, is one of the first research and curatorial projects that you produced. In it, you explore a unique time in the history of art institutions in Canada: the development, in the late 1960s and early 1970s, of a self-managed art system from which artist-run centres emerged. Why does it seem important to look at this phenomenon today?

VINCENT BONIN: Although my project mapped a local (Canadian) manifestation of the self-management paradigm, I was interested in this "historical parenthesis" mainly because it was when the transition from the capitalist economy toward the tertiary sector converged with a redefinition of the status of artists. In fact, *Protocoles documentaires* was first built around methodological questions pertaining to a division between the visibility and the invisibility of certain voices (and, by extension, certain texts). How can artists' actions be narrated and interpreted when the artists identify themselves with the figure of the worker, while choosing to abandon the production of objects in favour of the conceptual offerings that, in turn, imitate bureaucratic transactions? A number of artists pursued their practices while managing these centres, while others had to momentarily (and often definitively) abandon their creative activities in order to consolidate these institutions. The consequences of this division of discourses directly affect how history is written, since they drive certain actors into anonymity while granting others the privilege of having a signature.

So it wasn't a question only of bringing to light the history of the first artist-run centres, but also of shaping critical appa-

ratues that retrospectively confer intelligibility on these information-management systems and on the premature cutting out of "immaterial" work. The archives of these centres and collectives bring together all of these registers of traces.

Although *Protocoles documentaires* takes into account the postal system and the rise of video as a sort of conjunctive tissue of a pan-Canadian network that enabled artists to collaborate without meeting physically, I also looked at cultural workers' "ordinary writings" (grant applications, correspondence with funding agencies). Unlike many of the collaborative projects crystallized in the "spin-offs" that were exhibited (or, at least, disseminated through the network), these texts were not intended to endure beyond the isolated occasion of the administrative transactions that gave rise to them. As a corollary, they have not been published. I gave them another space of expression first in the form of two exhibitions, and then through a publication reproducing a sampling of documents, accompanied by case studies resulting from a detailed analysis of these archives. At the same time, I also wanted to make visible the conservation and dissemination protocols of this heritage of the beginnings of self-management within the institutions that are now their repositories.

AB: *What exhibition mechanisms did you develop to integrate these various registers, while conforming to the museological norms imposed by the institutions that are the repositories for these collections?*

VB: I paired the mechanism of the reading room (in which documents were available in the form of photocopies) with a display space that then became the landing point for original artefacts, borrowed from institutions and presented behind glass. I thus highlighted several conditions for intellectual apprehension of the corpus of documents assembled in the course of my research. Booklets distributed to visitors offered a didactic guide (lists of pieces, commentary, chronological references) to these artefacts, while the photocopies could be read as raw materials or "outtakes" of the linear path of the exhibition. Production of the publication (the third part of the project) ran into a second series of constraints, since the gallery had to pay a high price to acquire reproduction rights for these documents. *Protocoles documentaires* thus showed how the historical accounts built around these archives from the early times of self-management are now anchored to the very museological complex that cultural workers were trying to sidestep. The contract signed between the governmental agencies and the artists in the early 1970s, when the artists were forming non-profit companies, and the set of obligations to which this committed both parties, comes to a sort of logical conclusion when these same actors choose to leave their collections to museums and universities.

AB: *In 2009, during a residency at Artex te with the artist Jon Knowles, during which you*

studied artists' magazines from the late 1960s and early 1970s, you produced, in collaboration, a project about Ian Wallace's (1970–) Magazine Piece and John Knight's (1977–) Journal Series. You adopted an indeterminate posture as neither curator nor artist. Did this enable you to explore new discursive and exhibiting strategies?

VB: Jon Knowles retained his status as artist, whereas I decided not to define the nature of my role within this hybrid project. We had previously discussed these two works, which are unique in the history of conceptual art. Not only do they each assume the structural aspects of the magazine but their authors chose to conceive of their expression as a function of the very periodicity of the medium. Unlike the concept of re-enactment, in which a bright line separates an event situated in the past and its reinterpretation, the ready-made systems that Wallace and Knight used rearticulated a confused temporality. Wallace took apart the pages of a magazine and then stuck them on the gallery wall, in sequence, with adhesive tape. Knight subscribed his peers, as well as influential actors in the art world, to popular magazines corresponding to their secret interests. They received the "trick gift," which first intruded into their domestic living space, and then had to negotiate the visibility of this transaction as a work.

But another critical stratum has been added to the project of reactualizing *Magazine Piece* and *Journal Series*. As Artex te is preparing to move to a new space that will include an exhibition space so that it can display its collection, we chose to "displace" the Knight and Wallace projects into a vacant retail space on St. Lawrence Boulevard. For the duration of the project, we took turns being present at the location.

Here, of course, there was an underlying statement on the enterprise of transforming the red-light district into an entertainment district. By choosing to move these two works into the space, we hoped to re-enact their critical effectiveness to problematize the documentation centre's attempt to become a site for the exhibition of artefacts.

Moreover, the project functioned in a dialectic between absence and presence: I produced two versions of *Magazine Piece*. Jon Knowles used the empty display windows in the space as a visual prosthesis, with the goal of evoking the theoretical impossibility of reconstituting *Journal Series* beyond its critical fortunes and the hearsay of actors in the art world. This dialectic also thematized our refusal to turn the rented location into a "real" exhibition space. A publication was composed of two texts on each of the works, which commented on the spin-offs of our respective research, while the complementary presentation made public our private conversation during the residency.

AB: *In collaboration with Michèle Thériault you curated the Quebec section of the exhibition "Traffic: Conceptual Art in Canada, 1965–1980," which has just opened in Toronto. Compared to your preceding productions, the parameters of this exhibition seem*

more "traditional." It involves presenting a selection of works and creating a form of historical and national story. How did you work with these categories?

VB: Although my contribution to "Traffic" was distanced from the theoretical concerns of previous projects, its setting up raised similar methodological concerns. There was the possibility of segmenting its content into thematic blocks, but geographic division was then chosen as the method. For certain cities (Vancouver and Halifax), the sampling of works was almost self-evident, since educational institutions, as well as galleries and artist-run centres, had favoured the rise of conceptual practices in these places. In Montreal, they didn't develop in the same way. As a consequence, we had to expose the antagonisms in the art field in order to narrate the context for their emergence inflected by the complex social and political climate of the time. This raised questions for us regarding what means to deploy to open up this speculative space. Conceptual art over-emphasized the heuristic effects of language to push the work into the communicational sphere, but its protagonists expressed themselves mainly in English. We highlighted this paradox by juxtaposing commentaries from all parts of Quebec during the Quiet Revolution against the fairly reductionist informational paradigm privileged by English-speaking artists. We hoped in this way to make reception of the works more complex by emphasizing the contemporaneity of various acts of language cohabiting in the fields of art and politics.

AB: *You are currently preparing, with Catherine Morris, a project for the Brooklyn Museum on the writings and exhibitions of Lucy Lippard. What is this about?*

VB: Using Lippard's work *Six Years: The Dematerialization of the Art Object...* (1973) as a discursive platform, this project will deal with the breaking apart of the functions imparted to the art critic and curator when artists also rethink the terms of dissemination and mediatization of their offerings.

Although over-determined by the linear structure of the book, the exhibition will analyze the gap between the social utopia that Lippard embraced by defending these practices and the inscription of their documentary spin-offs in a second economic circuit in the late 1970s. This complex issue of the material occurrences of conceptual art will be the linchpin for relating the trajectory of the text of *Six Years* as artefact.

Translated by Kät he Roth

Anne Bénichou is a historian and theoretician of contemporary art. In her work she looks at archives, memorial forms, and historical accounts resulting from contemporary art practices and the institutions responsible for preserving and disseminating them. She is also interested in the documentation and transmission of ephemeral and evolving works. In 2010, she published the edited work *Ouvrir le document*. *Enjeux et pratiques de la documentaion dans les arts visuels contemporains* (Presses du réel). She teaches at the Visual and Media Arts School at Université du Québec à Montréal.

théoriques de projets antérieurs, sa mise en forme a soulevé des questions méthodologiques semblables. Il fut question de segmenter son contenu par blocs thématiques, mais le découpage géographique s'est ensuite imposé comme la méthode à adopter. Pour certaines villes (Vancouver et Halifax), l'échantillon d'œuvres allait presque de soi, car les institutions d'enseignement, ainsi que les galeries et les centres d'artistes y avaient favorisé l'essor des pratiques conceptuelles. Or à Montréal, elles ne se sont pas développées de la même façon. Par conséquent, nous avons dû rendre compte des antagonismes du champ de l'art afin de narrer le contexte de leur émergence infléchi par le climat socio-politique complexe de l'époque. Cela a suscité un questionnement de notre part quant aux moyens à déployer afin d'ouvrir cet espace spéculatif. L'art conceptuel surinvestissait des effets heuristiques du langage pour faire basculer l'œuvre dans la sphère communicationnelle, mais ses protagonistes s'exprimaient principalement en anglais. Nous avons investi ce paradoxe en mettant dos à dos la prise de parole tous azimuts au Québec lors de la Révolution tranquille et le paradigme informationnel assez réductionniste privilégié par les artistes anglophones. Nous espérions ainsi complexifier la réception des œuvres en insistant sur la contemporanéité de divers actes de langage cohabitant dans le champ de l'art et la sphère politique.

AB : Tu prépares actuellement pour le Brooklyn Museum, en collaboration avec Catherine Morris, un projet sur les écrits et les expositions de Lippard. En quoi consiste-t-il ?

VB : Tablant sur l'ouvrage de Lippard *Six Years: The Dematerialization of the Art Object...* (1973) comme plateforme discursive, ce projet investira l'éclatement des fonctions imparties au critique d'art et au commissaire lorsque les artistes repensent également les modalités de diffusion/mé-diati-sation de leurs propositions.

Bien que surdéterminé par la structure linéaire du livre, l'exposition analysera l'écart entre l'utopie sociale qu'embrassait Lippard en défendant ces pratiques et l'inscription de leurs retombées documentaires dans un second circuit économique vers la fin des années 1970. Cette question complexe des occurrences matérielles de l'art conceptuel sera le pivot d'un compte-rendu de la trajectoire du texte de *Six Years* comme artefact.

Anne Bénichou est historienne et théoricienne de l'art contemporain. Ses travaux portent sur les archives, les formes mémorielles et les récits historiques issus des pratiques artistiques contemporaines et des institutions chargées de les préserver et de les diffuser. Elle s'intéresse également à la documentation et à la transmission des œuvres éphémères et évolutives. Elle vient de faire paraître l'ouvrage collectif *Ouvrir le document*. Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains aux Presses du réel. Elle enseigne à l'École des arts visuels et médiatiques de l'Université du Québec à Montréal.



Protocoles documentaires 2, vue d'exposition / exhibition view, Galerie Leonard & Bina Ellen, photo : Paul Litherland



Vincent Bonin et Jon Knowles, *Blooming Flowers on the Coffee Table : Ian Wallace's Magazine Piece + The Absence of Journal Series* by John Knight, vue de l'installation / installation view, photo : Lorna Bauer.

Vincent Bonin

Exposer l'art du tournant des années 1960-1970

Un entretien par Anne Bénichou

Artiste, archiviste, historien et théoricien d'art de formation, le commissaire indépendant Vincent Bonin a récemment organisé, seul ou en collaboration, une série d'expositions qui auscultent un moment charnière de l'histoire de l'art contemporain canadien, le tournant des années 1960-1970. Les productions discursives, leurs conditions d'énonciation et de diffusion, les modalités de leur réception dans un contexte où se jouait une redistribution des responsabilités et des pouvoirs des acteurs (artistes, conservateurs, commissaires, critiques, travailleurs culturels, etc.) constituent les principaux objets de réflexion de Bonin. Le caractère *a priori* « non exposable » de ce matériau, tout au moins selon les dispositifs convenus de présentation de l'art contemporain, amène le commissaire à redéfinir la pratique de l'exposition qu'il considère comme une activité de recherche à part entière, sous-tendue par une réflexion critique sur les phénomènes d'institutionnalisation dont elle participe.

ANNE BÉNICHOU : Protocoles documentaires (1967-1975), une série de deux expositions et une publication, est l'un des premiers projets de recherche et de commissariat que tu as réalisé. Tu y explores un moment singulier de l'histoire des institutions artistiques au Canada : le développement, à la fin des années 1960 et au début des années 1970, d'un système artistique autogestionnaire dont les centres d'artistes sont issus. Pourquoi te semblait-il important de revenir sur ce phénomène aujourd'hui ?

VINCENT BONIN : Bien que mon projet ait cartographié une manifestation locale (canadienne) de ce paradigme autogestionnaire, je me suis surtout intéressé à cette « parenthèse historique », car elle

faisait converger le passage de l'économie capitaliste vers le secteur tertiaire et la redéfinition du statut des artistes. Or, *Protocoles documentaires* s'est d'abord échafaudé autour de questions méthodologiques afférentes à un partage de la visibilité et de l'invisibilité de certaines prises de parole (et, par extension, de certains textes). Comment narrer et interpréter les gestes faits par les artistes, lorsqu'ils s'identifient à la figure du travailleur, tout en choisissant d'abandonner la production d'objets au profit de propositions conceptuelles imitant elles-mêmes des transactions bureaucratiques ? Plusieurs artistes poursuivaient leurs pratiques tout en gérant ces centres, tandis que d'autres devaient sacrifier momentanément (et souvent d'une façon définitive) des activités de création au profit de la consolidation de ces institutions. Les conséquences de ce partage des discours infléchissent directement la façon dont l'histoire est écrite, car elle refole certains acteurs dans l'anonymat, tandis qu'elle octroie à d'autres le privilège de la signature.

Il ne s'agissait donc pas uniquement de rendre compte de l'histoire des premiers centres autogérés, mais de façonner des appareils critiques conférant rétrospectivement une intelligibilité à ces systèmes de gestion de l'information, ainsi qu'au découpage d'un travail « immatériel » avant la lettre. Les fonds d'archives de ces centres et collectifs font se croiser tous ces registres de traces.

Bien que *Protocoles documentaires* prenne en compte le système de la poste et l'essor de la vidéo comme une sorte de tissu conjonctif de ce réseau pancanadien permettant aux artistes de collaborer sans se rencontrer physiquement, je me suis également penché sur les « écritures ordinaires » (demandes de subvention, correspondance avec les bailleurs de fonds) des travailleurs culturels. Contrairement à bien des projets collaboratifs se cristallisant dans des « retombées » exposées (ou au moins, diffusées à travers ce réseau), ces textes ne disposent pas d'une pérennité au-delà du moment des transactions administratives qui les suscitent. Corollai-

rement, ils restent inédits. Je leur ai conféré un autre espace d'énonciation d'abord sous la forme des deux expositions, et ensuite par le truchement d'une publication reproduisant un échantillon de documents accompagné d'études de cas dérivant de l'analyse détaillée de ces archives. En parallèle, j'espérais également rendre perceptibles les protocoles de conservation et de diffusion de ce patrimoine des débuts de l'autogestion au sein des institutions qui en sont désormais les dépositaires.

AB : Quels sont les dispositifs expositionnels que tu as développés pour intégrer ces divers registres, tout en te conformant aux normes muséologiques imposées par les institutions dépositaires de ces fonds ?

VB : J'ai jumelé le dispositif de la salle de lecture (où les documents étaient accessibles sous forme de photocopies) avec un espace de monstration devenant alors le point de chute d'artefacts originaux empruntés à des institutions et présentés sous vitrines. Je mettais ainsi en relief plusieurs modalités d'appréhension intellectuelle du corpus de documents assemblé au cours de mes recherches. Des opuscules distribués aux visiteurs offraient un appareil didactique (listes de pièces, commentaire, repères chronologiques) relatif à ces artefacts, tandis que les photocopies se donnaient à lire comme des matériaux bruts ou des « chutes » du parcours linéaire de l'exposition. La réalisation de la publication (le troisième volet du projet) s'est butée à une seconde série de contraintes, car la galerie a dû payer à fort prix l'acquisition des droits de reproduction de ces documents. *Protocoles documentaires* indiquait ainsi dans quelle mesure les récits historiques échafaudés à partir de ces archives des premiers temps de l'autogestion s'arriment désormais au complexe muséologique que les travailleurs culturels tentaient précisément de contourner. Le contrat scellé entre les agences gouvernementales et les artistes au début des années 1970, lorsqu'ils s'incorporaient comme compagnies sans but lucratif, et l'ensemble des obligations que cela engageait de part et d'autre trouvent, en quelque sorte, un aboutissement logique au moment où ces mêmes acteurs choisissent de léguer leurs fonds à des musées et universités.

AB : En 2009, lors d'une résidence à Artexte avec l'artiste Jon Knowles, au cours de laquelle vous avez étudié les magazines d'artistes de la fin des années 1960 et du début des années 1970, vous avez réalisé en collaboration un projet à propos de Magazine Piece d'Ian Wallace (1970-) et de Journal Series de John Knight (1977-). Tu as adopté une posture indéterminée qui n'était ni celle d'un commissaire ni celle d'un artiste. Te permettait-elle d'explorer de nouvelles stratégies discursives et expositionnelles ?

VB : Jon Knowles a conservé son statut d'artiste, tandis que j'ai décidé de ne pas définir la nature de mon rôle au sein de ce projet hybride. Nous avions préalablement discuté de ces deux œuvres singulières dans l'histoire de l'art conceptuel. Non seulement investissent-elles chacune les

aspects structurels du magazine, mais leurs auteurs ont choisi d'en penser l'énonciation en fonction de la périodicité du média lui-même. Contrairement au concept de « reenactment », où une ligne franche sépare un événement, situé dans le passé, et sa réinterprétation, les systèmes ready-made dont se réclament Wallace et Knight réarticulent une temporalité trouble. Wallace désassemble les pages d'un magazine pour ensuite les disposer sur le mur de la galerie d'une façon séquentielle avec du ruban adhésif. Knight abonne des pairs, ainsi que des acteurs influents du monde de l'art, à des périodiques populaires correspondant aux goûts inavoués de ceux-ci. Ces derniers reçoivent le « cadeau-piège », qui fait d'abord intrusion dans leur espace de vie domestique et doivent ensuite négocier la visibilité de cette transaction comme œuvre.

Or, une autre strate critique s'est greffée au projet de réactualiser Magazine Piece et Journal Series. Comme Artexte s'apprête à déménager dans un nouvel espace qui comprendra une aire d'exposition afin de mettre en valeur sa collection, nous avons choisi de « déplacer » ces projets de Knight et de Wallace au sein d'un espace commercial vacant ayant pignon rue Saint-Laurent. Tout au long de la durée du projet, nous étions de garde dans ce local à tour de rôle.

Il y avait ici, bien entendu, un propos en sourdine sur l'entreprise de transformer le « red light » en quartier des spectacles. En choisissant d'investir ces deux œuvres, nous espérions rejouer leur efficacité critique pour problématiser les velléités du centre de documentation de devenir un lieu de monstration d'artefacts.

Par ailleurs, le projet fonctionnait selon une dialectique de l'absence et de la présence : j'ai produit deux versions de Magazine Piece. Jon Knowles a, quant à lui, disposé des vitrines vides au sein de cet espace comme prothèse visuelle, dans le but d'évoquer l'impossibilité théorique de restituer Journal Series au-delà de sa fortune critique et de oui-dire d'acteurs du monde de l'art. Cette dialectique thématise également notre refus d'investir le local loué comme un lieu d'exposition à proprement parler. Une publication composée de deux textes sur chacune des œuvres commentait les retombées de nos recherches respectives, tandis que la conférence en complément faisait connaître notre conversation privée lors de la résidence.

AB : Tu as réalisé en collaboration avec Michèle Thériault le commissariat du volet québécois de l'exposition Trafic : l'art conceptuel au Canada, 1965-1980 qui vient d'être inaugurée à Toronto. En regard de tes réalisations précédentes, les paramètres de cette exposition semblent plus « traditionnels ». Il s'agit de présenter une sélection d'œuvres et d'élaborer une forme de récit historique et national. Comment as-tu travaillé ces catégories ?

VB : Bien que ma contribution à l'exposition Trafic s'éloigne des préoccupations

[suite page 81]