

Contours

Emily LaBarge

Numéro 75, printemps-été 2012

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/66432ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les éditions esse

ISSN

0831-859X (imprimé)

1929-3577 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

LaBarge, E. (2012). Contours. *esse arts + opinions*, (75), 62–69.



EMILY LABARGE

CONTOURS



Josée Dubeau, *Dédoublement*, Axenéo 7 art contemporain, Gatineau, 2008.
© Josée Dubeau / SODRAC (2012) | photos : David Barbour

Le temps, phénomène insaisissable auquel on ne peut se soustraire, est constamment et indéniablement présent, mais à jamais invisible et indéfini. Nous savons qu'il s'écoule, que nous y sommes assujettis, mais que seuls ses effets et ses contours nous sont perceptibles, jamais la chose en soi. Le temps et l'espace – comme sensations et perceptions visuelles s'inscrivant dans divers systèmes et structures, de même que les rapports physiques et créatifs que nous entretenons avec eux – constituent le fer de lance du travail de l'artiste canadienne Josée Dubeau.

Les œuvres de cette artiste prennent souvent la forme d'imposantes installations in situ. Elles soulèvent des questions portant sur l'espace, sur la façon dont le corps humain s'y inscrit, et sur nos perceptions de l'intérieur et de l'extérieur, de la présence et de l'absence, du volume et du vide. Pour chaque œuvre, l'artiste élabore un modèle ou un plan d'où découlent les règles, les unités de mesure ou les systèmes à partir desquels sera créée la structure finale. Ses points de référence ne sont jamais arbitraires ou totalement autoréférentiels; il s'agit plutôt d'éléments reconnaissables provenant du monde contemporain, comme les tests de Rorschach (*Dédoublement*, 2008), l'architecture impersonnelle des espaces publics (*Espacement*, 2004-2005) ou encore la disposition des espaces domestiques selon IKEA (*La Garçonnière*, 2006) ou les maisons modèles de Charles et Ray Eames (*La vie dans un cerf-volant*, 2009). Minutieusement fabriquées de minces baguettes de pin d'un demi-pouce d'épaisseur assemblées à des angles savamment mesurés, les constructions sont comme des calques ou des diagrammes tridimensionnels d'elles-mêmes, à la fois solides et transparents, des formes et des structures curieusement transformées par le langage visuel et le support de prédilection (les baguettes de pin) de Dubeau : des balcons vides auxquels on ne peut accéder (*Pavillon*, 2008), un mobilier de jardin qui s'effondrerait si on l'utilisait (*Suburbia*, 2007), des murs impénétrables bien que transparents. Les œuvres plus anciennes (qui ne sont pas faites de baguettes de pin) évoquent aussi l'architecture publique, quoiqu'avec un penchant pour l'aliénation sociale et l'échec ou l'impossibilité de la communication : des tourniquets qui ne mènent nulle part (*Les Éoliennes*, 1997), une unique chaise coincée au milieu de tables de conférence (*Le Procès*, 1992), une table dotée de panneaux de verre qui séparent les places les unes des autres, comme autant de guichets individuels et pourtant liés (*La Table ronde*, 1994).

Ces œuvres constituent bel et bien des interprétations de systèmes et de structures qui révèlent un désir pressant d'explorer et d'interroger les propriétés et les valeurs de l'espace en esquisant les contours architecturaux des constructions humaines. C'est toutefois dans une série de dessins plus récente que l'artiste prolonge sa réflexion pour y englober « le temps » : le temps comme phénomène abstrait et non quantifiable, comme objet de structures et de systèmes divers; et le temps comme engagement physique, notionnel et créatif, comme une entité pouvant être contenue ou rendue manifeste dans une image.

Au cours d'une résidence de six mois aux studios SPACE à Londres, Dubeau s'est tournée vers le dessin dans le cadre d'un projet qui, à de nombreux égards, reconduit de façon plus poussée les enjeux thématiques et esthétiques qui orientent l'ensemble de sa démarche. En se servant d'outils extrêmement précis, à savoir une règle et un tire-ligne – instrument de dessin employé en aquarelle et conçu expressément pour un usage en architecture –, Dubeau a élaboré une approche méticuleuse et chronophage qui lui dicterait la manière dont elle allait réaliser ses dessins. Certains sont soumis à des règles plus singulières ou plus rigides que d'autres, mais tous – comme dans les œuvres précédentes de l'artiste – renvoient au langage visuel de la mesure ou de la quantification : grilles, règles, chartes, schémas, diagrammes¹. Contrairement aux installations, ces dessins sont réduits à leur plus simple expression, dépouillés de tout référent pour représenter à peu près n'importe quoi – une armature universelle ou interchangeable.

Dans certaines œuvres, l'artiste a tracé deux lignes parallèles horizontales au centre de la feuille (*Étude chronométrique*, 2011). Sur chaque

Time is a compelling and elusive phenomenon, something that is undeniably, consistently present and inescapable, and yet always invisible and indefinite. We know that it passes, that we are lodged within it, but we can only ever see its effects, its contours, and never the thing itself. Time and space—how they might be experienced and made visible, their relationship to different kinds of systems and structures as well as to physical awareness and creative process—can be seen as central to the work of Canadian artist Josée Dubeau.

Dubeau's work often takes the form of large-scale, site-specific installations that raise questions about space and how the human body moves through it, how we experience interiors and exteriors, presences and absences, volumes and voids. In each case a model or schema is adopted to provide rules, units, or systems by which the final structure will be ordered. The artist's reference points are never arbitrary or entirely self-referential, but rather, recognizable touchstones of the contemporary world ranging from Rorschach blot tests (*Dédoublement*, 2008) to the generic architecture of public spaces (*Espacement*, 2004–5), and from IKEA home layouts (*La Garçonnière*, 2006) to Charles and Ray Eames' model homes (*La vie dans un cerf-volant*, 2009). Elaborately built from thin pieces of wood (half-inch square pine batons) joined at precise geometric angles, the constructions seem to be both solid and transparent tracings, or diagrams, of themselves: representations of familiar forms and structures then made alien through Dubeau's use of medium and visual language—empty balconies that one cannot step onto (*Pavillon*, 2008); patio furniture that would break if used (*Suburbia*, 2007); walls that are physically impenetrable but through which can be seen the other side. Earlier non-baton-based work similarly relates to the architecture of public space, albeit with more of an interest in social alienation, failed or impeded communication: turnstiles to nowhere (*Les Éoliennes*, 1997); conference tables with chairs lodged within the centre (*Le Procès*, 1992); or, with glass panels separating each seating place from the others, like individual yet connected ticket booths (*La Table Ronde*, 1994).

If these works might be considered interpretations of systems and structures that reveal an insistent desire to explore and problematize the properties and values of space by tracing its human-devised architectures and outlines, it is in a recent series of drawings that Dubeau further extends this interest to "time": time as abstract and unquantifiable; time as the subject of various systems and structures; and time as a physical, notional, and creative investment, as something that can itself be contained or made manifest in an image.

During a six-month residency at SPACE studios in London, UK, Dubeau turned to drawing to realize a project that in many ways represents a distillation of the thematic and aesthetic concerns of her wider practice. Based on an extremely specific set of tools—a ruler and a drafting instrument for watercolours designed for precision use by architects—Dubeau established a meticulous and time-consuming approach that would dictate how she would execute the drawings. Some are more particular or rigid in their rules than others, but each—like her previous work—makes reference to visual languages of measurement or quantification: grids, rulers, charts, schematic, diagrams.¹ Unlike the artist's installations, however, the drawings are pared down to the barest bones possible, stripped of specific referents so they might represent any number of things, a universal or interchangeable armature.

In some works, the ruler has been placed across the longer horizontal of the page twice, creating two parallel lines through its centre (*Étude Chronométrique*, 2011). Across each line, above or below each increment on the ruler, has been drawn a slight, but sure, vertical stroke varying in length, distance from origin, and often colour. Others consist of lines of different lengths crossing the page up, down, and diagonally, intersecting to make squares and rectangles of various sizes, all forming a large network of connected shapes on an irregular grid that somewhat resembles a set of closed circuits or an elaborate, if circuitous and indeterminate, information flowchart (*Calendrier*, 2011). Yet another, even more intricate drawing

1. Entrevue avec l'artiste, juillet 2011.

1. Interview with the artist, July 2011.

ligne, des petits traits verticaux bien définis, de longueur et souvent de couleur différentes, ont été tracés avec assurance à chaque nouvelle graduation de la règle, soit vers le haut, soit vers le bas, et à distance variable par rapport à la règle. Les autres dessins représentent des lignes horizontales, verticales et diagonales de différentes longueurs qui, en s'entrecroisant, forment des carrés et des rectangles de diverses dimensions et, au final, un vaste réseau de formes liées les unes aux autres en fonction d'une grille asymétrique, qui évoquent un réseau de circuits fermés ou un organigramme complexe, mais tortueux et vague (*Calendrier*, 2011). Un autre dessin, plus élaboré encore, donne à voir trois grappes distinctes de quadrilatères imbriqués d'où sortent, à certains endroits, des lignes diagonales qui vont se perdre dans le vide du papier blanc (*Charte organisationnelle*, 2011).

Dubeau hésite à dire qu'elle s'est inspirée de modèles particuliers pour concevoir ses dessins, bien qu'elle mentionne des influences aussi diverses que le tableau périodique, des diagrammes de croissance des champignons et un ouvrage retraçant les différentes représentations visuelles du temps dans les sociétés à travers les âges². Sous un certain angle, ou de certains points de vue, on peut aussi y voir des partitions musicales, des ondes sonores, des graphiques sismiques, des systèmes et réseaux informatiques, des arbres généalogiques, des cartes, des modèles tridimensionnels, ou tout autre système ou structure numérique qui sous-tend l'un des nombreux dispositifs élémentaires de la vie contemporaine.

Et de fait, c'est justement cette ambiguïté qui est fondamentale à ces dessins, et elle sans doute qui les rend aussi fascinants. Le reconnaissable et le particulier étant à la fois escamotés et suggérés, les séries de lignes et de formes délicates et colorées de Dubeau font figure de typologie ou de topographie, d'unités élémentaires, de palimpsestes de la taxonomie pour tout le spectre des éléments, qu'ils soient organiques ou inorganiques. Comme telle, la manière dont l'artiste les exécute – en s'appuyant sur certains instruments de précision et sur des règles qu'elle s'impose – est des plus éloquentes. La forme et le contenu, en effet, ne sont pas les seuls à sous-tendre le caractère sériel et modulaire des œuvres, et, par conséquent, la répétition et la possibilité d'infini. Le processus lui-même devient système à force d'être interrogé : le travail donne naissance à ses propres théories et concepts, puis, structuré selon eux, il se met en branle de son propre mouvement. Dans la mesure où le travail de Dubeau fixe ses propres paramètres et sa subjectivité unique, c'est bien son caractère autogénérateur qui pointe vers la possibilité de l'infini, de l'interminable, comme si les grandes feuilles de papier sur lesquelles vivent les œuvres pouvaient continuer à se dérouler à l'infini.

C'est ici, dans le processus créatif de Dubeau, que s'enracine son rapport au temps et à sa nature aussi insaisissable que persistante. Dans le cas des sculptures, ce sont principalement les corps des visiteurs qui sont en cause, soit l'expérience physique de la circulation à travers les espaces, les situations et l'architecture présentées, bien que les œuvres interrogent manifestement leur mode de production en insistant sur le caractère complexe de leurs détails et de leur construction. Dans les dessins, en revanche, c'est plutôt le corps de l'artiste qui est directement mobilisé ; en réalité, il fait partie intégrante des œuvres. Compte tenu de la spécificité des méthodes et des outils employés, certains éléments des œuvres sont nécessairement prédéterminés : le temps qu'il faut pour laisser sécher l'aquarelle, l'hypervigilance dont il faut faire preuve pour respecter les règles de chaque approche, la longueur des lignes ou la taille des formes qui sont assujetties, partiellement ou intégralement, au corps de l'artiste et à l'habileté de ses gestes. Chaque ligne, chaque mouvement réalisé s'avèrent être une seconde, un moment, une mesure du temps subi, de l'effort exercé.

Bruce Nauman a souvent parlé de ses premières œuvres vidéo réalisées en atelier comme de tentatives de concrétisation de l'abstrait. Les vidéos, disait-il, constituent autant de « façons de remplir l'espace et

comprises three separate, differently sized and shaped blocks made of interlocking squares, some with lines stretching out on a diagonal into the blank white of the paper below (*Charte Organisationnelle*, 2011).

Dubeau is reluctant to say the drawings are based directly on any specific pre-existing models, although she mentions influences as varied as the periodic table, diagrams of mushroom growth, and a book that traces the different ways in which time has been kept and visually represented by different ages and societies.² From different angles or points of view, one might also be reminded of musical scores, sound waves, seismic charts, computer systems and networks, communication diagrams, family trees, maps, 3-dimensional models or any number of systems or structures that underpin the many basic modes of contemporary human life.

Indeed, it is this ambiguity that is central to the drawings and perhaps what makes them so compelling. Simultaneously referencing and obfuscating the recognizable and specific, Dubeau's series of delicate coloured lines, shapes, and forms begin to appear like typologies or topographies, elemental building blocks, palimpsests of all taxonomies from the organic to the inorganic. As such, the manner in which the artist executed them—using a set of specific instruments and self-imposed rules—is also significant. It is not just the form and content that implies the serial and the modular, and therefore repetition and the possibility of the infinite. It is also process which becomes a system under scrutiny: the work gives rise to its own concepts and theories and then, structured according to these, sets itself into motion. It is this element of the self-generative, as Dubeau's practice defines its own parameters and subjectivity, that seems to indicate the possibility of endlessness, of the interminable, as though the large sheets of paper on which the works exist could continue to unscroll ad infinitum.

Here, in Dubeau's process, lies the relationship to time and its slippery if unrelenting nature. In the artist's sculptural work, although the labour involved is evident in the intricacy of detail and construction, it is largely the body of the viewer that is in question, that is, his or her physical experience of navigating the proposed spaces, situations, and architecture. In her drawings, however, it is the artist's body that is directly implicated, it is in fact part and parcel of the works themselves. Due to the particular qualities of her chosen tools and method, certain elements of the pieces are necessarily predetermined: the time needed for watercolours to dry; the hyper-vigilance required to preserve the outline of each approach; the length of lines or size of shapes dictated by and entirely contingent upon, the artist's body and gestural ability. Each gesture, each line, is a second, a moment, a record of time meted out, of effort exerted.

Bruce Nauman frequently spoke of his early studio-based video works as attempts to make something abstract palpable, or different manifestations of "the way[s] of filling up a space and taking up time."³ Demarcating particular spaces within the studio in which various types of actions, routines, or patterns would be carried out, Nauman employed the body and basic elements such as line, rhythm, duration, repetition, as a means of evoking larger notions and properties of time and space. In *Dance or Exercise on the Perimeter of a Square (Square Dance)* (1967–8), for instance, the artist moves methodically around the perimeter of a square marked on his studio floor in tape, each pace stretching half the length of a side and taken according to a barely audible metronome ticking back and forth in the distance. As Nauman traces the physical space of his studio, he also traces an expanded notional space of creative process: that time and movement, duration and endurance, are manifest, alive inside their visual representations. Later works like *Stamping in the Studio* (1968) and *Wall-Floor Positions* (1968) are literal and extended depictions of their titles, stretching the relationship of time and process even further, as each is more than an hour in length.

2. Ibid.

3. Bruce Nauman, in conversation with Willoughby Sharp (1970), in *California Video: Artists and Histories*, ed. Glenn Phillips (Los Angeles: Getty Research Institute, J. Paul Getty Museum, 2008), 185.

2. Ibid.



Josée Dubeau, *Pavillon*, Le 3^{ième} Impérial, Granby, 2008.
© Josée Dubeau / SODRAC (2012) | photo : Nina Dubois

le temps³». Délimitant avec précision, dans son atelier, des espaces où se déployaient divers types d'actions, de performances ou de modèles, Nauman exploitait le corps et des éléments de base (comme la ligne, le rythme, la durée et la répétition) pour décloisonner les notions et les propriétés du temps et de l'espace. Par exemple, dans *Dance or Exercise on the Perimeter of a Square (Square Dance)* (1967-1968), l'artiste se déplace méthodiquement autour du périmètre d'un carré tracé sur le plancher de son atelier, chaque pas faisant la moitié de la longueur d'un côté, sur le rythme d'un métronome à peine audible en arrière-plan. À mesure que Nauman trace l'espace physique de son atelier, il se trouve par le fait même à élargir l'espace notionnel du processus créatif : le temps et le mouvement, la durée et la résistance se manifestent, bien vivants à l'intérieur même de leurs représentations visuelles. Dans ses œuvres ultérieures, comme *Stamping in the Studio* (1968) et *Wall-Floor Positions* (1968) – transpositions littérales et élargies de leur titre –, Nauman repousse encore les limites du rapport au temps et au processus créatif, puisque chaque vidéo dure plus d'une heure.

D'un certain point de vue, le travail de Dubeau rejoint celui de Nauman, car sa pratique interroge le temps (dans sa dimension réelle autant qu'abstraite) en élaborant un langage visuel et un processus créatif qui engendrent une sphère temporelle et existentielle distincte ou autonome, régie par ses propres paramètres. Les gestes répétitifs et répétés de l'artiste agissent aussi comme des calques, ou des indices du temps et de l'espace. Il s'agit de représentations des diverses façons

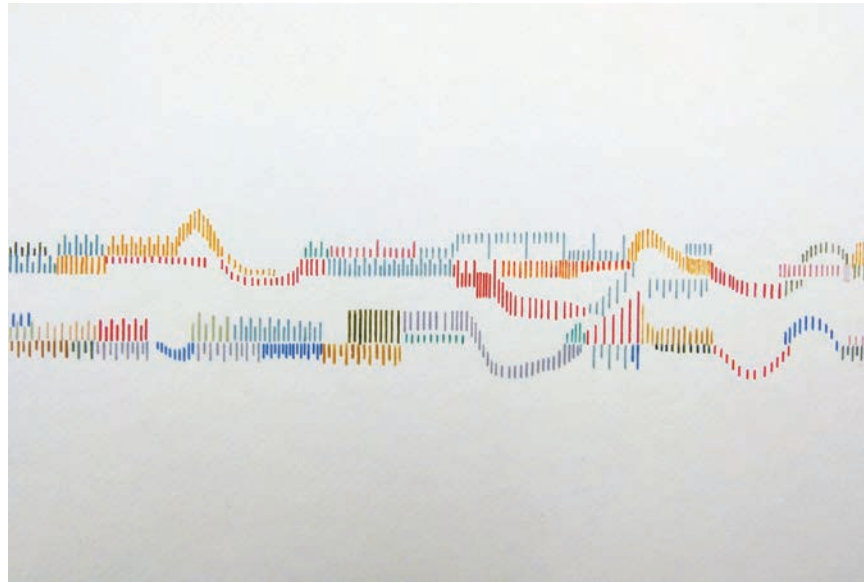
In a sense, Dubeau's work is invested in the same endeavor: establishing a practice that problematizes notions of time, both real and abstract, by developing a visual language and artistic process that creates a separate or autonomous sphere of time and being within it that exists on its own, according to its own parameters. The artist's repeated and repetitive gestures act as tracings, or indexes, of time and space, representations of how creative process might strive to confront, negotiate, and translate each in visual terms; a new means by which to test and reconstitute absolute values and to question their relationship to the body and to systems of representation. As such, the drawings can be seen as time extracted and preserved, measured and frozen, extended and prolonged: they contain duration and a sense of time-consciousness, as well as implicit references to endurance, discipline, the solitary body, and slow, careful rigour. Maurice Merleau-Ponty writes, "it is of the essence of time to be not only actual time, or time which flows, but also time which is aware of itself."⁴ As such, Dubeau's work can be seen as an instance of time being turned back or inwards, a representation of the "archetype of the relationship of self to self."⁵

If there is an element of the tautological here, it is through Dubeau's use of precise technical tools and ultimate reference to familiar—if abstracted—structural forms that extend the relationship of the drawings to the wider realm of human experience and understanding. Faced with the yawning void of time in one's empty studio or the infinite possibilities of artistic creation, one might establish rules, an approach by which to harness something vast and only slightly apprehensible. Similarly,

3. Bruce Nauman, conversation avec Willoughby Sharp (1970), dans Glenn Phillips (dir.), *California Video: Artists and Histories*, Los Angeles, Getty Research Institute, J. Paul Getty Museum, 2008, p. 185. [Trad. libre]

4. Maurice Merleau-Ponty, *The Phenomenology of Perception*, trans. C. Smith (London: Routledge, 1962), 426.

5. Ibid.



Josée Dubeau, *Étude chronométrique*, 2011.
 © Josée Dubeau / SODRAC (2012)
 photo : permission de l'artiste | courtesy of the artist

dont le processus créatif peut aborder ces gestes et les traduire dans un langage visuel, un peu comme une nouvelle façon de tester et de reconstituer des valeurs absolues et de remettre en cause le rapport au corps et aux systèmes de représentation. Ainsi, les dessins sont comme des fragments temporels qu'on aurait extraits, conservés, mesurés, arrêtés, étirés et prolongés, car ils témoignent de la durée et d'une sensibilité à la temporalité et font implicitement référence à la résistance, à la discipline, à la solitude du corps, ainsi qu'à une rigueur lente et soigneuse. Selon Maurice Merleau-Ponty, « il est essentiel au temps de n'être pas seulement temps effectif ou qui s'écoule, mais encore temps qui se sait⁴ ». C'est donc dire que les œuvres de Dubeau peuvent être considérées comme des exemples d'un temps renversé ou retourné sur lui-même, une représentation de « l'archétype du rapport de soi à soi⁵ ».

L'utilisation que fait Dubeau des instruments de précision technique, éléments tautologiques s'il en est, et ses références à des structures familières – quoiqu'abstraites – ouvrent ses dessins à une expérience et à une compréhension humaines plus vastes. Devant le vide temporel béant d'un studio ou les possibilités infinies de la création artistique, il est tentant d'instaurer des règles, dans une approche visant à contenir cette vastitude difficilement saisissable. De même, nous élaborons systèmes, calculs, théories et règles pour nous situer, à la fois sur le plan physique et mental, au sein de l'immensité des espaces et de la multiplicité des connaissances et des connexions. Nous mettons tout en œuvre pour nous arrimer, pour rendre l'abstrait perceptible et lui donner un sens bien tangible, aussi partiel soit-il. L'essentiel du travail de Dubeau souligne d'ailleurs le rapport obsessionnel qu'entretiennent les humains avec l'ordre, la compartimentation et la délimitation, de même que les revers et les points faibles de cette obsession, pour,

in a world of immense physical spaces, bodies of knowledge, and complicated arrays of relationships, we use systems, quantifications, theories, and sets of rules to understand ourselves as beings in both physical and notional relationship to them. We strive to find means by which to anchor ourselves, to make visible and understand the abstract, even if just partially, tangentially. Much of Dubeau's work highlights this human obsession with ordering, compartmentalizing, and demarcating, as well as its ultimate shortcomings and failures. To ultimately expose, perhaps, that as Wittgenstein wrote of phenomenology, so it might also be with time: "there is no chronology, only chronological problems."⁶

Towards the end of her residency in London, Dubeau had the idea to expand her drawings and situate them in the wider environment. Quite literally, she sought an outdoor space and different, bigger tools with which to replicate large-scale versions of what she had been working on in the studio, her intent being to make the grids life-sized, big enough for bodies to walk through in an open space, much as we casually move through many types of grids each day, both consciously and unconsciously. With appropriate reference to the fine arts related context of her project, Dubeau chose the wide expanse of pavement in front of the bankside entrance to Tate Modern.⁷ Using large squares of stiff card and thick pieces of coloured chalk, she drew—as in the paper works—series of lines to produce interconnected squares and rectangles joined by single lines that organized all the shapes into a grid-like pattern.

In an ironic turn, Dubeau's activity was brought to an abrupt halt as the Tate Modern staff and security guards informed her that she was not allowed to continue, that this particular demarcated space was not intended for this type of public use or demonstration. Tate Modern is a particularly significant location in this instance, as it represents the most powerful,

4. Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 487.

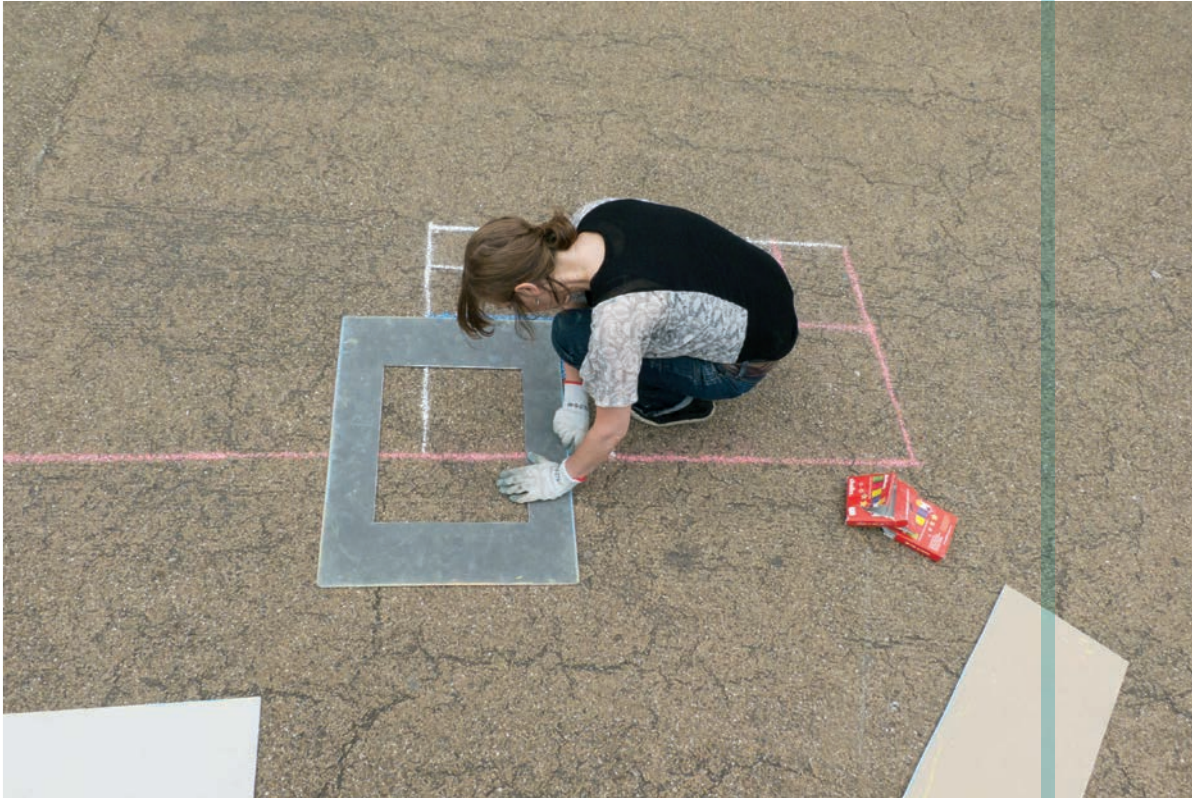
5. Ibid. Les italiques sont dans le texte.

6. Ludwig Wittgenstein, *Remarks on Colour*, trans. L. L. McAlister and M. Schättle (Oxford: Basil Blackwell, 1977), 53.

7. Interview with the artist, July 2011.



Josée Dubeau, *Suburbia*, Saw Gallery, Ottawa, 2007.
© Josée Dubeau / SODRAC (2012)
photo : permission de l'artiste | courtesy of the artist



Josée Dubeau, *Calendrier*, intervention à grande échelle |
large scale intervention, Tate Modern, Londres, 2011.
© Josée Dubeau / SODRAC (2012) | photos : Grégoire Eberley

somme toute, en venir au même constat que Wittgenstein à propos de la phénoménologie, à savoir que s'il n'y a pas de chronologie, il y a bel et bien des problèmes chronologiques⁶.

Vers la fin de sa résidence à Londres, Dubeau a eu l'idée d'inscrire ses dessins dans un espace plus vaste. Elle s'est donc mise à la recherche d'un espace extérieur et d'instruments lui permettant de reproduire son travail d'atelier, avec l'intention de créer des répliques grandeur nature de ses grilles pour permettre aux gens de circuler à travers, un peu comme nous le faisons déjà quotidiennement, sans vraiment y penser, en déambulant à travers divers types de grilles. Dans la logique appropriée au contexte des beaux-arts dans lequel elle situe son projet, Dubeau a choisi la vaste allée piétonnière devant l'entrée de la Tate Modern qui donne sur la Tamise⁷. À l'aide de grands carrés de carton rigide et de gros morceaux de craie de couleur, elle a reproduit sa série de carrés et de rectangles interreliés.

Mais par un revirement ironique de situation, Dubeau a dû mettre fin à son activité, le personnel et la sécurité de la Tate Modern l'ayant informée que cet espace n'était pas conçu pour ce genre de manifestation publique. Le choix du lieu dans le cas qui nous occupe est loin d'être innocent, puisque la Tate Modern est la voix la plus puissante, définitive et officielle, de l'art moderne et contemporain international au Royaume-Uni. En tentant de réaliser une œuvre dans ce contexte (pour assister finalement à son interruption, ou mise en échec), Dubeau a soulevé, en même temps, pourrait-on dire, qu'elle s'élevait contre elles, un certain nombre de questions au sujet des institutions d'art. Ces questions portent notamment sur le fait que les institutions ont leurs propres structures d'organisation concernant l'art et son histoire, leur propre chronologie, leur hiérarchie, ainsi que des obligations sociales, politiques et culturelles. Par ailleurs, elles proposent certaines voies soigneusement choisies comme étant les seules par lesquelles les artistes, comme le public, peuvent entrer en contact avec elles.

Comme Dubeau le laisse souvent transparaître dans son travail, les systèmes et structures que nous avons nous-mêmes érigés – et sur lesquels nous nous appuyons pour mettre de l'ordre dans l'univers et lui donner un sens – ne réussissent pas toujours à reconnaître leur incapacité à intégrer certaines dimensions, comme le jeu, la liberté, la conscience de soi ou une certaine distance critique. Par le truchement de sa pratique – et particulièrement par la démarche dont il vient d'être question –, Dubeau ne tenterait-elle pas de poser un regard inquisiteur sur des processus et des cadres souvent trop stricts et prévisibles, et d'y injecter un peu de spontanéité ? Le projet à la Tate Modern aura donc été une sorte d'exercice ou d'ébauche visuelle et performative – l'exemple même de l'expérience individuelle, mais aussi artistique s'inscrivant dans l'une des nombreuses structures qui déterminent notre quotidien, structures dont nous avons conscience mais qui, trop souvent, passent inaperçues, car nous les tenons naturellement pour acquises quand elles ont été délibérément érigées. C'est en elles pourtant que résident la nécessité arbitraire, comme l'arbitraire nécessaire, des systèmes et des structures dans leur relation au temps et à l'espace, ainsi qu'aux coordonnées et repères que nous y voyons.

[Traduit de l'anglais par Jean-Sébastien Leroux]

6. Ludwig Wittgenstein, *Remarques sur les couleurs*, trad. de l'allemand par G. Granel, Mauvezin, Trans-Europ-Repress, 1983, paragr. 53.

7. Entrevue avec l'artiste, juillet 2011.

Emily LaBarge est auteure et commissaire. Elle est titulaire, depuis 2009, d'une maîtrise (*Magister Litterarum*) en histoire de l'art moderne et contemporain de l'Université de Glasgow. Établie à Londres, elle est actuellement codirectrice de la galerie Ancient & Modern.

definitive, and officially sanctioned voice of international Modern and Contemporary Art in the United Kingdom. Dubeau's attempt to execute a piece of work against this backdrop, as well as its ultimate thwarting or failure, perhaps places her directly within and against a number of questions about art institutions. Namely, that they have their own structures of Art and Art History, chronology, and hierarchy, along with social, political, and cultural obligations which include only certain carefully endorsed avenues by which artists and the public alike may access or engage with them.

As Dubeau's work often suggests, even as we rely on the establishment of systems and structures to order and make sense of the world, both these constructions and we who have devised them, often fail to acknowledge their inability to incorporate a sense of play, freedom, and self-awareness or critical distance. Dubeau's practice, and this instance or intervention in particular, can be seen as a negotiation of how to incorporate spontaneity and a sense of the inquisitive into an otherwise strictly delineated process and external framework. The outcome at Tate is almost an exercise, a visual or performative schema in itself—an example of the individual, but also the artistic, experience within any of the many structures that shape our day-to-day in ways we are aware of, but often forget to notice or acknowledge as deliberately devised versus naturally occurring. The arbitrary necessity and the necessary arbitrariness of systems and structures as they relate to time and space and our various coordinates and loci reside within them.

Emily LaBarge is a writer and curator based in London, United Kingdom. She received an MLitt in Modern and Contemporary Art History from the University of Glasgow (2009) and currently works as Associate Director at Ancient & Modern gallery.