



Les vues d'expositions comme réalité augmentée

MARIE J. JEAN



Les vues d'expositions occupent un rôle de plus en plus important depuis que les muséologues les font figurer dans les expositions. Si au départ cette documentation était placée sous vitrine, suivant un protocole documentaire introduit par la muséologie, elle a peu à peu été disposée sur des cimaises, acquérant parfois le statut d'œuvres d'art, pour enfin atteindre un format monumental et ainsi encourager l'expérience immersive de l'exposition documentée. Bien que son importance soit maintenant établie, notamment en ce qui concerne l'histoire de l'art, bien que la vue d'exposition ait aussi été mise à contribution pour contextualiser des œuvres et des expositions passées, en revanche ses usages par les artistes n'ont été que peu étudiés jusqu'à présent. De fait, entre leurs mains, cette documentation ne se résume pas à simplement actualiser un passé : elle introduit une manière nouvelle de pratiquer l'exposition. L'installation *Exhibit Model*, de l'artiste britannique Jonathan Monk, avec tous les enjeux expositionnels qu'elle convoque, sera le point de départ de la présente réflexion¹.

Tous les murs ont en effet été recouverts d’images monumentales recelant des vues d’expositions diverses, présentées à des années d’intervalle dans des contextes chaque fois différents. Y sont documentées de nombreuses œuvres réalisées par Jonathan Monk [...] dont l’agrandissement offre une expérience spatiale pour le moins insolite, à la fois labyrinthique et vertigineuse.

En entrant dans l’espace d’exposition, à la vue d’*Exhibit Model*, le visiteur est aussitôt convié à une expérience saisissante : il se trouve plongé dans un environnement méconnaissable, bien différent de celui qu’il a l’habitude de fréquenter. Tous les murs ont en effet été recouverts d’images monumentales recelant des vues d’expositions diverses, présentées à des années d’intervalle dans des contextes chaque fois différents. Y sont documentées de nombreuses œuvres réalisées par Jonathan Monk – montrées dans des vues rapprochées ou des plans d’ensemble, des perspectives frontales ou obliques, en couleur comme en noir et blanc – dont l’agrandissement offre une expérience spatiale pour le moins insolite, à la fois labyrinthique et vertigineuse. Ces nombreux espaces d’exposition ainsi juxtaposés ne produisent pas pour autant un effet chaotique car, il faut le préciser, cet assemblage est le résultat d’une composition globale où sont établies diverses relations formelles et interactions avec les caractéristiques architecturales de l’espace qu’elles recouvrent. C’est ainsi que le mur d’un bâtiment visible dans une image et le tableau auquel il est associé dans l’image suivante forment ensemble un étrange volume ; c’est parfois un fil d’alimentation qui se poursuit dans l’image adjacente, mais cette fois dans le tracé d’une ombre au sol ; c’est aussi la perspective à l’infini qu’aménage l’ouverture de larges fenêtres qui provoque le sentiment immédiat d’un déséquilibre ; c’est encore la répétition de portes, réelles ou imagées, qui cause une confusion spatiale. Ces vues d’expositions, sous cette forme de la photographie murale, aménagent de façon insolite l’espace bien qu’elles ne fassent pas pour autant reposer l’expérience sur la seule spatialité de l’image (arrangement de celle-ci dans son environnement) et dans l’image (la composition), faisant tout autant intervenir une relation inattendue au lieu.

Cet environnement nous place en effet dans une situation étrange, comme si par un curieux effet de mise en abyme nous étions amenés à déambuler simultanément dans des lieux aussi variés que la galerie commerciale, l’espace public, le musée, l’appartement ou le livre. Cette manière de reconsidérer l’exposition, c’est-à-dire d’exposer l’œuvre avec son contexte d’apparition, nous rappelle que l’œuvre d’art « est un lieu », « institue un lieu », est « un avoir lieu », comme l’a déjà relevé Martin Heidegger². Le philosophe allemand en est venu à établir une distinction entre les



Exhibition views as augmented reality

Exhibition views have taken on an increasingly important role since museum specialists began featuring them in exhibitions. Originally placed under glass, following a documentary protocol introduced via museology, this form of documentation has gradually come to be displayed on walls, occasionally ascribed the status of artwork, eventually attaining a monumental format and, as such, encouraging immersive experiences of documented exhibitions. Although its importance is now well established, especially with regard to the history of exhibitions, and although it has also been employed for the contextualization of past works and exhibitions, its use by artists has been little studied until now. For, in the hands of an artist,

œuvres et leur « exposition », en interrogeant plus spécifiquement les conséquences de leur « installation » dans les musées. Il déplore le fait que cette modalité d’apparition les ait détachées de leur contexte, diminuant par conséquent la qualité de leur présence³. Tentant de comprendre les effets de cette décontextualisation, il constate : lorsque des œuvres sont exposées dans un musée, elles sont conservées, contemplées, étudiées, mais, ainsi muséifiées, arrachées à leur site d’origine, les œuvres ne sont-elles pas contraintes de s’offrir à nous comme des « choses », des « objets de l’industrie artistique⁴ » ? Comment alors les œuvres peuvent-elles échapper à ce devenir objet et conserver leur qualité de présence ?

Heidegger laisse entendre une issue à cette fatalité : « [E]lle n’est chez elle, en tant qu’œuvre, que dans le domaine qui est ouvert par elle⁵ ». Ainsi, le « lieu » auquel fait référence Heidegger n’est ni spatio-temporel, ni historique, ni l’endroit dans lequel

this documentation does more than actualize a past event: it ushers in a new way of practising exhibition-based art. The installation *Exhibit Model* by the British artist Jonathan Monk, with the many exhibition-related issues that it problematizes, will be the starting point for my reflection.¹

Upon entering the gallery space and seeing *Exhibit Model*, visitors are immediately assailed by a powerful experience: immersion in an unrecognizable environment, strikingly different from what they are used to seeing. All of the walls have been covered in monumental images presenting various views of exhibitions, presented years apart, in different contexts. The views document multiple works created by Monk – shown in close-up as well as from a distance, head on as well as from oblique angles, in both colour and black and white – generating an experience of the space that is unusual, to say the least: at once labyrinthine and dizzying. The effect of these

l'œuvre prend place, mais il est cette « ouverture » qu'elle institue et qu'il désignera par le terme de « monde ». Un monde qu'il revient à l'œuvre d'« installer » ou de « mettre en place ». C'est sans doute à une comparable expérience – que l'on pourrait qualifier de « réalité augmentée » – que nous convie le dispositif conçu par Jonathan Monk pour *Exhibit Model* : si l'œuvre n'y figure pas en tant qu'objet, étant plutôt représentée dans sa forme documentaire, force est de constater qu'elle aménage un « monde » qui offre un accès privilégié à ce qu'elle a été au moment de son apparition inaugurale ou ce qu'elle devient au fil de ses expositions⁶. Ce constat répond à un enjeu général, sous-jacent à une manière nouvelle de concevoir l'histoire des expositions qui devrait s'écrire à partir des multiples récits constituant ses diverses contemporanéités. Ce faisant, au cours d'une présentation publique de l'artiste, c'est à dessein que celui-ci a commenté le contexte de plusieurs œuvres y figurant, nous rappelant que l'histoire des expositions s'écrit à partir des récits qui séparent la manifestation d'origine de ses réactualisations successives⁷.

Ce n'est donc pas seulement en sa qualité de présence phénoménale que l'environnement de Jonathan Monk saisit, c'est aussi par son usage inattendu de la vue d'exposition. Une telle documentation a régulièrement été insérée dans les expositions par les muséologues sous la forme de décor scénographique – on pense notamment aux images monumentales montrant des artistes dans leur atelier –, bien que ce soit les commissaires qui les ont transformés en véritables outils référentiels afin de contextualiser des expositions historiques. Germano Celant a, parmi les premiers, utilisé de telles vues lors de l'exposition *Ambiente Arte* (37^e Biennale de Venise, 1976) afin d'y faire figurer l'intervention *Sixteen Miles of String* (1942), de Marcel Duchamp. Jens Hoffmann a, pour sa part, fait un usage abondant des vues d'expositions, notamment pour la reconstitution de *Live In Your Head: When Attitudes Become Form* au CCA Wattis Institute for Contemporary Arts (Berne, 1969/San Francisco, 2012), puis celle de *Primary Structures: Younger American and British Sculptors* au Jewish Museum (New York, 1966/2014). Sous le titre *Other Primary Structures*, cette nouvelle itération incluait des artistes d'autres cultures, question de réexaminer les enjeux de l'exposition dans une perspective mondiale. À cette occasion, Hoffmann a présenté une documentation monumentale de l'exposition sur des murs inclinés pour engager un dialogue entre les œuvres ainsi réactualisées et leur installation d'origine. Dans sa conception du musée comme manifestation globale, faisant alterner expositions temporaires et collections permanentes, Christian Bernard, directeur du Musée d'art moderne et contemporain de Genève (MAMCO), a régulièrement intégré des vues d'expositions du musée, de manière à y insérer la trame narrative de l'histoire institutionnelle.

Interrogeant la relation de réciprocité entre collection et exposition, à l'occasion du vingt-cinquième anniversaire de la Generali Foundation, Helmut Draxler a réalisé l'exposition discursive *The Content of Form* (2013), où cohabitaient œuvres et photographies d'expositions. Mis en relation avec des œuvres et des vues d'expositions tirées de l'histoire de la Generali Foundation, les agrandissements monumentaux de trois tableaux historiques montrant des expositions à une époque où se cristallisait la pensée historique moderne (Hubert Robert, David Teniers et Johann Zoffany) énonçaient avec éloquence la relation d'interdépendance des œuvres

various exhibition spaces juxtaposed in this manner is not chaotic, however, as they have been assembled according to an overarching composition that establishes various formal relations and interactions with the architectural characteristics of the space that they cover. The wall of the building visible in one image, linked to a picture on a wall in the subsequent image, creates a strange volume: sometimes a power cord extends into the adjacent image; sometimes the connection is in the line of a shadow on the floor; other times, an infinite perspective is created by large window openings, generating an immediate effect of disequilibrium; at still other times, it is repeating doors (real or imaged) that result in spatial confusion. These exhibition views, employing the photomural format, arrange space unusually, and, although they do not result in the experience hinging solely on the spatiality of the image (its positioning in its environment) and spatiality *in* the image (the composition), they certainly provoke an unexpected relationship with *place*.

The environment puts us in a strange situation, as if, owing to a curious *mise en abyme* effect, we are led to progress simultaneously through spaces as varied as a commercial gallery, a public space, a museum, an apartment, and a book. This way of reconsidering the exhibition – that is, exhibiting the work along with its display context – reminds us that the work of art “is a place,” “institutes a place” and “takes place,” as German philosopher Martin Heidegger has written.² Heidegger establishes a distinction between works and their “exhibition,” by investigating more specifically the consequences of their “installation” in museums. He laments the fact that this display mode detaches works from their context, in turn diminishing the quality of their presence.³ Seeking to understand the effects of that decontextualization, he notes that when works are exhibited in a museum, they are preserved, contemplated, and studied, but, by being museified in this way, torn from their site of origin, they are constrained to offer themselves to us as “things,” as “objects of the art business.”⁴ How, then, can works escape from this “object-being” and retain their quality of presence?

Heidegger suggests there is an exit from that inevitability: “Where does a work belong?” he asks. “As a work, it belongs uniquely within the region it itself opens up.”⁵ Thus the “place” to which Heidegger refers to is not spatiotemporal, or historical, or the place in which the work stands: it is the “opening” that it institutes, and which he designates using the term “world” – a world that it is up to the work to “install” or “put in place.” It is surely a comparable experience, one that could be called “augmented reality,” to which we are summoned by the mechanism developed by Monk for *Exhibit Model*: although the work does not appear therein as an object (being represented, instead, in its documentary form), it clearly posits a “world” offering privileged access to what it was at the time of its original appearance and what it has become over the course of its exhibitions.⁶ This observation addresses an overall issue, which underlies a new way of thinking about the history of exhibitions that should be written based on the multiple narratives making up its diverse contemporaneities. It was therefore by design that the artist, during a public presentation, commented on the context of several works appearing in it, reminding us that the history of exhibitions is being written using the narratives that separate the original event from its successive reactivations.⁷

The environment created by Monk is striking not merely as a phenomenal presence: its impact is felt also in his unexpected use





à leur exposition, démontrant son rôle dans l'identité symbolique de l'institution⁸. Bien que cette pratique curatoriale se généralise au XXI^e siècle, il faut rappeler que ce sont les artistes qui, les premiers, en ont expérimenté les formes de manière tout aussi audacieuse, dans une approche souvent réflexive.

Relativement à cette question, le cas de l'artiste polonais Edward Krasiński – parmi les premiers en 1968 à faire usage des vues d'expositions comme matériau expositionnel – est très éclairant. À l'instar des artistes conceptuels de sa génération qui partagent une sensibilité formaliste comparable – on pense à Jan Dibbets et à Bill Vazan –, Krasiński réduit son langage formel à la ligne pour créer des configurations spatiales éphémères, ensuite documentées par la photographie. Il fera ainsi usage du ruban adhésif bleu qu'il disposera à quelques occasions dans l'espace des galeries – sur les murs et sur ce qui s'y trouve de manière

of exhibition views. This type of documentation has often been incorporated into exhibitions by museologists as a design element – for instance, monumental images showing artists in the studio – but curators have transformed them into reference tools for contextualizing historical exhibitions. Germano Celant, who incorporated Marcel Duchamp's installation *Sixteen Miles of String* (1942) into the exhibition *Ambiente Arte* (37th Venice Biennale, 1976), was one of the first to employ such views. Jens Hoffmann has made abundant use of them, notably for the reconstitution of *Live In Your Head: When Attitudes Become Form* at CCA Wattis Institute for Contemporary Arts (Berne, 1969/San Francisco, 2012) and of *Primary Structures: Younger American and British Sculptors* at the Jewish Museum (New York City, 1966/2014), although the latter iteration was named *Other Primary Structures*, as artists of other cultures were included in a re-examination of the issues of exhibition from a global

à relier entre elles les différentes composantes de l'exposition –, créant des scénographies pour le moins complexes. Tel que l'a si justement observé Pawet Polit, celles-ci tendent à transformer l'espace d'exposition en sujet de représentation photographique⁹. Or, Krasiński fera un tout autre usage de la photographie, encore plus inattendu, en intégrant dans l'exposition même et sous la forme de tableaux photographiques des images d'expositions antérieures, celles-ci étant ensuite reliées aux autres composantes picturales ou sculpturales de l'exposition par sa fameuse ligne bleue. Cette stratégie convoque un nouveau mode de (re)présentation, comme si Krasiński avait élaboré une chaîne narrative faisant en sorte que les expositions antérieures prenaient la forme d'une introduction à l'exposition actuelle, l'ici et l'actuel ne pouvant exister autrement que dans cette mise en relation avec l'ailleurs et l'antérieur. Par cet effet de mise en abyme, l'artiste semble alors

Whereas his photo installation immediately calls to mind a monumental book whose pages unfold as one advances through the gallery (in which this type of photographic documentation would naturally be found), the spectator's path through the space can also suggest an experience of time that appears cinematic.

perspective. On that occasion, Hoffmann employed monumental documentation of the earlier exhibition on inclined walls to generate a dialogue between the reactivated works and the original installation parameters. Using his conception of the museum as global exhibition, Christian Bernard, director of the Museum of Modern and Contemporary Art in Geneva, has alternated between temporary exhibitions and displays of the institution's permanent collection, in which he has regularly incorporated views of past exhibitions to emphasize the storyline of its history.

Investigating the reciprocal relationship between collection and exhibition, for the twenty-fifth anniversary of the Generali Foundation Helmut Draxler produced the "curatorial-discursive project" *The Content of Form* (2013), in which works about and photographs of exhibitions coexisted. Monumental enlargements of three historical paintings by Hubert Robert, David Teniers, and Johann Zoffany (depictions of exhibitions in an era when modern historical thinking was coming into being) were juxtaposed with works and exhibition views drawn from the history of the Generali Foundation, eloquently stating the relationship of interdependency that links works with their exhibition and demonstrating the role of that relationship in shaping the symbolic identity of the institution.⁸ Although this curatorial practice is becoming widespread in the twenty-first century, it must be remembered that it was artists who first experimented with its forms in ways that were just as daring, and often employing a reflexive approach.

The example of the Polish artist Edward Krasiński – who in 1968 was one of the first to make use of exhibition views as material for an exhibition – is quite instructive in this regard. Like conceptualists of his generation who shared a comparable formalist sensibility – Jan Dibbets and Bill Vazan come to mind – Krasiński limited his formal language to the line to create ephemeral spatial configurations, which he then documented using photography. On various occasions, he positioned blue adhesive tape in the gallery's spaces – on the walls and on elements affixed to them – so as to interconnect diverse components of an exhibition, in the process creating complex (to say the least) spatial designs. As Pawet Polit has rightly pointed out, these designs tend to transform the gallery space into a subject of photographic representation.⁹ But Krasiński also employed photography in an utterly different way, incorporating images

insister sur le fait que les œuvres et leurs expositions sont en fait l'objet et le sujet de son exposition.

Souhaitant transposer dans l'espace muséal ses sculptures à grande échelle, Michael Heizer a également employé la documentation photographique de ses œuvres en la magnifiant, pour qu'elle corresponde au format grandiloquent des paysages dans lesquels lesdites œuvres s'insèrent. Exposée au Los Angeles County Museum of Art en 2012, l'installation *Actual Size* consiste en l'agrandissement de rochers qu'il a photographié en 1970, à la manière de portraits, alors qu'*Actual Size: Munich Rotary* est la projection d'images monumentales montrant une intervention *land art* réalisée en Allemagne en 1969¹⁰. Ces œuvres spécifiques ont ainsi été délocalisées pour rejouer un effet de présence qui repose cette fois sur la différence entre le site de l'œuvre (le paysage photographié) et l'espace aménagé par les images monumentales (l'exposition). David Maljković a quant à lui conçu de minutieuses scénographies où figurent des vues d'installations antérieures qui se présentent, aussi, sous la forme d'agrandissements photographiques, de vues placées au côté d'œuvres reconstituées pour une nouvelle exposition. L'artiste croate réalise des œuvres contextuelles qui témoignent du processus au cours duquel celles-ci sont soumises à des adaptations successives. L'usage veut que l'exposition d'une œuvre constitue en quelque sorte son aboutissement, cette étape ultime par laquelle s'achève la production de l'artiste. Pourtant, il n'en est rien puisque chaque nouvelle exposition assigne à l'œuvre d'art un nouveau mode d'apparition. Maljković a non seulement formalisé cette question dans l'exposition qu'il a spécifiquement conçue pour VOX, centre de l'image contemporaine (Montréal, 2016), mais il a aussi intégré des vues d'expositions captées par les visiteurs et publiées par eux sur Instagram, avant de les récupérer pour en faire des photographies murales. L'artiste démontre ainsi avec éloquence comment l'exposition est tout autant un dispositif matériel et discursif qu'un mode d'existence de la pratique d'un artiste, à un moment donné de sa trajectoire. Ce faisant, l'usage de la documentation ne représente plus pour l'ensemble de ces artistes un dispositif scénographique, mais bien une composante intrinsèque de leur pratique. Leur approche interroge par surcroît le mode d'existence, de circulation et de fonctionnement des œuvres d'art à l'intérieur de ses différents contextes d'apparition et disqualifie, dans une même impulsion, l'idéal moderniste de l'autonomie de l'œuvre.

Tel est aussi l'un des enjeux que mobilise la série *Exhibit Model* de Jonathan Monk, lequel apporte néanmoins de nouvelles balises au questionnement, soit la temporalité convoquée par ces images. Si son intervention photographique évoque d'emblée l'idée d'un livre monumental dont les pages se déploieraient à l'échelle de la galerie – où se trouverait naturellement réunie une telle documentation photographique –, la déambulation dans l'espace pourrait aussi suggérer une expérience temporelle renvoyant au cinéma. Tout se passe en effet comme si des plans inattendus étaient intercalés dans le déroulement logique d'un plan-séquence, révélant dans un mouvement continu des expositions réalisées par Jonathan Monk depuis les années 1990. L'expérience pourrait aussi bien évoquer une succession de plans, consciencieusement mis bout à bout lors du montage, suggérant tantôt un ralentissement, tantôt une accélération, découlant de l'association de différentes images, de leur variation, de leur articulation ou de leur répétition. Jonathan

of prior shows into the exhibition itself, in the form of photographic tableaux. These were then connected to the other photographic or sculptural components of the exhibition by his lines of blue tape. This strategy summoned a new mode of (re)presentation, as if Krasinski had mapped out a narrative chain whereby the prior exhibitions acted as an introduction to the current one: the here and now could not exist other than in this linkage with the there and then. With this *mise en abyme* effect, he seemed to insist that the works and their display were in fact the object and the subject of his exhibition.

Seeking to transpose his outsized sculptures into a museum space, Michael Heizer has also employed photographic documentation of his works, enlarging the images so that they correspond to the grandiose format of the landscapes that the works occupy. Shown at the Los Angeles County Museum of Art in 2012, the installation *Actual Size* consists of enlargements of rocks that he had photographed in 1970, portrait-style, and *Actual Size: Munich Rotary* features projections of monumental images of a Land Art work that he created in Germany in 1969.¹⁰ These specific works were thus relocated so as to replay an effect of presence, which resided in the tension between the site of the work (the photographed landscape) and the space established by the monumental images (the exhibition). Croatian artist David Maljković has painstakingly devised stagings that include prior installation views, also presented as photographic enlargements, and placed beside works reconstituted for a new exhibition. Maljković produces contextual works that refer to the process during which they have undergone successive adaptations. Traditionally, the exhibition of a work has been seen, in a way, as its culmination, the ultimate step in which the artist's production is finished. In fact, every new exhibition assigns a new display mode to the artwork. Maljković not only formalized this issue in the exhibition that he designed specifically for VOX, centre de l'image contemporaine (Montreal, 2016), but he also incorporated exhibition views that visitors had taken and posted to Instagram, recovering them and making them into photomurals. In so doing, he showed eloquently how the exhibition is at once a material and discursive mechanism and a mode of existence for an artist's practice, at a given moment in his or her journey. Thus, for all of these artists, the use of documentation is no longer a staging device but an intrinsic component of their art. By extension, their approach investigates the modes of existence, circulation, and functioning of artworks within their diverse display contexts and, in the same action, obviates the modernist ideal of the autonomous work.

This is also one of the issues informing Monk's *Exhibit Model* series; Monk, however, further delineates the issue by introducing an element of time to his images. Whereas his photo installation immediately calls to mind a monumental book whose pages unfold as one advances through the gallery (in which this type of photographic documentation would naturally be found), the spectator's path through the space can also suggest an experience of time that appears cinematic. It is as if unexpected shots are intercut into the logical arc of a master sequence, revealing in one continuous movement the exhibitions that Monk has produced since the 1990s. The experience might also be compared to a succession of shots, conscientiously assembled end to end in the editing suite, at times suggesting a slowing-down and at other times a speeding-up, resulting from the association of various images, their variation, their



Monk fait aussi abondamment usage de la citation dans son travail, et ce qui caractérise la nouvelle itération d'*Exhibit Model* à VOX est notamment la mise en abyme : on aperçoit à maints endroits la vue de la même exposition dans des versions antérieures, ce qui représente un moyen d'évoquer rapidement des faits passés, actualisés dans l'expérience en cours. En incrustant ainsi cette documentation dans une nouvelle séquence d'images, il nous convie à l'expérience d'une réalité augmentée par une activité sans fin, entièrement déterminée par son devenir. Il est par conséquent difficile d'appréhender globalement *Exhibit Model*, d'en saisir les tenants et les aboutissants, sans se laisser surprendre par l'expérience tant spatiale que temporelle judicieusement mise en scène par Jonathan Monk.

1 L'installation spécifique a connu trois différentes itérations : d'abord présentée au Kunsthau Baselland (du 27 mai au 17 juillet 2016), puis à la la Galleri Nicolai Wallner in Copenhagen (November 4 to December 22, 2016), and finally at VOX, centre de l'image contemporaine, Montreal (November 16, 2017, to January 27, 2018). **2** Maud Hagelstein paraphrasant Martin Heidegger dans « Art contemporain et phénoménologie », *Études phénoménologiques*, n° 41-42, Paris, 2005, p.137. **3** Martin Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part. L'origine de l'œuvre d'art*, Paris, Gallimard, 1962, p. 42. **4** *Ibid.*, p. 30. **5** *Ibid.*, p. 30. **6** Ainsi, *Exhibit Model Three*, présentée à VOX, centre de l'image contemporaine en 2017, incluait des vues des deux versions précédentes. **7** Présentation publique tenue à VOX, centre de l'image contemporaine, le 16 novembre 2017. **8** Voir à ce sujet les textes de Remi Parcollet, « Figures du "photomural" exposé », *artpress*, vol. 2 (*Les Expositions à l'ère de leur reproductibilité*), n° 36, Paris, février-mars-avril, 2015, p. 48–54; Anne Bénichou et Francine Couture, « Une mise en crise du musée, un entretien avec Christian Bernard, directeur du Musée d'art moderne et contemporain à Genève (Mamco) », *Muséologies*, vol. 5, n° 1, Montréal, automne 2010, p. 86–105; Helmut Draxler, *et.al.*, *A Book about Collecting and Exhibiting Conceptual Art after Conceptual Art*, Vienne/Cologne, Generali Foundation/Walther König, 2013. Sur l'origine de la photographie murale dans la pratique des expositions, voir le texte d'Olivier Lugon, « Avant la "forme tableau" », *Études photographiques*, n° 25, Paris, mai 2010, p. 6–41. **9** Pawet Polit, « Foksal Gallery and the Notion of Archives », *Afterall: A Journal of Art, Context, and Enquiry*, n° 21, été 2009, p. 114. **10** L'intervention, aussi héroïque que ses réalisations précédentes, consiste en une forme concave de 4,5 m de profondeur et 30 m de diamètre, ayant nécessité le déplacement de 1 000 tonnes de terre.

Marie-Josée Jean est directrice générale et artistique de VOX, centre de l'image contemporaine. Depuis le milieu des années 1990, elle a organisé plus d'une centaine d'expositions, dont plusieurs dans des institutions de renom à l'étranger. Elle a été directrice artistique pour les 6^e et 7^e éditions du Mois de la Photo à Montréal et a reçu, en 2013, le Prix de la Fondation Hnatyshyn soulignant l'excellence de sa pratique curatoriale. Elle vient de terminer un doctorat à l'Université McGill portant sur « L'exposition comme pratique réflexive : une histoire alternative des expositions d'artistes ». Elle enseigne à l'Université du Québec à Montréal.

articulation, and their repetition. Monk also makes abundant use of citation in his work, and one thing that characterizes this new iteration of *Exhibit Model* is *mise en abyme*. The spectator sees, in several places, the view of the same exhibition in previous versions, which represents a way of quickly summoning past events, actualized in the current experience. By embedding that documentation in a new sequence of images, he invites us to experience a reality augmented by a never-ending activity, wholly determined by its becoming. As a result, it becomes difficult to take in *Exhibit Model* globally, to grasp its implications and ramifications, without being caught off guard by the simultaneously spatial and temporal experience that Monk has so shrewdly staged. *Translated by Michael Gilson*

1 The specific installation has had three different iterations: it was presented first at Kunsthau Baselland (May 27 to July 17, 2016), then at Galleri Nicolai Wallner in Copenhagen (November 4 to December 22, 2016), and finally at VOX, centre de l'image contemporaine, Montreal (November 16, 2017, to January 27, 2018). **2** Maud Hagelstein, paraphrasing Heidegger in "Art contemporain et phénoménologie," *Études phénoménologiques* 41–42 (2005): 137 (our translation). **3** Martin Heidegger, "The Origin of the Work of Art," in *Off the Beaten Track*, ed. and tr. Julian Young and Kenneth Haynes (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 20. **4** *Ibid.*, 19. **5** *Ibid.*, 20. **6** *Exhibit Model 3*, presented at VOX, centre de l'image contemporaine in 2017, including views of the previous two versions. **7** Public presentation at VOX, centre de l'image contemporaine, November 16, 2017. **8** On this subject, see Remi Parcollet, "Figures du 'photomural' exposé," *artpress* 2 (issue: *Les Expositions à l'ère de leur reproductibilité*), no. 36 (February–April 2015): 48–54; Anne Bénichou and Francine Couture, "Une mise en crise du musée, un entretien avec Christian Bernard, directeur du Musée d'art moderne et contemporain à Genève (Mamco)," *Muséologies* 5, no. 1 (Fall 2010): 86–105; Helmut Draxler et al., *A Book about Collecting and Exhibiting Conceptual Art after Conceptual Art* (Vienna and Cologne: Generali Foundation and Walther König, 2013). On the origins of the photomural in exhibition practice, see Olivier Lugon, "Avant la 'forme tableau,'" *Études photographiques*, no. 25 (May 2010): 6–41. **9** Pawet Polit, "Foksal Gallery and the Notion of Archives: Between Inventory and Place," *Afterall: A Journal of Art, Context, and Enquiry*, no. 21 (Summer 2009): 114. **10** That action, which was as heroic as Heizer's earlier creations, consisted of excavating a concave depression 4.5 m deep and 30 m across, which required moving some 1,000 tonnes of earth.

Marie-Josée Jean is executive and artistic director of VOX, centre de l'image contemporaine. Since the mid-1990s, she has organized more than a hundred exhibitions, including many at renowned institutions abroad. She was artistic director for the sixth and seventh editions of Le Mois de la Photo à Montréal, and in 2013 she received the Hnatyshyn Foundation Award for the excellence of her curatorial practice. She has just completed a doctorate at McGill University; her dissertation subject was the exhibition as a reflexive practice – an alternative history of artists' exhibitions. She teaches at the Université du Québec à Montréal.

Exhibit Model Three, 2017-2018
vues de l'exposition / exhibition views
VOX, centre de l'image contemporaine, Montréal
photos : Michel Brunelle