

entretiens #2  
la proposition :  
questions  
et réponses  
the proposal:  
questions  
and answers  
david tomas

S

#

OS

# entretiens #2 la proposition : questions et réponses the proposal: questions and answers david tomas

## Entretiens #2

La proposition : questions et réponses

Les *Entretiens* sont une série de publications qui convoquent plusieurs interlocuteurs de divers champs disciplinaires pour dialoguer sur les enjeux institutionnels et artistiques que rencontre la Galerie UQO. Seule galerie universitaire à l'ouest du Québec, la Galerie UQO s'est donné comme mandat de contribuer à l'avancement et à la diffusion de savoirs sur l'art contemporain, et ces publications viennent directement bonifier les discours sur l'art.

Auteur :  
David Tomas  
Direction :  
Marie-Hélène Leblanc  
Traduction :  
Francine Delorme  
Révision :  
Käthe Roth  
Design : Simon Guibord

978-2-9816925-3-5

Septembre 2018  
Coéditeur : Anteism Books

## Entretiens #2

The Proposal: Questions & Answers

*Entretiens* is a series of publications which invite several figures working in a variety of disciplines to discuss some of the institutional and artistic issues facing Galerie UQO. The only university art gallery in western Quebec, Galerie UQO's mandate is to contribute to the advancement and dissemination of knowledge on contemporary art. These publications will contribute directly to discourses on art.

Author:  
David Tomas  
Director:  
Marie-Hélène Leblanc  
Translation:  
Francine Delorme  
Revision:  
Käthe Roth  
Design: Simon Guibord

978-2-9816925-3-5

September 2018  
Co-editor: Anteism Books

**la proposition :  
questions  
et réponses**

Q J'aimerais examiner avec toi certaines des questions soulevées par l'exposition *La proposition*. Lorsque nous avons fait connaissance pour la première fois en 2009, je t'ai demandé sur quoi tu travaillais. Tu m'as répondu réfléchir sur le problème de produire de l'art à une époque où les conditions du marché de l'art subissent de profondes transformations, et que ces changements créaient des difficultés pour quelqu'un de ta génération, un artiste ayant terminé sa formation dans les années 1970. Tu as pensé qu'il n'était plus possible de poursuivre le type de travail que tu avais produit et qu'il était important pour toi de développer une pratique qui soit plus sensible à l'évolution de l'économie. Lorsque nous nous sommes rencontrés de nouveau récemment et que je t'ai posé la même question, tu m'as dit étudier activement le processus de vente aux enchères, la notion et la fonction du spectateur (tu as insisté sur le choix de ce terme) et la proposition d'exposition. Je connaissais ton intérêt envers la vente aux enchères d'œuvres d'art contemporain, mais les notions de spectateur et de proposition ont suscité ma curiosité. Je ne voyais pas, et je ne vois toujours pas, le rapport entre les trois. Peux-tu m'en dire davantage sur ce rapport ? Mais avant, pourrais-tu expliquer brièvement la distinction entre « spectateur » et « regardeur » ? Le choix que tu fais entre les deux mots semble important.

R Il existe de nombreux termes pour désigner la personne qui se place devant une œuvre d'art et son environnement ou qui se déplace autour ou à travers les œuvres, par exemple « regardeur », « visiteur » ou « visiteur d'exposition », « participant » et « collaborateur » (dans le cas d'une œuvre interactive). On peut aussi établir plusieurs catégories sociologiques ou politiques pour définir qui cette personne pourrait être. On pourrait également utiliser son nom propre. Le « regardeur » semble un terme suffisamment neutre et flexible pour nommer la personne qui interagit avec une œuvre d'art. Toutefois, je préfère le terme « spectateur ». Je crois qu'il est important de se demander : « Quelles fonctions sociales et culturelles la personne qui regarde une œuvre d'art remplit-elle dans le système de l'art ? » Chaque mot qu'on utilise oriente d'une

08

entretiens #2

manière différente notre compréhension de cette question. Par exemple, le mot « regardeur » ne permet pas de saisir adéquatement l'importance culturelle et politique de ces fonctions dans le monde de l'art aujourd'hui. La neutralité implicite du terme « regardeur » masque le rôle fonctionnel clé de son référent dans l'économie de la communication du monde artistique et ses rapports avec la société dans son ensemble. Comme on le sait depuis les années 1970, la société est régie par le spectacle. Cela n'est certes pas nouveau. Mais le terme « spectateur » est lié sur les plans étymologique et sémantique au mot « spectacle » et, socialement et politiquement, à mon avis, à l'analyse de Guy Debord de la « société du spectacle » des années post-1950. Dans le chapitre 1, point 4, de son livre éponyme de 1967, Debord définit le spectacle comme « une relation sociale entre des personnes, médiatisée par des images », nous invitant ainsi à considérer la personne qui regarde une œuvre d'art comme un spectateur.

Dans notre société hypercapitaliste, industrialisée et automatisée où les œuvres d'art sont perçues comme des produits négociés publiquement destinés à être consommés, de façon paradoxale, comme des expériences personnelles privées, en public et dans les galeries privées et musées, le fait de désigner une personne qui consomme une œuvre d'art comme un « regardeur » ou un « visiteur » ou même un « participant » consiste à se leurrer complètement sur la nature de la fonction socioéconomique de cette personne. Aujourd'hui, la personne qui fait l'expérience d'une œuvre d'art et l'œuvre d'art elle-même sont traitées sur le plan social selon les modalités du spectacle. L'idée du chef-d'œuvre s'empare de l'essence de cette expérience. Il suffit de penser à l'expérience du touriste qui visite les grands musées publics comme le MOMA, la Tate Modern et le Centre Pompidou, et au rapport visuel mythique/mystique qu'on pourrait avoir avec des œuvres d'art iconiques ou au traitement médiatisé de la prochaine vente d'une œuvre majeure de l'art contemporain par Christie's ou par Sotheby's, pour comprendre pour quels motifs le terme « spectateur » conviendrait peut-être davantage pour décrire cette personne aujourd'hui. Le champ sémantique du terme s'inscrit naturellement dans l'idée d'une société du spectacle

09

David Tomas

puisqu'il souligne le fondement idéologique et la fonction sociale contemporaine de ce protagoniste. Dans ce contexte, le mot « spectateur » révèle simplement des tensions sociologiques importantes et des contradictions historiques. L'usage délibéré de ce terme crée des distorsions sémantiques et historiques dans les circuits de communication du monde artistique. Le mot « spectateur » désigne également comme personnage historique la personne qui perçoit une œuvre d'art, produit contemporain d'un système culturel et d'une forme de société particuliers à un moment précis de son évolution historique. La neutralité sociopolitique et esthétique, fondée sur le goût, implicite dans le terme « regardeur », se trouve liée à la période historique moderniste précédente.

Lorsqu'on visite des galeries et des musées, on peut y voir des œuvres d'art, des performances, des installations, des vidéos et des projections de films ou assister à des événements pluridisciplinaires hybrides complexes. Mais on peut également y observer des spectateurs. Je ne parle pas seulement des vernissages ou des événements culturels importants comme la documenta ou la Biennale de Venise. Je fais référence à l'expérience actuelle qui se déploie comme suite à l'exposition elle-même. D'un point de vue anthropologique, les vernissages, qu'ils inaugurent de grandes expositions ou des expositions de moindre envergure, sont des spectacles festifs de cohésion sociale fondés sur l'interaction et l'échange. Ils célèbrent les produits d'un système de production culturelle et d'un secteur des industries culturelles particulier. Désigner la personne placée en face d'une œuvre d'art par le terme « spectateur », conduit à attirer l'attention sur le type d'environnement social dans lequel, et pour lequel, les artistes et autres acteurs culturels travaillent. Les spectateurs sont objectivement interchangeables, quelles que soient leurs opinions politiques et leurs croyances sociales. Comme l'a indiqué Karl Marx dans la préface de la première édition allemande de *Capital* : « Mais il ne s'agit pas ici des personnes, qu'autant qu'elles sont la personnification de catégories économiques, les supports d'intérêt et rapports de classes déterminés. Mon point de vue (...), peut moins que tout autre rendre l'individu responsable de rapports dont il reste socialement la créature, quoi qu'il

10

entretiens #2

11

David Tomas

puisse faire pour s'en dégager ». Les qualités des spectateurs en tant qu'individus, mesurés en matière de croyances ou de coutumes et d'histoires personnelles, sont occultées par leur rôle quantitatif dans le système de l'art lorsque leur présence physique s'efface au profit d'informations statistiques relativement au nombre total de visiteurs d'une exposition. Plus de gens visitent une exposition, plus l'exposition prend de la valeur sur le plan économique.

On ne doit jamais oublier que l'œuvre d'art est le produit d'un système de production de marchandises, même si son mode de production demeure artisanal et que sa valorisation du corps de l'humain qui travaille appartient symboliquement à l'époque préindustrielle. Il ne serait pas exagéré de placer l'artiste contemporain dans la catégorie de la *paysannerie factice* de Debord, une nouvelle classe de paysans urbains créée par une société qui a adopté le modèle d'une bureaucratie d'État centralisée. Dans la mesure où le système de l'art est maintenant géré et reconfiguré sur le plan institutionnel selon des modèles d'affaires imposés et administrés par des pouvoirs administratifs centraux, le monde artistique n'est plus une scène isolée d'activités transgressives expérimentales ancrée dans le modèle bohémien du 19<sup>e</sup> siècle. Les carrières des artistes se sont de plus en plus rationalisées au cours des quarante dernières années, encadrées par les nouveaux programmes universitaires par lesquels les étudiants en art sont transformés en citoyens économiquement viables et professionnellement qualifiés. Ces acteurs sociaux communiquent au moyen du même vocabulaire universitaire que d'autres professionnels de champs disciplinaires connexes. Tout le monde parle de la différence, mais tous lisent les mêmes livres et cherchent à maîtriser le même langage. Tous les artistes qui ont suivi une formation universitaire sont, à l'instar des autres universitaires, ambitieux, axés sur la réussite et compétitifs. Les artistes et les commissaires critiquent fréquemment le modèle du cube blanc de la galerie et proposent un éventail d'autres modes de présentation, allant même jusqu'à suggérer de sortir des murs de la galerie. Les architectes construisent des musées qui fonctionnent comme des œuvres d'art. Le système de l'art absorbe ces solutions

de remplacement et valorise la conversion de musées en des affirmations esthétiques monumentales de la même manière que le néolibéralisme absorbe et transforme les diverses critiques du capitalisme et célèbre l'institutionnalisation d'une nouvelle culture d'expériences sensorielles collectives. Le système de l'art utilise les critiques émanant des artistes afin d'adapter son propre modèle aux nouvelles conditions de l'existence sociopolitique et économique. Les déclarations radicales sont expurgées, dans le cadre de ce système, par l'utilisation d'un idiome spécialisé. Le mot « art » est habilement associé à la dénégation. Les programmes d'artistes en résidence semblent être une solution de remplacement sensible et viable, sur le plan culturel et sur le plan politique, au modèle d'exposition classique en raison de leur localisation insolite et de leurs ateliers utilisés en partage, mais le tourisme qu'il encourage se révèle simplement être l'expression la plus élaborée et la plus récente de l'influence néo-libérale mondiale sur le milieu artistique. Je pense qu'il est important, voire essentiel, de critiquer et de modifier la fonction sociale contemporaine de l'artiste comme elle est conçue et élaborée à l'heure actuelle par les institutions culturelles régnautes du capitalisme mondial.

Q Crois-tu que cela est envisageable aujourd'hui ?

R Oui.

Q Comment ?

R Par le biais d'un processus de redéfinition de la relation entre œuvre d'art, spectateur, exposition et système de vente aux enchères. Pourquoi cette relation ? Parce que ces éléments sont les composantes du monde artistique.

Q Maintenant, pourrais-tu m'en dire davantage sur la nature de cette relation et sur la façon dont tu comptes aborder ce sujet ?

R Ma pratique artistique s'organise à l'heure actuelle autour de quatre axes de recherche et d'analyse. Le premier explore

12

entretiens #2

le rapport entre l'artiste, l'œuvre d'art et le système de vente aux enchères. Quelle est la fonction sociale d'une œuvre d'art et comment l'œuvre d'art circule-t-elle dans une économie de marché mondialisée ? Le deuxième axe explore la fonction sociale du spectateur. Après tout, l'œuvre d'art est produite pour qu'un spectateur la regarde et y participe sur les plans perceptif, intellectuel et esthétique. Le rôle du spectateur dans la production d'une œuvre d'art est, par conséquent, d'une importance cruciale. Mais comment tenir compte de quelqu'un qu'on ne voit ni ne connaît ? Enfin, le troisième axe examine le concept de l'exposition et la fonction de cette dernière dans une économie institutionnelle. Les artistes sont incités à se faire concurrence en vue de présenter des œuvres dans les galeries et musées. Ils doivent apprendre à accepter les règles d'un système d'art sophistiqué et à s'y adapter de même qu'à se conformer à l'économie et à l'échéancier d'exposition institutionnalisés de ce système. Enfin, le quatrième axe est la proposition elle-même. Je considère la proposition comme le lieu utopique de la conceptualisation d'une exposition avant qu'elle ne soit transformée en événement matériel. Toutefois, la proposition est aussi un document qui sert de passeport à l'existence sociale de l'exposition parce qu'elle est soit acceptée (souvent sous certaines conditions), soit rejetée.

Comme je viens de le mentionner, les représentants réels, physiques, de ces axes constituent également les composantes de base du monde artistique tel qu'on le connaît aujourd'hui. J'estime qu'il est trop facile d'oublier ou d'ignorer ce fait et de se comporter comme si le monde artistique était, anthropologiquement parlant, une zone favorable de créativité collective et de recherche intellectuelle critique. Cela n'est pas le cas. Il s'agit d'un marché spécialisé qui alimente l'économie de marché principale de la société et qui, à l'heure actuelle, consiste en une aire de divertissement et une possibilité d'investissement à l'intention des élites de la société. Je trouve étonnant que les artistes continuent d'exposer leurs œuvres critiques ou supposées radicales (quoi que puissent vouloir signifier les mots « radical » ou « critique » dans le monde artistique actuel) sans vouloir repenser le système lui-même. Les artistes sont devenus des témoins

13

David Tomas

experts de l'hypocrisie, de la souffrance et de l'impuissance du monde, mais ils n'ont pas été en mesure de changer leurs propres conditions de travail. Et je parle ici en tant qu'artiste prisonnier également de ce sinistre paradoxe.

Q De quelle façon ces quatre axes se recoupent-ils dans ta pratique ou comment y sont-ils liés ?

R Le système de vente aux enchères et son processus ont constitué l'axe principal de ma recherche depuis 2008. La raison en est fort simple. Étant donné l'influence grandissante du marché de l'art sur la carrière « professionnelle » de l'artiste au cours des quinze dernières années, je ne pouvais envisager de continuer à produire le même type d'œuvres que j'avais produites jusqu'ici. J'ai décidé de changer mon approche et d'examiner les possibilités de produire des œuvres d'art « méta économiques » basées sur les ventes aux enchères d'œuvres d'art produites par d'autres artistes, souvent des artistes canoniques tels Marcel Duchamp et Andy Warhol ou des artistes conceptuels ou néo conceptuels tels Daniel Buren et Sturtevant. Les œuvres ont été choisies en raison de leur présence illogique ou contradictoire dans le système de vente aux enchères. J'ai été, et je continue d'être, convaincu que c'est la seule façon de fonctionner de façon cohérente en tant qu'artiste dans le monde artistique d'aujourd'hui.

Le système de vente aux enchères est capable de transformer n'importe laquelle, et peut-être toutes, les œuvres d'art, des plus banales aux plus radicales, en objets de collection rares et exotiques. Si cela n'arrive pas immédiatement (qu'on pense à *Beautiful Inside My Head Forever*, la vente aux enchères dirigée par Damien Hirst de ses propres œuvres, qui s'est tenue à Sotheby's en 2008), alors cela se produira éventuellement dans un avenir lointain ou rapproché, malgré l'emplacement antérieur de ces œuvres (comme en témoigne la recrudescence de ventes récentes d'œuvres retirées de l'inventaire de musées). Le seul moyen efficace de produire une œuvre d'art qui résiste à une telle appropriation et qui puisse conserver une cohérence interne face à cet acte de transformation violent (concrétisé par le coup de marteau du commissaire-priseur

14

entretiens #2

signalant la vente de l'œuvre et, ainsi, le transfert symbolique de propriété du vendeur à l'acheteur sur la base de l'offre la plus élevée), est de trouver une façon de confronter et, peut-être, de neutraliser le processus d'appropriation économique et le fâcheux paradoxe que cet acte représente pour toutes les œuvres d'art et, en particulier, pour les œuvres radicales.

Les œuvres d'art méta économiques sont spécialement conçues pour être « vaccinées » contre l'appropriation du marché de l'art. Elles incarnent le processus de vente aux enchères dans leur forme et leur contenu. C'est ainsi qu'elles sont davantage habilitées à « prévoir » leur marchandisation puisqu'aucune échappatoire n'est possible. Elles peuvent le faire parce qu'elles sont fondées sur le processus de vente aux enchères lui-même et de ses stratégies de marketing conceptuelles-visuelles, de ses systèmes de classification et de ses espaces du savoir. Ces œuvres exploitent et révèlent les systèmes complexes et sophistiqués de présentation du savoir et de contextualisation d'artefacts entourant le processus de vente aux enchères.

Q Bien sûr, mais qu'en est-il de la relation entre ces œuvres d'art, le spectateur et la proposition d'exposition ?

R Les œuvres méta économiques soulèvent forcément la question de l'habitus culturel du spectateur et de ses limites. Le spectateur représente un axe d'analyse familier qui remonte à ma série intitulée *History of Science*, qui a débuté au milieu des années 1970 et s'est poursuivie jusqu'à la fin de cette décennie. Depuis, la question fondamentale qui m'intéresse est celle-ci : par quels moyens influencer le spectateur afin qu'il prenne conscience de son rôle dans une exposition et dans le système de l'art en général ? Comment, en d'autres mots, l'artiste peut-il étudier l'habitus du spectateur (à l'aveugle bien sûr, puisqu'il est impossible, pour le moment, d'exposer au public les réflexions ou les sentiments intérieurs du spectateur) ? De quelle façon la question de ses réactions fondées sur le savoir, le goût et le désir, peut-elle se réaliser stratégiquement dans la structure d'une œuvre d'art ou d'une exposition, qui sont en fin de compte des systèmes

15

David Tomas

spécialisés de stimuli visuels ? De toute évidence, il s'agit d'un axe de recherche quelque peu invisible ou implicite si on ne se sert pas d'outils sociologiques. Mon objectif n'a pas été de recueillir des données sociologiques, mais, plutôt, de rendre le spectateur conscient de sa nature sociale, fabriquée à un niveau intérieur, plus intime, d'interaction perceptive. La série *History of Science* soulevait au départ ce type de question par le biais du transfert de formes de savoir disciplinaire hautement spécialisé d'un domaine (la physique) à un autre (l'art). Et la différence entre mon travail dans ce domaine et celui d'un artiste tel que Bernar Venet concernait le rapport du savoir actuel par opposition au savoir historique : les incidences historiques visuelles et conceptuelles d'événements qui n'avaient jamais été vues auparavant comme elles étaient représentées par l'histoire des découvertes scientifiques, un reflet de la notion dominante de progrès dans le monde de l'art et ses obsessions avec la notion de génie et de précurseur. La question de la relation entre l'habitus du spectateur, l'œuvre d'art et l'artiste a été étudiée de diverses façons depuis. Qu'attend le spectateur de l'œuvre d'art ? De quelle façon secouer les croyances du spectateur par rapport à la fonction sociale et à l'identité culturelle de l'œuvre d'art ? Quels objectifs ces défis permettent-ils d'atteindre ? Même si on ne peut résoudre ces questions d'une manière systémique, puisque chaque spectateur réagit de façon différente à une œuvre d'art selon son éducation, ses connaissances et son expérience et, même si je ne m'intéresse pas, comme le sociologue, à recenser les réactions du spectateur à l'égard de chaque œuvre d'art ou de chaque exposition, voilà déjà plus de quarante ans que je m'intéresse à ces questions. Le spectateur est le double de l'artiste, celui qui se trouve de l'autre côté de l'œuvre d'art, qui reçoit le « don » de l'œuvre d'art, dans le sens de la création de cohésion sociale, un concept utilisé par Marcel Mauss, une convention fondée sur la réciprocité. Puisque c'est cette convention qui garantit la naissance de l'œuvre d'art, même s'il s'agit d'un avènement complexe et, dans bien des cas, conflictuel.

Le spectateur est l'« autre » dont l'identité peut seulement faire l'objet de spéculations et, pourtant, l'artiste ne peut

16

entretiens #2

exister sans cet autre qui se trouve hypothétiquement devant une œuvre d'art, même s'il est physiquement absent. Il n'y a pas d'artiste sans une forme quelconque d'œuvre d'art, et pas d'artiste sans une certaine forme de spectateur. Si l'œuvre d'art est délibérément supprimée, ou que l'artiste quitte le monde artistique, des traces matérielles peuvent garantir leur place mythique dans l'histoire de l'art, comme nous l'avons vu dans le cas de Lee Lozano. La question du spectateur (dans cet exemple, sa place et son genre) fait l'objet d'une brillante analyse dans le tableau d'Édouard Manet *Un bar aux Folies-Bergère* (1881) et revu selon une approche contemporaine par Jeff Wall, en 1979, avec *Picture for Women*.

Q Le spectateur représente-t-il toujours simplement une forme d'abstraction commode comme tu l'as suggéré plus tôt, en faisant allusion à Karl Marx, et comme tu continues de le laisser entendre ? Tout cela n'est-il pas un peu réducteur et partial ?

R Il est utile de rappeler que l'exposition doit continuer à être vue comme un lieu de contestation entre les aspirations et la volonté de puissance de l'artiste et du conservateur et les attentes du spectateur et la volonté de puissance implicite qui s'y trouvent. Parce que ce qu'on espère voir et ce que l'on veut voir, explorer et absorber ne risquent jamais d'être entièrement épuisés dans le cadre d'une exposition, elle devient le lieu d'aspirations conflictuelles, d'attentes et d'expériences et de leurs dérivés esthétiques, culturels, sociaux et politiques ambigus. La fonction du spectateur dans le système de l'art est d'assurer l'existence du système en servant, surtout aujourd'hui, de représentant culturel de la société—celui qui incarne une idéologie d'accès démocratique universel et automatique à l'art, qui légitimise le pouvoir d'engourdissement découlant d'expériences sensorielles complexes générées par des médias. Le spectateur est le témoin de la légitimité sociale du système. Auparavant, la légitimité se définissait sur le plan culturel, aujourd'hui elle se définit sur le plan économique.

On ne peut jamais concilier nos propres désirs avec ceux du spectateur, parce qu'évidemment chaque spectateur est différent et possède une expérience et une formation

17

David Tomas

distinctes. En ce sens, l'affirmation de Marx est pertinente. Il existe toutefois un spectateur que l'artiste doit satisfaire, et c'est le spectateur idéal qu'il porte en lui-même. Nous sommes tous à notre tour spectateurs. Produire une œuvre d'art, c'est la réaliser en premier lieu pour soi. L'artiste est le premier spectateur de son œuvre. Mais ce premier spectateur « idéal » est par le fait même le modèle pour tous les spectateurs et, ainsi, l'image de tous ceux-ci. Ce que l'artiste désire de l'œuvre d'art, il le désire du spectateur. Cependant, ce qu'un spectateur réel demande d'une œuvre d'art est quelque chose qui ne peut être prévu, mais seulement imaginé. Souvent, il s'agit d'une représentation incomplète ou en opposition totale avec l'« idéal » de l'artiste ou bien consiste en une représentation altérée projetée sur une œuvre d'art. Toutefois, il y a une pression économique grandissante envers la production d'œuvres d'art destinées à répondre aux exigences socio-économiques de divertissement d'un spectateur générique modelé sur les caractéristiques (basées sur des statistiques et des probabilités) d'un représentant idéal d'une société qui selon Debord, est « une société de spectacle ». Signes populaires répandus, formes et idiomes universels, couplés à une politique d'accessibilité et de facilité, servent de piliers principaux de ce modèle de divertissement.

Q Comment la fonction du spectateur concorde-t-elle avec le processus de la vente aux enchères et avec la proposition ?

R Il importe d'avoir à l'esprit que, du point de vue de l'artiste, le spectateur assume une fonction double : il est un reflet de l'artiste, mais aussi de la société, sous la forme du « grand public ». Comme c'est le cas pour toutes les images, le spectateur est une forme d'illusion sociale, une construction sociale. D'un point de vue socioéconomique, le spectateur consomme l'œuvre d'art (ou les œuvres d'art) et l'exposition, et c'est cet acte de consommation qui légitimise le système et le maintien dynamique et durable parce cela permet de maintenir en vie l'économie réelle du monde artistique. Je ne veux pas m'étendre sur le sujet, mais pour moi le modèle de l'économie du monde artistique est le système de vente aux

18

entretiens #2

enchères. C'est la raison pour laquelle j'ai décidé de concentrer mes efforts sur ce système au cours de la dernière décennie. Le spectateur — à la fois comme incarnation « idéale » et en chair et en os — est l'illusion qui permet à l'artiste d'exister comme unité de production d'une société hypercapitaliste. Mais l'artiste est également le « grand illusionniste » de cette société. Les artistes affirment défendre des programmes politiques progressifs ou adhèrent implicitement (et d'une manière perverse) aux promesses de succès et de richesse promues par le modèle d'affaires entrepreneurial insidieux qui s'est emparé des programmes d'éducation et des institutions du monde de l'art. De plus en plus, les artistes jouent à être des artistes pendant qu'ils rêvent d'être des superstars et, de plus en plus, la société leur accorde leurs rêves, à condition qu'ils demeurent prisonniers de ceux-ci. Et cela, en dépit du fait que l'artiste est également l'un des témoins les plus sophistiqués de notre époque. Mais il n'y a qu'un pas à franchir pour passer de témoin culturel ou politique à celui de spectateur globe-trotter ou de touriste culturel ou politique.

Dès qu'on s'intéresse à l'artiste et au spectateur, à l'artiste et au système de vente aux enchères, les questions touchant le rôle des illusions (ou des désillusions, selon) et entourant la fonction sociale de l'artiste sont automatiquement soulevées (en quelque sorte c'est comme ouvrir une boîte de Pandore). Il devient alors difficile de ne pas tenter de se libérer de leurs paradoxes, du moins pour quelqu'un qui se trouve dans ma position. Une solution, et c'est peut-être l'unique solution logique, est d'étudier l'itinéraire offert par l'œuvre méta économique.

Q Et la proposition d'exposition ? Peux-tu m'en dire davantage sur ce texte spécialisé et sur la façon dont il s'intègre aux concepts de spectateur et d'exposition ? Bien que j'aie l'impression que la proposition est un élément important dans l'économie du monde artistique, même si elle n'est pas reconnue, il me semble qu'elle demeure un élément obscur dont la fonction est relativement mineure. Après tout, le public voit l'exposition finale et c'est ce qui importe du point de vue artistique et de l'idée du spectacle. Ce que je veux saisir, dans

19

David Tomas

mon rôle de spectateur, c'est la solution définitive au problème de présenter le sujet de l'exposition. Les mécanismes obscurs de sa présentation sont pour moi un intérêt limité. J'imagine que la proposition se situe à mi-chemin entre l'idée initiale et la forme finale de sa présentation. Et même si cela intéressait un historien des expositions ou de l'art, elle offrirait un intérêt moindre pour le spectateur moyen.

R La proposition est un document particulier — voire, paradoxal —, pouvant emprunter diverses formes, allant d'une description neutre, logique, avec un certain nombre de pages et des diagrammes et illustrations, jusqu'à un résumé d'un paragraphe à insérer dans une partie déterminée d'une demande de subvention. Elle pourrait aussi prendre la forme éphémère d'une simple description verbale au cours d'un échange entre amis et connaissances. Si un commissaire demeure le gardien de l'exposition, alors la proposition représente la voie privilégiée pour l'artiste d'accéder au financement et aux possibilités offertes par cet espace. À bien des égards — en l'absence de contraintes économiques et de compromis logistiques —, la proposition désigne l'idéal d'une exposition : une utopie conceptuelle où l'idée pure de la logique de l'exposition et de son contenu règne en maître. Il serait très intéressant de produire une exposition constituée de propositions d'exposition, accompagnées de modèles si possible (*pires*) — et, oui, je perçois l'ironie de la situation : les « coûts » éventuels des modèles dans une exposition réelle, exposition constituée de propositions d'exposition! (*Rires*) Toutefois, cet exercice serait vraiment intéressant... La proposition est comparable sur le plan fonctionnel à l'alter ego de l'artiste : le spectateur idéal.

Q Que veux-tu dire par « comparable » ?

R Aujourd'hui, on ne peut s'engager dans une pratique professionnelle sans la proposition, quelle qu'en soit la forme. Du point de vue du système de l'art, le lien entre l'artiste et l'exposition est la proposition. Elle est également un lieu de rencontre pour le modèle idéal du spectateur et son image sociale (une construction socioéconomique), là où le modèle

20

entretiens #2

absorbe effectivement l'image : à mesure que la proposition se transforme en vue de devenir une exposition, le modèle idéal est de plus en plus altéré par des forces externes agissant en faveur de l'image.

La proposition est potentiellement un idéal libéré de toutes contraintes symboliques et matérielles. Or, le spectateur idéal est aussi une construction utopique, privée de contenu biographique, en fin de compte une fonction définie par une position (ou une trajectoire) spatiale dans l'espace, lui-même défini par rapport à une œuvre d'art, placée (d'un point de vue public) dans un environnement appelé exposition. Ainsi, la proposition et le spectateur sont, sur le plan artistique, des idéaux. Ils inscrivent tous les deux l'œuvre d'art dans le monde. Mais, en définitive, il s'agit d'un monde idéal qui est rapidement corrompu par la politique et l'économie du monde artistique.

Q J'ai lu ta proposition pour *Knowledge Vectors* et ton communiqué pour *The Proposal*. Peux-tu me donner plus de détails sur ces projets ?

R Il y a quelques années, j'ai élaboré une proposition pour une exposition qui porterait sur la question des rapports entre l'art conceptuel et les formes du savoir par champ d'études. J'ai toujours considéré l'art conceptuel comme étant étroitement lié à l'université et à son système de champs d'études. Il s'agit là de la première référence pour l'idée que j'ai eue pour *The Proposal*. La deuxième référence prend sa source dans mes activités en tant que collectionneur, en particulier d'art conceptuel et des objets éphémères connexes. Ma collection gravite autour du mot « savoir » : ce qu'il pourrait être dans le cas de l'art et également quelles seraient ses limites en ce qui concerne l'art conceptuel. Je voulais produire une exposition qui examinerait les éléments de la collection à partir de ce point de vue. Les œuvres qui m'intéressaient étaient produites par Robert Barry, Bernar Venet, James Lee Byars, Keith Arnatt et John Latham, et le titre original de l'exposition était *Knowledge Vectors: Barry, Byars, Venet — (Arnatt and Latham)*. J'ai proposé l'exposition à un centre d'art contemporain de Montréal ; elle a été refusée au motif qu'elle ne renfermait aucun contenu

21

David Tomas

contemporain. Cette réponse m'a semblé dénoter une étroitesse d'esprit, et j'ai répondu simplement à la galerie que le contenu contemporain consistait en l'actualisation de la proposition sous la forme d'une exposition. La galerie n'a pas donné suite à ma réponse.

J'ai ensuite décidé de produire l'exposition sous une forme plus appropriée, mais non moins ambitieuse, compte tenu de mes moyens limités. J'ai réalisé une série d'expositions fondées sur la vente aux enchères sous la forme de PDF qui ont été envoyés par courriel de façon périodique à une liste d'amis et de connaissances. Il y a eu trois catégories d'exposition : *Remote*, *Invisible*, et *Retrospective*. J'ai produit ces expositions depuis 2010. Elles ont été conçues afin d'examiner comment le concept de l'exposition artistique pouvait être remis en question et étendu au-delà de ses frontières physiques classiques. Dans le cas de *Remote Exhibitions*, par exemple, j'ai choisi une ou plusieurs œuvres d'art devant être vendues dans le cadre d'enchères d'art contemporain et j'ai dressé la liste de cette ou de ces œuvres avec la date, le lieu, les dates de visionnement et l'horaire dans le courriel que j'ai envoyé aux destinataires de ma liste de diffusion. Ceux-ci ont eu alors l'occasion de consulter le catalogue de vente ou de voir les œuvres en ligne. Ces options équivalaient à mon avis au fait de visiter une exposition et de regarder les œuvres d'art, mais les paramètres et le contenu de l'exposition étaient très différents. Cette démarche m'a également permis d'examiner la nature et les limites du commissariat à l'ère numérique. *Invisible Exhibitions* étaient essentiellement des expositions inaccessibles, et *Retrospective Exhibition* (il n'en existe qu'une seule à ce jour) consistait en une série d'œuvres qui avaient été rassemblées par un collectionneur pour être vendues par la suite aux enchères.

*Knowledge Vectors* a été présentée aux destinataires des courriels en ces termes :

*Une liste de 18 œuvres d'artistes tels Robert Barry, James Lee Byars, Bernar Venet, complétées par trois œuvres de Keith Arnatt et deux œuvres de John Latham, plus une proposition d'exposition contenue dans une enveloppe porte-documents en*

*polypropylène transparent. Les œuvres et le porte-documents sont distribués dans des endroits où ils sont stockés selon une logique de répartition aléatoire.*

L'« exposition » s'est déroulée du 15 juin au 15 décembre 2015. C'est à partir de *Invisible Exhibition* que j'ai pu sortir des paramètres physiques de l'exposition d'art contemporain classique. Lorsque Marie-Hélène Leblanc, directrice de la Galerie UQO, a évoqué la possibilité d'une exposition, je lui ai immédiatement proposé une version modifiée de l'exposition *Knowledge Vectors* (2015). Simultanément, j'ai saisi cette occasion comme une façon d'activer la proposition initiale et c'est dans cette optique que j'ai travaillé sur le plan de l'exposition. Au départ, j'ai pensé adopter le modèle de *Live rightly, die, die...*, une exposition antérieure que j'avais produite et de son catalogue. J'aurais fait des copies des œuvres originales afin de neutraliser leur « aura », de les aplanir et de les intégrer directement à la surface des murs de la galerie. J'entendais également utiliser des enregistrements sonores, et des étudiants auraient été engagés pour chanter ou réciter les textes des cartons de présentation des œuvres — une idée que je trouvais intéressante à l'époque. Toutefois, rapidement, la complexité de la proposition, de ses modifications et de sa disposition dans un espace schématique m'a contraint à réexaminer ma proposition initiale.

Cependant, bien que les résultats auraient pu être enrichissants et « spectaculaires », j'ai eu l'impression de perdre le contrôle du projet initial et de ses objectifs historiques et conceptuels. J'ai cru que j'abandonnais l'étude de la question des limites qui avait été temporairement posée dans le projet d'origine et qui avait été abordée directement dans la version de *Invisible Exhibition*. J'ai décidé de revenir sur ces deux références de base. Puis, j'ai fait face à un nouveau problème, soit celui de savoir comment intégrer ces références dans l'environnement d'une galerie réelle tout en conservant et en développant leurs commentaires critiques sur la fonction et les limites de l'exposition d'art contemporain, son économie et sa fonction sociale. Mais, je me suis rapidement rendu compte que la question de la place et de la fonction sociale

du spectateur est devenue la charnière entre les deux propositions et *Invisible Exhibition*. Le « communiqué » qui a été écrit pour l'exposition à la Galerie UQO a été conçu afin d'initier le spectateur aux paradoxes de sa place et de sa fonction, centrales dans l'exposition.

Q Nous voilà maintenant revenus au paradoxe du spectateur ?

R Oui, nous y sommes en effet.  
(*Petit rire*)

Q Vois-tu en moi un spectateur idéal ?  
(*Rires*)

R D'une certaine façon, oui, de l'autre, cela reste à voir...  
(*Rires*)

# the proposal: questions and answers

Q I would like to explore with you some of the issues raised by the exhibition *The Proposal*. When we first met, in 2009, I asked you what you were working on. You replied that you were thinking about the problem of producing art at a time when the market conditions in the art world were changing in important ways, and that these changes were creating difficulties for someone of your generation, an artist who was educated in the 1970s. You felt that it was no longer possible to produce the kind of work that you had been producing and that it was important for you to develop a more economically sensitive practice. When we recently met again and I asked you the same question, you said you were actively exploring the auction process, the concept and function of the spectator (and you emphasized this choice of word), and the exhibition proposal. I knew about your interest in the contemporary art auction, but I was intrigued when you mentioned the spectator and the proposal. I didn't, and still don't, see the connection among the three. Can you tell me more about this connection? But before you do, can you briefly explain the distinction between "spectator" and "viewer"? The choice you have made between the two words seems important.

A There are many words used to designate the person who stands in front of or moves around or through an artwork and its environment, such as "viewer," "visitor," "exhibition goer," "participant," and "collaborator" (in the case of an interactive work). One can also use various sociological or political categories to define who this person might be. Personal names could also be used. "Viewer" seems to be sufficiently neutral and elastic to designate the person who engages with a work of art. However, I prefer "spectator." I think that it is important to ask, "What social and cultural functions does the person who looks at a work of art fulfil in the art system?" Each word used inflects one's understanding of this question in a different way. "Viewer" cannot, for example, adequately capture the cultural and political significance of those functions in today's art world. The implied neutrality of "viewer" eclipses its referent's key functional role in the art world's communicational economy and its relationship with society at large. As we have known

since the 1970s, society is governed by the spectacle. This is nothing new. But the word "spectator" is linked etymologically and semantically with the word "spectacle," and socially and politically, in my mind, with Guy Debord's analysis of a post-1950s "society of the spectacle." In Chapter 1-4 of his 1967 book of the same name, Debord defines the spectacle as "a social relation among people, mediated by images," thus encouraging us to also treat the person who is looking at an artwork in similar terms.

In our industrialized, automated, hyper-capitalist society—in which artworks are conceived as publicly traded commodities to be consumed, paradoxically, as individualized private experiences, in public and private galleries and museums—to designate the person who consumes an artwork as a "viewer" or "visitor," or even "participant," is to totally mystify that person's socio-economic function. Today, the contact between the person who experiences an artwork and the artwork itself is treated socially in spectacular terms. The idea of the masterpiece captures the essence of this experience. One has only to think of the tourist experience of visiting major public museums such as MOMA, the Tate Modern, and the Centre Pompidou, and of the mythic/mystic visual contact one might have with canonical artworks, or of the mediatized packaging of the future sale of a major work of contemporary art by Christie's or Sotheby's to understand why the word "spectator" might be a more appropriate term to use to describe this person today. The semantics of the word flows naturally into the idea of a society of the spectacle in a way that highlights this figure's ideological underpinning and contemporary social function. In this context, the word simply communicates important sociological tensions and historical contradictions. To deliberately use it creates semantic and historical distortions in the art world's communicational circuits. It also identifies the person who views a work of art as a historical figure, a contemporary product of a particular cultural system and form of society at a specific moment in its historical development. The implied socio-political and taste-based aesthetic neutrality of the word "viewer" is linked to a previous modernist historical period.

When we visit galleries and museums, we can see artworks, performances, installations, video and film projections, or challenging hybrid cross-disciplinary events. But we can also see spectators on display. I'm not just talking about openings or major cultural events such as documenta or the Venice Biennale; I'm referring to the actual experience that unfolds as a consequence of the exhibition itself. From an anthropological viewpoint, openings, whether they inaugurate major or minor exhibitions, are celebratory spectacles of social cohesion based on interaction and exchange. They celebrate the products of a specific system of cultural production and sector of the cultural industries. To call the person who stands in front of an artwork a "spectator" is to draw attention to the kind of social world that artists and other cultural actors are working in and working for. Spectators are, objectively, interchangeable, notwithstanding their politics and social beliefs. As Karl Marx noted in the preface to the first German edition of *Capital*, "Here individuals are dealt with only in so far as they are the personifications of economic categories, embodiments of particular class-relations and class-interests. My standpoint ... can less than any other make the individual responsible for relations whose creature he socially remains, however much he may subjectively raise himself above them." Spectators' qualities as individuals, measured in terms of beliefs, or customs and personal history, are eclipsed by their quantitative role in the art system when their physical presence is melted into statistical information concerning an exhibition's total number of visitors. The more people visit an exhibition, the more valuable the exhibition is from an economic point of view.

The artwork, one must never forget, is the product of a system of commodity production, even if its mode of production remains artisanal and its valorization of the working body nominally pre-industrial. It might not be too much of an exaggeration to place the contemporary artist in the category of Debord's *artificial peasantry*, a new urban peasantry created by a society that has adopted the model of a centralized state bureaucracy. Insofar as the art system is now controlled and institutionally reconfigured according to business models

imposed and managed by centralized administrative powers, the art world is no longer a secluded arena of transgressive experimental activity rooted in a nineteenth-century bohemian model. Artists' careers have become increasingly streamlined over the past forty years under the guidance of new academic programs through which art students are transformed into professionally trained, economically viable citizens. These social actors converse through the same academic vocabularies used by other trained professionals in adjacent disciplinary fields. Everybody talks about difference, yet everybody reads the same books and strives to master the same languages. University-trained artists, like other academics, are achievement driven, goal oriented, and competitive. Artists and curators regularly critique the white cube model of the gallery and propose a range of alternative modes of presentation, even to the extent of stepping outside of its walls. Architects build museums that function as artworks. The art system absorbs these alternatives and celebrates the transformation of museums into monumental aesthetic statements, in the same way that neo-liberalism absorbs and transforms different critiques of capitalism and celebrates the institutionalization of a new culture of collective sensory experiences. The art system uses artists' critiques to adapt its own model to new conditions of socio-political and economic existence. Radical statements are extruded, in the context of this system, through the language of high design. Negations are conveniently tethered to the word "art." Artist-in-residence programs appear to be a viable politically and culturally sensitive alternative to the classic exhibition model because of their eccentric locations and studio-based communalism, but the tourism that they encourage is simply the newest and most elaborate expression of the art world's global neo-liberal reach. I think that it is important—indeed, imperative—to critique and to modify the artist's contemporary social function as it is presently conceived and crafted by the governing cultural institutions of global capitalism.

Q Do you think that this is possible today?

A Yes.

Q How?

A Through a process of redefining the relationship among artwork, spectator, exhibition, and auction system. Why this relationship? Because its elements are the building blocks of the art world.

Q Can you now tell me more about this relationship and your approach to it?

A There are four vectors of research and analysis in my art practice at present. The first explores the artist's relationship with the artwork and the auction system. What is an artwork's social function and how does it circulate in a global market economy? The second explores the spectator's social function. After all, the artwork is produced for a spectator to see and engage with perceptually, intellectually, and aesthetically. The spectator's role in the production of an artwork is therefore of critical importance. But how does one take account of someone one does not see and know? The third explores the exhibition and its role in an institutional economy. Artists are encouraged to compete to present work in galleries and museums. They must learn to accept and adapt to the dictates of a sophisticated art system and conform to its institutionalized exhibition economy and timetable. The fourth is the proposal. I consider this document to be the utopian space of an exhibition's conceptualization before it is transformed into a physical event. However, the proposal is also a document that serves as a passport to the exhibition's social existence because it is either accepted (sometimes under certain conditions) or rejected.

As I just mentioned, the concrete representatives of these vectors are also the basic building blocks of the art world as we know it today. I think that it's too easy to forget or ignore this fact, and to behave as if the art world is, anthropologically

30

entretiens #2

speaking, a benevolent zone of collective creativity and critical intellectual exploration. It's not. It's a specialized market that feeds into society's main market economy and, at present, it's an entertainment playground and investment opportunity for society's elites. I find it amazing that artists can continue to exhibit so-called radical or critical works (whatever the words "radical" or "critical" might mean in today's art world) without rethinking the system itself. Artists have become expert witnesses to the world's hypocrisies, pain, and powerlessness, but they haven't been able to change their own working conditions. And here I speak as an artist who is also caught in this deadly paradox.

Q How are the four vectors related or cross-referenced in your practice?

A The art auction system and its process have been the primary axis of my practice since 2008. The reason is quite simple. Given the increasing influence of the art market on the artist's "professional" career over the last fifteen years, I could not imagine continuing to produce the same kinds of works that I had been producing up to then. I decided to change my focus and explore the possibilities of producing "meta-economic" artworks that were based on auctions of works of art produced by other, often canonical artists such as Marcel Duchamp and Andy Warhol, or conceptual and neo-conceptual artists such as Daniel Buren and Sturtevant. Works were chosen because of their contradictory or illogical presence at auction. I was, and I continue to be, convinced that this is the only way to operate coherently as an artist in today's art world.

The auction system is capable of transforming any and all artworks, from the most banal to the most radical, into rare and exotic collectibles. If it does not happen immediately (one thinks of Damien Hirst's self-directed auction of his own artworks, under the title *Beautiful Inside My Head Forever*, at Sotheby's in 2008), then it will eventually happen in a distant or not-too-distant future, notwithstanding the previous location of these works (as witnessed by the spate of recent sales of deaccessioned artworks from museums). The only effective

31

David Tomas

way to produce an artwork that resists such appropriation and that can retain internal coherence when faced with this violent act of transformation (which is embodied in the final sound of the auctioneer's hammer as it signals the artwork's sale and therefore the symbolic transfer of property from seller to buyer on the basis of the highest bid)—is to find a way to confront and perhaps neutralize the process of economic appropriation and the unfortunate paradox that this act represents to all works of art, and to radical ones in particular.

Meta-economic artworks are specifically conceived to be “inoculated” against art-market appropriation. They “embody” the auction process in their form and content. It is in this way that they are able to “anticipate” their commodification, since escape is not possible. They can do this because they are based on the auction process itself and its visual-conceptual marketing strategies, classification systems, and knowledge spaces. They mine and expose the auction's complex and sophisticated systems of knowledge presentation and artefact contextualization.

Q Yes, but what is the relationship between these artworks and the spectator or exhibition proposal?

A Meta-economic artworks automatically raise the question of the spectator's cultural habitus and its limits. The spectator is an old axis of analysis for me that stretches back to my *History of Science* series of the mid- to late 1970s. The basic question that has interested me since then is the following: By what means is it possible to put pressure on the spectator, to render the spectator self-conscious of her or his role in the exhibition and in the art system in general? How, in other words, can the artist explore a spectator's habitus (blindly of course, since it is not possible, for the moment, to expose to public view the contents of a spectator's mind)? How can the problem of private reactions based on knowledge, taste, and desires be strategically embodied in the structure of an artwork or an exhibition, both of which are ultimately specialized systems of visual stimuli? This is, obviously, a somewhat invisible or implicit axis of research if one does not use sociological tools.

But my objective has not been to extract sociological data but, rather, to make a spectator self-consciously aware of her or his constructed social nature at a more intimate private level of perceptual interaction. The *History of Science* series first raised this kind of question through the transfer of highly specialized forms of disciplinary knowledge from one discipline (physics) to another (art). And the distinction between my work in this area and that of an artist such as Bernar Venet concerned current versus historical knowledge: the visual and conceptual/historical impact of events that had never been seen before as represented by the history of scientific discovery, a mirror of the governing idea of progress in the art world, with its obsessions with the idea of genius and who did what first. The problem of the relationship among a spectator's habitus, the artwork, and the artist has been explored in various ways since then. What does the spectator expect the artwork to be? How can one challenge a spectator's assumptions about the artwork's cultural identity and social function? What are the objectives of these challenges? Even though they cannot be answered in a systemic fashion because each spectator reacts in a different way to an artwork, depending on education, knowledge, and experience—and even though I don't have the sociologist's interest in mapping out spectator responses to each artwork or exhibition—these questions have accompanied me over the past forty years. The spectator is the artist's double, the one who is on the other side of the artwork, who receives the “gift” of the artwork, in Marcel Mauss's sense of the creation of social cohesion: a contract based on reciprocity. For it is this contract that guarantees the emergence of the artwork, even if it is a complex and, in many cases, antagonistic one.

The spectator is the “other” whose identity can only be speculated on, and yet the artist cannot exist without that other who is hypothetically situated in front of an artwork, even when physically absent. There is no artist without some form of artwork; there is no artist without some form of spectator. If the artwork is deliberately suppressed, or the artist drops out of the art world, physical traces can guarantee their mythic place in the history of art, as we have seen in the case of Lee

Lozano. The problem of the spectator (in this example, his place and gender) is brilliantly analyzed in Manet's *A Bar at the Folies-Bergère* of 1882, and revisited in a more contemporary vein in Jeff Wall's 1979 remake, *Picture for Women*.

Q Is the spectator always simply a convenient abstraction, as you suggested in your earlier reference to Marx and as you continue to imply? Isn't this a bit reductionist and one-sided?

A It is worth reiterating that the exhibition must continue to be considered a site of contestation between the artist's and curator's desires and wills to power and the spectator's expectations and the will to power implied in those expectations. Because what one expects to see and wants to see and explore and absorb can never be completely exhausted in an exhibition's arena, it becomes the site of conflicting desires, expectations, and experiences and their ambiguous political, social, cultural, and aesthetic by-products. The spectator's function within the art system is to ensure the existence of the system by serving, especially today, as the cultural representative of society—the one who stands for an ideology of automatic universal democratic access to art, the one who legitimizes the numbing power of complex media-generated sensory experiences. The spectator is the witness to the system's social legitimacy. Once, this legitimacy was defined in cultural terms; today, it is defined in economic terms.

One can never reconcile oneself to the desires of the spectator because, obviously, each spectator is different, has a different background and formation. In this sense Marx's statement is pertinent. There is nevertheless one spectator that the artist must satisfy, and that is the ideal spectator within himself or herself. We are all spectators in our turn. To produce an artwork is to make it, in the first place, for oneself. The artist is the first spectator of his or her own artwork. But this first "ideal" spectator is ipso facto the model for and thus the image of all spectators. What the artist desires from the artwork, he or she desires from the spectator. However, what an actual spectator desires from the artwork is something that cannot be anticipated, but only speculated on. Often it's incomplete or in complete opposition to the artist's "ideal,"

34

entretiens #2

or it's a corrupted representation projected onto an artwork. However, there is an increasing economic pressure to produce artworks designed to fulfil the socio-economic requirement to entertain a generic spectator modelled on the statistical and probabilistic characteristics of an ideal representative of a society that is, in Debord's words, "of the spectacle." Popular signs, forms, and universalized idioms, coupled with a politics of accessibility and simplicity, serve as the principal pillars of this entertainment model.

Q How does the function of the spectator dovetail with the auction process and the proposal?

A I think it's important to keep in mind that, from the artist's point of view, the spectator is a split function: a reflection of the artist and also of society in the form of the "general public." As is the case with all reflections, the spectator is a form of social illusion, a social construction. From a socio-economic viewpoint, the spectator consumes the artwork(s) and exhibition, and it is this act of consumption that legitimizes the system and keeps it alive and healthy, because it also keeps the art world's real economy alive. This is not the place to go into details, but, for me, the model for the art world's economy is the auction system. This is why I have decided to focus on it over the past decade. The spectator—both as an ideal and in flesh-and-blood incarnations—is the illusion that allows the artist to exist as a productive unit of a hyper-capitalist society. But the artist is also this society's "grand illusionist." Artists either pay lip service to progressive political agendas or adhere implicitly (and perversely) to the promises of success and wealth promoted by an insidious entrepreneurial business model that has taken hold of the art world's institutions and educational programs. Increasingly, artists play at being artists, while they dream of being superstars; increasingly, society grants them their dreams providing they agree to remain prisoners of those dreams. And this is in spite of the fact that the artist is also one of our epoch's most sophisticated witnesses. But there is a slippery slope from being a political or cultural witness to being a globetrotting spectator or cultural and political tourist.

35

David Tomas

Once one opens the Pandora's boxes of the artist and spectator, the artist and auction system, the questions of the function of illusions (or delusions, depending on one's point of view) and the social function of the artist are automatically raised. Once raised, it is impossible not to attempt to break out of their paradoxes, at least for someone in my position. A solution, and perhaps the only logical one, is to explore the route offered by the meta-economic artwork.

Q And the exhibition proposal? Can you tell me more about this specialized text and how it fits with your concepts of the spectator and the exhibition? Although I have a sense that the proposal is an important but unrecognized component of the art world's economy, it seems to me to be an obscure element with a relatively minor function. After all, what the public sees is the final exhibition, and this is what is important from artistic and spectatorial viewpoints. What I want to see, in my role of spectator, is the ultimate solution to the problem of presenting the exhibition's subject matter. The obscure mechanisms of its presentation are of less interest to me. I imagine that the proposal is a kind of midway point between an initial idea and the final form of its presentation. Even if it might be of interest to a historian of exhibitions or an art historian, it would be of less interest to the average spectator.

A The proposal is a particular—indeed, paradoxical—document that can take a number of forms, from a bland description, with rationale, of x number of pages, plus diagrams and illustrations, to a synthetic paragraph compressed into a delimited section of a grant application. It could also take the ephemeral form of a simple verbal description between friends and acquaintances. If a curator (or an non-institutional equivalent) is the gatekeeper to the exhibition, then the proposal is the artist's key to access funding and the possibilities of that space. In many ways—absence of economic constraints and logistical compromises—it represents the ideal of an exhibition: a conceptual utopia in which the pure idea of the exhibition's logic and content reigns supreme. It would be fascinating to produce an exhibition of exhibition proposals, accompanied by models

36

entretiens #2

if possible (laughter)—and yes, I see the irony of the “cost” of the models in an actual exhibition of exhibition proposals! (laughter) However, the exercise would be very interesting ... The proposal is functionally similar to the artist's alter ego: the ideal spectator.

Q What do you mean by “similar”?

A Today, a professional practice cannot be pursued without the proposal, whatever its form. From the viewpoint of the art system, the bridge between the artist and exhibition is the proposal. The proposal is also a meeting place for the spectator's ideal model and its social image (a socio-economic construct), in which the model effectively absorbs the image: as the proposal is transformed on its way to becoming an exhibition, the ideal model is increasingly corrupted by external forces that operate in the interests of the image.

The proposal is potentially an ideal freed from all material and symbolic constraints. But the ideal spectator is also a utopian construct, devoid of biographical content, ultimately a function defined by a spatial position (or trajectory) in space, itself defined in relation to an artwork, placed (from a public point of view) in an environment called an exhibition. So, the proposal and the spectator are, from an artistic point of view, ideals. They both place the artwork in the world. But, ultimately, it's an ideal world that is quickly corrupted by the politics and economics of the art world.

Q I have read your proposal for *Knowledge Vectors* and your statement for *The Proposal*. Can you tell me more about these projects?

A A few years ago I developed a proposal for an exhibition that would explore the question of the relationship between conceptual art and disciplinary forms of knowledge. I have always considered conceptual art to be intimately connected to the university and its disciplinary system. This was the first reference for the idea that I had for *The Proposal*. The second is connected to my activities as a collector, particularly of

37

David Tomas

conceptual art and related ephemera. My collection constellates around the word “knowledge”: what it might be in the case of art and also its limitations in the case of conceptual art. I wanted to produce an exhibition that would explore elements of the collection from this point of view. The works that I was interested in were produced by Robert Barry, Bernar Venet, James Lee Byars, Keith Arnatt, and John Latham, and the exhibition’s original title was *Knowledge Vectors: Barry, Byars, Venet—(Arnatt and Latham)*. I proposed the exhibition to a Montreal contemporary art centre and got a negative reply based on the fact that it didn’t contain any contemporary content. I found that response remarkably narrow-minded, and I simply replied that the contemporary content was the proposal’s actualization in exhibition form. There was no reply to this explanation.

I then decided to produce the exhibition in a more appropriate, but no less ambitious, form, given my limited means. I had been producing a series of auction-based exhibitions in PDF format that were periodically emailed to a list of friends and acquaintances. There were three categories of exhibitions: Remote, Invisible, and Retrospective. I had been producing these exhibitions since 2010. They were designed to explore how the concept of the art exhibition could be challenged and extended beyond its conventional physical boundaries. In the case of the *Remote Exhibitions*, for example, I chose one or more artworks scheduled to be sold in a contemporary art auction and listed it (or them) with the date, location, and viewing dates and times in the email I sent out to my mailing list. The recipients then had the opportunity to visit the auction previews or to view them online. These options were, in my mind, equivalent to visiting an exhibition and viewing artworks, but the parameters and exhibition contents were very different. The approach also allowed me to explore the nature and limits of curating in the digital age. *Invisible Exhibitions* were basically inaccessible exhibitions, and *Retrospective Exhibition* (there is only one to date) consisted of a sequence of works that had been collected by one curator and were subsequently sold at auction.

*Knowledge Vectors* was presented to the email recipients in the following words:

*A list of 18 works by Robert Barry, James Lee Byars, Bernar Venet, complemented by three works by Keith Arnatt and two works by John Latham, plus an exhibition proposal contained in a transparent polypropylene envelope/document holder. The works and the document holder are deployed in the locations where they are stored on the basis of a random, distributed logic.*

The “exhibition” was held between June 15 and December 15, 2015. It was through this *Invisible Exhibition* that I was able to step outside of the physical parameters of the conventional contemporary art exhibition. When Marie-Hélène Leblanc from the Galerie UQO raised the possibility of an exhibition, I immediately proposed a modified version of the original 2015 *Knowledge Vectors* exhibition. At this point I treated the opportunity as a way of activating the initial proposal, and I worked on an exhibition layout with this idea in mind. I was initially interested in modelling the exhibition on a previous one I had produced, *Live rightly, die, die...* and its “catalogue.” I would have made copies of the original works to be presented in order to neutralize their “aura,” to flatten them and integrate them directly into the surface of the gallery walls. I was also going to use audio recording, and students would have been engaged to sing or recite labels—an idea that I found challenging at the time. Soon, however, the complexity of the proposal, modifications, and its layout in a schematic space forced me to reconsider my initial proposition.

However interesting and “spectacular” the results might have been, I had the uncomfortable feeling that I was losing control of the original project and its conceptual-historical objectives. I had the feeling that I was abandoning the exploration of the question of limits that had been tentatively advanced in the original project and that had been directly engaged with in the *Invisible Exhibition* version. I decided to return to these two basic references. I then confronted a new problem, which

was how to integrate these references into an actual gallery environment in a way that would preserve and extend their critical commentaries on the function and limits of the contemporary art exhibition, its economy, and its social function. The question of the place and social function of the spectator became, I soon realized, the pivot between the two proposals and the *Invisible Exhibition*. The “statement” that was written to accompany the Galerie UQO exhibition was designed to introduce the spectator to the paradoxes of her or his pivotal place and function in the exhibition.

Q So, now, we have returned to the paradox of the spectator?

A Yes we have.  
(chuckle)

Q Do you consider me to be an ideal spectator?  
(laughter)

A Yes, in a way I do! But in another way, it remains to be seen ...  
(laughter)

David Tomas est artiste et anthropologue. Sa production en arts visuels et médiatiques prend sa source dans la critique postérieure aux pratiques « néo-académiques » des années 70 et aborde diverses facettes des disciplines de l'art conceptuel. Au cours des quarante dernières années, son travail traite en particulier de la nature et des fonctions des différentes formes de savoir qui sont créées aux confluent de l'histoire de l'art contemporain, de l'histoire et de l'anthropologie des médias et des cultures et transcultures des technologies de l'image. Dans son œuvre visuelle et également dans ses écrits, Tomas examine les rapports de l'art en tant que discipline fonctionnant en tension avec les autres disciplines qui constituent la matrice traditionnelle du savoir universitaire. Son travail récent explore ces questions et ces tensions du point de vue des rapports entre les modes d'exposition et les pratiques non conventionnelles et post-institutionnelles.

Tomas a également produit des œuvres théoriques sur l'art et l'université, les espaces interculturels de contact, la photographie, les nouvelles technologies et les arts médiatiques

David Tomas is an artist and anthropologist. His production in the visual and media arts has its roots in a post-1970s critique of neo-academic practices and engages with conceptual art's disciplinary infrastructure. For the last forty years, Tomas's work has explored the nature and functions of different forms of knowledge that are produced at the interface of the history of contemporary art, the history and anthropology of media and the cultures and transcultures of imaging technologies. Both in his visual work and his writing Tomas has conducted this exploration within a framework in which art is considered to be a discipline that operates in tension with the other disciplines that constitute the university's knowledge matrix. His most recent body of work investigates these questions and tensions from the point of view of the relationships between exhibition modes and non-conventional and post-institutional practices.

Tomas has also produced written texts and books on the university, intercultural contact spaces, photography, new technologies and media arts.

g

u

q o

uqo

anteism