

David Moore

Specular. Le musée céleste. La virtualisation du musée

Jocelyne Connolly

Number 70, Winter 2004–2005

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/10210ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Connolly, J. (2004). David Moore : *Specular. Le musée céleste. La virtualisation du musée*. *Espace Sculpture*, (70), 37–38.

tion of carefully placed pencil marks. The drawings become an ongoing conversation. Like Stelmackowich's sculptures, Martin's drawings are storied with participatory accounts of reason. There is no sentimentality, only the humility and grace that grows from being fully in the world with another. Repetition of the image, the repetition of their making, pulls their inherent meaning forward, uniting cool reason with more sensual and mimetic ways of knowing. ←

Medical Imprints / Empreintes médicales
The Ottawa Art Gallery / La Galerie d'art d'Ottawa
June 24 – September 26, 2004

NOTES

1. The exhibition curator of *Theodore Wan*, Christine Conley, originated her project at the Dalhousie Art Gallery, Halifax, Nova Scotia, in 2003. This travelling exhibition and accompanying catalogue represent a complete introduction to the intriguing photographic work of the late Vancouver artist, Theodore Wan. Conley makes available, on a CD ROM station in the gallery, all but lost information about the artist. She presents his early works and interviews with people who collaborated with Wan. The CD represents the underside of the exhibition and provides special insight into the curator's process of retrieving and ethically presenting sensitive material.
2. For the purposes of this review I will focus on the sculptural pieces of Ottawa based artist, Cindy Stelmackowich, and on the drawings of Jane Martin. Although Conley's project resonates strongly with the other artists' works, Renee Baert brings together two engaging exhibitions in the works of Stelmackowich and Martin. Each of the three exhibitions lends meaning to the others. This linking aided my reading of the exhibitions.
3. In her earlier works, Cindy Stelmackowich employed everyday objects to enact a transformation from their original purpose with humour, pleasure and pain. In the present works, dressmaker's pins are replaced by dissecting pins, the fish-bowl covered with pink pantyhose now contains plant life, etc. I first encountered her art practice through her pantyhose series dating from 1996-97. In those works the artist attached significance to the object's ability to elicit an immediate recognition of its own social space. She stated that her "artistic investigation inverted the viewer's expectation of the material presenting a weighted space, prohibiting flight and forwarding an assumed transparency of social roles." In her artist's statement she established meaning in the following way: "[s]ituating the identity of the female subject in a variety of subjective spaces which are personal, real and metaphoric, questions how the possibility of transgressing the border between body, action and speech can begin to occur." Her feminist intentions were well suited to the second part of *amour-horreur*, one of three exhibitions under the same title that I curated for La Centrale in the winter of 1999.
4. In her presentation at the opening of the exhibition, the artist responded to a question about the prevalence of glass in the exhibition by saying that glass has the potential for double readings, and that shadows themselves are revealed.
5. The anatomical representations are of young healthy male and female bodies, fully coiffed, with make-up and pert, self-assured airs. This kind of representation pervades scientific illustrations. Andreas Vesalius (1514-1564), the Father of Anatomy, imaged the corpse upright, eyes open and with the skeleton or muscle structure displaying itself in full action poses. Stelmackowich's dissertation addresses the rhetoric of nineteenth century anatomical atlases and how and when they moved from science, to archive, to the modern museum and into the space of Art History.
6. This elegant, ecologically conscious work was created for the first section of *amour-horreur*. There is a description of Larivée's piece in *Textura*, published by La Centrale. Beside the obvious parallel between the works being discussed — living organisms kept alive for an extended time by grow lights in a cavernous institutional environment — these works cross over in many ways, but also hold their own distinct meanings. What is curious is the viewer's potential ability to participate, even to nurture the presence of living organisms in the gallery. I interpret this as widening the community of nature and providing insight into how we live.
7. Jane Martin's artist's statement, 2004.

David Moore

COCELYNE CONNOLLY

Specular. Le musée céleste.

LA VIRTUALISATION DU MUSÉE

David Moore s'approprie l'espace du Centre d'exposition Expression afin de poursuivre son propos concernant la *virtualisation* de l'espace au moyen de supports architecturaux dessinés, d'images numérisées et d'effets miroitants. Déjà en 1998, les effets de réflexion au moyen de miroirs adéquatement installés dans l'espace sont utilisés par Moore dans l'exposition *Pendant que le monde* au Musée de la Ville de Lachine et, en 1999, l'exposition *Variations-inversions* chez Circa. Depuis, il construit des espaces et des relations entre des objets réels et des effets virtuels. Ainsi, l'allégement matériel de l'espace le conduira à conceptualiser une *virtualisation* des relations concernant les divers facteurs de médiation entre les objets de l'exposition muséale et les visiteurs, et finalement entre les visiteurs et l'artiste. Il met au jour ces relations par l'exposition chez Expression.

Notre commentaire porte principalement sur cette dernière proposition de *Specular. Le musée céleste* afin d'insister sur un volet d'un questionnement amorcé par Moore ces dernières années. Toutefois, soulignons que ce segment se situe en relation avec l'ensemble de l'exposition. On le verra.

LIEU MATÉRIEL ET ESPACE VIRTUALISÉ

On comprendra qu'ici le terme « virtuel » signifie que le dispositif élaboré par l'artiste répond aux effets qu'il veut produire indépendamment des moyens réels utilisables afin de produire les mêmes résultats physiques. Le virtuel accentue donc le caractère fictionnel du dispositif.

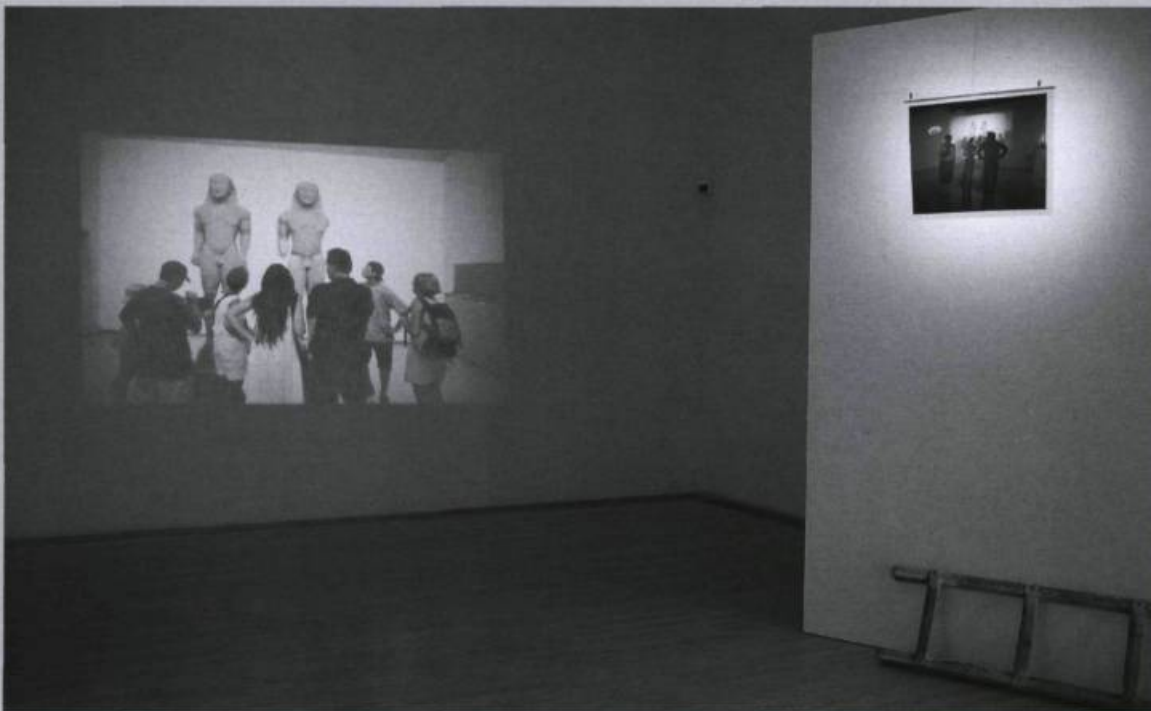
D'abord, voyons comment David Moore introduit le visiteur aux questions muséologiques. La première salle d'Expression montre les effets de *virtualisation* opérés sur l'architecture du lieu. Les procédures relèvent des motifs humains et humanoïdes, schématisés — on y voit uniquement les contours —, dessinés sur les murs. Aussi, des éléments-miroirs reflètent des zones et des images murales de

l'installation, et renvoient des zones lumineuses en forme d'ellipse et de cercle sur des figures au mur. Un bassin d'eau vibrant au sol s'ajoute au dispositif *réflexif*. Or, les images réfléchies s'ajoutent virtuellement au dispositif. De plus, la négation de la matérialité s'effectue par l'insertion de figures de pierres (et de crêpes créant l'illusion de pierres) photographiées puis modifiées à l'ordinateur afin de produire des effets tridimensionnels par des images planes au mur. L'éclairage par projecteurs, intégré à l'exposition, en plus de remplir sa fonction habituelle, accentue l'énonciation du propos discursif de l'artiste.

La compression physique et matérielle que l'artiste réalise jusqu'à maintenant, par cette exposition, introduit le visiteur dans la dernière salle d'exposition d'Expression, au cœur de réflexions que l'artiste mène ces dernières années concernant la perception visuelle du visiteur muséal.

Il faut cependant prendre en compte que Moore réalise, en 2003, une série d'impressions à jet d'encre — *Béatitudes* —, fruit d'un travail de questionnement et d'observation de quelques années,

conduit dans son atelier. Ces travaux, bien qu'ils furent réalisés avant *Specular...*, sont montrés dans l'exposition *Passages*¹, chez Graff peu de temps après *Specular...* Il est utile de mentionner cette exposition avant de poursuivre notre explication puisque les œuvres montrées s'intègrent au processus du commentaire muséologique de Moore. En empruntant les murs et le sol de son atelier, des figures humaines et humanoïdes sont tracées, et des objets produisant des reflets sont aussi posés aux angles du sol et des murs du dispositif. Puis s'ajoutent d'autres objets produisant diverses significations ne relevant pas de la pure perception visuelle par le visiteur. Ces subtiles mises en scène sont photographiées et imprimées au jet d'encre, en grand format. Référons au *Contre-relief d'angle*, 1915, du membre du groupe constructiviste Vladimir Tatline, lequel contribue à mettre en place les fondements théoriques et conceptuels de l'installation. Cependant, en 2004, Moore, au lieu d'exposer les objets réels, *virtualise* l'installation produite dans son atelier : il en présente uniquement



l'image numérisée. Une synthèse est donc opérée, une compression de la monstration susceptible d'informer le visiteur sur les effets perceptifs concernant, dans le réel, plusieurs surfaces marquées et investies par l'artiste. Sont produites également plusieurs strates de vision puisque des figures voyeuses s'infiltrèrent dans les dessins muraux.

LA VIRTUALISATION DU MUSÉE

Chez Expression, la conceptualisation des relations entre le visiteur et l'exposition muséale, le matériel et l'immatériel dans une exposition, s'appréhende en continuité de la série *Béatitudes* et de la première partie de *Specular. Le musée céleste*. La compression matérielle en est la constante.

Les notions relationnelles visiteur-monstration muséale sont présentées au moyen d'un dispositif de photographies. Une diapositive pro-

jetée au mur, sur une grande surface, happe d'abord le visiteur. Une sculpture est représentée sous forme de statue double, personnifiant le mythe de Cléobis et Biton, frères jumeaux et enfants de Cydippe, une prêtresse d'Héra. On remarquera que la statue double, si elle évoque la gémellité, traduit aussi une forme d'altérité. Cette notion est doublement signifiée par un rassemblement de visiteurs regardant, de manière frontale, la sculpture en ronde-bosse. Face à une œuvre d'art, le visiteur est autre, surtout en perception frontale, et c'est précisément ce que l'installation veut abolir en intégrant ce dernier à l'œuvre. La matérialité même de l'œuvre est énoncée ici par la photographie de la scène muséale où des visiteurs regardent l'objet matériel. Mais le dispositif de re-présentation de Moore se situe dans la dimension virtuelle d'une photographie. Aussi le discours se poursuit-il, dans cette

procédure, par la photographie de visiteurs regardant la projection de la scène dans le musée de Delphes.

Même si la mise en scène comporte plusieurs niveaux de signification, nous nous concentrons, dans le cadre de notre propos, sur l'insistance de David Moore à minimiser la présence immanente de l'œuvre de Delphes afin de la rendre transcendante, la statuaire grecque, vue ainsi, étant de plus en plus occultée au profit de la présence d'une seconde strate de visiteurs-regardeurs. L'immatériel s'en trouve alors indiqué. Dans la mise en scène, un objet réel — une échelle de bois — vient souligner la dualité matérielle-virtuelle.

Afin de nier davantage la matérialité de l'objet, une série de cinq photographies, exposées dans cette même zone, montre des socles sans sculptures. L'artiste réitère ainsi la notion de *virtualisation* de son propre rapport à la pensée plastique et de son rapport à l'exposition.

Cette proposition se vérifie en outre par la présence d'ampoules à incandescence suspendues devant ces représentations, au centre des photographies. Ces procédures mettent l'accent sur la présence du visiteur et sur sa déambulation en relation avec l'espace et la lumière du lieu plutôt que sur l'objet, oblitéré.

Notre attention concernant l'installation *Specular. Le musée céleste* porte alors sur le changement discursif dans l'attitude artistique face à l'institution muséale. L'installation, dans ses manifestations initiales des années soixante, vise à rompre le triangle atelier-galerie-musée, l'institution muséale étant considérée en tant que finalité traditionnelle diminuant l'émancipation de la pensée esthétique de l'époque (les artistes reviendront au musée dès les années soixante-dix). Le visiteur est invité, par le concept même de l'œuvre, à joindre, par ses habitudes de perception, la participation à cette œuvre au point qu'il devient indissociable à sa réalisation. L'on connaît les transformations de cette attitude depuis ces dernières années. L'esthétique relationnelle établit un lien plus direct entre l'artiste et le visiteur. Ce dernier se situe davantage au centre du concept de l'œuvre. Ici, David Moore observe le comportement muséal du visiteur, sa propension à déambuler selon les espaces physiques — lieu et lumière — plutôt que selon le caractère intrinsèque de la substance matérielle proposée.

L'intérêt de la proposition de Moore est de montrer que le visiteur participe à la transcendence de l'œuvre. Alors que le conservateur Harald Szeemann, en 1969, met en scène dans l'exposition phare *Quand les attitudes deviennent forme (Euvres-Concepts-Processus-Situations-Information)*²⁾ l'attitude de l'artiste — son investissement personnel comme indissociable de l'œuvre —, en 2004, David Moore, avec son *Musée céleste*, met au jour l'attitude du visiteur dans sa perception « expositionnelle » de l'art contemporain. ←

David Moore, *Specular. Le musée céleste*
20 mars – 2 mai 2004
Expression, Centre d'exposition
de Saint-Hyacinthe

NOTES

1. L'exposition *Passages* est tenue chez Graff, Montréal, 13 mai-26 juin 2004.
2. Harald Szeemann, *Quand les attitudes deviennent forme (Euvres-Concepts-Processus-Situations-Information)*, catalogue d'exposition, 1969, Suisse, Kunsthalle de Berne, 22 mars-27 avril 1969, non paginé.

←
David MOORE,
Specular. Le musée céleste, 2004.
Vues partielles de l'installation.
Avec l'aimable autorisation de Expression, Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe.
Photo : Daniel Roussel.