

Entretien avec le collectionneur Glen Bloom Interview with Collector Glen Bloom

Johanna Mizgala

Numéro 84, printemps 2010

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/63713ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (imprimé)

1923-8932 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Mizgala, J. (2010). Entretien avec le collectionneur Glen Bloom / Interview with Collector Glen Bloom. *Ciel variable*, (84), 80–82.

Entretien avec le collectionneur

Glen Bloom

PAR JOHANNA MIZGALA

Glen Bloom s'est intéressé au domaine de l'art contemporain dès sa première année de droit à Edmonton. Le bâtiment de la Faculté était voisin de celui des Beaux-Arts, et Bloom s'aperçut bientôt qu'il passait plus de temps dans ce dernier que dans l'autre, ce qui stimula son goût pour l'art. Au bout d'un an d'études, il prit une année sabbatique avec sa femme Deborah Duffy, et ils voyagèrent ensemble en Europe, où ils passèrent leur temps dans les musées et les galeries. À leur retour au Canada, Bloom termina ses études de droit et commença à pratiquer en 1980.

Le cabinet pour lequel il travaillait fusionna avec Osler, en 1985. Le goût de Bloom pour l'art contemporain y trouva des affinités naturelles, puisque Osler était le premier grand cabinet d'avocats à posséder une collection d'œuvres d'art contemporain. La collection Osler se consacrait exclusivement aux artistes canadiens émergents ou en mi-carrière. Ce soutien aux jeunes créateurs se révéla un investissement intelligent, puisque le fonds comprend des œuvres de Lynne Cohen, d'Arnaud Maggs et de Betty Goodwin. Le comité des acquisitions était composé de deux associés travaillant au cabinet de Toronto; Bloom se déclara intéressé et se joignit à eux. Il eut ainsi l'occasion de cultiver sa prédilection pour l'art en général, et l'art contemporain en particulier. J'ai interviewé Bloom dans les bureaux d'Osler à Ottawa.

JOHANNA MIZGALA : La collection Osler était-elle envisagée au départ comme un tout cohérent? Vous avez choisi la photographie entre autres pour des raisons pratiques, mais aussi dans l'idée de proposer quelque chose de nouveau à Ottawa.

GLEN BLOOM : Le seul critère qui a guidé le développement de la collection au cours des cinq premières années était que les œuvres seraient des photographies, avec quelques exceptions notables. Nous souhaitions en effet que la collection d'Ottawa se distingue de celle de Toronto. C'était le cas au début, mais progressivement le bureau de Toronto s'est également intéressé à la photographie.

JM : Cela reflète aussi l'évolution du marché de l'art. Quand vous avez commencé vos acquisitions dans les années 1980, les collectionneurs spécialisés dans la photographie canadienne contemporaine étaient rares, alors qu'aujourd'hui le marché possède une certaine maturité.

GB : C'est vrai. Et puis, ayant passé un certain temps à Vancouver, j'ai eu accès à ce qui se faisait là-bas. J'aurais dû faire plus d'acquisitions au début des années 1990 que je n'en ai fait!

JM : Vous n'êtes certainement pas le seul! Je regrette parfois moi aussi de ne pas avoir acquis plus d'œuvres de certains condisciples lorsque nous étions étudiants en art. À ce propos, quand vous achetez des œuvres pour votre collection personnelle, vous et votre épouse devez avoir des artistes de prédilection, même s'il y a naturellement des recoupements entre les œuvres de la collection Osler et celles qui se trouvent chez vous. Parlez-nous un peu de la liberté inhérente à une collection privée.

GB : La façon dont nous avons géré la collection pour le cabinet s'apparente à mon approche de la collection privée. Chez Osler le comité est devenu un duo : Steve Smart à Toronto et moi-même à Ottawa. Nous avons discuté de nos acquisitions, mais pour l'essentiel nous étions indépendants. J'estimais que si quelqu'un trouvait à redire à mes achats, il pouvait m'en parler directement. Quand les acquisitions sont faites par un comité, elles finissent par devenir trop consensuelles. Je ne ressentais pas de contraintes particulières, en dehors du fait que les œuvres présentées dans nos bureaux ne pouvaient pas avoir de contenu sexuellement explicite; c'était probablement la seule restriction. Il n'y avait pas vraiment de différence pour ce qui est des thèmes, bien que ma propre collection se soit récemment élargie aux domaines du livre, de la sculpture, du multimédia et de la vidéo.

JM : Vous est-il déjà arrivé d'envisager un achat pour le cabinet, puis de prendre conscience que l'œuvre vous intéressait pour votre propre compte?

GB : C'est l'avantage des photographies – elles existent en éditions de plusieurs exemplaires. Nous avons acquis des œuvres de John Massey dans la série *Jack Photographs* (1992-1996), et j'en ai également une à la maison. Même chose pour d'autres artistes : Lynne Cohen, par exemple, qui est présente dans les deux collections. Il n'y a pas eu beaucoup d'exemples où j'ai choisi quelque chose pour Osler que j'aurais aimé acquérir pour mon compte, car les deux démarches sont distinctes. Mais c'est arrivé, comme avec *Waiting Photography, Polysix* (2003), de Pascal Grandmaison, qui faisait partie d'une série exposée sans cadre, et que nous avons encadrée pour l'exposer dans nos bureaux – l'œuvre m'intéressait personnellement, mais elle était vraiment trop grande pour la maison.

JM : Quelle est la taille de la collection Osler actuellement?

GB : En comptant seulement Ottawa, cela représente environ 90 œuvres. Quant à notre collection personnelle, c'est dans le même ordre de grandeur.

JM : J'imagine qu'à un certain moment l'espace de stockage doit causer problème puisqu'il s'agit principalement d'œuvres sur papier, avec des exigences de conservation particulières.

GB : Nous exposons tour à tour les éléments de la collection, mais l'art est avant tout censé créer un environnement, et ce genre de collection n'est pas destiné à être ar-

chivé. Certains associés se demanderaient d'ailleurs quel est l'intérêt d'acheter des œuvres si elles ne sont pas exposées! On s'attend évidemment à ce qu'elles soient sur les murs.

Comme le montrait l'exposition à Carleton, les œuvres de ma collection présentent une certaine austérité. C'est le type d'esthétique qui m'attire, mais je ne vais pas nécessairement la rechercher.

JM : C'est en effet tout à fait légitime dans le cas d'une collection d'entreprise. Elle est là pour être vue, dans le sens le plus littéral du terme.

GB : Exactement, et comme les œuvres sont dans des bureaux, les équipes de nettoyage, le soir, pourraient éventuellement les abîmer ou les vaporiser de Windex, on n'y peut rien. Ce n'est pas un musée.

JM : Pensez-vous à des œuvres que vous avez laissées passer? Des choses que vous auriez aimé acquérir, sans le faire?

GB : Absolument. Par exemple des photographies de Roy Arden : nous avons acheté des œuvres de sa série *Terminal City* au moment de sa mise en vente, mais je pense à des œuvres de plus grandes dimensions que nous aurions dû acquérir aussi. J'ai vu à la galerie Emily Carr la première exposition des masques réalisés par Brian Jungen avec des chaussures de sport; ils étaient fantastiques et je m'en veux tellement de ne pas avoir acheté toute l'expo! Ce sont vraiment des occasions que nous aurions dû saisir. J'aime beaucoup le travail de Charles Gagnon; nous avons acquis pour Osler une photographie de sa série sur le désert, mais c'est la seule, et je n'en ai aucune chez moi. J'aimerais me procurer une autre œuvre de Lynne Cohen, parmi les petits formats de ses débuts; j'en ai examiné beaucoup, mais je n'ai pas encore trouvé la bonne.

JM : Au cours des années, votre regard a évolué. En tant que collectionneur, est-ce qu'une œuvre vous sollicite d'abord de façon viscérale avant de vous séduire intellectuellement, ou avez-vous une idée générale de ce que vous recherchez?

GB : Comme le montrait l'exposition à Carleton, les œuvres de ma collection présentent une certaine austérité. C'est le type d'esthétique qui m'attire, mais je ne vais pas nécessairement la rechercher. Quand quelque chose m'intéresse, j'essaie généralement de ne pas l'acheter tout de suite. Je préfère prendre de la distance et déterminer si l'œuvre s'insère dans la collection, si l'achat est approprié, surtout pour Osler. C'est plus facile de suivre mon élan pour les achats personnels. J'aime parler avec le marchand, rencontrer l'artiste, et si mon intuition se confirme avec le temps, je sais que l'acquisition est justifiée.

JM : En termes de collection photographique, les explorations des artistes peuvent s'avérer problématiques notamment en raison de la dimension des œuvres, ce qui revient à limiter l'éventail des acheteurs. Certaines semblent presque avoir été créées pour les collections publiques et non pour les collections privées. D'autres photographes utilisent des procédés du XIX^e siècle, ce qui soulève la question de la présentation des œuvres. Avez-vous l'impression que ces choix limitent l'accès aux œuvres?

GB : Absolument. Il y a des œuvres immenses qui sont extraordinaires mais qui ne peuvent tout simplement pas tenir sur nos murs. Elles sont clairement destinées à des institutions. Même chose pour les installations – on ne peut pas mobiliser une pièce entière.

JM : Y a-t-il des endroits où vous allez chercher conseil, ou des gens dont vous sollicitez l'avis?

GB : Je connais un certain nombre d'artistes et de marchands dont je respecte le jugement et dont l'avis est le bienvenu. D'autre part, ce qui s'écrit sur l'art est nettement plus accessible aujourd'hui que par le passé. Je fréquente régulièrement les lieux d'exposition publics de l'art contemporain, notamment la Galerie d'art de l'Université Carleton et la Galerie d'art d'Ottawa, deux excellentes sources de référence ici, ainsi que le Musée d'art contemporain canadien de Toronto. Je voyage encore beaucoup, et autant que possible je consacre la fin de la journée à rencontrer des marchands d'art ou à visiter des galeries, avant de reprendre l'avion.

JM : Avez-vous réfléchi à un éventuel successeur pour vous relayer? Qu'est-ce qui est prévu pour la collection à long terme?

GB : La collection Osler continuera d'évoluer avec le cabinet d'avocats. Quant à notre collection personnelle, j'ai envisagé de faire don de certaines œuvres à des institutions. L'un des avantages des donations, c'est qu'elles permettent de faire de nouvelles acquisitions.

Traduit par Emmanuelle Bouet

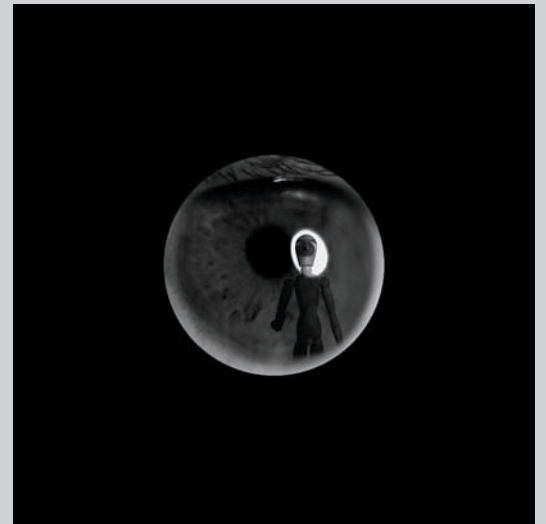
Commissaire et critique d'art à Ottawa, Johanna Mizgala mène actuellement une recherche sur les manifestations de l'humour dans les premiers portraits effectués en studio, en s'intéressant notamment à la façon dont l'occurrence de ces traits d'esprit semble transcender les distinctions de race, de classe ou de genre.



Lynne Cohen, *Laboratory*, 1999, Dye coupler print / épreuve chromogénique, 140 x 170 cm, coll. Osler, avec l'aimable permission/courtesy of Olga Korper Gallery.



Roy Arden, *Terminal City # 10*, 1999, gelatin silver print / épreuve argentique, 41 x 51 cm, coll. Osler.



John Massey, *The Jack Photographs : No. 33 Jack Touches*, 1995, gelatin silver print with computer-processed image / épreuve argentique et image générée par ordinateur, 61 x 58,4 cm, coll. Glen Bloom and Deborah Duffy.

Interview with Collector

Glen Bloom

BY JOHANNA MIZGALA

Glen Bloom's interest in contemporary art began during his first year of law school in Edmonton. The building adjoining the law faculty was that of the fine arts faculty; by chance or design, Bloom found that he was spending more time in the latter than the former, and it piqued his interest in art. After one year there, he took a year off with his wife, Deborah Duffy, and together they travelled around Europe, spending their time in museums and galleries in each city they visited. Upon their return to Canada, Bloom finished law school, and he started practising law in 1980.

The firm that Bloom worked for merged with Osler in 1985. His interest in the contemporary art found a natural affinity there, as Osler was the first major law firm to have a contemporary-art collection. Osler's collection focused exclusively on Canadian work by emerging and mid-career artists. This support in early days was a wise investment, as the holdings include works by Lynne Cohen, Arnaud Maggs, and Betty Goodwin. Acquisitions were made by an art committee that consisted of two partners in the Toronto office, and Bloom expressed interest in joining. It was here that he had the opportunity to hone his interest in art in general, and in contemporary art in particular. I interviewed Bloom in the Ottawa office of Osler.

JOHANNA MIZGALA: Did you see the Osler collection as an integral whole? While there were practical considerations to your focus on photography, it seems as though you were also building something new in Ottawa.

GLEN BLOOM: The only focus as we developed the collection over the first five years was that the works were photo-based, with some notable exceptions. We did want something distinct in Ottawa from the collection in Toronto. That was the case initially, but over time the Toronto office has also become interested in photography.

JM: That also speaks to a change in the art market. When you began collecting in the 1980s, there were few collectors who were focused on contemporary Canadian photography, whereas today the market is quite mature.

GB: True. Also, I had spent a good deal of time in Vancouver and had access to artists there. I wish I'd bought more work in the early 1990s than I did!



The only focus as we developed the collection over the first five years was that the works were photo-based, with some notable exceptions ... over time the Toronto office has also become interested in photography.

JM: I think we all do! I sometimes wish I had acquired more works from some fellow students during our art school days. Now, when you are acquiring work for your personal collection, you and your wife are interested in particular artists, although there does seem to be a natural overlap between works in the Osler collection and those in your home. Let's talk a bit about the freedom inherent in a private collection.

GB: We have dealt with the office collection in a similar way to the private collection.¹ At Osler the art committee became a duo, with Steve Smart in Toronto and me in Ottawa. We would talk to each other about acquisitions, but essentially we were on our own. I had the approach that if anyone wanted to complain about what I was buying, they could come to complain to me. Committees really don't work, because you end up dumbing down what you purchase. I didn't feel restrained, except for the fact that we couldn't have sexually explicit material in the office; that was probably the only thing that we had to shy away from buying. There wasn't really a difference in focus, although at home more recently I have been interested in books, sculpture, multimedia, and video.

JM: Have you ever been interested in a piece for the firm and then realized that you really wanted it for yourself?

GB: That's the nice thing about photographs – they are in editions. We've got some of John Massey's *Jack Photographs* (1992–96) in the office, and we have one at home. There are other artists as well; for example, there are Lynne Cohen pieces in both collections. There haven't been many circumstances under which I se-

lected something for the office that I really wanted for myself, as the two pursuits are separate. There are some instances – for example, Pascal Grandmaison's *Waiting Photography, Polysix* (2003), from a series was being shown unframed, but was framed to hang in our offices, which I had been interested in for home, but it was simply too large.

JM: How large is Osler's collection at this moment?

GB: If we look only at Ottawa, there are about ninety works. And our own collection has about the same number.

JM: I would imagine that over time, storage space becomes an issue, as your collection is composed primarily of works on paper and you want to be considerate of their requirements.

GB: We do move things around, but fundamentally the art is here to create an environment, and as a corporation we can't buy things to put them in storage. For one thing, some of the partners would wonder what in the world we were buying them for if they weren't on display! There is almost an inherent necessity that the works be on the wall.

JM: That is an entirely legitimate requirement when thinking about a corporate collection. It is here to be used in the most literal sense.

GB: Exactly, and because it is an office, there are cleaning staff at night and works get bashed, they get Windex sprayed on them, and you can't prevent that. It is not a museum.

JM: Are there any works that you think of as the ones that got away? Things that you wish you had acquired but didn't?

GB: Absolutely. There are some Roy Arden photographs. We bought some works from the series *Terminal City* when the series was just out, but there were also larger pieces that I wish we had pursued. I did see the first show of Brian Jungen's running shoes masks at Emily Carr and I kick myself for not buying the whole show because I thought they were so wonderful! Those were definitely things we should have bought. I really like Charles Gagnon's work, and we have one photograph in the office from his desert series, but we have none of his other works and I have none at home. I would like to have another Lynne Cohen piece – one of the small, early works. I have looked at many of them but haven't found the right one yet.

JM: Over the years, your eye has changed. Is the collecting experience one in which something has to hit you in the solar plexus and then engage your mind, or do you have a general sense of what you are looking for?

GB: The works in the exhibition at Carleton are somewhat spare, as you can see. That's an aesthetic that I prefer, but I don't necessarily go out to look for it. When I do see something that I am interested in, I generally try not to buy it right away. I prefer to go away and really think about whether it does fit in and makes sense when it is an office purchase. It is

much easier if it is for me to say I want that. I like to talk to the dealer and talk to the artist, and if it is something that holds up to the test of time, then I know it is right for the collection.

JM: In terms of photography, one of the prevalent issues is the exploration in terms of the sheer size of works – in effect, pushing the boundaries of who might acquire the work. Certain photographs seem almost to have been created for public collections and not for private collectors. Other photographers are investigating nineteenth-century practices, and here too this can be limiting for a collector in terms of how to display the photographs. Do you find that there are works that will be out of reach for these reasons?

GB: Absolutely. There are enormous pieces that are wonderful but just can't fit on our walls. They are definitely for institutions to acquire. Likewise in terms of installations – we can't take up an entire room.

JM: Are there places in particular that you go for guidance, or people whose counsel you seek out?

GB: I know a number of artists and dealers whose views I respect and welcome. I also think that writing about art has become much more accessible than it used to be. And I look to what is being shown in contemporary public spaces, the Carleton University Art Gallery and the Ottawa Art Gallery being two great sources here, as well as MOCCA in Toronto. I do still travel a lot, and when I can, I will spend the end of the day either meeting with dealers or visiting galleries before I have to get on the plane.

JM: Have you thought about who will take over for you? What might happen to the collection over the long term?

GB: The Osler collection will continue with the firm. As for our own personal collection, I have been giving thought to donating works to public institutions. One benefit of making a donation is that there may be a vacant space on the walls for a new acquisition.

Johanna Mizgala is a curator and critic based in Ottawa. Her most recent preoccupation is an investigation of the occurrence of humour in early studio portraiture and how such flashes of personality appear to transcend distinctions of race, class, and gender. I. The Collector: Glen Bloom, curated by Diana Nemiroff, presented by the Carleton University Art Gallery (Ottawa), 14 September to 8 November 2009.