

RÉOUTILLER LA CRITIQUE INSTITUTIONNELLE : LA PLANTE D'INTÉRIEUR (APPELÉE AUSSI PLANTE EN POT)

La toute récente rétrospective consacrée à Marcel Broodthaers (1924-1976) par le MOMA, New York, a permis au public nord-américain de découvrir une concentration inédite des œuvres de ce remarquable poète, cinéaste et artiste belge transdisciplinaire¹. Totalisant, à la différence de la plupart de ses contemporains, dix ans à peine, la carrière artistique particulièrement brève de Marcel Broodthaers a donné lieu à un corpus artistique crucial qui s'impose comme le chronotope d'un nouveau type d'artiste anthropologue européen de l'après-guerre : sa production embrasse et subvertit en effet ouvertement la culture contradictoire et les strates matérielles et symboliques de son pays natal et de ses voisins immédiats. Ce qui frappe dans l'œuvre produite par Broodthaers durant ces dix années est la densité sans précédent de ses références historiques, culturelles et symboliques – depuis l'inspiration puisée chez Magritte, Mallarmé, Baudelaire, etc. jusqu'à la résurrection ludique et ironique et la transposition conceptuelle des symboles et tropes clés de son pays – les aigles, les coquilles d'œufs et de moules. Tout aussi inédite est la façon dont il est parvenu à redéfinir l'artiste et la production artistique en eux-mêmes et en rapport au monde de l'art, en faisant référence au système de transport (les caisses d'expédition spécialement conçues pour les œuvres d'art) et au mode de communication de l'art (les catalogues/livres d'artiste de nature réflexive). À de nombreux égards, l'œuvre de Broodthaers s'apparente à un mode unique d'exploration des possibilités qu'ouvre une conscience historique anthropologique qui est autant critique et autoréflexive qu'antinationaliste et anticolonialiste. Ce qui fascinait Broodthaers, et nous captive à notre tour aujourd'hui dans son œuvre, n'est pas seulement le contexte culturel de la propre identité de l'artiste, ni la nature de l'Autre symbolique et culturel qui hiverne au cœur de cette identité. Tout aussi importante est la manière dont ces caractéristiques et présences peuvent à la fois révéler et transformer les vocabulaires visuels symboliques stagnants et répressifs des Nations des dix-neuvième, vingtième et vingt-et-unième siècles. Sur fond d'après-guerre, l'artiste belge jette un regard ironique et critique sur tout ce qui ressemble au nationalisme chauvin et à son lien avec le colonialisme moralisateur. Mais la vision de Broodthaers prend aussi pour cadre un regard pareillement critique sur l'infrastructure institutionnelle du monde de l'art et sur la façon dont le musée en particulier et ses moyens de transport et de communication (des caisses d'expédition aux luxueux catalogues et cartons d'invitation) régissent la définition et la préservation de la culture. En ce sens, Broodthaers émet sur la place de l'artiste dans l'histoire un commentaire très contemporain, qui peut s'appliquer à tout artiste – allant jusqu'à anticiper le lien avec l'économie qui est omniprésent dans l'art (le rapport à l'argent et à la nécessité de gagner sa vie et de vendre une œuvre d'art était un thème récurrent dans son travail).

La rétrospective que le MOMA a consacrée à Broodthaers constituait un régal visuel de stratégies anthropologiques conceptuelles et subversives ainsi qu'une remarquable sélection des produits historiquement sophistiqués et culturellement complexes qui en découlent. Au cœur de cette expérience visuelle riche et dense, l'attention était attirée par un protagoniste organique caractéristique de l'œuvre de l'artiste – quoique rarement utilisé dans sa production – dont la présence faisait l'effet d'un objet anachronique de science-fiction au milieu des salles d'exposition aseptisées du MOMA : en rupture avec les œuvres accrochées aux murs ou présentées dans quelques vitrines, mais aussi avec le groupe formé par les visiteurs et les gardiens occasionnels, deux larges bouquets de palmiers marquaient la frontière entre l'organique et le non-organique, entre le monde du vivant et l'univers matériel des artefacts humains. Suscitant des interrogations spécifiques qui allaient au-delà des questions que l'on pourrait se poser face aux œuvres d'art – *L'Entrée de l'exposition* (1974) et *Un jardin d'hiver* (1974) –, ces bouquets végétaux opéraient comme des signes renvoyant, depuis leur site d'exposition, à leurs lointaines origines exotiques et à l'opulence et la décadence du passé colonial d'une nation.

La présence de plantes dans la rétrospective consacrée à Broodthaers ne suscite pas de facto les questions auxquelles on s'attendrait au sujet de leur rapport historique à l'art et à l'histoire de l'art. Ici, les plantes occupent un espace ambigu au croisement de l'élément esthétique décoratif, de l'appartenance anonyme à une espèce botanique et du symbole anthropologique, culturel et politique muet. Les palmiers nains en pot opèrent comme des marqueurs de frontières en même temps qu'ils forment un groupe de visiteurs vivants issus d'un autre monde. Bien que la rétrospective regorge de résidus culturels et naturels (des coquilles d'œufs et de moules aux ustensiles de cuisine et aux aigles sculptés, etc.), les palmiers en pot suggèrent une autre lecture des thèmes clés de Broodthaers et d'autres façons de questionner la manière dont l'art est conçu, produit et exposé. C'est en effet par l'entremise des palmiers que les ordres naturels et culturels se traversent mutuellement et, ce faisant, vacillent et entrent en résonance avec les univers du politique, du commercial et de l'exploitation des ressources humaines et naturelles.

Broodthaers n'a pas persévéré dans son usage de la plante vivante au-delà de ses installations de 1974. Néanmoins, ces œuvres ont servi de cadre de référence à d'autres utilisations artistiques des plantes durant les années qui a suivi cette façon révolutionnaire de les exploiter. L'œuvre de l'artiste montréalaise Catherine Lescaubeau offre ainsi l'exemple d'un usage remarquable des plantes. Celles-ci lui servent d'outils critiques dans une nouvelle forme de critique institutionnelle depuis 2008. Pour Lescaubeau, les plantes sont devenues le médium par excellence de ce qu'elle appelle la botanico-critique. Ce terme confère à l'usage des plantes dans une œuvre d'art une origine qui diffère de celle que l'on peut attribuer aux palmiers en pot de Broodthaers. À la différence de l'utilisation symbolique des plantes chez Broodthaers, l'approche de Lescaubeau tire son origine de l'université et de la formation qu'y reçoivent les artistes. Son investigation critique post-broodthaersienne des possibilités offertes par la conjonction nature/culture (déjà, le terme « botanico-critique » fait référence à d'autres repères critiques/scientifiques pour l'œuvre de l'artiste) n'examine pas à ce stade la relation entre l'art, le nationalisme et le colonialisme. Elle prend plutôt comme point de départ la présence de plantes d'intérieur dans les bureaux et, plus particulièrement, la présence occasionnelle d'une série de plantes en pot dans la documentation photographique de l'exceptionnelle installation *Environment*, du collectif N. E. Thing Co., exposée en 1969 au Musée des beaux-arts du Canada².

1 *Marcel Broodthaers : A Retrospective*, Museum of Modern Art, New York, 14 février - 15 mai 2016.

2 Pour une discussion au sujet de la présentation de *Environment* (1969) par N. E. Thing Co. au Musée des beaux-arts du Canada, voir mon article « The Dilemma of Categories and the Over-determination of a Business Practice: N. E. Thing Co. at the National Gallery of Canada, Ottawa, June 4– July 6, 1969 ». *Documentary Protocols*. Vincent Bonin (sous la dir.), Montréal : Galerie Leonard & Bina Ellen, Université Concordia, 2010. p. 217-253.

La découverte des plantes dans ces photographies est le fruit de recherches universitaires et d'analyses des archives. Dans *Environnement*, les plantes ne sont pas l'objet principal d'une œuvre majeure, mais plutôt les spectateurs occasionnels de l'installation dans une exposition où elles pourraient jouer un rôle mineur, à l'instar de la majorité des plantes que l'on trouve dans les bureaux et les habitations, où elles tiennent lieu d'éléments décoratifs et de symboles domestiqués de ce qui est au-delà des limites institutionnelles et privées. Leur rôle consiste à naturaliser l'environnement construit à l'instar de nombreux panneaux indicateurs qui pointent en direction d'un ailleurs non cultivé et non civilisé, situé à une plus ou moins grande distance. La « plante d'intérieur », ironiquement souvent d'origine exotique, fonctionne d'une façon qui diffère de celle adoptée par Broodthaers dans ses installations de 1974. Les plantes de Lescarbeau empruntent diverses formes matérielles qui vont du « réel » à la représentation mais, dans chaque cas, elles sont utilisées pour sonder les limites institutionnelles, ainsi que les frontières entre les différents espaces institutionnels et leurs fonctions diverses; elles font ressortir aussi ce que signifie travailler dans ces espaces, qu'on cherche à domestiquer et rendre plus humains en y insérant des éléments issus du monde naturel. Les plantes installées dans les bureaux et les institutions, notamment les universités, les galeries et les musées, occupent des espaces marginaux et insignifiants (hall d'entrée, passage, corridor, coin de comptoir, muret de séparation, rebord de fenêtre, etc.). Intégrées à une œuvre d'art, les plantes acquièrent un statut et une position spatiale tout autres, surtout si elles sont le sujet même de l'œuvre. Si dans les installations de Broodthaers, les palmiers occupent d'abord une position conceptuelle/matérielle où ils interviennent comme des acteurs culturels/historiques, les plantes de Lescarbeau appartiennent déjà à une matrice institutionnelle où elles œuvrent en vue de contredire les paradigmes scientifiques qui ont légitimé leur identité (spécimens botaniques). Ou alors elles sont là pour représenter l'utopie perdue ou marginalisée d'une cohabitation harmonieuse de la culture et de la nature (les plantes comme collègues de bureau). L'aspect singulier de la démarche de Lescarbeau, qui la distingue de Broodthaers, réside néanmoins dans la manière dont elle s'articule presque exclusivement autour de la présence institutionnelle des plantes.

Il y a des siècles que les artistes se sont emparé des plantes, les intégrant de façon inventive à leurs pratiques après les années 1960, mais Lescarbeau est la première à fonder l'entièreté de sa pratique sur ce thème, en poursuivant une investigation critique où elle étudie la présence des plantes dans des espaces architecturaux, en particulier dans les salles d'exposition et les espaces administratifs des institutions d'art contemporain. À cette nouvelle forme de critique institutionnelle, Lescarbeau donne l'appellation de botanico-critique. Son objectif est d'explorer la façon dont les plantes sont utilisées dans les espaces publics et privés, en particulier les musées, les galeries, les studios d'artistes et, enfin, l'université, qui est l'institution scolaire responsable de la formation de l'artiste. Sa pratique vise donc à souligner les fonctions invisibles des plantes et leur utilisation potentielle lorsqu'elles deviennent un nouveau médium pour les recherches artistiques et la réflexion critique. Grâce aux recherches de Lescarbeau, les plantes artificielles font peu à peu figure d'éléments constitutifs d'un nouveau langage artistique. Tout en occupant une place marginale dans l'œuvre de Broodthaers, les plantes y assumaient clairement leur nouveau rôle symbolique et socio-anthropologique d'éléments critiques politiques dans des installations conçues pour révéler les liens sociaux et politiques entre le monde de l'art et les cultures nationales. Lescarbeau, quant à elle, utilise les plantes de manière beaucoup plus ciblée en se focalisant, pour le moment, sur leur déploiement spatial dans les institutions : soit dans la structure de l'œuvre *Environnement* présentée en 1969 par N.E. Thing Co. au Musée des beaux-arts du Canada (*Le département des plantes de bureau*, 2015), soit en inventariant les différents spécimens de plantes abrités par les bureaux et d'autres bâtiments institutionnels (*Terrarium* à l'Université Concordia, 2016; *Le département des plantes de bureau* à l'Université du Québec en Outaouais, 2016). Ce qui distingue Lescarbeau de Broodthaers ne tient donc pas uniquement à une différence de contexte historique (l'après-guerre, la Belgique postcoloniale par opposition au Québec du début du vingt-et-unième siècle, la réflexion critique sophistiquée qui s'articule autour de la scène artistique montréalaise). La question de la formation disciplinaire entre également en jeu (la situation difficile du poète devenu artiste dans l'après-guerre et ses implications visuelles reflétées dans toute leur ironie dans une conscience historique belge, par opposition à une artiste formée à l'université qui investigate une histoire de la critique institutionnelle faisant suite aux années 1970). Si l'on reconnaît dans la démarche de Broodthaers un des piliers fondateurs de la critique institutionnelle de la fin du vingtième siècle, la pratique de Lescarbeau en constitue la réfraction à travers la prise de conscience d'une artiste parfaitement au fait de l'ultime paradoxe qui consiste à ne pas prendre en compte l'angle mort créé par la pratique académique et légitimée de la critique institutionnelle³. La plante d'intérieur domestiquée, souvent d'origine exotique, et en particulier la plante de bureau, représente une des avenues possibles pour étendre à l'espace de l'université les investigations d'une critique institutionnelle redéfinie au terme du vingtième siècle.

David Tomas

Traduction : Marine Van Hoof

David Tomas est artiste, anthropologue et écrivain. Sa production en arts visuels s'ancre dans le contexte de la critique de l'infrastructure disciplinaire de l'art conceptuel après les années 1970. Depuis quatre décennies, l'œuvre de Tomas explore la nature et les fonctions de diverses formes de connaissance produites à la jonction de l'histoire de l'art contemporain, de l'histoire et l'anthropologie des médias et des cultures et transcultures des technologies de l'image. Ses œuvres les plus récentes examinent la nature, la fonction et les formes dérivées de différentes configurations du savoir mises en œuvre par les sociétés de ventes aux enchères afin d'atteindre leur objectif premier qui est de vendre quelque chose au plus offrant. Tomas enseigne à l'École des arts visuels et médiatiques, Université du Québec à Montréal.

3 Pour une discussion au sujet de ce paradoxe, voir mon article « Dead End, Sophisticated Endgame Strategy, or a Third Way? Institutional Critique's Academic Paradoxes and Their Consequences for the Development of Post-Avant-Garde Practices » in *The Idea of the Avant Garde - And What It Means Today*, Marc James Leger (sous la dir.), University of Manchester Press, 2014. p.18-23.

RETOOLING INSTITUTIONAL CRITIQUE: THE HOUSEPLANT (ALSO KNOWN AS THE POTTED PLANT)

The recent Marcel Broodthaers (1924-1976) retrospective at the Museum of Modern Art, New York, has introduced a North American audience to an unprecedented concentration of works by this remarkable Belgian transdisciplinary poet, filmmaker and artist¹. In contrast to most of his contemporaries, Broodthaers' remarkably short 10 year artistic career resulted in a seminal body of work that can be treated as a chronotope for a new type of postwar European artist-anthropologist because his work openly embraced and mined the contradictory culture and material-symbolic strata of his native country and its immediate European neighbours. What is unprecedented about the body of work Broodthaers produced during this ten-year period, is the density of its historical, cultural and symbolic references, from his influences — Magritte, Mallarme, Baudelaire, etc. — to his playful, ironic resurrection and conceptual transliteration of the key symbols and tropes of his country — eagles, egg-, mussel shells; and how he managed to redefine both the artist and artwork in their terms, but also in reference to the art world's system of transportation (artwork shipping crates) and communication (self-reflexive artist's books/catalogues). In many ways, Broodthaers' work can be treated as a unique exploration of the possibilities of a critical, self-reflexive, anti-nationalist, anti-colonial anthropological/historical consciousness. What fascinated Broodthaers, and what fascinates us today in his work, is not just the cultural context of the artist's own identity, or the nature of the symbolic and cultural Other that hibernates within that identity, but it is also the question of how these features and presences can simultaneously reveal and transform the stagnant and repressive visual symbolic vocabularies of nineteenth, twentieth and twenty-first century Nationhoods. As a postwar Belgian artist, Broodthaers' work casts an ironic, critical eye on the trappings of a chauvinistic nationalism and its relationship to self-righteous colonialism. But this vision is also deployed within the parameters of an equally critical look at the art world's institutional infrastructure and how—in particular the museum and its transportation and communications media (from shipping crates to beautifully printed invitations and catalogues)—determines how culture is defined and preserved. In this sense, Broodthaers proposes a very contemporary statement of the artist's position in history; one that can apply to every artist day—even to the extent of anticipating the artist's relationship to the art world's ubiquitous economy (the relationship between money, earning one's living and selling an artwork was a recurring theme in Broodthaers oeuvre).

MOMA's Broodthaers retrospective presented a visual feast of subversive conceptual anthropological strategies and an astonishing array of historically sophisticated, culturally complex products of those strategies. Within this rich, concentrated visual experience, the organic presence of one of Broodthaers' signature, albeit rare, artworks protagonists stood out as a curious, anachronistic science fiction presence in MOMA's aseptic exhibition spaces. In contrast to the artworks hung on the walls or displayed in the exhibition rooms or display cabinets, perambulating spectators and the occasional guard, two major clusters of palm trees marked out the boundary between the organic and non-organic, the world of living things and the material world of human artefacts. These clusters raised their own set of questions, beyond those that one might raise in relation to the artworks — *L'Entrée de l'exposition* (1974); *Un jardin d'hiver* (1974) — and within which they functioned as signs pointing beyond their sites of display to their distant exotic origins, and to the opulence and decadence of a nation's colonial past.

The presence of plants in Broodthaers' retrospective does not automatically raise historical questions about their relationship to art and art history as one might expect. Here the plant occupies an ambiguous space between decorative aesthetic element, anonymous member of a botanical family, and mute anthropological, cultural and political symbol. The potted palm trees operate as boundary markers, but also a group of living visitors from another world. Although Broodthaers' retrospective is populated with natural and cultural debris (from egg- and mussel shells, to kitchen utensils, carved eagles, etc.), the potted palm tree proposes a different reading of Broodthaers' key themes and a different set of possibilities about how one might question the way art is conceived, produced and displayed. For it is through the clusters of palm trees that natural and cultural orders transverse each other, and in doing so they oscillate and resonate with political, commercial, and exploitative human and natural resource connotations.

Broodthaers did not pursue his use of living plants beyond their use in his 1974 installations. But these works provide a basic frame of reference for other artistic uses of plants in the years following these groundbreaking uses. One particularly significant use of plants can be seen in the work of the Montreal artist Catherine Lescarbeau. This artist has been using plants as critical tools for a new form of institutional critique since 2008. For Lescarbeau, plants have become the medium for what she has described as a form of botanico-critique. This term points to a different origin for the use of plants in an artwork than those of Broodthaers' potted palm trees. In contrast to Broodthaers's symbolic use of plants, Lescarbeau's use has a contemporary academic origin in the university and its training of artists. Her post-Broodthaerian critical investigation of some of the possibilities of a natural/cultural resonance (already the term 'botanico-critique' points to a different set of critical/academic references for the artist's work) does not explore, for the moment, the relationship between art, nationalism, and colonialism. Instead it takes as its point of departure the presence of house plants in offices and, more specifically, the casual presence of a series of potted plants in photographic documentation of the installation of N. E. Thing Co.'s ground-breaking 1969 *Environment* installation at the National Gallery of Canada². The discovery of the plants in these photographs was the fruit of academic and archival research. Plants are not central protagonists in a major artwork, in this case *Environment*, but rather

1 Marcel Broodthaers: *A Retrospective*, Museum of Modern Art, New York, February 14 - May 15, 2016.

2 For a discussion of N. E. Thing Co.'s 1969 *Environment* exhibition at the National Gallery of Canada see my "The Dilemma of Categories and the Over-determination of a Business Practice: N. E. Thing Co. at the National Gallery of Canada, Ottawa, June 4 – July 6, 1969." *Documentary Protocols*. Vincent Bonin (ed.). Montréal: The Leonard & Bina Ellen Art Gallery, Concordia University, 2010. 217-253.

are casual spectators to the installation of an exhibition in which they might have a minor role, like the majority of plants that one finds in offices and households where they are often treated as decorative items and domesticated symbols of what lies beyond institutional or domestic walls; their function to naturalize the built environment like so many signposts that point to a distant, or not so distant uncivilized, uncultivated elsewhere. The "house plant," ironically mostly of exotic origin, does not function in the same way as it functions in Broodthaers' 1974 installations. Lescarbeau's plants take different material forms from "real" to representation, but in each case they are used as probes to trace institutional limits, the boundaries between different institutional spaces and their diverse functions, and what it means to work in these spaces and to domesticate and humanize them by naturalizing them with representatives of a natural world. The plants that one finds in offices and other institutions such as universities, galleries and museums occupy marginal, insignificant spaces (entrance ways, hallways, corridors, or the corner of a desk, the corner formed by the meeting of two walls, a window ledge, etc.). Plants have a very different status and spatial position in an artwork, especially if they are its subject matter. If Broodthaers' palm trees occupy a primary conceptual/material position in his installations where they are given prominence as historical/cultural actors, Lescarbeau's plants are already caught in an institutional matrix and serve as the contradictory signs of the scientific paradigms that have legitimated their identity (botanical specimens), or they serve as the representatives of a lost or marginalized utopia of natural/cultural co-habitation (the plant as office companion). However, Lescarbeau's practice is singular, and distinct from that of Broodthaers, because of the way that it is almost exclusively articulated on the institutional presence of plants.

While artists have referenced plants for centuries and have used them in post-1960s practices in innovative ways, no artist, with the exception of Lescarbeau, has based an entire practice, and moreover a critical investigative practice, on the presence of plants in interior architectural spaces, especially the exhibition and administrative spaces of contemporary art institutions. This is a new form of institutional critique, what Lescarbeau has identified as botanico-critique. Its objective is to explore how plants are used in public and private spaces, including museums, galleries, artist's studios, and, in the case of the artist's primary educational institution, the university. Thus Lescarbeau's practice highlights their invisible functions and potential uses when transformed into a new medium of artistic research and tool for critical reflection. It is through Lescarbeau's research that the potential use of artificial plants as the building blocks for a new artistic language is slowly taking shape. Whereas Broodthaers' limited use of plants nevertheless clearly pointed towards their new symbolic and socio-anthropological roles as critical political elements in works that were designed to reveal the social and political linkages between the art world and national cultures, Lescarbeau's use of plants is, for the moment, much more surgical in its focus on the spatial deployment of plants in institutions, in particular spaces in the case of the 1969 N.E. Thing Co. *Environment* exhibition at the National Gallery of Canada (*Le département des plantes de bureau*, 2015), or the specific types of plants to be found in different locations and offices (*Terrarium* at Concordia University, 2016, *Le département des plantes de bureau* at University of Québec in Outaouais, 2016). The distinction between Broodthaers and Lescarbeau is therefore not only one of historical context (postwar, postcolonial Belgium versus early twenty-first century Québec and a sophisticated critically articulate local art scene in Montréal), it is also one of disciplinary formation (the plight of the postwar vocational poet turned artist and its refined ironic visual consequences when refracted through a Belgium historical consciousness versus a university trained artist who is engaging with an established post 1970s history of institutional critique). If Broodthaers' practice is one of the founding sites of a late-twentieth century tradition of Institutional Critique, Lescarbeau's practice represents its refraction through the self-consciousness of an artist who clearly understands the terminal paradoxes of not taking into practical account the blind spot created by a university framed and legitimated practice of Institutional Critique³. The domesticated potted plant often of distant exotic origin, in particular the office plant, represents one way of opening up the space of the university to the investigative probings of a refocused, post twentieth century institutional critique practice.

David Tomas

David Tomas is an artist, anthropologist and writer. His production in the visual arts has its roots in a post 1970s critique of conceptual art's disciplinary infrastructure. For the last forty years, Tomas' 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. His most recent body of work investigates the nature, function and derivative forms of different configurations of knowledge that are visually deployed in service of the auction house's primary objective which is to sell something to the highest bidder. Tomas teaches at l'École des arts visuels et médiatiques, Université du Québec à Montréal.

3 For a discussion of this paradox see my "Dead End, Sophisticated Endgame Strategy, or a Third Way? Institutional Critique's Academic Paradoxes and Their Consequences for the Development of Post-Avant-Garde Practices." *The Idea of the Avant Garde - And What It Means Today*. Marc James Leger (ed.). University of Manchester Press, 2014. 18-23.