

· · · · · · · · ·

N I C O L A S
F L E M I N G

ŒUVRES . WORKS
2014 . 2019

· · · · · · · · ·

CONTENT

SOMMAIRE

3 A WORD FROM THE PUBLISHER

3 MOT DE L'ÉDITEUR

5 IN CONVERSATION

Nicolas Fleming · Florence-Agathe Dubé-Moreau

5 EN CONVERSATION

Nicolas Fleming · Florence-Agathe Dubé-Moreau

101 THE GALLERY REFLECTED

Exploring Nicolas Fleming's *Le bureau*

by Florence-Agathe Dubé-Moreau

101 LA GALERIE RÉFLÉCHIE

Expérimenter *Le bureau* de Nicolas Fleming

par Florence-Agathe Dubé-Moreau



Little Chairs 01 (1 et 2)

2016

Chaises de plastique, cloisons sèches, plâtre et médium acrylique

48 x 30 x 38 cm (chaque élément)

PLEIN SUD, CENTRE D'EXPOSITION EN ART ACTUEL À LONGUEUIL Longueuil (Québec, Canada)

Exposition *Transmission*. Commissaire / Curator : Pierre Rannou

Our fascination with the work of Nicolas Fleming goes back to 2017, when he took part in a group show at Plein sud to mark the fiftieth anniversary of the Québec college system. Curated by Pierre Rannou, a film studies and art history teacher at the Cégep Édouard-Montpetit in Longueuil, Québec, this exhibition, entitled *Transmission* [p. 2], brought together a selection of professional artists who had all graduated from the Édouard-Montpetit visual arts programs. Nicolas Fleming, a member of the 1998 cohort, was one of them.

This publication stems from the exhibition of Nicolas Fleming's installation *Le bureau* [pp. 100, 107-111], presented at Plein sud in the fall of 2019. Although this artist's work usually refers to architectural elements, his pieces seem more like imprecise or ambiguous structures and environments. In the case of *Le bureau* installation, Fleming set out to recreate the space of Plein sud's administrative offices inside the exhibition space, while retaining the latter's components, dimensions and furniture. This simple yet ambitious program ultimately led us to retrace the artist's previous work in order to make connections with it and the installation.

The publication that grew out of this research provides an extended commentary on the whole of the artist's career, thanks in large part to the contribution of the author, Florence-Agathe Dubé-Moreau, an art historian and critic and independent curator. She has evaluated Fleming's installation in relation to his previous work, highlighting the internal consistency and issues that characterize the artist's practice. The author also looks at the ways in which Fleming's approach relates to functional spaces. This artist's creative process is based, in fact, on his use of untreated construction materials such as plaster and plywood and gypsum panels, all of which strongly inflect the aesthetics of incompleteness we see in his sculptures and installations. Thus the staging of Plein sud's office space—which makes it into a work of art and sets it in opposition to the status of a space conventionally devoted to art—is only one of the many points raised by this exhibition. The author also gives us the better part of an interview she had with Nicolas Fleming, which deals with numerous technical aspects of his work and gives subtle interpretations of his artistic choices.

To make this publication a reality, Plein sud was able to rely on the invaluable support of the Conseil des arts de Longueuil, which gave a project grant for the purpose. We are also indebted to the Cégep Édouard-Montpetit and the Conseil des arts et des lettres du Québec for their recurring support. Finally, we wish to thank the author, Florence-Agathe Dubé-Moreau, and the artist, Nicolas Fleming, for their precious collaboration in the production of this book.

Hélène Poirier, General and Artistic Director

Plein sud, centre d'exposition en art actuel à Longueuil

Nous avons d'abord été séduits par le travail de Nicolas Fleming, en 2017, lors de son passage à Plein sud dans le cadre d'une exposition collective soulignant les 50 ans d'existence du réseau collégial québécois. Sous le commissariat de Pierre Rannou, enseignant en cinéma et en histoire de l'art au cégep Édouard-Montpetit, cette exposition intitulée *Transmission* [p. 2] réunissait une sélection d'artistes québécois professionnels qui partageaient le trait commun d'être diplômés du programme collégial d'arts plastiques. Nicolas Fleming, membre de la cohorte 1998 du cégep longueuillois, en faisait partie.

L'exposition *Le bureau* [p. 100, 107-111] de Nicolas Fleming, présentée à Plein sud à l'automne 2019, se trouve à l'origine de la présente publication. Bien que le travail de cet artiste fasse habituellement référence à des éléments architecturaux, les œuvres qu'il élabore s'apparentent plutôt à des structures et à des environnements imprécis ou ambigus. Or, dans le cas de l'installation *Le bureau*, Fleming proposait de reconstituer l'espace des bureaux administratifs de Plein sud à l'intérieur de la salle d'exposition, tout en conservant les composantes de la pièce, ses dimensions et son mobilier. Ce programme, à la fois simple et ambitieux par sa nature, nous a conduits à retracer les précédentes créations de l'artiste de façon à établir des liens entre celles-ci et cette installation.

L'ouvrage issu de cette recherche offre donc une perspective continue sur l'ensemble de cette démarche particulière, notamment grâce à l'apport de l'auteure Florence-Agathe Dubé-Moreau, historienne de l'art, critique et commissaire indépendante. D'une part, elle évalue la présentation de Nicolas Fleming en rapport avec ses productions antérieures, éclairant la cohérence et les enjeux internes qui caractérisent la pratique de l'artiste. L'auteure s'attache également aux relations entre l'approche de Fleming et les espaces fonctionnels. Le processus créatif de cet artiste est en effet basé sur l'utilisation brute de matériaux tels que le plâtre, les panneaux de contreplaqué et les plaques de gypse, qui sont associés au domaine de la construction et qui marquent fortement l'esthétique inachevée de ses sculptures et de ses installations. Ainsi, la mise en scène des bureaux de Plein sud transformés en œuvre d'art – tout en les plaçant en rupture avec le statut de l'espace conventionnellement consacré à l'art – ne constitue qu'une des multiples questions soulevées par cette exposition. D'autre part, l'auteure livre l'essentiel d'un entretien avec Nicolas Fleming, qui traite de nombreux aspects techniques de son travail et qui donne une interprétation nuancée de ses choix artistiques.

Pour concrétiser cette publication, Plein sud a pu compter sur le précieux soutien du Conseil des arts de Longueuil, qui lui a accordé une subvention de projet visant la réalisation de ce livre. Nous sommes également redevables au Cégep Édouard-Montpetit ainsi qu'au Conseil des arts et des lettres du Québec pour leur soutien récurrent. Enfin, nous remercions l'auteure Florence-Agathe Dubé-Moreau et l'artiste Nicolas Fleming pour leur collaboration inestimable à la production de cet ouvrage.

Hélène Poirier, directrice générale et artistique

Plein sud, centre d'exposition en art actuel à Longueuil



Drywall from Koffler Gallery 05

2019

Contreplaqué, cloisons sèches, plâtre, peinture au latex, vernis

47 x 47 cm

This conversation covers almost four years of intermittent discussions between myself and Nicolas Fleming. Our dialogue kicked off shortly after I published (in the magazine *esse arts + opinions*) a review of the solo exhibition he presented at l'Œil de Poisson in Québec City in 2016. The current endeavor, an expanded transcription of our discussions around materiality and spatiality—which are issues that permeate Fleming's practice—is intended to complement the catalogue essay.

Materiality

F-A · D-M

Construction materials constitute the core of your formal vocabulary and are closely bound up with the “workmanship” that characterizes the installations you have been making since 2014. This handling also stems from your work as a technician specialized in mounting exhibitions. In what ways did this professional expertise influence your art practice?

N · F

A technician needs to have versatility and creativity to successfully carry out projects by artists and curators with their many visions. Over the years, I developed a keener interest in the overall conception of the exhibitions to which I had been contributing. In doing so, I acquired certain skills used in the construction industry, particularly those that come into play when putting up walls. Spatial considerations in exhibition contexts soon became somewhat of a passion for me. Such considerations are inevitable and infinitely variable, depending on where they fall within the gamut of exhibition venues, which runs from small spaces and art fairs to major museums and large-scale art events.

To this day, the gradual incorporation of these technical skills into my art-making enables me to function in such a way that my work as a technician and my art practice have developed in tandem, working in a trade that supports my creative work aesthetically, conceptually and financially. Going onto a worksite and mounting an exhibition are, for me, opportunities for learning that directly feed into the conception of my installation projects.

La présente conversation retrace presque quatre années d'échanges intermittents entre Nicolas Fleming et moi, un dialogue amorcé à la suite de mon compte rendu, produit pour la revue *esse arts + opinions*, de son exposition individuelle présentée en 2016 à l'Œil de Poisson. L'exercice mené ici est une transcription augmentée de nos discussions sur les enjeux de matérialité et de spatialité qui traversent la pratique de Fleming, avec l'objectif de compléter l'essai joint au catalogue.

Matérialité

F - A · D - M

Les matériaux de construction constituent le cœur de ton vocabulaire formel et ils sont étroitement liés à la facture « en chantier » qui caractérise tes installations depuis 2014. Leur manipulation découle également de ton travail à titre de technicien spécialisé en montage d'expositions. De quelles manières cette expertise professionnelle influence-t-elle ta pratique artistique ?

N · F

Le métier de technicien requiert polyvalence et créativité afin de mener à terme les différentes visions des artistes et des commissaires dans la réalisation de leurs projets. Au fil des années, j'ai développé un intérêt plus prononcé pour la conception globale des expositions auxquelles je contribuais. J'ai donc acquis des habiletés qui relèvent du domaine de la construction, surtout en ce qui a trait à l'érection de murs, mais, rapidement, ce qui m'a passionné ce sont les considérations spatiales rattachées aux contextes d'exposition. Celles-ci sont inévitables et infiniment variables selon qu'elles conditionnent de petits lieux de diffusion ou des cadres muséaux, en passant par les foires et les événements à grand déploiement en art.

L'intégration graduelle de ces habiletés techniques dans ma démarche m'a permis, et me permet encore aujourd'hui, de faire en sorte que mon travail de technicien et ma pratique artistique évoluent en parallèle et que je conserve une motivation à exercer un métier qui soutient ma création esthétiquement, conceptuellement et financièrement. Entrer sur un chantier de construction ou installer une exposition représentent autant d'occasions d'apprentissage qui nourrissent directement la conception de mes projets installatifs.

F-A · D-M

Does the construction field involve any pictorial or sculptural concerns of its own?

N · F

On construction sites, gypsum panels, which are all manufactured to standard sizes, are generally affixed to walls and ceilings at regular intervals before being painted. This results in creating a grid-like effect, a visual motif that has been abundantly explored in art history. Taping seams also produces a similar rhythmic effect.

One day I chanced upon a technique used by plasterers to touch up walls that have already been painted white. They add coloured chalk to joint compound so that they can see the places that have been retouched, once the plaster is dry. Without this process, the white plaster touch-ups would be lost on surfaces painted the same colour. I was quite taken by how, across large surfaces, the pigmented spots formed a kind of constellation, and this led me to consider the application of joint compound to drywall as an action akin to the application of paint on a canvas.

F-A · D-M

With regard more specifically to furniture and the other objects found in your environments, what are the formal implications of their transposition to figures treated architecturally? What is gained and lost, materially speaking, in this transformation?

N · F

The properties of gypsum have been of particular interest to me in recent years. By covering or reproducing many objects, especially pieces of furniture, entirely in gypsum, I have stripped them of their utilitarian status. They retain only the shapes of the objects they evoke; their utilitarian function is cancelled out and they become sculptural works in their own right.

From my perspective, the use of gypsum in this exercise is subject to a similar transformation. Gypsum board is a construction material designed to be a quick and inexpensive covering for walls and ceilings. Devoid of any aesthetic aim, it is slated to disappear behind plaster and paint. Used in its raw state, however, it short-circuits its initial function as a construction material and joins the ranks of finishing materials. From that point on, it asks to be appreciated only for its formal qualities, although its brittle composition and its sensitivity to light betray its repurposing.

F - A · D - M

L'univers de la construction occasionne-t-il des préoccupations picturales et sculpturales propres ?

N · F

Sur les chantiers de construction, avant d'être peints, les panneaux de gypse, tous de dimensions standardisées, sont généralement apposés sur les murs et les plafonds à intervalle régulier. Il en résulte un effet de grille, un motif visuel abondamment exploré dans l'histoire de l'art. Le tirage de joints provoque également un effet de rythme similaire.

Un jour, j'ai découvert par hasard une technique employée par des plâtriers pour effectuer des retouches sur des murs déjà peints en blanc. Ils ajoutaient de la craie colorée au composé à joints afin de pouvoir repérer les endroits qui avaient été retouchés. Sans ce processus, les retouches de plâtre blanc se perdent sur des surfaces peintes de la même couleur que celui-ci. Ce fut un moment marquant pour moi alors que je constatais que ces retouches pigmentées sur une grande superficie formaient un genre de constellation. C'est ce qui m'a mené à considérer l'application de composé à joints sur les cloisons sèches comme une action proche de l'application de la matière picturale sur une toile.

F - A · D - M

En ce qui a trait plus spécifiquement au mobilier et aux objets qui habitent tes environnements, quelles sont les implications formelles de leur transposition vers des figures architecturées ? Qu'est-ce qui est gagné, qu'est-ce qui est perdu matériellement dans cette transformation ?

N · F

Les propriétés du gypse ont particulièrement retenu mon attention ces dernières années. En recouvrant et en reproduisant plusieurs objets, surtout du mobilier, entièrement en gypse, ceux-ci perdent leur statut d'objet utilitaire. Ils ne possèdent plus que la forme des objets qu'ils évoquent ; leur fonction utilitaire est annulée, et ils deviennent des œuvres sculpturales à part entière.

De mon point de vue, l'emploi du gypse dans cet exercice est sujet à une transformation similaire. La plaque de gypse est un matériau de construction conçu pour couvrir rapidement, et à peu de frais, murs et plafonds. Elle n'a aucune intention esthétique ; elle est destinée à disparaître sous le plâtre et la peinture. Laisse à nu par contre, elle court-circuite sa fonction initiale de matériau de construction pour rejoindre les rangs des matériaux de finition. Elle invite dès lors à n'être appréciée que pour ses qualités formelles, bien que sa composition friable et sa sensibilité à la lumière trahissent son détournement.



F-A · D-M

The pragmatic aspect of your approach, as defined by the role that construction plays in it, is also conducive to direct references to the histories of painting, sculpture and design. From a theoretical viewpoint, works like *Et ce n'était qu'un commencement* [pp. 7, 47-51] (shown at the Maison des arts de Laval in 2015) and *Se faire la cour pendant des semaines* [pp. 7, 53-57] (at l'Œil de Poisson in Québec City in 2016) even led to reflection on the beautiful, or the aesthetic experience, that lies at the heart of your practice.

N · F

The pigmented plaster of *Et ce n'était qu'un commencement* was intended to be an allusion to the paintings of Mark Rothko. In selecting the colours for the installation's three horizontal bands, I was trying mainly to create a painterly surface that would be serene in the softness of its lines, stable in its horizontality and potentially meditative in its lighting. Although they are striking to look at, the colours do not have any specific symbolic meaning, which means that the eye is left free to wander—as are visitors.

In making *Se faire la cour pendant des semaines*, I wanted each theatre box to have its own identity, hence the different colours. The pairs of gypsum chairs were each inspired by iconic models—the *Garden Chair* of Willy Guhl, the *Barcelona Chair* of Ludwig Mies van der Rohe, the *Bent Plywood Armchair* of Gerald Summers and the *Wassily Chair* of Marcel Breuer. When a visitor sat on one of them, their gaze was steered toward the stage—a raised, concave structure affixed to the back wall, painted black and varnished. The public was integrated into the painting, framed by the colour, and faced a sort of void that gave off reflections. I wanted people who had become involved in the act of visiting the exhibition to spend a moment “looking at nothing” and, in the process, to look introspectively.



F-A · D-M

L'aspect pragmatique de ta démarche, défini par la place qu'y occupe la construction, se conjugue également à des références directes aux histoires de la peinture, de la sculpture et du design. D'un point de vue théorique, des œuvres comme *Et ce n'était qu'un commencement* [p. 7, 47-51], à la Maison des arts de Laval en 2015, ou *Se faire la cour pendant des semaines* [p. 7, 53-57], à l'Œil de Poisson à Québec en 2016, portent même à une réflexion sur le beau ou sur l'expérience esthétique au sein de ta pratique.

N · F

Le plâtre pigmenté d'*Et ce n'était qu'un commencement* se voulait effectivement une allusion aux tableaux de Mark Rothko. En choisissant la couleur des trois bandes horizontales de l'installation, je tentais surtout de créer une surface picturale paisible dans la douceur des traits, stable dans son horizontalité et potentiellement méditative par son éclairage. Les couleurs, bien que marquantes, ne possèdent pas de symbolique précise afin de dégager le regard et laisser dériver les visiteurs.

Pour *Se faire la cour pendant des semaines*, je voulais que chacune des loges du théâtre détienne une identité propre, de là les couleurs différentes. Chaque paire de chaises en gypse était inspirée de modèles iconiques — *Garden Chair* de Willy Guhl, *Barcelona Chair* de Ludwig Mies van der Rohe, *Bent Plywood Armchair* de Gerald Summers et *Wassily Chair* de Marcel Breuer. Lorsque la visiteuse ou le visiteur prenait place sur un siège, son regard était dirigé vers la scène : une structure concave et surélevée installée sur le mur du fond, peinte en noir et vernie. Le public était intégré au tableau, encadré par la couleur, une sorte de vide aux reflets lumineux lui faisant face. Mon souhait était que les personnes s'étant investies dans l'acte de visiter l'exposition allaient passer un moment « à ne rien regarder », et que ce regard deviendrait introspectif.

Spatiality

F-A · D-M

Our interview took place as the *Le bureau* exhibition (2019) [pp. 100, 107-111] was going up at Plein sud. I was wondering about the processes of transfer and migration involved in representing vaguely familiar places, like the theatre at l'Œil de Poisson, or clearly identifiable places, as in the case of the office at Plein sud. How were these places chosen? Do they share common traits?

N · F

In making familiar objects and spaces, I select common materials with the objective of ensuring that my work, and contemporary art generally, reaches an audience that is, to varying degrees, both interested and informed. I believe that using recognizable aesthetic codes and techniques greatly simplifies what can sometimes be considered a little-known facet of the creative process. I don't want my audience to invest too much time wondering, "How was this thing I'm looking at made?"

By clearing away some of this "mystery", I hope to guide the public in the experience of the work. That way, the audience is better able to focus on its interaction and physical presence in an environment whose form alludes to places they are familiar with. In creating so-called immersive installations, I don't want the public to feel intimidated by the "institutional" aspect of the art gallery. I want people to enter the work, to inhabit it and become aware of their participation, even if this simply comes down to walking through the exhibition space.

In cases where I reconstruct existing spaces, I also dispense with a question that is often left unanswered: "Why does the work have this shape, and why these dimensions? What made the artist want to work on this scale?", etc. Therefore, in reproducing specific places, I am not inventing; I am trying rather to draw attention to the spatial qualities of a place that, in its original version, was designed in accordance with constraints that are sometimes foreign to me, a space that is arranged in such a way as to make it functional for its occupants. The main element that dictates the aesthetic of spatialization is based on the concrete use of the place.

F-A · D-M

"Re-making" or "re-building" an existing place would enable, therefore, to look at it in a new way, to experience it differently—as if the prefix "re" possessed its own specific agency.

Spatialité

F-A · D-M

Notre entretien se déroule pendant le montage de l'œuvre *Le bureau* (2019) [p. 100, 107-111] chez Plein sud. Je m'interroge sur les processus de transfert et de migration dans le fait de représenter des lieux vaguement familiers, comme le théâtre de l'Œil de Poisson, ou des lieux clairement identifiables, comme c'est le cas pour le bureau de Plein sud. Comment ces lieux sont-ils élus ? Partagent-ils des traits communs ?

N · F

Je choisis des matériaux courants dans la confection d'objets et d'espaces familiers en ayant pour objectif de m'assurer que mon œuvre, et l'art actuel au sens large, touchent un public qui est intéressé et informé à divers degrés. Je crois qu'utiliser des codes esthétiques et des techniques reconnaissables simplifie grandement ce que l'on peut considérer parfois comme une facette obscure du processus créatif. Mon intention est que le public s'attarde peu à la question : « Comment ce qui est devant moi a-t-il été fabriqué ? »

En réduisant ce « mystère », j'espère guider le public dans son expérience de l'œuvre. Celui-ci pourra alors se concentrer davantage sur son interaction et sa présence dans un environnement qui, par sa forme, renvoie à des lieux qui lui sont familiers. En créant des installations dites immersives, je souhaite que le public ne se sente pas intimidé par l'aspect « institutionnel » de la galerie d'art. Je cherche à ce que chacun puisse « entrer » dans l'œuvre, vivre dans l'œuvre et prendre conscience de sa participation, même si c'est simplement par déplacement de son corps dans l'espace d'exposition.

Dans le cas où je reconstruis des espaces existants, j'élimine aussi un questionnement souvent laissé sans réponse : « Pourquoi l'œuvre a-t-elle cette forme, pourquoi a-t-elle ces dimensions ? Qu'est-ce qui a amené l'artiste à vouloir travailler à cette échelle ? », etc. Donc, en reproduisant des lieux particuliers, je n'invente pas un lieu; je tente plutôt d'attirer l'attention sur les qualités spatiales d'un endroit qui a été, dans sa première version, conçu en observant des contraintes qui me sont parfois étrangères, et qui est aménagé de façon à le rendre fonctionnel pour ses occupants. Le principal élément qui dicte l'esthétique de la mise en espace est basé sur l'utilisation concrète du lieu.

F-A · D-M

« Re-faire » ou « re-bâtir » un lieu existant permettrait donc de poser un nouveau regard sur celui-ci, de l'expérimenter autrement — comme si ce « re » possédait une agentivité propre.

N · F

The meaning of works often depends on where they are presented. Contexts are hard to reproduce, both physically and conceptually. Especially when a gallery has undergone a complete transformation, the first people affected by it are those who work there. I think that the use of exhibition contexts as raw material is a way of enhancing the interactions between the staff of an institution and its audience. In the case of Plein sud, for example, where the team's workplace is foregrounded in the space devoted to dissemination, it could be asked whether their connection with the installation will be stronger, or if and how their daily life at the centre will be changed for the duration of the exhibition.

Then, the people concerned by the transfiguration of the gallery are those who come regularly to its exhibitions, and subsequently lose track of their visual and spatial reference points. Finally, those who rarely come to the gallery can, perhaps, immerse themselves more easily in the installation; since they have no past experience with the space, the work is likely to be "appreciated" differently, independently of the context, and this adds an additional layer of interpretation.

F-A · D-M

In this process of transfer and reproduction, must the gallery be considered a blank page or white cube?

N · F

The claim of the gallery's neutrality, which is as political as it is architectural, strikes me as obsolete. This approach is already being transformed by the growing number of exhibition spaces that are taking up residence in atypical locations such as garages, shipping containers and workshops. I think, in fact, that efforts leaning toward the aesthetic neutrality of the white cube draw more attention to its "irregularities." Often, the spatial characteristics of exhibition spaces are precisely what motivate my projects—because they represent a challenge.

For example, one of the first things one notices about the almost square gallery at Plein sud is the curiously off-centre column. This becomes the space's architectural challenge, which necessitates additional consideration for most artists who wish to exhibit there. I, on the other hand, had to add a second column for structural reasons, to support a part of the installation ceiling. The result of this doubling was that the "real" column lost its importance. The other distinctive architectural characteristics of this gallery are the hardwood floor, the moldings, the hanging ceilings and the lighting rails. All of these elements require that one rethinks the space in order to devise solutions. With respect to *Le bureau* [pp. 100, 107-111], the lower wall moldings constituted

N · F

Souvent les œuvres prennent leur sens dans l'emplacement où elles sont présentées. Les contextes sont difficilement reproductibles, physiquement et conceptuellement. Surtout lorsqu'une galerie est complètement transformée, les premières personnes touchées par cette transformation sont celles qui y travaillent. Je pense que l'utilisation des contextes d'exposition comme matière première est une façon d'enrichir l'échange entre le personnel d'une institution et son public. Pour Plein sud, par exemple, où le lieu de travail des membres de l'équipe est mis en valeur dans l'espace de diffusion, on peut se demander si leur lien avec l'installation deviendra plus fort ou si leur quotidien au centre sera altéré pour la durée de l'exposition.

Ensuite, les personnes concernées par une transfiguration de la galerie sont celles qui visitent régulièrement ses expositions et qui perdront alors leurs repères visuels et spatiaux usuels. Finalement, les personnes qui fréquentent le moins souvent la galerie sont peut-être celles qui peuvent s'immiscer le plus facilement dans l'installation : puisqu'elles n'ont pas d'expérience passée du lieu, l'œuvre est différemment « appréciable », indépendamment du contexte, lui conférant une strate d'interprétation supplémentaire.

F-A · D-M

Dans ce processus de transfert et de reproduction, la galerie qui accueille l'installation doit-elle être envisagée comme une page blanche, un cube blanc ?

N · F

La prétention de neutralité de la galerie, aussi politique qu'architecturale, m'apparaît caduque. On assiste déjà à la transformation de cette approche par l'entremise croissante d'espaces d'exposition qui élisent domicile dans des emplacements atypiques, comme des garages, des conteneurs ou des ateliers. En fait, les efforts encore déployés pour tendre vers la neutralité esthétique du cube blanc attirent, selon moi, davantage l'attention sur ses « irrégularités ». Les particularités spatiales d'un espace d'exposition — parce qu'elles représentent un certain défi — sont souvent ce qui motive mes projets.

Par exemple, à Plein sud, ce que l'on note tout de suite dans la salle presque carrée de la galerie est la colonne curieusement hors centre. Cette colonne devient le défi architectural de l'espace et requiert une attention particulière pour la plupart des artistes voulant y exposer. Pour ma part, j'ai dû ajouter une seconde colonne pour des raisons structurelles, afin de soutenir une partie du plafond de l'installation. Ce dédoublement a fait en sorte que la « vraie » colonne a perdu de son importance. Les autres caractéristiques distinctives de cette galerie sur le plan architectural

the biggest problem, and that is why many white cubes try, for better or worse, to create exhibition spaces in which the wall meets the floor.

F-A · D-M

In your recent projects, you increasingly share the exhibition space with other artists by mounting their works directly on the walls of your installations. I am thinking of *302 Pearl Ave.* [pp. 85-89], shown at Evans Contemporary in Peterborough, Ontario, in 2018, and your project *Undomesticated*, which is coming to the Koffler Gallery in Toronto this fall. Have you considered the space from a collaborative standpoint?

N · F

There is a sort of extension between my desire to share an experience with the public and the gallery staff, on the one hand, and the idea of also sharing the space and the design of my projects with artists and technicians, on the other.

Originally, the Evans Contemporary exhibition space was located on the ground floor of the director's home at 302 Pearl Avenue. The director and I imagined together the reconstruction of this ground floor within the new gallery location, with the objective of directly integrating the Peterborough community and addressing various temporal and spatial considerations by means of the works. For the director himself, and for the usual Evans Contemporary crowd, presenting a group exhibition that brought together artists who had already shown in the gallery provided an opportunity to revisit several years of programming.

With *Undomesticated*, I act as the artist, artistic director and technician. With a team, I reconstructed the rooms of my apartment to size and reorganized their layout to make them fit into the gallery. Together with the curator at the Koffler Gallery, I selected artists' works, many of which refer to functional objects, and placed them in the space to "furnish" this apartment, which had itself become a gallery. The blurring of the codes between domestic and artistic domains, as in *302 Pearl Ave.*, conveys quite well my relationship to spatiality.

I'm not certain that I have to define my role in these projects. It remains variable and malleable, and it can change along the way. I establish certain parameters that the technical team has to work within, but many of the decisions—especially the aesthetic decisions—are relegated to them. From the very outset, I notify the exhibition spaces I collaborate with that there is a strong chance that the final product would be different from the initial projections. I, too, have to constantly make adjustments in the process of setting up, when I come up against certain structural characteristics of the space. In the same way, all technicians have their own individual knowledge bases and aesthetic preferences and can

sont : le plancher de bois franc, la moulure, le plafond suspendu et les rails d'éclairage. Tous ces éléments exigent de repenser l'espace pour imaginer des solutions. En ce qui concerne *Le bureau* [p. 100, 107-111], la moulure au bas des murs a constitué la plus grande difficulté, et c'est pourquoi plusieurs cubes blancs tentent tant bien que mal de créer des espaces d'exposition où le mur rejoint directement le plancher.

F-A · D-M

Dans tes projets récents, tu partages de plus en plus l'espace d'exposition avec d'autres artistes en présentant leurs œuvres à même les murs de tes installations. Je pense à *302 Pearl Ave.* [p. 85-89], à Evans Contemporary (Peterborough, Ontario) en 2018, et à ton projet *Undomesticated* à venir à l'automne 2019 à la Koffler Gallery (Toronto, Ontario)... L'espace y est-il réfléchi en termes collaboratifs ?

N · F

Il y a eu une sorte d'extension entre mon souhait de partager une expérience avec le public et le personnel de galerie, et l'idée de partager également l'espace et la conceptualisation de projets avec les artistes, les techniciennes et techniciens.

Initialement, Evans Contemporary était situé au rez-de-chaussée du domicile de son directeur, au 302 Pearl Avenue. Lui et moi avons ensemble imaginé la reconstitution de ce rez-de-chaussée à l'intérieur du nouvel emplacement de la galerie, avec l'objectif d'intégrer directement la collectivité de Peterborough et d'aborder plusieurs considérations temporelles et spatiales au moyen des œuvres. Pour le directeur lui-même, et pour le public habituel d'Evans Contemporary, présenter une exposition de groupe qui rassemble des artistes ayant déjà exposé à la galerie a donné l'occasion de revisiter plusieurs années de programmation.

Dans *Undomesticated*, j'agis comme artiste, directeur artistique et technicien. Je réorganise et reconstruis les pièces de mon appartement de façon qu'elles entrent dans le plan de la galerie en conservant leurs dimensions exactes. De concert avec la commissaire de la Koffler Gallery, j'ai fait une sélection d'œuvres d'artistes (dont plusieurs sont basées sur des objets fonctionnels) pour « meubler » cet appartement devenu lui-même une galerie. Le brouillage des codes entre les domaines domestique et artistique, comme pour *302 Pearl Ave.*, rend bien compte de ma relation à la spatialité.

Par ailleurs, je ne suis pas certain que je doive définir mon rôle au sein de ces projets... Il demeure variable et malléable; il peut changer en cours de route. J'établis certains paramètres à l'intérieur desquels l'équipe technique doit accomplir des tâches, mais beaucoup de décisions — surtout

contribute more to an installation than if they were confined to purely physical tasks. To my mind, this complex interaction between people and the visual elements enhances the experience of the work and the many readings that stem from it.

It's an open dialogue, an invitation.

ARTIST'S BIOGRAPHY

Nicolas Fleming holds a B.A. from Concordia University in Montréal (2001) and an M.A. in Visual Art and Media Studies from the Université du Québec à Montréal (2007). Since 2006, he has had numerous solo exhibitions in Quebec: Centre Clark (Montréal), l'Œil de Poisson (Quebec City), Maison des arts de Laval (Laval), Galerie Trois Points (Montréal), AXENÉO7 (Gatineau), as well as Galerie McClure (Montréal) and Galerie de l'UQAM (Montréal). He has also presented solo exhibitions in Toronto, Edmonton, Peterborough and New York. Nicolas Fleming has recently completed production residencies at Rupert Residency (Vilnius, Lithuania) in 2017 and Sculpture Space (Utica, New York) in 2018. Fleming's projects include installations for *Truck Stop* (2017), the *Paper* art fair (2015) and *Aires Libres* in Montréal (2014).

In 2017, the artist took part in a group show held at Plein sud to mark the 50th birthday of the Quebec college system. Curated by Pierre Rannou, a film studies and art history teacher, this exhibition, which bore the title *Transmission*, brought together a selection of professional artists who were all graduates of the visual arts programs at college Édouard-Montpetit, including Nicolas Fleming, a member of the 1998 cohort of graduates.

ARTIST'S ACKNOWLEDGMENTS

Nicolas Fleming wishes to thank Claudine, Florence, Hélène, Ines, John, Marc, Matthieu, Nicolas, Richard, Saada and the Canada Council for the Arts.

esthétiques — lui sont déléguées. D'entrée de jeu, je préviens les lieux d'exposition avec lesquels je collabore qu'il y a de fortes chances que le produit final diffère de la projection initiale. Je dois moi-même m'ajuster constamment en cours de montage lorsque je me confronte aux particularités structurelles de l'espace. De même, chaque technicienne ou technicien a son bagage de connaissances et ses préférences esthétiques qui peuvent nourrir une installation davantage que s'il n'est restreint qu'à une simple exécution. À mon sens, cette interaction complexe entre des personnes et des éléments visuels augmente l'expérience de l'œuvre et les multiples lectures qui en découlent.

C'est un dialogue ouvert, une invitation.

BIOGRAPHIE DE L'ARTISTE

Nicolas Fleming détient un baccalauréat en arts de l'Université Concordia, à Montréal (2001), ainsi qu'une maîtrise en arts visuels et médiatiques de l'Université du Québec à Montréal (2007). Depuis 2006, il a présenté de nombreuses expositions individuelles au Québec, notamment au Centre Clark (Montréal), à l'Œil de Poisson (Québec), à la Maison des arts de Laval (Laval), à la Galerie Trois Points (Montréal), à AXENÉO7 (Gatineau), à la Galerie McClure (Montréal) et à la Galerie de l'UQAM (Montréal). Il a également présenté des expositions individuelles à Toronto, Edmonton, Peterborough et New York. L'artiste a récemment réalisé des résidences de production à Rupert Residency (Vilnius, Lituanie) en 2017 et à Sculpture Space (Utica, New York) en 2018. Parmi les projets conçus par Nicolas Fleming, on compte des installations pour *Truck Stop* en 2017, pour la foire *Papier* en 2015 et pour *Aires Libres* à Montréal en 2014.

L'artiste participait, en 2017, à une exposition collective présentée à Plein sud soulignant les 50 ans d'existence du réseau collégial québécois. Sous le commissariat de Pierre Rannou, enseignant en cinéma et en histoire de l'art, cette exposition intitulée *Transmission* réunissait une sélection d'artistes québécois professionnels qui partageaient le trait commun d'être diplômés du programme collégial d'arts plastiques du cégep Édouard-Montpetit, dont Nicolas Fleming, membre de la cohorte 1998 du cégep longueuillois.

REMERCIEMENTS DE L'ARTISTE

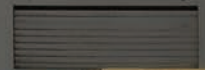
Nicolas Fleming remercie Claudine, Florence, Hélène, Ines, John, Marc, Matthieu, Nicolas, Richard, Saada ainsi que le Conseil des arts du Canada.

Something that accompanies one everyday and everywhere

12.2014 - 02.2015

AXENÉO7 Gatineau (Québec, Canada)





1A1-RTA
WATERBURY, CT







Il s'occupait, c'est vrai, de nos intérêts et de nos biens

05.2014 - 08.2014

FESTIVAL AIRES LIBRES Montréal (Québec, Canada)











Everything is going swimmingly

01.2015 - 02.2015

GALERIE TROIS POINTS Montréal (Québec, Canada)











We're still standing

24.2015 - 26.2015

FOIRE D'ART PAPIER 15 Montréal (Québec, Canada)







Moving right along

09.2015 - 10.2015

TYPOLOGY PROJECTS Toronto (Ontario, Canada)

Co-commissaires / Co-curators : Shani K. Parsons et/and Oana Tanase







- 39 **Monuments en devenir 12**
2015
Contreplaqué, styromousse, plâtre, vernis, pigment
84 x 34 x 25 cm
- 40 **Monuments en devenir 13**
2015
Contreplaqué, plâtre, vernis, pigment, vis, feuilles d'acrylique, moulures,
peinture émail, peinture acrylique, latex, silicone
130 x 44 x 34 cm
- 41 **Blue Monument After "Moving right along"**
2017
Contreplaqué, cloisons sèches, plâtre, pigment,
médium acrylique, pentures
75 x 39 x 39 cm
- 42 **Monuments en devenir 10**
2015
Contreplaqué, styromousse, élastique, plâtre, vernis, pigment,
peinture et médium acrylique
26 x 33 x 17 cm
- 43 **Monuments en devenir 11**
2015
Contreplaqué, styromousse, élastique, plâtre, vernis, pigment,
peinture et médium acrylique
65 x 65 x 60 cm











45 A Replica of Chris Burden

2015

Cloisons sèches, peinture et médium acrylique

30,5 x 25 x 5 cm

A Replica of Jason Rhoades - Four Roads

2015

Cloisons sèches, peinture et médium acrylique

28,5 x 22 x 5 cm

46 A Replica of Mike Kelley

2015

Cloisons sèches, peinture et médium acrylique

30,5 x 25 x 5 cm

A Replica of Tom Sachs – "Work" 2008 – 2011

2016

Cloisons sèches, peinture et médium acrylique

31 x 24,75 x 4,5 cm

47 A Replica of Donald Judd - A good chair is a good chair

2016

Cloisons sèches, peinture et médium acrylique

31 x 23 x 4,5,5 cm

A Replica of Sarah Lucas

2016

Cloisons sèches, peinture et médium acrylique

30,5 x 25,5 x 4,5 cm







Et ce n'était qu'un commencement

09.2015 - 11.2015

MAISON DES ARTS DE LAVAL Laval (Québec, Canada)

Commissaire / Curator : Anne Philippon











Se faire la cour pendant des semaines

04.16 - 06.16

L'ŒIL DE POISSON Québec (Québec, Canada)











Monuments in the Making

12.2016 - 01.2017

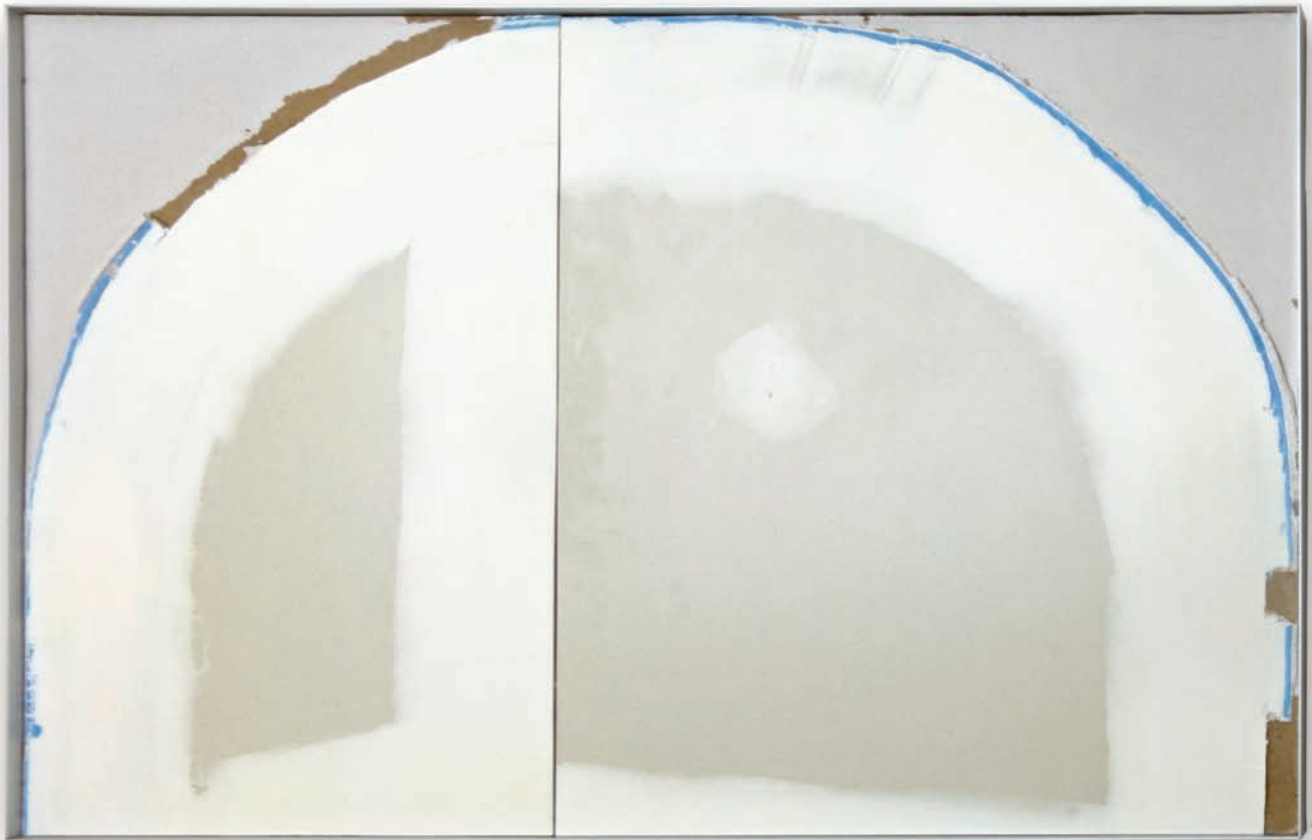
BUNKER 2 Toronto (Ontario, Canada)

Commissaire / Curator : Matthew Kyba



28 • HETZELIGHEID PANEEL, 1929

29 • HETZELIGHEID PANEEL, 1929





- 65 **Mini Bungalow 1/8**
2017
Contreplaqué, gazon synthétique, cloisons sèches,
peinture et médium acrylique
15 x 28 x 20 cm
- 66 **Loveseat 02**
2017
Contreplaqué, styromousse, plâtre, pigment,
médium acrylique
84 x 140 x 84 cm
- 67 **Small Chairs 02 (1 et 2)**
2017
Chaises de plastique, cloisons sèches, vis, peinture au latex,
médium acrylique, résine époxy
51 x 49 x 66 cm (chaque élément)
- 68 **Planter 01**
2017
Pot en plastique, cloisons sèches, vis, peinture au latex,
médium acrylique, résine époxy, pigment
51 x 51 x 51 cm
- 69 **Water Dispenser 01**
2017
Distributeur d'eau, cloisons sèches, vis, peinture au latex,
médium acrylique, résine époxy
86 x 30 x 28 cm
- 70 **Drywall from "Et ce n'était qu'un commencement" 03**
2017
Cloisons sèches, plâtre, pigment, peinture au latex,
médium acrylique, ruban à joints
108 x 100 cm
- 71 **Drywall from "Moving right along" and "Et ce n'était qu'un commencement"**
2017
Cloisons sèches, plâtre, pigment, peinture au latex,
médium acrylique
108 x 99 cm
- 72 **Drywall From "Moving right along" 01**
2017
Cloisons sèches, plâtre, pigment, peinture au latex,
médium acrylique
99 x 75 cm
- 73 **Drywall From "Et ce n'était qu'un commencement" 02 / Drywall From "Moving right along" 03**
2017
Pot en plastique, cloisons sèches, vis, peinture au latex,
médium acrylique, résine époxy, pigment
57 x 53 cm / 66 x 63,5 cm







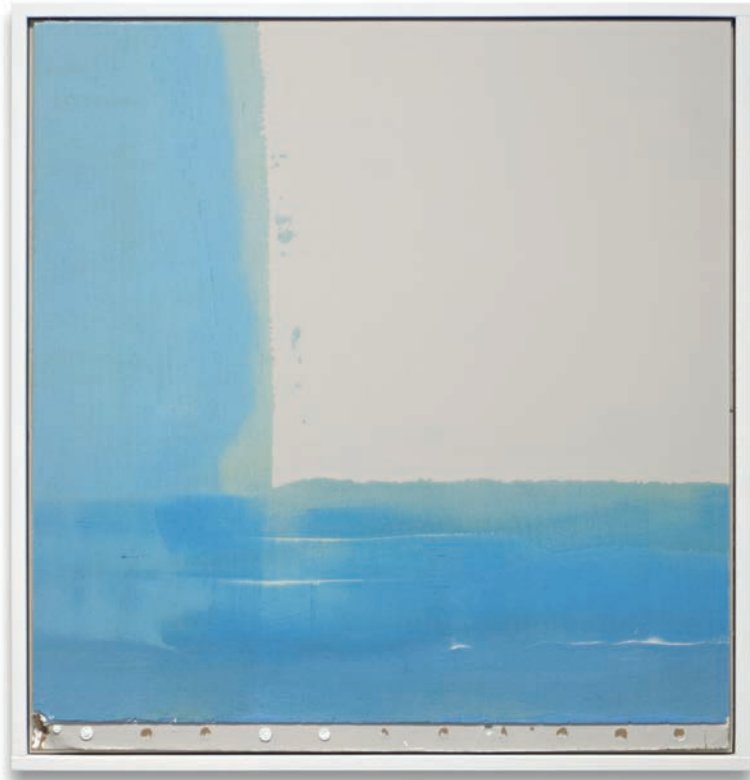












A Living room

07.2018 - 09.2018

HARCOURT HOUSE Edmonton (Alberta, Canada)











Une causeuse, un distributeur d'eau, un vase

01.2018 - 02.2018

CENTRE CLARK Montréal (Québec, Canada)



INSTALLATION INFORMATION
 FOR PROPER PERFORMANCE PARTS MUST BE INSTALLED IN ACCORDANCE WITH ALL RECOMMENDATIONS
 APA PRODUCT # 253-620/700
 BRACE FRAMES 1 1/2 INCH AT EDGES 1 3/8 INCH AT JOINTS
 THIS SYSTEM IS NOT TO BE USED IN SEISMIC ZONE 4
 THIS SYSTEM IS NOT TO BE USED IN SEISMIC ZONE 5
 MADE IN CANADA

APA
 THE PAPER PANEL MANUFACTURERS ASSOCIATION
 1824/2516 W24
 TIMBER
 1-800-453-5477
 WWW.APA-PANELS.COM









302 Pearl Ave.

06.2018

EVANS CONTEMPORARY Peterborough (Ontario, Canada)

Commissaire / Curator : Paolo Fortin

Incluant les œuvres de Jeannie Riddle, Mamoru Tsukada, Tasha Doremus, Sanne De Wilde, Paolo Fortin, Rick Leong, Veronica Boone, Christopher Patch, Laura Madera, Andreas Rutkauskas, John Abrams, Onyx



BUILT
1907
HOME OF
WALLACE EVANS
LATHER



424
PS 1-8 INCHES
2-8 CATEN
PRODUCTION SH
24/2F 16/16
Temp
0375
RICKA T
ADHETIVE
STRENGTH AS
USE PERFORMA
THIS SIDE DOWN
CE COTE EN VERS
ROOF CLIPS
RECOMMENDE
ATTACHEZ DE
TOIT REDUISE
QMS
APA QUALITY
MANAGEMENT SYS
CERTIFIED PRODUC
SPACE ALL EDGES
ESPACER LES
COTES DE 1/2"
2018 D
06 MA
MADE IN CANADA
FABRIQUE AU CAN
INSTALLATION INSTRUCTIONS
WWW.NORBON
DISTRIBUTION D'INSTA
ANDREAS 1611
777-1611
77-1-8 INCHES
424
CENERS GAB M
EXPOSURE 1
TO FOR SPACIN
24/16
ATED SHEATHING
APA
Norbord

Nurbon
APA
GATED SHEATHING
24/16
SIZED FOR SPAC
EXPOSURE 1
THICKNESS GAB



- 93 CERTAINTED 07/17/2015 YWG
2019
Cadre récupéré, cloisons sèches, peinture acrylique,
peinture au latex, vernis
53 x 47 cm
- 94 A Little Part of Koffler Gallery 01 and 02
2019
Contreplaqué, cloisons sèches, plâtre,
peinture au latex, vernis
27 x 25,5 cm (chaque élément)
- 95 A Little Part of "Moving right along" 01 and 02
2019
Cloisons sèches, plâtre, peinture au latex, vernis
25,5 x 20,5 cm (chaque élément)
- 96 Lamp 01 and 02
2019
Lampe, cloisons sèches, peinture au latex,
verniss, résine époxy, plâtre
51 x 27 (chaque élément)
- 97 Radio 01
2019
Radio, cloisons sèches, peinture au latex,
verniss, résine époxy
27,5 x 38 x 10 cm
- 98 Chair 01
2018
Chaise, cloisons sèches, peinture au latex,
verniss, résine époxy
91,5 x 43 x 46 cm
- 99 Chair 02
2019
Chaise, cloisons sèches, peinture au latex,
verniss, résine époxy
91,5 x 43 x 46 cm



CERTAINTED 07/17/2015 YWG
ASTM C 1396, CAN/CSA A82.27















Le bureau (détail)

08.2019 - 10.2019

PLEIN SUD, CENTRE D'EXPOSITION EN ART ACTUEL À LONGUEUIL Longueuil (Québec, Canada)

THE GALLERY REFLECTED

Exploring Nicolas Fleming's *Le bureau*

In the Plein sud gallery space, Nicolas Fleming has reproduced an office space like the centre's own—the office furniture (workstations, chairs, tables, shelves) has been faithfully reproduced in gypsum board, plywood and styrofoam and arranged as in the original space. It is as though the installation in the gallery reflected, like a mirror, the administrative offices directly across the corridor from it in the Cégep Édouard-Montpetit.

Fleming has accustomed us to uncanny architectural pieces that evoke familiar-looking spaces whose functions remain nonetheless nebulous, even disturbing. *Something that accompanies one everyday and everywhere* (2014) [pp. 11-15], exhibited at AXENÉO7 in Gatineau, Quebec, looked somewhat like a mausoleum. *Everything is going swimmingly* (2015) [pp. 23-27], at Galerie Trois Points in Montréal, resembled a domestic interior. *Et ce n'était qu'un commencement* (2015) [pp. 7, 47-51], at the Maison des arts de Laval, consisted of an immense empty nave. *Moving right along* (2015) [pp. 33-34], at TYPOLOGY Projects,¹ Toronto, housed an odd-looking non-functioning fountain. *Se faire la cour pendant des semaines* (2016) [pp. 53-57], at l'Œil de Poisson in Quebec City, had the appearance of a two-tiered theatre. *Une causeuse, un distributeur d'eau, un vase* (2018) [pp. 79-83], at Centre CLARK in Montreal, resembled a shed. These enigmatic places, constructed using untreated construction materials, were invariably marked by the presence of furniture or symbolic elements (columns, monuments, fountains, urns) made by the artist and referring to a range of cultural referents such as design, urbanism, crowd-control mechanisms, places of worship and collective memory.

The source of *Le bureau* [pp. 100, 107-111], a recognizable existing space, falls within a new field of interest that is part of Fleming's sculpture and installation work. His project *302 Pearl Ave.* (2018) [pp. 85-89], at Evans Contemporary in Peterborough, Ontario, brought about an initial rupture. There the artist reconstructed, on a scale of 1:1, the distribution and layout of the rooms on the original ground floor of the gallery founder's house, where the gallery was located before it moved into a more "conventional" industrial space dedicated to the presentation of contemporary art. Despite their dissimilarities, the Peterborough and Longueuil pieces reveal similar underpinnings: on the one hand, a clear reference to a specific venue; on the other hand, an allusion to the world of art through the choice of a specific place. With these two characteristics in mind, it is possible to imagine how the installation *Le bureau* operates in relation to the architecture and administration of

LA GALERIE RÉFLÉCHIE

Expérimenter *Le bureau* de Nicolas Fleming

Dans la salle d'exposition de Plein sud, Nicolas Fleming reproduit un espace de bureau rappelant celui du centre en art actuel : sa configuration est restituée et son mobilier — postes de travail, chaises, tables, bibliothèques — est fidèlement recréé en panneaux de gypse, en contreplaqué et en styromousse. Tout se passe comme si l'installation dans la galerie reflétait comme un miroir le local administratif lui faisant face, de l'autre côté du couloir du cégep Édouard-Montpetit.

Par le passé, Fleming a proposé à plus d'une reprise des architectures d'une étrangeté familière; évoquant des espaces connus, leur fonction demeurait pourtant nébuleuse, voire inquiétante. En effet, *Something that accompanies one everyday and everywhere* (2014) [p. 11-15] à AXENÉO7, Gatineau, avait quelque chose d'un mausolée; *Everything is going swimmingly* (2015) [p. 23-27] à la Galerie Trois Points, Montréal, rappelait un intérieur domestique; *Et ce n'était qu'un commencement* (2015) [p. 7, 47-51] à la Maison des arts de Laval consistait en une immense nef vide; *Moving right along* (2015) [p. 33-34] à TYPOLOGY Projects¹, Toronto, abritait une curieuse fontaine non fonctionnelle; *Se faire la cour pendant des semaines* (2016) [p. 53-57] à l'Œil de Poisson, Québec, s'apparentait à un théâtre sur deux étages; *Une causeuse, un distributeur d'eau, un vase* (2018) [p. 79-83] au Centre CLARK, Montréal, ressemblait à un cabanon. Ces endroits énigmatiques, réalisés à partir de matériaux de construction laissés à nu, étaient à tout coup marqués par la présence de mobiliers ou d'éléments symboliques (colonnes, monuments, fontaines, urnes) fabriqués par l'artiste et renvoyant à un éventail de référents culturels comme le design, l'urbanisme, le contrôle des foules, les lieux de culte ou la mémoire collective.

La source de l'œuvre *Le bureau* [p. 100, 107-111], à savoir un espace existant et reconnaissable, s'inscrit dans un nouveau champ d'intérêt au sein du travail de sculpture et d'installation de Fleming. Son projet *302 Pearl Ave.* (2018) [p. 85-89] chez Evans Contemporary, Peterborough, opérait une première rupture. L'artiste y restituait, à échelle 1:1, la distribution et la division des pièces du rez-de-chaussée d'origine qui abritait la galerie dans la maison de son fondateur — avant que celle-ci ne déménage dans un local industriel plus « conventionnel » pour la présentation de l'art contemporain. Les propositions de Peterborough et de Longueuil, malgré leurs différences, dévoilent des ressorts similaires : d'une part, une référence claire à un lieu précis; d'autre part, un renvoi au monde de l'art, justement par le choix du lieu. Par l'entremise de ces deux particularités, il est possible d'envisager le déploiement de l'installation *Le bureau* dans sa relation à l'architecture et

Plein sud. Then we also see the emergence of spatiotemporal, performative and critical possibilities that shed light on the dynamics of the exhibition and the tensions produced within it.

The Time of the Worksite²

Fleming's practice involves diverting construction materials and codes from the ways in which they are usually employed. The sheer scale of his installations generally places them within the domain of architecture, where the non-completion of a construction site endorses the idea of a work in progress—as improbably as such a site would be. We recognize the sheets of plywood and gypsum, the plastic tarpaulins and the polyurethane or polyethylene compounds that take on “motifs” which are also familiar, like plastered joints or areas left exposed. Another distinctive trait of Fleming's practice is that he often lights his structures using fluorescent tubes. Whether mounted on the wall or placed on the floor, this type of lighting device tends to bring into sharp relief the textures of surfaces at different stages of completion and helps create the impression that the site is in a transitional state. This temporal scrambling is made more complex by the fact that Fleming paints the plaster or varnishes certain joints and wall sections—the way one would traditionally varnish a painting—and confers value on what, in a worksite context, is not intended for exhibition at this stage. He thereby highlights phases that convey the sense of unfinished construction, or at least its non-compliant character, and mixes this in with visual language as part of a highly developed aesthetic exercise.

The exhibition of the building site creates ambiguity while the aim of the artwork may be found as much in its production as in the direct experience of it. It brings forward an unstable space-time, a threshold that offers its process and research as the only alternatives to an achieved result, in addition to consistently opposing the ideas of durability and longevity usually associated with architectural construction. This “worksite aesthetic” therefore involves a temporal flow that shows a work perpetually in the process of becoming.

At Plein sud, this long and open-ended time of the worksite comes up against the profitable time embodied in the space of the reproduced office. Thus two types of labour overlap: the one done by Fleming in the space between the initial conception and the actual construction of the piece's components, and the one associated with the administration of the contemporary art centre. The office as a work of art is exhibited but it is no longer “productive,” since its conversion into gypsum board, wood and polystyrene makes it unsuitable as a workspace.

Fleming's showcasing of Plein sud's administrative centre places him within the Conceptual and Post-Conceptual lineages that emerged from the critique of the dominant art

à l'administration de Plein sud. Dès lors, il en ressort des potentialités spatiotemporelles, performatives et critiques qui permettent d'éclairer ce que l'exposition active — et met en tension.

Les temps du chantier²

La pratique de Fleming implique un détournement des matériaux et des codes du milieu de la construction. L'ampleur de ses installations les fait généralement basculer du côté de l'architecture où l'inachèvement des travaux avalise l'idée d'un chantier en cours, bien qu'improbable. Nous reconnaissons le contreplaqué, les plaques de gypse, les bâches de plastique, les composés de polyuréthane ou de polyéthylène qui s'adjoignent de « motifs » eux aussi familiers, comme des joints tirés ou des zones de plâtrage laissés apparents. Autre trait distinctif, Fleming prend souvent en charge l'éclairage de ses structures par l'ajout de tubes fluorescents. Fixé aux parois ou déposé au sol, ce modèle de lumière tend à révéler vivement les textures des surfaces aux différentes étapes de finition et, surtout, contribue à l'impression de visiter un site dans un état transitoire. Ce brouillage temporel est complexifié par le fait que Fleming pigmente les plâtres ou vernit certains joints et pans de mur — comme on vernirait traditionnellement un tableau — conférant une valeur à ce qui, dans un contexte de chantier, n'est pas destiné à être exhibé à ce stade. Il met ainsi en exergue des phases qui trahissent l'inaboutissement des travaux, ou du moins leur non-conformité, et les hybride à un langage plastique dans une exploration esthétique élaborée.

La monstration du chantier crée une ambiguïté alors que la finalité de l'œuvre se trouve peut-être autant dans sa production que dans son expérience directe. Elle avance un espace-temps instable, un seuil, qui offre son processus et sa recherche comme seules alternatives à un résultat achevé, en plus de s'opposer en tout point aux idées de durabilité et de pérennité habituellement associées aux constructions architecturales. Cette « esthétique du chantier » implique ainsi un temps-flux donnant à voir un travail en perpétuel devenir.

À Plein sud, ce temps long et ouvert du chantier est confronté au temps capitalisable du travail incarné par l'espace de bureau reproduit. Ainsi, deux labeurs se superposent : celui effectué par Fleming depuis l'idéation jusqu'à la construction actuelle des composantes et celui lié à l'administration du centre en art actuel. Le bureau comme œuvre d'art est exposé, mais n'est pourtant plus « productif » ; sa transposition en gypse, bois et polystyrène le rendant impropre au travail.

Cette mise en lumière par Fleming du cœur administratif de Plein sud l'inscrit dans une lignée artistique conceptuelle et post-conceptuelle — entre autres issue de la critique institutionnelle des années 1960 à 1990 — qui interroge les institutions et les idéologies dominantes du monde de l'art.

institutions and ideologies that occurred from the 1960s to the 1990s. There have been many different instances in which galleries were left empty or closed to the public, or were used to stage the institution in a self-referential manner.³ Fleming updates these references by playing them off against current reflection on cultural work—whether this pertains to the remuneration (or non remuneration) of artists, technicians, employees and interns, the precarious nature of their positions, their own security or the recognition of their professional skills—and by virtue of this fact leads us to broader concerns regarding work under the aegis of neoliberalism.

Reflecting the Gallery

By reproducing the room from which is planned the centre's program, Fleming enacts the framework used to disseminate art—in other words, he extends the parameters of the context in which it first appeared, of its “becoming public”.⁴ We go from formal appreciation of his installation work to reflection on the conditions that art must meet before it can be shown at Plein sud. This a two-way transfer: on the one hand, Fleming brings the office in its tangible incarnation before the public; on the other hand, visitors to the exhibition are referred conceptually to the office. It follows that the context tends to become the work and—conversely—the work the context.

How does an exhibition reach us? What type of work is required on the part of artists, gallery staff, technicians, etc.? *Le bureau* [pp. 100, 107–111] presents an invisible side of the art world by transplanting the administrative organ of Plein sud into the gallery. In other words, Fleming simultaneously showcases the gallery as a workplace and a site of artistic and discursive production, but also—and to the same extent—as a physical place in which art is presented, a structure and apparatus designed to orient the gaze and steer guide viewers' movements—concepts that Fleming has previously explored, particularly with his monuments, arenas and theatres.

In Peterborough, the reconstruction of the gallery within the gallery referred to a bygone time and to an earlier state of Evans Contemporary. In Longueuil, however, the reproduction does not serve a memorial function. The source is still very much present: the door is open to anyone who wants to take in the centre's offices and consult the publications in its library. In the anthology *Thinking about Exhibitions* (1996), art historian Reesa Greenberg wrote about the importance of placement and the site's architecture for the analysis of contemporary art exhibitions.⁵ In her view, this spatial relationship influences even the way in which meaning is constructed in the internal structure (conceptual and physical) of the exhibition. *Le bureau* therefore becomes a portal between the work, the institutional contexts in which art is presented, and the discursive approaches that accompany it (this catalogue is one)—in short, what the philosopher Anne Cauquelin calls the “art environment”, in its material and conceptual qualities,

Les cas historiques de galeries laissées vides, fermées aux publics ou mettant en scène l'institution de manière autoréférentielle sont nombreux et pluriels³. Fleming actualise ces référents en les joutant aux réflexions qui ont cours sur le travail culturel — que ce soit en ce qui a trait à la rémunération (ou non) des artistes, du personnel technique ou de bureau et des stagiaires, à la précarité de leur poste, à leur sécurité ou à la reconnaissance de leurs compétences professionnelles — et rejoint par le fait même des préoccupations plus larges concernant le travail sous l'égide du néolibéralisme.

Réfléchir la galerie

En reproduisant la pièce où est planifiée la programmation du centre, Fleming se trouve à performer le cadre de diffusion de l'art, c'est-à-dire qu'il reconduit les paramètres de son contexte d'apparition : son « devenir public » (*becoming public*⁴). Nous passons d'une appréciation formelle de son œuvre installative à une réflexion sur les conditions de possibilité de la présentation de l'art à Plein sud. Il s'agit d'un transfert à deux sens : Fleming amène matériellement le bureau aux publics, mais en regardant son exposition, ces publics sont conceptuellement renvoyés au bureau. Il s'en suit que le contexte tend à devenir l'œuvre — et, par renversement, l'œuvre est le contexte.

Comment une exposition nous parvient-elle ? Quel type de travail nécessite-t-elle de la part des artistes, du personnel de la galerie, de ses techniciens et techniciennes, etc. ? *Le bureau* [p. 100, 107–111] présente une part invisible du monde de l'art en transplantant l'organe administratif de Plein sud dans la galerie. Ainsi, Fleming met simultanément en évidence la galerie comme lieu de travail ainsi que de production artistique et discursive; mais tout autant comme lieu physique de présentation de l'art, en tant que structure et dispositif, conçu pour diriger les regards et le déplacement des corps — des concepts que Fleming a explorés auparavant avec ses monuments, arènes et théâtres, notamment.

À Peterborough, la reconstruction de la galerie dans la galerie référait à un temps passé, à un état antérieur d'Evans Contemporary. À Longueuil, la fonction n'est pas mémorielle. La source est encore bien présente; la porte est ouverte si on veut aller apprécier les bureaux du centre et consulter les publications de la librairie qui s'y trouvent. Dans l'anthologie *Thinking about Exhibitions* (1996), l'historienne de l'art Reesa Greenberg écrit sur l'importance de l'emplacement et de l'architecture du lieu pour l'analyse des expositions en art contemporain⁵. Cette relation spatiale va, selon elle, jusqu'à influencer la manière dont le sens se construit dans la structuration interne (conceptuelle et physique) d'une exposition. *Le bureau* devient ainsi un portail entre l'œuvre, les contextes institutionnels de présentation de l'art et les approches discursives déployées pour l'accompagner (dont cette publication fait partie) — ce que la philosophe

which includes “everything pertaining to the exhibition and extending beyond it.”⁶

For his exhibition at Plein sud, Fleming reflects the gallery as if in a mirror: he brings us its reflection not only by faithfully reproducing it but he also reflects it by examining its *modus operandi*. Does Fleming act upon the gallery by performing it? Does he change it? His action is precisely situated in the encounter between materiality and unproductivity that is generated by transferring the administrative framework towards an impracticable form made of construction materials. It is this gap between form and function (in its incompleteness and precarity), combined with the artist’s reshaping of audience expectation (visitors enter an “office” instead of a gallery), that leads to a collision of temporalities and provokes reflection on the types of work exhibited. With Fleming, the exhibition as a showcase mechanism becomes a performative and critical tool capable of leading the public to reflect on the construction of the gaze in the gallery space and on the dynamic relationships that are created in the spaces between the exhibitions, sites, people and discourses that shape how art is presented.

Florence-Agathe Dubé-Moreau

NOTES

1. TYPOLOGY Projects changed its name in 2016 and is henceforth called the Critical Distance Centre for Curators.

2. This section borrows partly from an earlier analysis of Fleming’s work that appeared in Florence-Agathe Dubé-Moreau, “Nicolas Fleming, *Se faire la cour pendant des semaines*,” *Esse arts + opinions*, n°. 88 (Fall 2016): 104-105.

3. To mention but a few examples: in 1974, Michael Asher demolished part of the wall behind the Claire Copley Gallery in Los Angeles in order to make the work environment visible from the exhibition space, which had been left empty. That same year, Asher did another “empty” exhibition at the Anna Leonowens Gallery in Halifax, focusing exclusively on the natural light of the “white cube” and its symbolic power over the reception of art. In 2017, Maria Eichhorn asked that the Chisenhale Gallery in London remain closed and that the gallery staff go on vacation for the duration of the exhibition. This gesture was accompanied by a one-day symposium on the concepts of production and consumption in contemporary art.

4. The expression “becoming public” is used here in the same way as it was employed by the theorist Beatrice von Bismarck in her works, including “Out of Sync, or Curatorial Heterochronicity: Anti-Illusion: Procedures/Materials (1969),” in Rike Frank, Benjamin Meyer-Krahmer, Jörn Schafaff, Beatrice von Bismarck and Thomas Weski, eds., *Timing: On the Temporal Dimension of Exhibiting* (Berlin: Sternberg Press, 2014), pp. 301-318.

5. Reesa Greenberg, “The Exhibited Redistributed: A Case for Reassessing Space,” in Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson and Sandy Nairne, eds., *Thinking about Exhibitions* (London: Routledge, 1996), pp. 349-367.

Anne Cauquelin appelle « l’environnement de l’art », dans ses qualités matérielles et conceptuelles, et qui comprend « tout ce qui a trait à l’exposition et la déborde aussi »⁶.

Pour son exposition à Plein sud, Fleming réfléchit la galerie comme dans une glace : il en renvoie le reflet en reproduisant fidèlement son bureau, mais il la réfléchit également au sens qu’il en ausculte les modes opératoires précisément par l’entremise de ce choix architectural. En performant la galerie, Fleming agit-il sur elle ? L’altère-t-il ? Son action se situe dans la rencontre entre matérialité et improductivité qui est générée par le transfert du cadre administratif vers une forme impracticable, faite de matériaux de construction. C’est le décalage entre forme et fonction — dans son aspect inachevé et précaire —, adjoint au déroutement des attentes des publics — entrant dans un « bureau » plutôt que dans une galerie — qui, ensemble, entraînent un télescopage des temporalités et provoquent une réflexion sur les types de travail exhibés. Chez Fleming, l’exposition, comme format de mise à vue, devient un outil performatif et critique capable d’amener les publics à réfléchir sur la construction du regard dans un espace de galerie ainsi que sur les relations dynamiques qui s’établissent entre les expôts, sites, personnes et discours qui façonnent la présentation de l’art.

Florence-Agathe Dubé-Moreau

NOTES

1. TYPOLOGY Projects a changé de nom en 2016 et s’appelle dorénavant Critical Distance Centre for Curators.

2. Cette section reprend en partie une analyse antérieure du travail de Fleming parue dans : Florence-Agathe Dubé-Moreau, « Nicolas Fleming, *Se faire la cour pendant des semaines* », dans *Esse arts + opinions*, n°. 88 (automne 2016), p. 104-105.

3. Pour mentionner quelques exemples : en 1974, Michael Asher démolissait une partie du mur arrière de la Claire Copley Gallery à Los Angeles pour rendre visible l’environnement de travail à même l’espace d’exposition, lui laissé vide. La même année, Asher proposait une autre exposition « vide » à l’Anna Leonowens Gallery à Halifax où il ne s’intéressait qu’à l’éclairage naturel du cube blanc (*white cube*) et à son pouvoir symbolique sur la réception de l’art. En 2017, Maria Eichhorn demandait à ce que la Chisenhale Gallery à Londres demeure fermée et que le personnel de la galerie prenne des vacances pour la durée de l’exposition. Son geste s’accompagnait d’un symposium d’une journée sur les concepts de production et de consommation en art contemporain.

4. L’expression « *becoming public* » est utilisée ici de manière équivalente à l’emploi qu’en fait la théoricienne Beatrice von Bismarck dans ses travaux, dont « Out of Sync, or Curatorial Heterochronicity. “Anti-Illusion: Procedures/Materials” (1969) », dans Rike Frank, Benjamin Meyer-Krahmer, Jörn Schafaff, Beatrice von Bismarck et Thomas Weski (dir.), *Timing: On the Temporal Dimension of Exhibiting*, Berlin : Sternberg Press, 2014, p. 301-318.

6. Anne Cauquelin, *Les machines dans la tête* (Paris: Presses universitaires de France, 2015), p. 178. See also Anne Cauquelin, *L'art contemporain* (Paris, Presses universitaires de France, 2013).

5. Reesa Greenberg, « The Exhibited Redistributed: A Case for Reassessing Space », dans Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson et Sandy Nairne (dir.), *Thinking about Exhibitions*, Londres : Routledge, 1996, p. 349-367.

6. Anne Cauquelin, *Les machines dans la tête*, Paris : Presses universitaires de France, 2015, p. 178. Voir aussi : Anne Cauquelin, *L'art contemporain*, Paris : Presses universitaires de France, 2013.

AUTHORS BIOGRAPHY

Florence-Agathe Dubé-Moreau is an author and independent curator. She holds an M.A. in Art History from the Université du Québec à Montréal, where she studied the effects of exhibition reenactments in contemporary art. Her recent curatorial projects have appeared at the Galerie de l'UQAM (Montréal, 2016) and at the Critical Distance Centre for Curators (Toronto, 2018). In 2019, she served as guest curator for the 6th edition of the Foire en art actuel de Québec. Her texts have been published in *esse arts + opinions* and *Intermédialités*, as well as in a number of exhibition catalogues. A winner of the Prix jeunes critiques *esse* in 2013, she was also awarded the 2018 Jean-Claude Rochefort Prize for Curatorship and Contemporary Art Criticism.

As a cultural worker, she served as assistant curator to the Canadian delegation to the 56th Venice Biennale (2015), co-editor of the book *Questionner l'avenir. Réflexions sur la réactualisation de la Biennale de Montréal* (Éditions d'art Le Sabord, 2015) and publications coordinator for the MOMENTA Biennale (2017).

BIOGRAPHIE DE L'AUTEURE

Florence-Agathe Dubé-Moreau est auteure et commissaire indépendante. Elle est titulaire d'une maîtrise en histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal dont la recherche était orientée sur les effets de la reconstitution d'expositions en art contemporain. Ses récents projets de commissariat ont été montrés à la Galerie de l'UQAM, à Montréal (2016) et au Critical Distance Centre for Curators, à Toronto (2018). Elle était commissaire invitée, en 2019, de la 6^e édition de la Foire en art actuel de Québec. Ses textes ont été publiés dans *esse arts + opinions* et *Intermédialités*, ainsi que dans plusieurs catalogues d'exposition. Lauréate du Prix jeunes critiques *esse* en 2013, elle est la récipiendaire 2018 de la bourse Jean-Claude Rochefort pour le commissariat et la critique d'art contemporain.

En tant que travailleuse culturelle, elle a notamment été assistante-commissaire de la délégation canadienne à la 56^e Biennale de Venise (2015), codirectrice de l'ouvrage *Questionner l'avenir. Réflexions sur la réactualisation de la Biennale de Montréal* aux Éditions d'art Le Sabord (2015) et coordonnatrice des publications pour la biennale MOMENTA (2017).

Le bureau

08.2019 - 10.2019

PLEIN SUD, CENTRE D'EXPOSITION EN ART ACTUEL À LONGUEUIL Longueuil (Québec, Canada)











PLEIN SUD | CENTRE

art actuel longueuil

150, RUE DE GENTILLY EST, LOCAL D-0626

LONGUEUIL (QUÉBEC) CANADA . J4H 4A9

(450) 679-2966 . plein-sud@plein-sud.org . www.plein-sud.org

Plein sud, centre d'exposition en art actuel à Longueuil, est soutenu financièrement par le Conseil des arts et des lettres du Québec, le Conseil des arts de Longueuil et le Cégep Édouard-Montpetit.

La présente publication a été produite à l'occasion de l'exposition *Le bureau*, présentée à Plein sud du 31 août au 12 octobre 2019. Elle a été rendue possible grâce au soutien du Conseil des arts de Longueuil dans le cadre d'une subvention au projet.

Plein sud receives support from the Conseil des arts et des lettres du Québec, the Conseil des arts de Longueuil and the Cégep Édouard-Montpetit.

This publication was produced during the exhibition *Le bureau*, presented at Plein sud from August 31 to October 12, 2019. It was made possible thanks to a project grant from the Conseil des arts de Longueuil.

Direction et coordination . Editor and Coordinator
HÉLÈNE POIRIER

Édition . Editorial Production
PLEIN SUD ÉDITION

Textes . Texts
FLORENCE-AGATHE DUBÉ-MOREAU, NICOLAS FLEMING

Révision des textes . Copy editing of French texts
MIREILLE PILOTTO, RICHARD THÉROUX, LISA TRONCA

Traduction . Translation
DONALD MCGRATH

Correction d'épreuves . Proofreading
RICHARD THÉROUX, FLORENCE-AGATHE DUBÉ-MOREAU

Traitement des images . Image processing
PHOTOSYNTHESE

Conception graphique . Graphic design
AHORA DESIGN
en collaboration avec . in collaboration with:
NICOLAS FLEMING et/and FLORENCE-AGATHE DUBÉ-MOREAU

Imprimé au Québec, Canada, par QUADRISCAN
Printed in Quebec, Canada, by QUADRISCAN

Photographies des reproductions . Photo credits

Guy L'Heureux : 2, 48
Éliane Excoffier : 4, 7, 13-17, 25-29, 35, 36, 39, 40, 42,
43, 45, 46 (haut), 55-59, 93-100, 107-111
Nicolas Fleming : 19
ARH Photo : 20-23, 31-33
Toni Hafkenschied : 37
Matthew Koudys : 41, 46 (bas), 47, 61-73
Ruta Nichol : 74-79
Paolo Fortin : 86-91

Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation réservés
All rights reserved for translation, reproduction and adaptation

Toute reproduction, même partielle, de cet ouvrage est interdite sans l'autorisation écrite de l'éditeur.

Any reproduction, even partial, of this work is forbidden without the written authorization of the publisher.

© PLEIN SUD ÉDITION pour la publication
© NICOLAS FLEMING pour les reproductions
© FLORENCE-AGATHE DUBÉ-MOREAU et NICOLAS FLEMING pour les textes

Dépôt légal :

Bibliothèque nationale du Québec
Bibliothèque nationale du Canada
4^e trimestre 2019

Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives nationales du Québec et Bibliothèque et Archives Canada

Titre 7 : Nicolas Fleming : œuvres 2014-2019 = works 2014-2019 / rédigé par Florence-Agathe Dubé-Moreau.

Noms : Dubé-Moreau, Florence-Agathe, auteur. | Plein sud, centre d'exposition et d'animation en art actuel à Longueuil, organisme de publication.

Description : Texte en français et en anglais.

Identifiants : Canadiana 20190032669F | ISBN 9782922256833 (couverture souple)

Vedettes-matière : RVM : Fleming, Nicolas. | RVM : Art québécois—21^e siècle.

| RVM : Installations (Art)

Classification : LCC N6549.F66 A4 2019 | CDD 709.2—dc23

Bibliothèque et Archives nationales du Québec and Library and Archives Canada cataloguing in publication

Title: Nicolas Fleming : œuvres 2014-2019 = works 2014-2019 / rédigé par Florence-Agathe Dubé-Moreau.

Names: Dubé-Moreau, Florence-Agathe, author. | Plein sud, centre d'exposition et d'animation en art actuel à Longueuil, organisme de publication.

Description: Text in French and English.

Identifiers: Canadiana 20190032669E | ISBN 9782922256833 (soft cover)

Subjects: LCSH: Fleming, Nicolas. | LCSH: Art, French-Canadian—Québec

(Province)—21st century. | LCSH: Installations (Art)

Classification: LCC N6549.F66 A4 2019 | DDC 709.2—dc23

Composée en CHIVO et en GRAVITY, cette publication a été achevée d'imprimer sur papier Supreme Matte 200M texte sur les presses de Quadriscan, Montréal (Québec), Canada, en octobre 2019 pour le compte de Plein sud, centre d'exposition en art actuel à Longueuil [Plein sud édition].

This publication was composed in CHIVO and GRAVITY typefaces and printed on Supreme Matte 200M paper by Quadriscan, Montréal (Quebec) Canada, in October 2019 for Plein sud, centre d'exposition en art actuel à Longueuil [Plein sud édition].

EN COUVERTURE : **Se faire la cour pendant des semaines** (détail)

04.16 - 06.16 / L'ŒIL DE POISSON Québec (Québec, Canada)

Photo : Éliane Excoffier



Conseil
des arts
et des lettres
du Québec



CONSEIL DES ARTS
DE LONGUEUIL



