

## **Les Années musicales : 1920-2020. La dimension spatio-musicale devenue multiplicité**

## **Les Années musicales : 1920-2020. The Space-Music Dimension Becomes Multiplicity**

Edward Pérez-González

Numéro 116, hiver 2021

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/95191ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

### Éditeur(s)

Les Productions Ciel variable

### ISSN

1711-7682 (imprimé)

1923-8932 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

### Citer cet article

Pérez-González, E. (2021). Les Années musicales : 1920-2020. La dimension spatio-musicale devenue multiplicité / Les Années musicales : 1920-2020. The Space-Music Dimension Becomes Multiplicity. *Ciel variable*, (116), 54–61.



LES ANNÉES MUSICALES : 1920–2020

## La dimension spatio-musicale devenue multiplicité

EDWARD PÉREZ-GONZÁLEZ

**L'un et le multiple.** En quelques mots, on peut définir la multiplicité comme une condition amplificatrice des choses, des phénomènes; un état d'abondance, de potentialités, qui nous permet de percevoir et de comprendre le monde à partir de dimensions différentes et hétérogènes, à partir d'une dimension autre. Ce mode de l'un et du multiple, c'est bien ce à quoi nous confronte l'exposition *Les années musicales : 1920–2020*, présentée par VOX, centre de l'image contemporaine<sup>1</sup>.

« Le multiple, *il faut le faire*<sup>2</sup> », disent Gilles Deleuze et Félix Guattari, et cela, non pas en ajoutant des dimensions supérieures, mais plutôt en soustrayant l'unique. C'est à travers cette opération qu'apparaissent les systèmes à caractère rhizomatique qui se plient, se replient et se déplient sans cesse. On en sent la présence lorsqu'on erre parmi les univers contenus dans cette exposition qui produit chez le spectateur une sorte de désorientation, de lutte entre le désir de tout absorber d'un coup et celui de se laisser mener, de se laisser couler selon le rythme ou le silence qui s'impose.

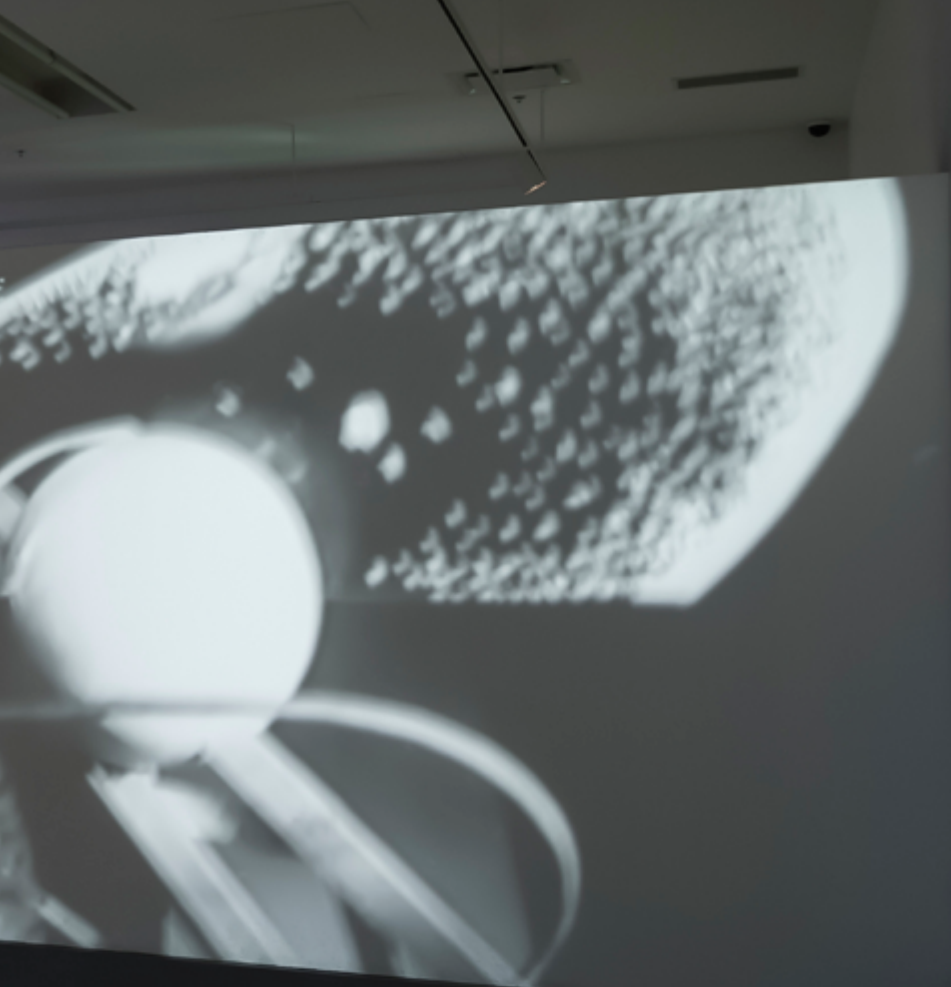
Marie J. Jean, la commissaire de l'exposition, s'est donné pour but, au départ, d'offrir une expérience sensorielle à partir d'œuvres



### The Space-Music Dimension Becomes Multiplicity

**The Single and the Multiple.** Briefly, multiplicity can be defined as a condition that amplifies things and phenomena; a state of abundance, of potentialities, that enables us to perceive and comprehend the world through different and heterogeneous dimensions – from another dimension. This mode of the single and the multiple is precisely is found in the exhibition *Les années musicales : 1920–2020*, presented by VOX, centre de l'image contemporaine.<sup>1</sup>

“The multiple *must be made*,” say Gilles Deleuze and Félix Guattari,<sup>2</sup> not by adding supplementary dimensions but by subtracting the unique. When this operation is conducted, rhizomatic systems appear, constantly folding, refolding, and unfolding. We sense their presence when we wander among the worlds contained in this



Vues d'exposition / exhibition views  
photo : Michel Brunelle

**Kylie Minogue**  
*Come Into My World*, 2001  
4 min 16 s, Capital Records  
réalisation / direction : Michel Gondry



qui mettent en tension l'image et la musique, deux dimensions qu'on retrouve plus communément subordonnées l'une à l'autre<sup>3</sup>. En effet, l'exposition, presque totalement composée de films et de vidéos, muets et sonores, traverse de façon organique – non séquentielle et non chronologique – cent ans d'évolution de l'art audiovisuel à partir d'une judicieuse sélection d'œuvres qui mettent en évidence une certaine idée de l'histoire de l'art : pas l'histoire d'une succession de styles artistiques, mais plutôt celle d'un ensemble de concepts, de discours et d'intentions théoriques qui s'articulent autour des œuvres. Parmi ceux-ci : le dépassement de l'idée de beauté, l'abandon de la notion de fonctionnalité de l'art, la mise en suspens de la signification et l'autonomie de l'art.

*Les années musicales : 1920–2020* ne cherche pas à susciter en nous le désir de revenir à des temps passés, qu'on a vécus ou pas. Elle semble plutôt suspendre le temps afin d'envelopper le visiteur dans une atmosphère d'ici et maintenant chargée d'une vibration expansive que génèrent chaque œuvre, chaque approche, chaque visite de l'exposition. Le temps, encore, devient multiple, de par ce va-et-vient qui rompt le fil de la temporalité ordinaire : la dé-temporalisation du temps.

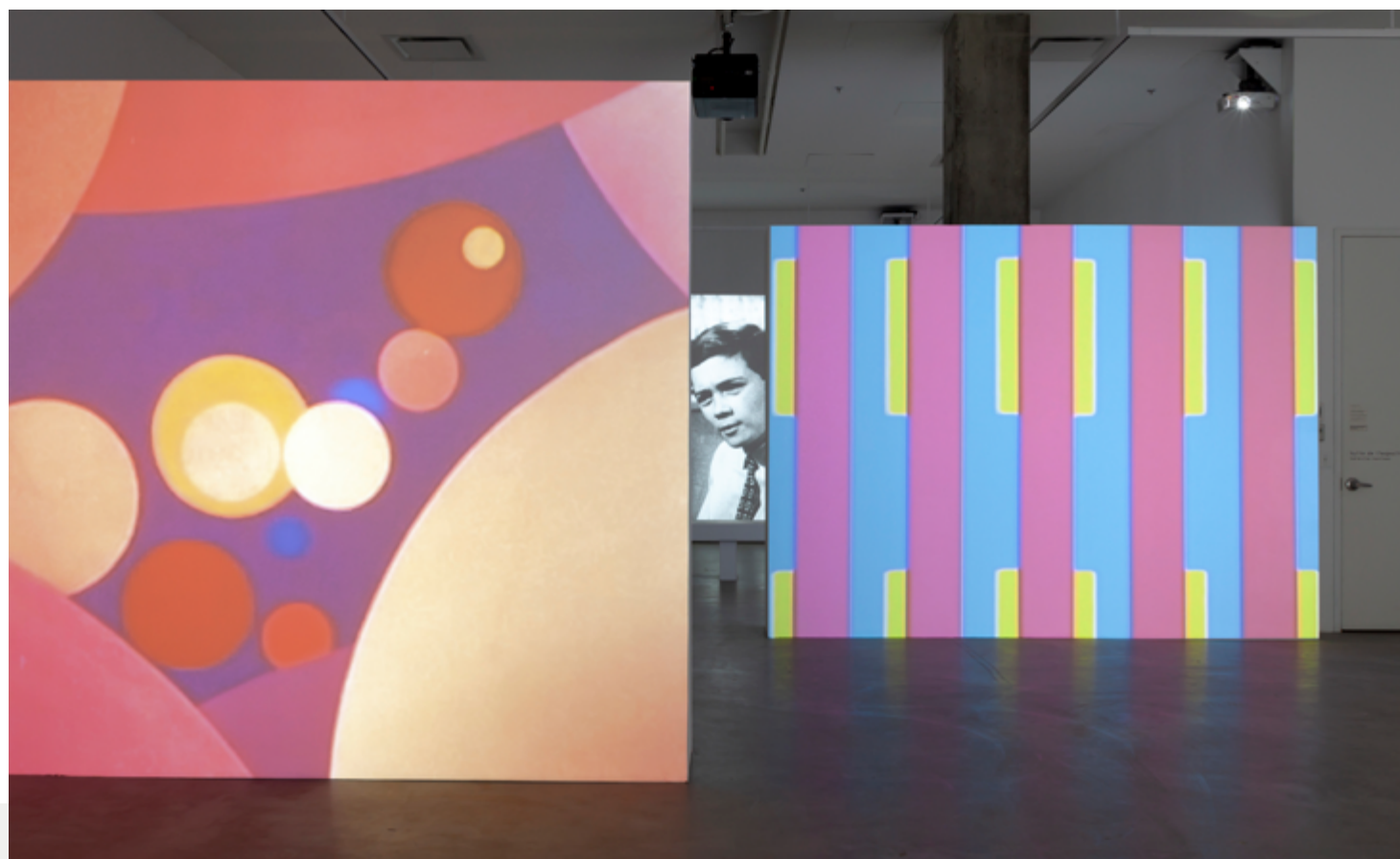
Compléter le parcours proposé prendrait au visiteur au moins huit heures, mais il lui suffit d'à peine quelques instants de connexion avec les œuvres pour accéder, tant elles sont nettes, aux idées de relation de pouvoir et de tension entre image et son, ainsi que de visualisation de la musique et de musicalisation de l'image. En nous mettant dans des états de perception sans cesse renouvelés, l'exposition devient à la fois un et multiple ; chaque œuvre devient un et multiple. Et c'est là, dans ce jeu avec le temps, dans cette idée d'infinitude, qu'on peut trouver la clé d'un art qui semble pressentir – sinon construire – son futur.

exhibition, which produces a sort of disorientation among spectators, a struggle between the desire to absorb everything at once and the desire to let ourselves be led, let ourselves flow, according to the rhythm or silence around us.

Exhibition curator Marie J. Jean worked with the objective of providing a sensory experience through works that create tension between images and music, two dimensions that are more commonly subordinated one to the other.<sup>3</sup> The exhibition is composed almost totally of films and videos, silent and with sound. It organically – not sequentially or chronologically – traverses a hundred years of the evolution of audiovisual art through a judicious selection of works that highlight a certain idea of art history: not the history of a succession of art styles, but the grouping and articulation of concepts, discourses, and theoretical intentions around artworks. Among these are surpassing the idea of beauty, abandonment of the notion of art's functionality, and putting aside the meaning and autonomy of art.

*Les années musicales : 1920–2020* does not seek to arouse in us the desire to return to past times, whether we experienced them or not. Rather, it seems to suspend time in order to envelop us in an atmosphere of here and now charged with an expansive vibration generated by each work, each approach, each visit to the exhibition. Time itself becomes multiple due to this back-and-forth, which breaks the thread of ordinary temporality: the detemporalization of time.

Making our way around the full exhibition would take at least eight hours, but we need only a few moments in contact with the works, so clear are they, to access ideas about the relationship of power and tension between image and sound, as well as those about the visualization of music and musicalization of the image. By



**Du corps prolongé et des connexions.** La mise en espace de l'exposition, sans prétendre à la monumentalité, mais tout à fait héritière des préceptes de neutralité et d'épuration contextuelle du cube blanc<sup>4</sup>, propose un parcours libre, mais non arbitraire. À première vue, et momentanément, on ne trouve pas l'idée annoncée de relation entre son et image, les œuvres semblant fonctionner dans leur seule dimension visuelle. C'est à travers l'action du visiteur qu'elles atteignent leur complétude: en se connectant à chacune d'elles grâce à des écouteurs filaires prêtés à l'accueil, qui deviennent un prolongement de son corps, le visiteur intègre à son expérience la dimension sonore. Ainsi, lors de sa déambulation, le corps-visiteur-spectateur se connecte d'œuvre en œuvre – un peu comme le font les personnages du film *Avatar* –, activant les univers multiples qui s'y déploient et se séparant ainsi du reste du monde. Le corps-visiteur-spectateur, dans son lien à l'œuvre et à l'exposition, devient multiplicité.

Organisée en cinq corpus distincts, l'exposition s'ouvre sur une sorte de préambule dans l'antichambre de la grande salle. Au mur :

putting us in constantly renewed states of perception, the exhibition becomes both single and multiple; each work becomes single and multiple. And it is here, in this playing with time, in this idea of infinitude, that we can find the key to an art that seems to foresee – if not construct – its future.

**About the Extended Body and Connections.** The layout of the exhibition, without claiming monumentality but absolutely true to the "white cube" precepts of neutrality and contextual refinement,<sup>4</sup> offers a path that is free but not arbitrary. At first glance, momentarily, we don't find the promised idea of relationship between sound and image, as the works seem to function only in their visual dimensions. It is through our action that they become complete: by connecting with each one through corded earphones lent out at the entrance, which become an extension of our body, we integrate the sound dimension into our experience. Thus, as we stroll through the exhibition, we, as body-visitor-spectator, connect with one work and then the next – a little like the characters in the film *Avatar* – activating multiple worlds that are deployed and separated from the rest of the world. As body-visitor-spectator, in our connection with the work and the exhibition, we become multiplicity.

Organized into five distinct bodies of work, the exhibition opens on a sort of preamble in the antechamber of the main gallery. On the wall is a composition of screens showing films. In a showcase is a grouping of printed images that hail back to the epoch of great inventions related to the moving image and sound, highlighting the experimental nature of the first rapprochements between art and the worlds of sound and moving images. This preamble in a way presages the hybrid and heterogeneous nature of the exhibition. Most of the films on view date from the 1920s. One is Marcel Duchamp's *Anemic Cinema* (1926) (signed by his alter ego, Rose Sélavy), which shows, in alternation, circular forms caught up in a circular motion and texts spiralling counter-clockwise. Another experimental film, directed by Viking Eggeling, could also be associated



**Julia Kwan**  
*Le zoo*, 2018  
11 min 51 s  
Office national du film / National Film Board



**Michaela Grill et/and  
Sophie Trudeau**  
*les marges du silence/  
ghosts along the way*  
installation, 2020

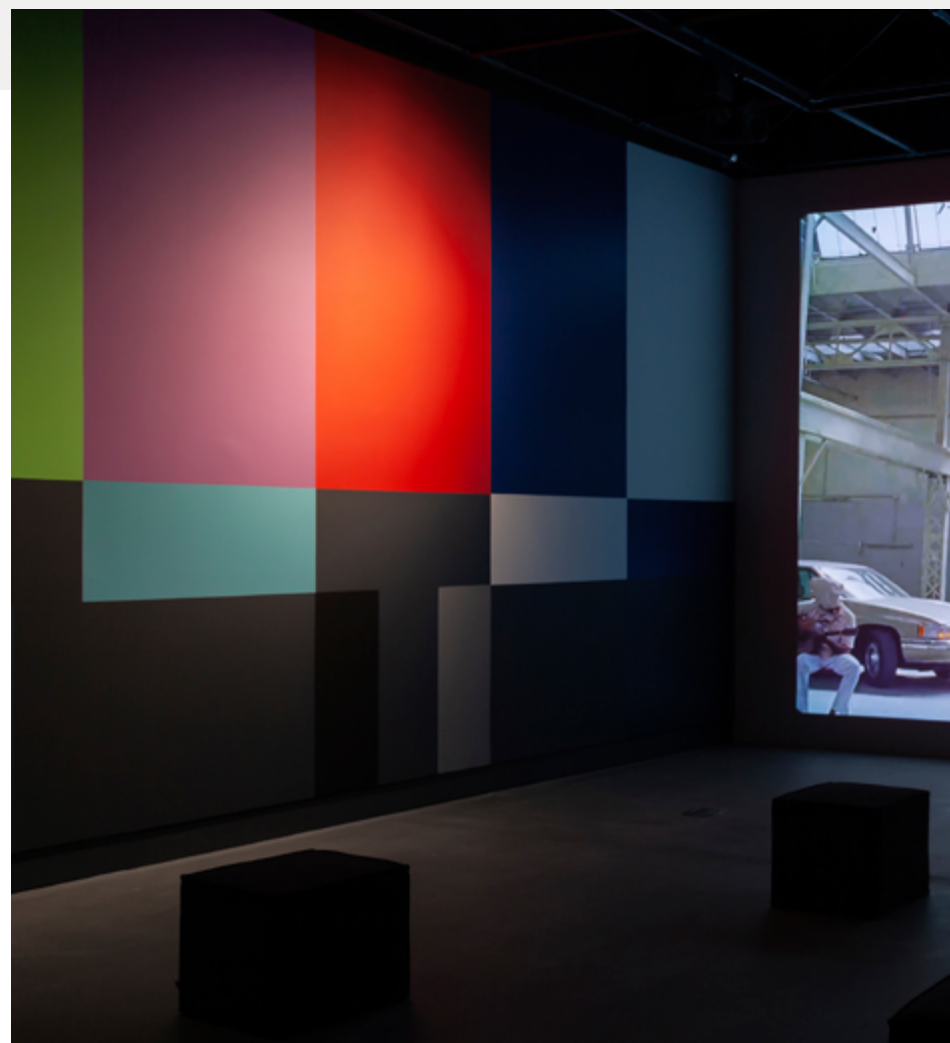
une composition d'écrans qui diffusent des films. Dans une vitrine : un ensemble d'images imprimées qui rappellent l'époque des grandes inventions de l'image en mouvement et du son, et mettent en relief le caractère expérimental des premiers rapprochements entre l'art et les mondes du son et de l'image en mouvement. Ce préambule annonce en quelque sorte la nature hybride et hétérogène de l'exposition. Les films qu'on y retrouve – datant pour la plupart des années 1920 – incluent, entre autres, *Anemic Cinéma*

L'exposition, presque totalement composée de films et de vidéos, muets et sonores, traverse de façon organique cent ans d'évolution de l'art audiovisuel à partir d'une judicieuse sélection d'œuvres [et] d'un ensemble de concepts, de discours et d'intentions théoriques qui s'articulent autour des œuvres.

(1926), de Marcel Duchamp (signé du nom de son alter ego Rose Sélavy), qui montre, en alternance, des formes circulaires emportées dans un mouvement giratoire et des textes tournant en spirale dans le sens contraire des aiguilles d'une montre. L'accompagne un autre film expérimental, réalisé par Viking Eggeling, qu'on pourrait associer au courant dadaïste. *Symphonie diagonale* (1924) est composé de figures carrées et circulaires qui grandissent, se multiplient, apparaissent, disparaissent et se juxtaposent en un jeu presque hypnotique, formant des illustrations que nous pourrions rapprocher de celles que produisent les fractales, mais aussi d'images typiquement Art déco. Ces deux œuvres, et l'ensemble dont ils font partie, sont accompagnés par la musique de charleston provenant de l'extrait du film muet *So this is Paris*, réalisé en 1926 par Ernst Lubitsch. En plus de servir de préalable à l'exposition, cet assemblage témoigne du fait que les premières expériences artistiques dans le champ de l'image en mouvement, en synchronie avec les mouvements d'avant-garde de l'époque, ne cherchaient à représenter rien d'autre qu'elles-mêmes.

Quand on traverse le seuil de la salle principale, on découvre sept projections mises en espace de façon à établir un parcours libre et zigzagant. Ce dernier s'ouvre avec un film puissant de René Jodoin, réalisé avec les moyens informatiques de 1984, et dont le titre, *Rectangle et rectangles*, renvoie directement à l'idée de l'un et du multiple. Cette œuvre cinématique, aux effets psychédéliques, présente une progression de formes géométriques aux couleurs contrastantes, sur des rythmes percussifs créés par le créateur sonore Louis Hone. Cette musique joue d'ailleurs, par moments, le rôle de fond sonore de toute la salle.

Ce premier film est mis en dialogue avec les deux autres, qui sont en couleur. *Optical Poem*, créé en 1938 par l'artiste et réalisateur allemand Oskar Fischinger, est constitué de formes géométriques bidimensionnelles en mouvement, qui s'assemblent et se dispersent, produisant des motifs répétitifs qui semblent suivre des modes de groupement comme le banc, le volier ou l'essaim. Leur progression croissante en vient à saturer l'écran en une superposition qui concorde avec les rythmes qu'impose la seconde *Rhapsodie hongroise* de Franz Liszt. Réalisé de façon analogique,



with the Dadaist current. *Symphonie diagonale* (1924) is composed of square and circular figures that grow, multiply, appear and disappear, and are juxtaposed in an almost hypnotic sequence, forming visuals that could be compared to those that produce both fractals and typical Art Deco images. These two works, and the grouping of which they are part, are accompanied by the Charleston music played during an excerpt of Ernst Lubitsch's 1926 silent film *So This is Paris*. In addition to serving as a preface to the exhibition, this grouping testifies to the fact that early artistic experiments in the field of the moving image, in synchrony with the avant-garde movements of the time, sought to represent nothing but themselves.

When we cross the threshold of the main gallery, we discover seven projections set up to offer a free, zigzagging path. The first one we encounter is a powerful film by René Jodoin, made on a computer in 1984, whose title, *Rectangle et rectangles*, refers directly to the idea of the single and the multiple. This kinetic, psychedelic work presents a series of geometric forms in contrasting colours, with percussive beats created by sound artist Louis Hone. This music also plays the role of sound background throughout the gallery from time to time.

This first film is placed in dialogue with the two others, which are in colour. *Optical Poem*, created in 1938 by German artist and director Oskar Fischinger, is composed of two-dimensional forms in motion, assembling and dispersing, producing repetitive motifs that seem to follow grouping modes such as a school of fish, a flock of birds, and a swarm of insects. Their growing momentum comes to



**Childish Gambino,**  
*This Is America*, 2018  
 4 min 4 s, RCA Records  
 réalisation / direction : Hiro Murai

saturate the screen in a superimposition that matches the rhythms established by Franz Liszt's second *Hungarian Rhapsody*. Fischinger considered this film, produced in analog, a scientific experiment with the goal of visually transmitting the mental images produced by music.

The colour section concludes with *Synchromy* (1971), a sound film by Norman McLaren for which he composed a piece that truly foregrounds the notion of tension between image and sound. Using synthetic sounds, McLaren illustrates the interplay of subordination and domination performed by music and moving image. Here, the sound is not simply accompanying what we see, it is interacting in consonance with the visual, accentuating the expansive nature of the work, and potentializing the deployment of the multiple. This film is perhaps the masterpiece of the exhibition – to be understood as not central figure or root, but as line of convergence – because it highlights a pivotal moment between modernity and postmodernity (assuming that such a moment can be pinpointed).

After these colour works come four black-and-white sound films that are heterogeneous pieces created in different epochs. They propose a temporal short circuit, a kind of deterritorialization from which other explorations escape and combine. One standout is Hans Richter's *Filmstudie* (1926), with music by Darius Milhaud. A sort of visual folly, it combines, in layers, a repertoire of repetitions that navigate between figuration (eyes, birds) and abstraction (circles, triangles, light beams). In dialogue with this work, Ralph Steiner's *Mechanical Principles* (1930), with music by Eric Beheim, illustrates the oscillations and transfer of industrial mechanical parts and clockwork mechanisms, which, to the undulating rhythm of a tango, become hypnotic machines. Finally, at the back of the gallery, we find Martin Arnold's *Passage à l'acte* (1993), a convulsive re-editing

ce film est considéré par le créateur comme une expérience de type scientifique ayant pour but de transmettre de façon visuelle les images mentales que produit la musique.

La partie en couleur se termine par *Synchronie* (1971), film sonore de Norman McLaren pour lequel l'artiste a composé une musique qui met vraiment au premier plan la notion de tension entre image et son. À l'aide de sons synthétiques, l'artiste parvient à illustrer ce jeu de subordination et domination que se livrent la musique et l'image en mouvement. Le son, ici, ne fait pas qu'accompagner ce qu'on voit : il interagit en consonance avec la visualité, accentue la nature expansive de l'œuvre et potentialise le déploiement du multiple. Ce film est peut-être la pièce maîtresse de l'exposition – non pas à entendre comme centralité ou racine, mais plutôt comme ligne de fuite – puisqu'elle met en évidence un moment charnière entre la modernité et la postmodernité (en supposant qu'un tel moment puisse être déterminé).

À ces œuvres en couleur succèdent quatre films sonores en noir et blanc qui sont autant de pièces hétérogènes créées à des époques différentes. Elles proposent un court-circuit temporel, une espèce de déterritorialisation d'où s'échappent et se conjuguent d'autres explorations. Se démarque *Filmstudie* (1926), œuvre de Hans Richter, sur une musique de Darius Milhaud. Sorte de folie visuelle, elle conjugue, par couches, un répertoire de répétitions qui nous font naviguer entre figuration (des yeux, des oiseaux) et abstraction (cercles, triangles, faisceaux lumineux). En dialogue avec cette œuvre, *Mechanical Principles* (1930) de Ralph Steiner,

Making our way around the full  
 exhibition would take at least eight hours,  
 but we need only a few moments . . . to access  
 ideas about the relationship of power and  
 tension between image and sound, as well  
 as those about the visualization of music  
 and musicalization of the image.

of the movie *To Kill a Mockingbird* (Robert Mulligan, 1962) in which the sound is transformed into a sharp pounding.

The group of works in the "abstract cinema" section shun any idea of meaning and open a field of interconnections the occurrence of which is inscribed not in one reality, but among several: fragmentary figurations, incomplete geometries, unstable objects, broken sounds, interrupted resonances.

**Ruptures and Ramifications.** In another movement toward deterritorialization, other paths veer off rhizomatically and other lines of

sur une musique d'Eric Beheim, illustre les mouvements d'oscillation et de transfert de pièces mécaniques industrielles et de mécanismes d'horlogerie qui, au rythme ondulant d'un tango, deviennent des machines hypnotiques. Finalement, on découvre au fond de la salle *Passage à l'acte* (1993), de Martin Arnold, remontage convulsif d'un extrait du film *To Kill a Mockingbird* (Robert Mulligan, 1962) dans lequel le son se transforme en martèlement aigu.

L'ensemble de ces œuvres de la section « cinéma abstrait » fuit toute idée de signification et ouvre un champ d'interconnexions dont l'occurrence s'inscrit non pas dans une réalité, mais entre plusieurs : figurations fragmentaires, géométries inachevées, objets instables, sons brisés, résonances interrompues...

**Ruptures et ramifications.** Dans un autre mouvement de déterritorialisation, et à la manière d'un rhizome, d'autres chemins se détachent, d'autres lignes de fuite qui nous immergent dans des univers qu'on n'aurait pas soupçonnés voir inscrits dans le prolongement du corps principal de l'exposition. Un autre point de vue sur la relation entre l'image en mouvement et la musique nous est proposé dans une salle où sont projetés sans interruption 80 vidéoclips réalisés entre 1958 et 2019. Ces derniers, qui s'inscrivent dans les structures narratives du cinéma, sont, de par leur nature même, chargés de signes et de significations, et l'image (détachée du son synchrone, comme un film muet) s'y trouve au service de l'industrie musicale. Autre rupture : dans une petite salle équipée d'un moniteur et d'une banquette, l'exposition rejoint et inclut un jeune public, à travers une fine sélection qui comprend neuf films d'animation, tous produits entre 1977 et 2019 par l'Office national du film du Canada, films dans lesquels le son joue un rôle crucial dans la construction des mondes fictionnels, de la narration et de la tonalité, souvent comiques.

Enfin, dans ce jeu de ramifications qui paraît infini, une salle accueille une installation conçue et réalisée spécifiquement pour l'exposition, et dont la matière première est constituée de films muets des années 1920. *Les marges du silence/ghosts along the way* (2020), de Michaela Grill et Sophie Trudeau, se décline en plusieurs éléments : un grand écran où sont projetées des scènes isolées ; des moniteurs où sont mises en rapport, en mosaïque, des scènes diverses qui partagent des ressemblances ; un moniteur où sont présentés des extraits de dialogues écrits qu'on a détachés de leur contexte, et une création sonore de Sophie Trudeau, composée à partir de sons détachés et remixés. Cette installation offre en quelque sorte, de par son approche analytique, une synthèse de plusieurs propositions défendues dans l'exposition.

**Multiplicité et dématérialisation.** Bien que l'exposition se serve de dispositifs physiques, les œuvres qu'on y trouve s'appuient à peine sur la matérialité pour imposer leur présence. À partir d'un champ d'interconnexions entre l'architecture visuelle et sonore, *Les années musicales : 1920–2020* nous invite à appréhender le monde à partir d'autres dimensions pour habiter le multiple. C'est une exposition de la dématérialisation, du flux, de la rupture, du mouvement et de la ramification, qui explore le monde du liminaire et de l'indétermination. Une exposition qui s'éloigne des structures rigides imposées par les idées d'essence, de nature et de certitude. Un art de l'articulation, de l'interstice, de la transition et de l'infiltration. Une exposition de l'un et du multiple.



**The BOX**  
*L'affaire Dumoutier (Say To Me)*, 1985  
4 min 37 s, Alert Records  
réalisation / direction : Roy Pike et The BOX

convergence immerse us in worlds that we may not have expected to see in the extension of the main body of the exhibition. Another point of view on the relationship between the moving image and music is offered in a gallery in which eighty videos made between 1958 and 2019 are screened without interruption. The videos, which fit within the narrative structures of cinema, are, by their very nature, loaded with signs and significations, and the images (detached from their synchronization, like a silent film) serve the music industry. Another rupture: in a small gallery equipped with a monitor and a seating booth, the exhibition reaches out to and includes youth audience, through a careful selection that includes nine animated films, all produced between 1977 and 2019 by the National Film Board of Canada, in which sound plays a crucial role in the construction of fictional worlds, narration, and tone, often humorous.

Finally, among this seemingly infinite play of ramifications, one gallery hosts an installation designed and produced specifically for the exhibition, whose raw material is composed of 1920s silent films. *Les marges du silence/ghosts along the way* (2020), by Michaela Grill and Sophie Trudeau, is divided into several elements: a large screen on which are projected isolated images; a mosaic-like arrangement of monitors showing diverse scenes; a monitor on which are presented excerpts of written dialogue detached from their context and a sound creation by Trudeau, composed from detached and remixed sounds. With its analytic approach, this installation offers, in a way, a synthesis of several propositions offered in the exhibition.





**M.I.A.**  
*Bad Girls*, 2012  
 4 min 10 s, Interscope Records  
 réalisation / direction : Romain Gavras



**Irena Kacírková et Josef Bek**  
*Dáme si do bytu*, 1958  
 2 min 12 s, Československá Televize  
 réalisation / direction : Ladislav Rychman

1 *Les années musicales: 1920–2020*, VOX, centre de l'image contemporaine, du 18 août au 31 octobre 2020. 2 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980. 3 Tiré du texte de Marie J. Jean, publié dans le feuillet *Les années musicales: 1920–2020*, Vox, centre de l'image contemporaine. 4 Brian O'Doherty, *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1999.

**Edward Pérez-González** a obtenu en 2013 un doctorat en architecture basé sur une conception postmoderne des musées et plus spécifiquement sur la philosophie deleuzienne. Il a été commissaire de nombreuses expositions au Venezuela et au Brésil. Il fait partie du laboratoire de commissariat du Musée d'art Leopoldo Gotuzzo rattaché à l'Universidade Federal de Pelotas, au Brésil, où il est chercheur invité. Au cours des dernières années, ses recherches ont porté sur la peinture contemporaine, la théorie architecturale et le commissariat d'expositions.

**Multiplicity and Dematerialization.** Although the exhibition uses physical mechanisms, most of the works presented do not depend on materiality to impose their presence. Aside from a field of interconnections between visual and sound architecture, *Les années musicales: 1920–2020* asks us to apprehend the world through other dimensions to inhabit the multiple. It's an exhibition of dematerialization, flux, rupture, movement, and ramification, exploring the world of the liminal and indeterminate. It distances itself from the rigid structures imposed by ideas of essence, nature, and certainty. An art of articulation, interstice, transition, and infiltration. An exhibition of the single and the multiple. *Translated by Käthe Roth*

1 *Les années musicales: 1920–2020*, VOX, centre de l'image contemporaine, August 18 to October 31, 2020. 2 Gilles Deleuze and Félix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, trans. Brian Massumi (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987), 6 (emphasis in original). 3 See Marie J. Jean's essay in the pamphlet *Les années musicales: 1920–2020* (Montreal: Vox, centre de l'image contemporaine, 2020). 4 Brian O'Doherty, *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1999).

In 2013, **Edward Pérez-González** earned a PhD in architecture focused on a postmodern conception of museums and, more specifically, on Deleuzian philosophy. He has curated numerous exhibitions in Venezuela and Brazil. He was a member of the curatorial laboratory of the Leopoldo Gotuzzo Art Museum affiliated with the Universidade Federal de Pelotas, in Brazil, where he is a guest researcher. In recent years, his research has focused on contemporary painting, architectural theory, and curating exhibitions.