Document generated on 04/29/2024 1:07 a.m.

Espace Sculpture

Parutions

Number 52, Summer 2000

URI: https://id.erudit.org/iderudit/9593ac

See table of contents

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)
1923-2551 (digital)

Explore this journal

Cite this review

(2000). Review of [Parutions]. *Espace Sculpture*, (52), 52–53.

Tous droits réservés © Le Centre de diffusion 3D, 2000

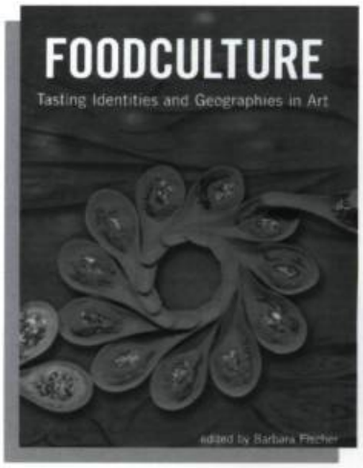
This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/



BARBARA FISCHER, *Foodculture*, editor, YYZ Books, 172 pages.

Long a peculiarly uncertain cultural signifier, food has been acknowledged as an aesthetic experience, a key social placeholder, and an ongoing political issue. Despite all this and its appearance in the work of any number of artists — food is usually read as tangential to "real art". *Foodculture*, a recent collection of essays from YYZ Books constitutes a serious attempt to investigate that "tangent" by examining a number of the cultural discourses of, and around, food.

Bringing together texts by artists, writers, critics and curators, *Foodculture* engages identity construction, art history and cultural studies with a good deal of verve and ambition. Jennifer Fisher's essay *Performing Taste*, for example, provides a particularly intriguing example. Concerned with the numerous ambiguities that animate the word "taste", the text addresses the notion in relation to both connoisseurship and comestibles and works to articulate an approach rooted in experience. Also of note is *Food for Thought: On Cucumbers and their Kin in European Art*, Corrine Mandel's detailed examination of the iconography of fruits and vegetables in early modern religious painting, with its attempts to tease out their resonances sacred and profane. These essays — both of them strong, though quite different in their projects — offer a persuasive illustration of the book's particular strtength; its wide conceptual range and diversity.

Of course, any anthology faces the risks implicit in bringhing together a variety of voices around a single issue. Invariably, both the oppotunities and the potential — indeed probable difficulties collide. The reader enters the book with a near certainty that the writing collected will be unequal. *Foodculture*, generally, evades this pitfall — and does so stylishly — by broadening its net and pulling up a host number of diverse ideas and perspectives. This isn't to say that every text is as compelling a read as its neighbour, but every one does offer a payoff for the reading and most of them leave you with that satisfying, full feeling.

PETER DUBÉ

ARBOUR, ROSE-MARIE, *L'art qui nous est contemporain*, Éditions Artexte. Coll. Prendre parole, Montréal, 1999, 158 pages.

Interpellée par les polémiques qui secouent à la fois la société québécoise et les sociétés occidentales sur le rôle et l'utilité des arts visuels, Rose-Marie Arbour signe un ouvrage singulier permettant d'éclairer et d'approfondir le débat sur la légitimité de l'art actuel. Compte tenu des opinions exprimées et des corrélations établies entre la pensée de l'auteure et les réflexions de nombreux théoriciens sur le sujet, *L'art qui nous est contemporain*, bien qu'il s'échafaude à partir du contexte social et artistique d'ici, a une portée internationale.

Rose-Marie Arbour aborde, entre autres, la problématique de l'art contemporain, en opposant sa nature et sa spécificité aux normes dominantes de la culture industrielle. Selon l'auteure, la pratique artistique et la relation aux œuvres sont l'un des derniers espaces de liberté permettant d'interroger et de vivre, de façon différente, notre rapport au monde en dehors des schémas régulateurs et uniformes de la société de consommation. Le propre de l'art serait de favoriser l'apparition d'une expérience et d'une connaissance autres par la création de valeurs symboliques échappant à toute logique consumériste. Ce décalage entre la promotion d'une simple évasion par la culture dite de masse et l'attitude plus réflexive et complexe que suggère l'œuvre d'art expliquerait, en partie, son rejet: d'où la nécessité de préciser l'enjeu que représente l'art contemporain dans sa construction sociale tout en le distinguant du projet moderniste.

Selon Rose-Marie Arbour, l'œuvre d'art correspond à un indice et à un lieu de reconnaissance pour l'imaginaire permettant «une mise à distance des contingences et des conformismes qui nous empêchent de juger et d'agir librement selon notre conscience». La défense de cette position serait l'une des clés essentielles permettant de circonscrire et d'affirmer la pratique artistique dans sa véritable quête, en récusant, par le fait même, les malentendus dont elle est souvent l'objet. Quant à la liaison difficile de l'art contemporain avec le public, notamment sur le plan conceptuel, l'historienne de l'art insiste sur le fait qu'il ne peut exister une lecture unifiée — voire universelle — des œuvres et que cette réalité ne peut justifier un prétendu échec. L'auteure postule qu'une initiation à l'art est possible et nécessaire et que l'éducation est un moyen de former la perception.

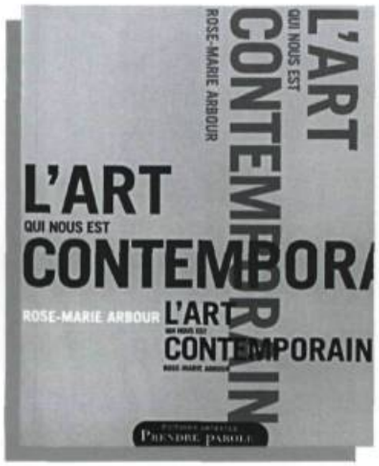
L'art qui nous est contemporain explore également d'autres aspects, dont l'impact des nouvelles technologies, les questions identitaires de même que le rapport de l'art à l'institution. Il constitue, selon nous, une référence indispensable pour tous ceux et celles qui s'intéressent aux fondements et aux conditions de l'art actuel dans ses multiples facettes : éthique, esthétique et sociologique.

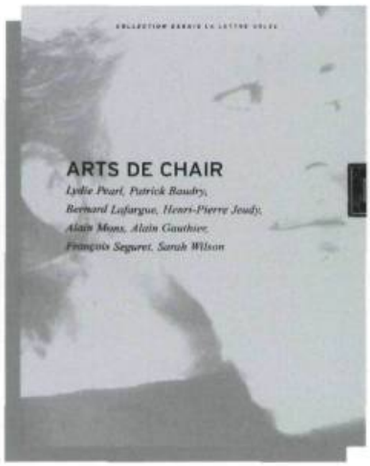
JEAN PAQUIN

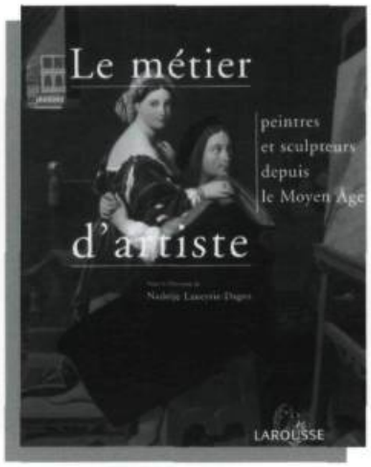
Le métier d'artiste, peintres et sculpteurs depuis le Moyen Âge. Sous la direction de NADEIJE LANEYRIE-DAGEN, Larousse, Paris, 240 pages.

Peut-être est-ce à cause de la situation complexe du statut de l'artiste qui s'est développée depuis plus de cent ans et où il prendra, pour le dire comme Baudelaire, la figure de « l'artiste en général » que le métier d'artiste est entré depuis peu sous la lorgnette des sociologues et des historiens de l'art. En effet, faisant suite aux contributions fort appréciées de la sociologue Nathalie Heinich à ce sujet, voici que l'éditeur Larousse propose un ouvrage « grand public » — mais néanmoins écrit par des mains expertes — sur la transformation de l'image de l'artiste peintre et sculpteur depuis le Moyen Âge jusqu'à aujourd'hui.

On le sait, la figure de l'artiste — en Occident, à tout le moins — a quelque chose d'exceptionnel. Par contre, il faut aussi savoir qu'elle n'a pas toujours existé sous la forme qu'on lui connaît. Avant d'être considéré comme un être libre capable d'un langage qui lui sera propre et qui appartiendra à son style et à sa signature, l'artiste fut d'abord un artisan associé à une corporation. Ce n'est qu'avec la Renaissance qu'une hiérarchie s'installera entre l'artiste doué d'un don particulier et l'artisan. Mais cela ne s'éternisera pas puisque depuis la fin des beaux-arts, le statut de l'artiste comme homme savant, homme du monde, est remis en question. L'artiste moderne affirme son individualité et défie le monde







des commandes et celui du marché, il aspire en somme à un art authentique. Les ateliers d'antan, les académies, ont fait place à des ateliers éphémères, à des espace nomades. Les moyens techniques, les nouveaux médias, les nouveaux espaces de création en ont fait un être plus mobile, plus déconcertant que jamais.

Bref, avec l'avènement de la figure de l'artiste telle qu'on la retrouve à partir de la modernité, c'est également à la naissance d'un nouvel espace de création, plus isolé socialement, auquel le monde de l'art aura affaire. Or si, effectivement, ce nouvel espace identitaire s'associe à l'idée du créateur capable d'inventer de nouvelles formes, qu'en est-il de cet espace dès lors que cette figure de proue s'effrite, que le génie comme figure créatrice peu à peu s'estompe ? Qu'en est-il de l'atelier comme lieu de travail pour l'artiste professionnel ? Ce livre magnifiquement illustré n'apporte évidemment pas de réponse à ces questions, mais nous encourage à y réfléchir.

André-Louis Paré

Arts de chair, sous la direction de Henri-Pierre Jeudy, La lettre volée, coll. Essais, Bruxelles, 1998, 112 pages.

Du corps considéré comme machine au corps-marchandise de la société de consommation, celui-ci sera régulièrement montré à l'état de chose et présenté comme excédent la question de l'identité, autrement dit : ce qui ne nous appartiendrait pas en propre. C'est d'ailleurs cette objectivation du corps qui permettrait aux sciences biomédicales, mais également aux sciences humaines, de l'étudier sous ses différents aspects. La biologie, notamment, tente depuis peu de le reproduire à partir de nouvelles normes afin d'améliorer celles imposées par la nature. Or, ces manières d'ostraciser le corps à l'intérieur de son propre territoire, ou encore de vouloir le contrôler par le regard scientifique, ne cachent-elles pas une crainte, une méfiance, face à celui-ci ? Le pouvoir, sous toutes ses formes, n'a-t-il pas voulu, depuis des siècles, assujettir le corps à la raison d'État ?

Devant ce regard potentiellement totalitaire, certaines pratiques artistiques contemporaines se font résistantes. Déjà certaines pratiques avant-gardistes ont mis la main à la pâte en faisant du corps un matériau où pouvait s'exprimer la liberté artistique. À travers les performances, les happenings, le Body Art, le corps devenait sujet de création. Mais jamais autant qu'aujourd'hui, il ne s'est révélé dans sa chair, dans sa substance sexuée, organique, physique. Que ce soit avec Orlan, Buetti, Koons, Serrano, Sterbak, et combien d'autres, jamais le corps humain n'avait réaffirmé de si près son animalité. Jamais *l'art corporel* en s'éveillant à *l'art charnel* n'avait poussé aussi loin les limites de la peau, allant jusqu'à faire de l'expression artistique un art que l'on pourrait qualifier d'extrême. Contemporain d'une science médicale qui a désormais les moyens techniques de transformer le corps humain et d'une société fabricatrice de modèles plus que jamais virtuels, l'art actuel peut s'affirmer comme détournement artistique de ce même pouvoir. Or, c'est cette finitude du corps que l'art corporel se faisant chair a le pouvoir de nous transmettre. C'est en incarnant une liberté qui s'éprouve dans la chair que chacun d'entre nous est convié à vivre la finitude humaine. Les différentes contributions qui constituent ce recueil analysent chacune à leur façon cette liberté artistique en précisant, entre autres, que toutes ces sciences ayant le corps pour objet, n'arriveront jamais, selon leur méthode, à circonscrire l'énigme qu'est le corps incarné dans la chair.

André-Louis Paré

Dominique Dalemont, *50 sculpteurs choisissent le bois*, Somogy éditions d'art, Paris 1998, 287 pages.

Pour constituer ce recueil, l'auteur a parcouru la France durant six ans, rencontrant et interviewant des artistes, visitant des ateliers, des industries du bois et des lieux d'exposition. Ingénieur de formation, Dominique Dalemont a appris « à connaître la géographie et l'économie de la forêt et du bois en France et au-delà. Je me suis familiarisé, précise-t-il, avec les techniques traditionnelles ou industrielles de sa transformation, avant de me laisser happer par l'univers de la création, et de m'intéresser aux artisans d'art puis aux artistes ». Soulignant l'éclatement actuel du terme «sculpture», Dalemont constate qu'il existe un « sérieux vide sémantique pour désigner l'activité de certains sculpteurs d'aujourd'hui ». En outre, le fait de consacrer un ouvrage aux «sculpteurs sur bois» ramène nécessairement à l'avant-plan l'éternelle question de savoir s'il s'agit d'art ou d'artisanat, d'œuvre ou d'objet. « Cette hiérarchie entre art et artisanat existe, note-t-il, fortement liée à leurs contenus et à l'intention qui sous-tend l'un et l'autre. Entre autres différences d'attitude, l'artiste prend de la distance par rapport à la matérialité des choses, et affiche une volonté de dépassement qui est de nature immatérielle, traduite dans l'œuvre. »

L'ouvrage présente ainsi plusieurs approches de création dont le seul dénominateur est le matériau. Une présentation qui n'a aucune visée didactique ou historique, se voulant plutôt le « récit d'une aventure personnelle, inscrite dans la durée, fruit d'une longue série d'entretiens, chronique de voyages. Évocation de ce que j'ai vu, transcription de ce que j'ai entendu, souvenir de l'indicible ». Cinquante sculpteurs donc, de différents âges, de différentes origines et nationalités qui ont en commun de vivre et de travailler en France (dont 70% dans la région parisienne). Parmi les plus connus, notons : Condé, Étienne-Martin, Hélène Gauthier, Fumio Otani, Martha Pan, Philippe Scrive — de même que Patrick Raynaud et Robert Roussil.

« En cette période de remise à plat et de questionnements, écrit l'auteur, le bois prend tout son sens. Il nous comble de son universalité et de sa double diversité : celle qu'il porte en lui intrinsèquement, et celle des artistes qui l'on adopté. À travers lui, je me moque des étiquettes : chacun trace sa voie, donnant des signes distinctifs d'audace, de cohérence et de persévérance, bien au-delà des modes et des illusions de la nouveauté. »

Abondamment et magnifiquement illustré de planches couleurs, l'ouvrage comprend une photographie des artistes et un commentaire sur leur travail, ainsi que des notes biographiques sur chacun d'eux.

On peut rejoindre Dominique Dalemont au 69, quai de la Roquette, 13200 Arles, France (Tél./Fax 04 90 49 87 01). ▮

Serge Fisette