

## Karilee Fuglem. Fabriquer l'intangible

Bernard Lamarche

Number 79, Spring 2007

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/8807ac>

[See table of contents](#)

---

### Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

### ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

---

### Cite this document

Lamarche, B. (2007). Karilee Fuglem. Fabriquer l'intangible. *Espace Sculpture*, (79), 36–37.

# Karilee FUGLEM. Fabriquer l'intangible

Bernard LAMARCHE



Quiconque a pu développer une certaine familiarité avec l'ensemble des œuvres produites au fil des ans par l'artiste montréalaise Karilee Fuglem saura reconnaître que dans sa pratique se trament des enjeux qui, même s'ils ne sont pas des plus manifestes, demeurent néanmoins des plus fertiles. Des perceptions partielles de son travail ont pu faire en sorte que ce dernier soit rapproché d'un lexique apparenté au minimalisme. Or, cette dimension ne peut être développée qu'en fonction de la pauvreté des matériaux privilégiés par l'artiste et elle cache, à mon avis, une veine autrement plus riche. En effet, une partie de cette production, à travers la raréfaction des moyens plastiques qu'elle précocise, à tout à voir avec les phénomènes atmosphériques.

Il n'est pas faux de dire qu'un des éléments récurrents de l'art de Fuglem concerne la manière avec laquelle les matériaux qu'elle utilise accrochent la lumière. Ces dernières années, notamment avec des œuvres comme celles de la série *Secret Visibility* (2002), elle a utilisé des matières plastiques légères et translucides. Leur qualité première est forcément de se faire complètement oublier, de

se rendre invisibles, afin de ne manifester leur présence que par les effets de miroitements provoqués par la lumière artificielle des espaces de galerie. En plus de conférer une valeur à l'invisible, qu'elle retourne sur lui-même par l'intérêt qu'elle dévoile pour les phénomènes les plus ténus et par sa manière de cultiver une fragilité engageante pour le spectateur, Fuglem s'intéresse à un presque rien auquel il semble d'autant plus délicat, du point de vue de la création peut-être, de donner une portée qui dépasse un vague effet poétique, aussi puissant soit-il.

Avec *Fluff*, Fuglem avait tenté par la photographie numérique de gonfler à hauteur de nuages des moutons de poussière. De façon plus convaincante, elle avait déplacé de l'extérieur vers l'intérieur un essaim de nuages, d'abord avec *over + fluff* (1997), fait de 3 000 sacs de plastique suspendus, puis avec *Cumulous* (2003). Ces deux œuvres créaient, à l'intérieur, le simulacre d'une traversée des nuages. Des centaines de sacs de plastique y sont suspendus à la hauteur des yeux, de manière aléatoire et de façon à charger l'espace d'une

autre réalité, autrement plus éthérée que celle, brute, livrée par le lieu de présentation. Néanmoins, dans l'environnement recréé par Fuglem pour de la Manif d'art II, *Bonheur et simulacre*, dont j'avais été le commissaire, l'œuvre utilisait les données offertes par son nouveau site. La vitre dépolie de la porte de garage de l'ancien espace commercial accueillant l'événement laissait passer, en la diffusant, une lumière blanche et laiteuse qui ajoutait au caractère immatériel de l'œuvre.

Pour l'installation *My Darling* (2006), Fuglem a été placée devant un environnement dont l'échelle, sauf erreur, était sans précédent dans sa production antérieure. Profitant cette fois de la majesté de l'enceinte de l'ancienne Fonderie Darling, dont la facture industrielle est criblée des traces du délabrement passé des lieux, l'œuvre affichait cette caractéristique toute singulière d'être discrète et monumentale à la fois, ce qui motive en partie l'intérêt que l'on pouvait lui porter. Pour cette installation proposée à la Fonderie Darling, une œuvre tout simplement vertigineuse en raison de son échelle, l'artiste a combiné deux des matières avec

lesquelles elle aime travailler, à savoir le fil de nylon et le plastique incolore. Malgré la grande modestie de ces matériaux, une large palette de considérations était soulevée, en outre par le fait que l'artiste donnait un tour de vis supplémentaire à sa manière de prendre en considération les données offertes par le lieu d'accueil.

Dans l'immense salle industrielle de la Fonderie Darling, l'artiste a laissé tomber du plafond une pluie insistante de fils de nylon et de silicone légèrement élastiques et traïnants, dont la particularité était de ne pas être totalement lisses, offrant plutôt une texture irrégulière à la lumière ambiante pour ajouter au caractère organique de l'installation. Plus de 600 fils ont de la sorte été suspendus depuis les hauteurs de l'édifice, sur plus de 13 mètres de hauteur, pour presque atteindre le sol. L'intervention parvenait à remplir entièrement l'espace de ces dizaines de « capteurs de lumière », mais de façon, toutefois, à ne rien soustraire au vide ambiant. Paradoxalement, *My Darling* réussissait à imposer l'invisible, malgré son souci de matérialiser des effets autrement fugaces.

L'installation tirait son effet de l'unique lumière naturelle du jour. La clarté se raréfiait au fur et à mesure qu'elle entrait dans l'immense salle du bâtiment rescapé de l'ère de l'industrialisation. Autrement l'œuvre accrochait la lumière en fonction des autres ouvertures de l'architecture, au gré des déplacements. Le désir de se déplacer au sein de cette cascade diaphane, pour en expérimenter la luminosité sans cesse changeante, constituait certes un des moteurs de l'installation – un « environnement » aurait-on envie de dire, au risque de succomber à un léger anachronisme. Cette précision pourrait rapprocher de façon trop serrée l'œuvre de Fuglem d'expérimentations analogues à celles de l'art optique, mais, en même temps, il serait faux de prétendre que *My Darling* n'a rien retenu des enseignements des *Pénétrables* de Jesus Raphaël Soto, tant la dimension tactile est à l'œuvre dans la réception de la pièce, à ceci près que la densité des fils attachés au plafond n'avait rien de commun avec celle des œuvres de l'artiste décédé en 2005.

Ce choix de renoncer au secours d'un éclairage artificiel (sauf peut-

← Karilee FUGLEM, *My Darling*, 2006. Matériaux mixtes. Photo: K. Fuglem.

être vers la fin de certaines journées sombres d'automne) accentuait par ailleurs l'effet de chute dicté par la verticalité spectaculaire de l'installation. La tentation est grande de relier, ne serait-ce qu'indirectement, cette précipitation de matière translucide au genre de la ruine. Comme le suggérait le communiqué de presse rédigé par la directrice de Quartier Éphémère, Caroline Andrieu, *My Darling* se laisse lire comme si chacun de ses fils provenait de fuites dans la toiture, révélées par une ondée, rappelant au souvenir le degré de délabrement connu par l'édifice avant les rénovations de 2002 en vue de sa reconversion en centre de création et de diffusion de l'art contemporain.

Bien que cette lecture ait demeurant fort séduisante ait comme effet de réduire *My Darling* à une fonction figurative, tronquant du coup sa charge sémantique, elle avait néanmoins l'avantage d'aviver, par une sorte de flirt avec

l'histoire récente des lieux, une indéniable dimension archéologique, laquelle résonne avec d'autres aspects de l'œuvre. Il faut noter que cette lecture était sans conteste favorisée par l'ajout au bout de certains fils, par l'artiste, de flaques d'eau simulées par des pastilles de vinyle transparent, comme si l'eau s'accumulait dans les airs, figée, comme pour souligner le caractère intemporel de l'installation. L'impression forte d'une interruption de la cascade d'eau donnait lieu à un fascinant saisissement temporel auquel le cinéma nous a habitués ces dernières années.

Au gré de l'expérimentation de cette œuvre dont la dimension pragmatique n'était qu'une des facettes, le visiteur aura noté la présence de petits éclats de lumière – des lucioles, suggère bellement Andrieu – témoignant de la présence d'autres éléments encore. S'approchant pour saisir la nature de ces « apparitions », le

visiteur avait tôt fait de constater que les fils supportaient des étiquettes de vinyle transparent sur lesquelles étaient inscrits les noms de personnages et la mémoire de faits historiques marquants, tirés du passé du quartier du Faubourg des Récollets, anciennement Griffintown, qui accueille Quartier Éphémère. En plus de résonner avec la mission que s'est donnée Quartier Éphémère de revigorer ce quartier, la pluie matérialisée s'avérait être un champ d'honneur dédié aux fantômes de ces lieux, convoqués par une œuvre affairée à commémorer l'histoire d'un quartier dont le nouveau nom, imposé en 1990 en l'honneur des premiers missionnaires venus en Nouvelle-France, fait peu de cas de la riche culture irlandaise qui en a marqué l'histoire.

Ainsi, l'œuvre – et la publication d'un modeste livre d'artiste sous forme de carte singulière reliant géographie et histoire par un fil de nylon – venait remplir un vide bien

différent de celui, physique, de l'espace, en orchestrant des rencontres réelles (avec l'œuvre et ses filaments) et virtuelles (entre les acteurs de l'histoire), conjuguant la fragilité de son matériau avec celle de l'histoire. De même, ce *My Darling*, dont le titre inscrivait un énoncé à la première personne, traduisant une appropriation personnelle de l'histoire, agençait une union entre le temps qu'il fait et le temps qui fut, et fuit. ←

Karilee Fuglem, *My Darling*  
Fonderie Darling, Montréal  
21 septembre – 19 novembre 2006

Ancien critique d'art au quotidien *Le Devoir*, Bernard LAMARCHE est conservateur de l'art contemporain au Musée régional de Rimouski. En plus de ses nombreuses publications, il a en outre été commissaire de l'édition 2003 de la Manif d'art, à Québec, et de *Riopelle. Impressions sans fin* au Musée national des beaux-arts du Québec, en 2005.

## Where Ritual and Re-conceptual Art Meet: The Work of Anne LEWIS

Claudine ASCHER

As the Director/Curator of Galerie de la Ville, in Dollard-des-Ormeaux, I had the pleasure of working with Anne Lewis in October of this year to mount her exhibition entitled *The Field Hospital* at the gallery. Her submission for exhibition was especially interesting to me because her work combines two opposing and perceptually contradictory professions: she is both an artist and a news reporter.

Anne Lewis is known locally as the medical news reporter for CTV Montreal, an English-language television station which is part of the Canadian CTV News network. Her twice-weekly reports include information about new medications, and medical procedures, and about laws or edicts that affect medical practices or policies. She also presents profiles of people who have been affected by these, doctors or other practitioners, patients, researchers, government officials, anyone, in fact, who has made medical news, or who reflects their effects for good or ill.

Placing herself in front of the camera to deliver "the news," she becomes the narrator. What the camera eye and therefore the viewing public see is the face and voice of "information," personable, poised, professional, able to modulate body language, facial expression and voice inflection on cue to communicate an informed, trust-

worthy objectivity.

There is only a very small place there, in the taped image and the recorded voice captured by video or digital technology or written in words on the printed page, for Anne Lewis the individual. She must suppress the wonder, shock, fear, pain or any other emotion the human being feels as she confronts the raw elements of the story she tells. Any reaction, a raised eyebrow, an intake of breath, the turn of her face or widening of her eyes, can colour the story, taint it with "subjectivity" and therefore threaten to discredit her report. She has to be very controlled to avoid any hint that she is manipulating the information to minimize the perception that she may be influencing the viewer.

She does not have any such restraint in her studio. For Anne Lewis is also a visual artist. She was an artist, in fact, before becoming a reporter, one born and raised in Belfast, Northern Ireland at the height of its sectarian violence. In her works of that period she channelled what she witnessed, much of it inhumane acts by enemies on a conceptual level, into works of art that did not gag her emotions or restrain her gestures. Manipulating charcoal, paint and mixed media, she edited

in a different way, searching for the visual elements that would communicate not the facts of what she experienced but their essence, the impact these had on her humanity and by extension our humanity.

Today, these two aspects of her life co-exist symbiotically: as a reporter, she witnesses, notes and informs about the major events of our lives in the role of the objective observer; as an artist she experiences and expresses them from the position of philosopher and poet. The reporter's media are the facts, figures and details of current events and her product the spools of videotape, digital disks or even the newspaper pages on which news articles are printed. These are broadcast or circulated then stored in their cases and shelved. The artist then takes these same elements and combines them, mixed-media style, that is, by causing them to interact and merge physically with the materials used by the medical professionals in her reports and with her artist's mark-making media: paint, plaster, oil, acrylic medium, surgical tape, tissue and wax papers and natural materials like earth and seeds combine with plastic video

cases, video cassettes and newspaper sheets in her art-making process.

While as a reporter she must deliver the news, as an artist she can manipulate it. She has, in fact, made the news itself her subject, not the details of a ravaging cancer or of a breakthrough in medical technology, but "the news" as an



→ Anne LEWIS, *Knowing Too Much (En savoir trop)*, 2006. Detail. Photo: David Weigens.