Document généré le 12 oct. 2024 05:45

Ciel variable
Art, photo, médias, culture

CIEL VARIABLE
ART PHOTO MÉDIAS CULTURE

Runa Islam, Musée d'art contemporain de Montréal, du 21 mai au 6 septembre 2010

Julien Champagne

Numéro 87, hiver 2011

URI : https://id.erudit.org/iderudit/63766ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (imprimé)
1923-8932 (numérique)

Découvrir la revue

Citer ce compte rendu

Champagne, J. (2011). Compte rendu de [Runa Islam, Musée d'art contemporain de Montréal, du 21 mai au 6 septembre 2010]. *Ciel variable*, (87), 74–75.

Tous droits réservés © Les Productions Ciel variable, 2011

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

***Pièta*, 2010, video still,** 15 min 26 sec

Marisa Portolese

Galerie Lilian Rodriguez, Montreal
September 18 to October 23, 2010

While acclaimed Montreal-based photographic artist Marisa Portolese has always used people she knows as subjects in her work, her new photographic series, *Dream Weavers* (of which this show, "Pietà," is a stand-alone excerpt), marks something of a departure. Here, she turns inwards, essaying an up-close-and-personal narrative involving members of her own family while constructing a poetic meta-narrative that is rife with feelings, memories, and the numinous.

Portolese has always been interested in the problem of empathy. Where better to experience empathy or its lack than in the family? Arguably, her whole preceding corpus has prepared her for this: shining a commemorative light on her own family history. She has always evinced an empathic relationship with her subjects, and this comes across thematically and liminally in her portraits. Now, in "Pietà," her para-fictional narrative has an empathic thrust and necessarily operatic overtones without succumbing to the baroque or melodramatic. Specifically, she focuses on the role of women within the family, and she does not shy away from intimate matters, autobiographical concerns, and the complex relationship between mother and child.

"Pietà" includes small-, medium-, and large-scale colour photographs together with a video portrait (the aforementioned *Pietà*, 2010) presented as a projection. It is an ambitious and intuitively true dilation on the politics of the family and, like much of her work, eschews anything like a familial idyll in favour of a palimpsest fraught with both shadows and luminous talismans freed from the temporal and grounded in terrifically moving imagery. She courageously confronts and "works through" on a dual band – in the sense of both a creative feminist praxis and a deeply felt, self-analytic, no-holds-barred endeavour – the most difficult issues relating to gender, identity, displacement, and abandonment. She sifts through the tangled skein of complex connections, conflicts, alliances, losses, and attendant mourning endemic to family life with a deft, restrained touch. This empathic archaeology of her own family history is a poignant attempt to create an open and multi-tiered imaginative, mnemonic, and memorial space in which there are equal measures of emotional truth and aura-laden atmospherics, inviting the viewer to cross the threshold and linger there a while.

The images are juxtaposed with telling authority. For instance, *Calabria* (2010), with its commemorative ethos, speaks to *A Descent into the Maelstrom* (2010), an image of Portolese lying on the ground with her mother at her side. The proximity is protective, and yet her mother wears an introspective expression, subtly persuading us that she is laying a wreath of remembrance there. Portolese offers a particularly stirring and stratified treatment of the complex relationship between self and other, mother and child, that, as she says, is necessarily "one of rupture and redemption." Crisis, yes, but also hope, avowal, overcoming. In a word, transcendence.

In 1951, when Portolese's mother, born in Italy, was five years old, she was sent from her native province of Sardinia to live with her sick aunt in the southern province of Calabria. She was never to return to live in her childhood home with her immediate family. Portolese says that her mother suffered immensely from this profound familial abandonment. Her complex relationship with her mother manifested the duality of love and hate, resulting in a lifelong ambivalence between expressing herself and keeping silent. This is at the heart of "Pietà," which draws further inspiration from Michelangelo Buonarotti's sculpture of the Virgin Mary holding the body of Jesus after the crucifixion.

The photographs offer pungent images with nuances of richly embroidered backstories from domestic life. Portolese employs introspective poses in this storytelling to convey to the viewer that something emotional – and momentous – is unfolding. Through physiognomy, facial expression, and the staging of the photographic scene, she seizes upon all the narrative potential and fluidity of the image as autobiographical conduit. She captures family members in quiet moments of reflection, and juxtaposes them with domestic space, landscape, and still life, in an effort to reference states of mind and effectively emplace the viewer in geographical and emotional places that trace out the truth of the tangled branches and deep roots of her own family tree.

In "Pietà," Portolese has offered us a deeply private ceremonial, with ritualistic overtones, and a meditation on memory, damage, and loss that we all can meaningfully commune with. If her commemorative thinking is at perfect pitch here, it is not only because her own family preoccupies her, it is also because her emotive perception is so inordinately well honed. Here, she delves with confidence into a memorial essay that is less rote exercise than palpable evocation. It is no exaggeration to suggest that in her empathic thinking, and in this exhibition, she has not only celebrated womanhood with rare insight and élan, but has found a key to unlocking, inside the medium of photography, some of the innermost verities and secrets of personhood, as well.

—

***James D. Campbell** is a writer on art and independent curator based in Montreal. The author of over 100 books and catalogues on contemporary art and artists, he contributes frequently to visual arts publication across Canada.*

—

Runa Islam

Musée d'art contemporain de Montréal
Du 21 mai au 6 septembre 2010

> «Si ton regard était plus subtil, tu verrais toutes choses se *mouvoir*»
> — F. Nietzsche, *Fragments posthumes*

Soustraire le dispositif cinématographique à ses architectures et lieux de coutume pour l'implanter au musée fut de toujours un moyen d'interroger les mécanismes du film, de la perception, sinon la nature même du réel. En effet, ce type de migration médiatique provoque souvent, chez le média concerné, un démantèlement de ses propriétés et une remise en perspective de ses fonctionnements. Dans le cas du cinéma – cette machine à (re)produire de la réalité – il semble que ce soit, de fait, les espaces de la perception et de la cognition visuelles qui en soient le plus distinctement dégagés. Qu'est-ce effectivement que l'*exercice du voir* ? Quelles postures du corps et de la pensée lui sont-elles attribuables et comment celles-ci influencent-elles le découpage de notre savoir ? Voilà autant de questions que soulève à son tour le travail de l'artiste londonienne d'origine bangladaise, Runa Islam.

Dans l'exposition que lui consacrent, en cotutelle, le Musée d'art contemporain de Montréal et le Museum of Contemporary Art de Sydney (Australie), cinq installations conçues autour de projections de films 16 mm et une œuvre photographique font effectivement état de telles réflexions. Montée dans la grande salle arrière du musée montréalais, l'exposition instaure d'entrée de jeu un véritable face à face avec l'œuvre *Assault* (2008). Sur un petit écran suspendu à hauteur de tête, est projetée – par un projecteur posé sur socle – l'image muette du visage d'un homme androgyne assailli de jets lumineux de différentes teintes et intensités. Forçant le modèle à plisser continuellement les yeux, parfois même à se les couvrir de la main, l'œuvre semble dès le départ indiquer, dans sa manifestation la

***Be The First To See What You See As You See It*, 2004, film 16 mm avec son, 7 min 30 s,** permission de Jay Jopling / White Cube (Londres), photo Gerry Johansson

***Assault*, 2008, film 16 mm, 5 min 31 s,** permission de Jay Jopling / White Cube (Londres), photo Jon Lowe

plus pragmatique et corporelle, le sujet unificateur de l'exposition : le *regard*. Car voilà bien le centre de l'œuvre d'Islam, qui, toujours, joue sur l'ambiguïté de ce qui est vu, connu et ressenti. Ce regard, c'est d'abord celui qui dans *Assault*, s'affiche, chez l'individu filmé, à la fois inquiet mais déterminé, résigné mais impatient, soumis mais aussi violent dans son ambition de connaître et de ressentir. Celui qui, ensuite, parvient aussi à s'arrimer à notre propre condition de regardeurs, confrontés que nous sommes, devant ces œuvres, au travail de la durée, de la contemplation et de la hantise, thèmes avec lesquels l'artiste renoue sans cesse.

Il faut, il est vrai, prendre le temps. Prendre le temps d'admirer le riche paysage du quotidien, sinon d'attendre l'évènement qui n'arrive pas, là seulement pourront surgir les fantômes d'un monde captif de ses présuppositions ; telle est peut-être la logique insufflée par le travail d'Islam. Par exemple, l'œuvre *Untitled* (2008-2009) présente des vues rapprochées, fixes et floues d'un portrait de famille épinglé sur un mur. Les visages et les corps des individus photographiés, ainsi assujettis au faible indice d'iconicité, se transforment aussitôt en une poésie primaire des formes, des masses et des ombres. Ceux-ci deviennent en ce sens le terrain d'apparition d'autres choses : comme une page où se composerait une syntaxe de vides, de pleins, de lumière et d'obscurité. Et dans leur démembrement, ces corps se réarticulent comme le fait d'un autre visage de la réalité – à la manière du cinéma lui-même. Ici comme ailleurs, tout témoigne chez l'artiste de cette volonté de lier le visible à l'invisible. Dans *The House Belongs To Those Who Inhabit It* (2008) la caméra se déplace latéralement en zigzaguant de haut en bas dans ce qui semble une usine abandonnée. L'étrangeté des mouvements de caméra – qui ne répondent ni à l'architecture du lieu, ni même à une quelconque action – fait bientôt imaginer des êtres fictifs se déplaçant dans le cadre. Peut-être sont-ce les spectres de graffiteurs anonymes dont la présence est suggérée par le son d'une bombe aérosol. Ou n'est-ce que l'effet d'une image *ouverte*, sujette à toutes formes de l'*apparaître*.

Ainsi les représentations vues dans l'exposition sont-elles rabattues sur «une expérience phénoménologique de fond», comme l'explique le commissaire Marc Lanctôt. C'est-à-dire sur l'apparition de *présences* qui ont toutefois ceci de particulier qu'elles nous informent à propos de leurs propres moyens de fabrication. Ici elles se manifestent par un déréglage de la mise au point, là par d'étranges mouvements de caméra, puis ailleurs, au moyen de ralentis, comme dans *Be The First To See What You See As You See It* (2004), ou à l'aide d'un éclairage aux forts contrastes dans ce qui constitue probablement l'œuvre la plus formaliste de l'exposition : *Magical Consciousness* (2010) commandée par les musées organisateurs. Et par cette magie de l'*apparition intelligente*, Islam renverse la voix usuelle de la machine-cinéma, la faisant chanter ses propres mécanismes de cognition audiovisuelle, sinon siffloter, plus discrètement, la multiplicité du perçu.

—

***Julien Champagne** est étudiant à la maîtrise en histoire de l'art et rédige présentement un mémoire portant sur le cinéma d'exposition. Aussi artiste visuel et sonore, son travail a été présenté au Québec. Il a récemment collaboré aux revues* ligne-de-fuite.net *et* Intermédialité.

—

Nicolas Baier

Galerie René Blouin, Montréal
Du 4 septembre au 9 octobre 2010

Nicolas Baier est un artiste des éléments : l'air, la terre, l'eau et le feu. Il se sert des moyens de la technologie moderne pour renouer les liens avec ce qu'il y a de primaire ou primitif. La pierre notamment occupe une grande place dans son œuvre. L'artiste est un passeur, un médium. Il intervient le moins possible. *Il laisse être*. Le processus de création est toujours déjà en cours. Il ne s'agit pas de reproduire la nature, mais de faire comme elle, de créer. De créer comme elle, avec les moyens du bord, dans l'aléatoire, en connectant les éléments, en captant les forces, en saisissant leurs rapports. L'art se trouve déjà là, dans les plis d'un papier couvrant une vitrine, dans les couleurs, les figures et les fissures d'une pierre. L'artiste révèle l'art, son art consiste à révéler, à laisser être, à capter ce qui est, à le rendre visible. L'art nous immobilise et nous force à voir ce que nous avons sous les yeux et que nous ne voyons pas. Les œuvres entourent le plus simple, le plus ordinaire d'une aura presque sacrée. L'artiste nous montre toute la beauté recelée dans ce qui est à portée de main et du regard.

L'œuvre de Nicolas Baier entretient un lien essentiel au cosmique et au microscopique. Rien de ce qui est matière ne lui est étranger. La matière est virtuellement ou actuellement vivante. Si l'artiste en fait le moins possible et s'efface au profit de ce qu'il donne à voir, sa position est paradoxalement d'autant plus essentielle qu'elle est discrète, car cela ne va pas de soi de laisser être ou de laisser faire ce qui est. L'être humain a plutôt tendance au contraire à prendre beaucoup de place, mettant à l'avant-plan « l'infime dedans » au détriment de « l'infini dehors » (Artaud), en restant trop souvent à ce qui est « humain, trop humain » (Nietzsche). Garder le silence n'est pas facile puisque nous le remplissons d'emblée par la parole, voire le bavardage. C'est certes un humain qui révèle ou laisse être ce qui est. Il cadre, applique tel procédé technique, prend diverses décisions, mais au minimum, juste assez pour *révéler*. Pour rendre la pierre ou laisser être la pierre, il faut que la pierre se dépose au fond de nous. Pour révéler le météorite qui lui-même montre une planète structurée et inhabitée, il faut que le météorite tombe en nous. Pour révéler le papier et le laisser lui-même dans ses plis et son grain nous montrer des nuages ou un désert, il faut que les plis et les replis de l'âme épousent ceux du papier. Ce qui est en jeu dans l'acte de créer, de montrer ou de révéler, est tout aussi difficile à saisir que les effets de l'œuvre

***Pierre de rêve I*, 2010, impression jet d'encre montée sur aluminium, 213 x 213 cm et *Nuages*, 2010, impressions jet d'encre, 292 x 439 cm (l'ensemble)**

sur l'âme du spectateur ou du regardeur. L'artiste est le premier témoin, et son œuvre témoigne pour une réalité dont il n'est qu'un « fragment minuscule » (Spinoza).

Plutôt que « réalité » ou « nature », il faudrait se contenter de dire : « il y a ». Cela nous dépasse, cela est sans nom. L'artiste pointe du doigt l'« il y a ». « Il y a » : à la fois simple et complexe, évident et énigmatique.

Je n'ai encore rien dit de l'immense beauté des œuvres exposées, beauté minérale, mais sans froideur, aux formes et aux couleurs douces et chaudes, avec leurs figures souvent séduisantes qui nous renvoient parfois à d'autres figures de l'art – les formes aléatoires de la matière rejoignant certaines formes célèbres de l'histoire de l'art. *Paésine 01* et *02* nous font voir un paysage de rêve, tel un cristal à la dentelle fractale, ou encore une ville engloutie, peut-être la Venise représentée par tant de peintres du passé. *Nuages 1* à 9, dans la contingence de leurs plis et de leur découpage, nous révèlent, vus du ciel, des continents disparus. *Météorite* nous montre tout un fin jeu de tissage à la fois humain et surhumain. *Bas-relief*, *diptyque*