

ETC



Court-circuit

Yvan Moreau

Numéro 14, printemps 1991

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/36098ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)

1923-3205 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Moreau, Y. (1991). Compte rendu de [Court-circuit]. *ETC*, (14), 71–73.

COURT-CIRCUIT

JEAN-PIERRE MORIN
Michel Tétrault Art Contemporain
Montréal, 13 février au 16 mars 1991

Jean-Pierre Morin déstabilise notre perception en fabriquant une transgression des images réelles par la présentation de feuilles de différentes dimensions et positions dans l'espace de la galerie. Certaines feuilles sont fabriquées en acier « Corten » qui s'oxyde en surface au contact de l'air. Cette matière en état de transformation devient ainsi un support de l'expression temporelle, une trace du temps. D'autres sont construites en acier inoxydable. L'artiste propose une variante d'un générique où les effets produits deviennent le leitmotiv.

Ces objets de formes archétypales démontrent un certain rationalisme car le matériau de base et les structures servent à définir les problématiques et les sensations dues à ces mêmes objets. Le



Photo Denis Farley

Jean-Pierre Morin, *Sans titre*, 1991 ;
52,2 cm x 137,7 cm x 63,7 cm.

pouvoir d'évocation augmente l'acuité du regard par l'identité reconnaissable des sculptures où la stylisation et la répétition forment une dualité entre les apparences du réel et l'imaginaire. Les jeux d'incidences de la matière informée créent une présence physique où la forme tend à prévaloir. Ces effets suppriment le référent dominateur du réel en dé-

montrant une hybridité de l'image où le faire-apparaître-réel n'est pas le seul alibi dans la formation d'une structure visuelle. Les objets autour desquels on tourne et retourne sont formellement simples. Posés à même le sol en aplats ou en équilibre précaire, ils opposent statisme et mouvement d'où ressortent les effets de gravité, de poids, de volume, de tension. Les trois sculptures avec socles, parties intégrantes des œuvres ne prenant pas le rôle de démonstrateurs, participent également à la dynamique et à la cohésion interne de l'exposition dans une complicité unissant les sculptures entre elles. La matière, les dimensions et les formes structurelles à l'intérieur d'une mouvance des volumes imposent un écran au réel modélisé par l'imaginaire. Les multiples jeux d'échelles de ces feuilles augmentent notre désir d'en voir de plus en plus monumentales.

MARK LEWIS, *Public Art*
Galerie Dazibao, Montréal
du 6 février au 10 mars 1991

Les convergences que propose Mark Lewis entre un art public et la photographie, profitent à une problématique du spectateur où se révèlent des accoutumances, des effets socialisants et les capacités à absorber des productions artistiques. Ce qui est en cause c'est la visibilité, la compréhension, la circulation d'objets à l'intérieur d'une logique sociale et artistique densifiée sous l'effet d'associations. Les photographies de Mark Lewis « produisent une libération des pulsions qui heurtent non pas l'homme mais les codes, c'est-à-dire l'histoire, les dispositifs sociaux du sujet » (René Payant).

Du point de vue des réactions perceptives, la photographie et l'art public ne sont-ils pas banalisés par nos



Mark Lewis, *Let Everything be Temporary*, 1991 ; 213 cm x 182 cm.

images culturelles qui ne cessent de se multiplier au profit d'une perte de compréhension, d'appréhension et de contemplation ? La dualité entre signifiant et signifié est obnubilée par notre situation chronopolitique, par les apparences physiques et par une historisation sans passé, sans futur, une mémoire qui se voudrait amnésique. Dans une situation socio politique conflictuelle, la tendance

d'un peuple est liée à l'autodestruction d'objets qui rappellent une situation antérieure. L'artiste problématise cette vision sociale face à l'art public par le biais de la photographie ayant des affinités réciproques. La légitimation de l'art public, outre les mécanismes

politiques, ne pourrait-elle pas servir à une médiation et à une réflexion entre deux moments historiques, à une transformation du message initial ? Ces œuvres présentent des enjeux cachés de l'image photographique et de l'art public. Ces photographies tiennent compte des règles qui les conditionnent et deviennent ainsi des œuvres d'art cohérentes et plus qu'intéressantes.

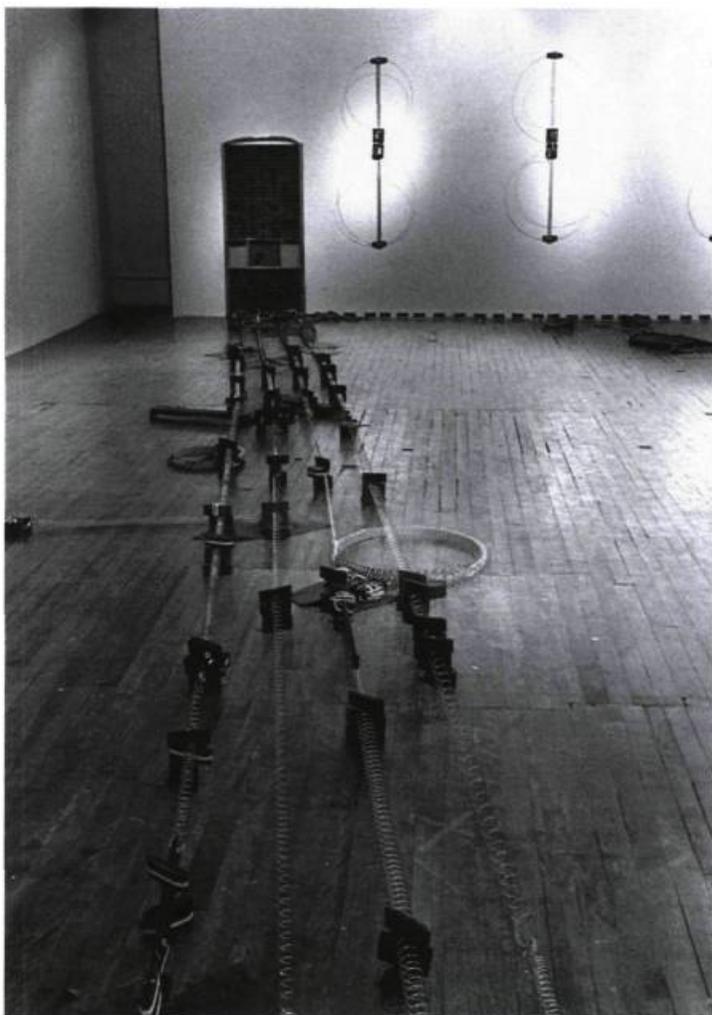
Y

VES TREMBLAY, *La chambre à air*
Galerie Skol, Montréal
du 2 au 24 février 1991

La chambre à air de Yves Tremblay légitime son statut d'œuvre d'art car elle se distingue par ses stratégies esthétiques et ses articulations formelles en construisant un monde plastique où les interactions de l'être avec son environnement sont des plus évidentes. Cette mécanique reproductrice envisage le monde selon une plasticité en démontrant des problèmes écologiques perçus et connus. Les spectateur est placé devant un univers de formes où les sensations qu'elles produisent sont mises de l'avant. Les assemblages de caoutchouc et de ressorts métalliques se multiplient, comme dans un dépotoir de pneus ou encore dans un environnement créé de déchets non assimilables par la nature. Face à l'installation on bouge, on se penche, on touche, on se lève, on s'insinue dans un parcours, dans un réel plein d'embûches, de tensions, d'étirements qui brouillent notre vision imageante où des décisions, des solutions sont élastiques ; elles s'allongent, se rétractent pour un retour à une situation neutre sans jamais prendre un chemin décisif et positif sur un itinéraire de destructions.

Nous sommes devant un parcours d'états en tensions sous la forme d'aspects menaçants. Ici, le propos formel et la réalité immédiate s'engagent dans un dialogue où la répétition et l'accumulation profitent en tant que processus d'invention pour l'œuvre d'art et processus de destruction pour l'environnement et le genre humain.

L'apparence curieuse de l'installation est un piège pour le regard et ses potentialités. La tension, unité systéma-



Yves Tremblay, *La chambre à air*, 1991. Installation.

tique, articule des enchaînements, matérialise des parcours dans une « logique évolutive ». Au rythme de la perception changeante, la prolifération d'accords et la communication entre les parties suscitent une fébrilité où l'esprit gravite autour de la construction de l'œuvre et des manifestations extérieures qui la rendent plausible, possible, signifiante. Cette œuvre interactive, entre l'idée d'une réalité de notre milieu de vie et du processus de création d'une œuvre d'art, rend visible la contextualisation du dispositif et notre appréhension du monde.



Hanna Luczak, *Inside Mount Kilimandjaro*, 1991.

HANNA LUCZAK,
Inside Mount Kilimandjaro
Galerie Optica, Montréal
du 2 au 23 février 1991

À Montréal, depuis un certain temps, les galeries d'art n'offrent que très rarement des œuvres in situ. Eh bien, pour ceux qui croient à la portée critique de ce « genre », Hanna Luczak, artiste polonaise, a érigé son *Inside Mount Kilimandjaro* à la galerie Optica. Cette œuvre critique ouvre un espace en questionnant les rapports de continuité et de contiguïté entre différents médiums dans l'appropriation provisoire d'un lieu et de la périphérie. L'artiste compose avec du déjà-là et du maintenant-là dans une projection symbolique et fantasmagorique où le poids de la cohésion iconographique prend toute sa valeur et son sens.

Vaincre la montagne (en bois peint noir) n'est plus un exploit physique mais plutôt un exploit intérieur. Percée d'un trou, elle englobe déjà le spectateur dans son réceptacle d'émotions. Attirés par la lumière, nous en voyons une autre qu'on semble connaître et qui appartient maintenant à notre nouvel environnement physique et topographique. L'exploration du lieu suit sa course par la visualisation de douze dessins qui, malgré une gestualité très forte, laissent ap-

paraître des formes tracées au crayon dur, qui rappellent la gravure, ou encore au crayon gras qui forment des « architectures imaginaires ». Les dessins sont traversés de lignes noires qui se prolongent sur les murs et n'acceptent plus les limites de papier. Ensuite, un cordage noir lié à la colonne de la galerie, aux murs et à la montagne constitue un rappel et un prolongement des interactions fonctionnelles avec les lignes, les traits se situant à l'intérieur et hors des dessins (sur les murs).

Les dessins, fabriqués en atelier puis transportés dans le lieu, la structure et la corde forment une logique formelle et narrative. Les liens entre les éléments construits et dessinés analysent le passage et les limites entre différents supports utilisés. L'exploration, la réunion et l'organisation d'éléments séparés sont à la base de cette pratique de l'art. (Je m'en voudrais de ne pas souligner l'intéressante publication fournie par Optica pour cet événement et le texte écrit par Trevor Gould.)

YVAN MOREAU