

Caroline Cloutier, Variations

Emmanuelle Choquette

Numéro 126, automne 2020

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/94323ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (imprimé)

1923-2551 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Choquette, E. (2020). Compte rendu de [Caroline Cloutier, Variations]. *Espace*, (126), 96–98.

The show also includes two of Boyle's medium-size paintings that are enigmatically titled *Black Gold* (2019) and *Europe is Lost* (2019). The latter image depicts a sculptural figure doing a headstand on a pedestal with a floral sculptural relief. In *Black Gold*, a serpentine blonde woman lies on the ground. Her exaggerated long legs dip in and out of a fountain that spouts, we might assume, black gold. Her left hand has monstrously long fingers, while in her right hand a glass of red wine tilts precariously; wine has spilled onto the floor as a result. This work can be viewed as a surrealist—yet distressingly realistic—depiction of what a really bad hangover feels like.

Across from Boyle's two paintings is Claire Milbrath's simple but joyful work, *Boy with a Dog (Homage to Fragonard)* (2020). The semi-nude boy—a curly haired androgynous figure—plays on his bed with a fluffy white dog. The title indicates that Milbrath is interested in playing with eighteenth-century iconography. This work is a kind of Rococo painting for the twenty-first century, as are her other pieces, including *The Swing* (2020), a re-interpretation of Fragonard's *The Swing* of 1767. Rococo was associated with aristocracy, decorative excess and frivolity. Milbrath appropriates Fragonard's painting, exploring ideas of pleasure, gender, and clothes as signifiers of sex. Instead of a female subject on the swing as in the original work, Milbrath depicts the androgynous figure from *Boy with a Dog*—this time wearing a pink sailor suit—without the explicit sexual intrigue of Fragonard's painting.

Like Milbrath, Delphine Hennelly is concerned with the iconography of historical art, but for Hennelly it is the pastoral tradition that provides the ground for a playful yet bittersweet engagement with the passing of affection. In two of her three paintings, a male figure, holding a money purse, and a shepherdess sit together over wine and food. The titles, such as *Idylls Are Brief and Various* (2019), point to the inevitable end of these dalliances. Formally speaking, the clothed bodies are suggested, using thick, gestural brushstrokes, rather than carefully modeled, and at times horizontal painted lines obscure the faces and objects. The paintings are beautiful to look at, but they frustrate our desire to understand fully what we are looking at.

Annelie McKenzie's project of painting canonical scenes from western art onto vintage purses works better on paper than in practice. There is a very good idea here informed by feminist interventions into art

history—the title of one of her painted purses is *Defensive Nymph Capsule (after Angelica Kauffmann)*—but none of the painted images are actually legible, which could well be deliberate, like with Hennelly's paintings, undermining the scopophilia invited by so many canonical paintings. The value of the work is the concept, and indeed the objects, rather than the paintings themselves.

The works in the show complement each other in the use of vibrant colour palettes and the interest in strange female figures or figures whose gender is ambiguous. The latter is the case for the strongest (and biggest) work in the show, Boyle's life-size *Goethe's Urn* (2019). This enigmatic painting depicts a headless figure wearing a glorious, multi-coloured cloak, with opalescent shoes peeking out from underneath. Whatever Boyle's intentions with this work, there is no clear meaning or narrative, but the pleasure is in running our eyes over the image, trying out different interpretations, while enjoying the explosion of colour on the cloak.

It is perhaps not surprising that Boyle's works overshadow, not to say overwhelm, the other pieces in the show. Nonetheless, all of the artists demonstrate a keen interest in material excess and the various kinds of pleasures that materiality can engender. The artists' feminist approaches to decadence share an interest in ornamentation, consumption and pleasure with that of late nineteenth-century decadence, but it is more critically oriented towards the material reality of women and non-binary individuals. The inclusion of work by black feminist artists would have been most welcome to broaden the scope of the show even more.

* The exhibition closed on March 18 and was then extended until the end of summer 2020.

Dr. Julia Skelly teaches in the Department of Art History and Communication Studies at McGill University. Her publications include *Wasted Looks: Addiction and British Visual Culture, 1751-1919* (2014), *Radical Decadence: Excess in Contemporary Feminist Textiles and Craft* (2017), and the edited collection *The Uses of Excess in Visual and Material Culture, 1600-2010* (2014). Skelly's next book, *Skin Crafts: Affect, Violence and Materiality in Global Contemporary Art*, is forthcoming from Bloomsbury Academic.

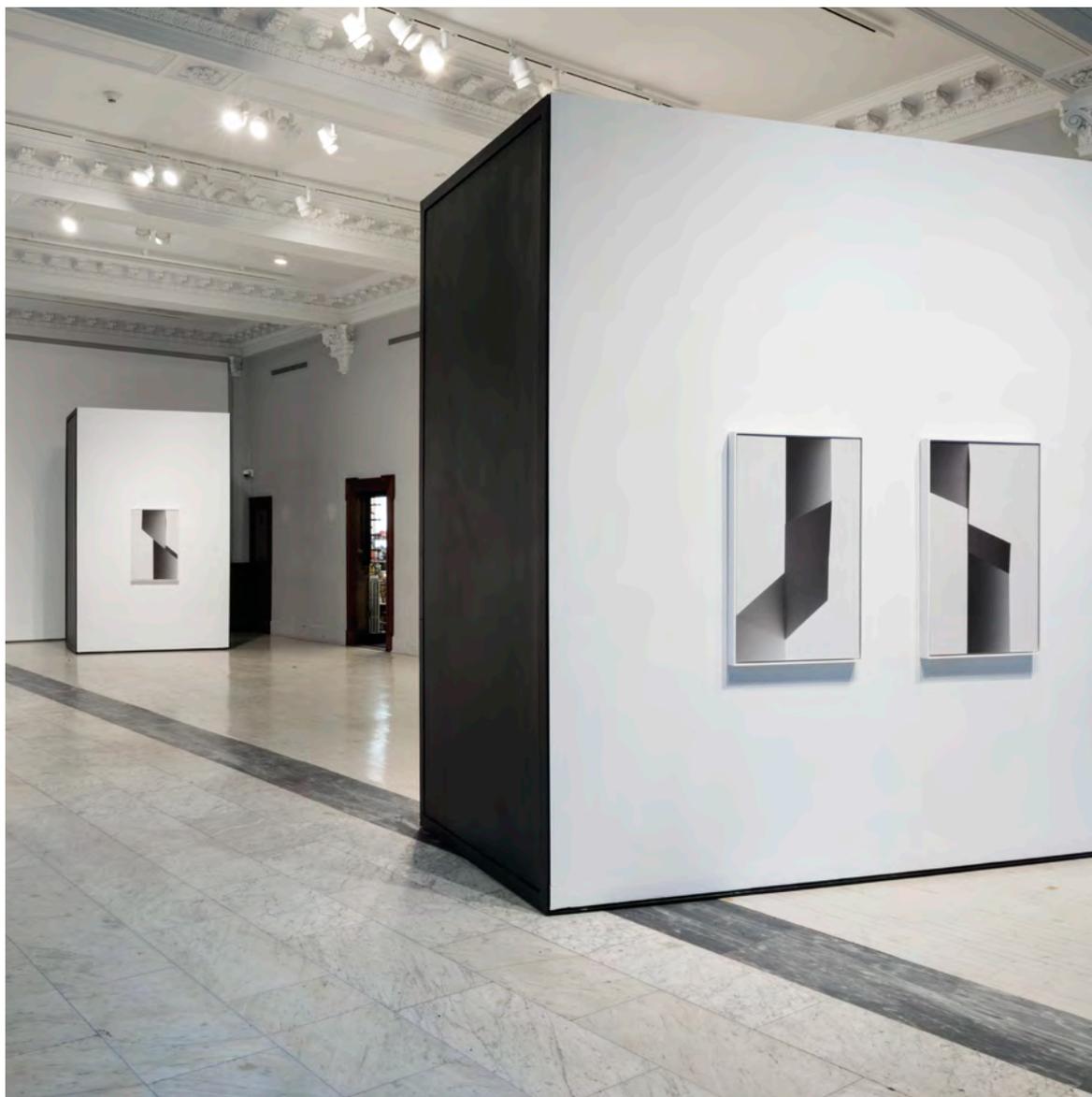
Caroline Cloutier, *Variations*

Emmanuelle Choquette

FONDATION GUIDO MOLINARI
MONTRÉAL
27 FÉVRIER –
3 MAI 2020*

Connue pour ses agiles explorations de la stratégie du trompe-l'œil, Caroline Cloutier dévoile dans l'exposition *Variations*, un corpus où elle s'approprie un langage plus pictural en s'éloignant de la forme installative souvent privilégiée dans son travail. Elle y déploie trois séries photographiques dans lesquelles on remarque l'introduction de la couleur, élément neuf dans sa pratique. L'inclusion d'un ensemble de plâtres tridimensionnels s'ajoute également à ce renouveau, un écho indéniable à son intervention architecturale à être inaugurée prochainement au théâtre ESPACE GO. Loin d'évacuer la relation que ses œuvres entretiennent généralement avec l'espace et le contexte, sa proposition permet un dialogue avec le lieu d'accueil : la Fondation Molinari, dont le mandat est de conserver et de montrer les œuvres du peintre renommé, tout en favorisant la diffusion des pratiques contemporaines.

Caroline Cloutier, *Variations*, 2020. Vue partielle de l'exposition. Photo : Caroline Cloutier.



Caractérisées par un retour à l'expérimentation matérielle en atelier, les séries *Polarité*, montrées au rez-de-chaussée, et *Bleue*, à l'étage, intriguent par la nature incertaine de l'image. Si Cloutier a d'ores et déjà démontré sa maîtrise du stratagème de l'illusion en créant des espaces imaginaires grâce au photomontage, elle choisit ici une approche directe de la captation, sans manipulation postérieure. Elle travaille à partir de pliages de papier – sorte de maquettes abstraites – qu'elle photographie à répétition sur une longue durée, permettant d'observer les effets optiques générés par la lumière changeante au cours de la journée. Les tableaux qui adviennent de cette documentation photographique évoquent certainement les abstractions géométriques de Molinari et d'autres plasticiens des années 1960. Cette filiation avec la peinture s'exprime également dans *Pliages*, ces grands tableaux en dégradé de gris, dont le contour est découpé selon la forme représentée sur la surface, à la manière des *shaped canvas*. Mais que signifie, chez Cloutier, cette volonté de faire converser photographie et peinture ? Au-delà d'une simple réponse au

contexte de diffusion, l'artiste profite de l'opportunité pour dévoiler une approche qu'elle développe depuis un certain temps, recentrée sur la matérialité de son médium. La stratégie de l'objet photographié avait déjà fait apparition dans son travail avec la série *Déploiements* (présentée notamment à VU PHOTO, en 2016), mais dans *Variations*, le trompe-l'œil s'exprime par l'incapacité de notre regard à saisir le processus de construction de l'image. Celle-ci est rendue abstraite par le cadrage serré qui supprime l'espace entourant l'objet photographié. Vues à travers l'objectif photographique, ces sculptures de papier dessinent des formes triangulaires et rectangulaires qui se juxtaposent, créant des effets de profondeur variable. L'on y sent la texture pulpeuse du papier, la vibration de la lumière et ses modulations qui lui confèrent parfois des teintes bleuâtres. Au sein de la série, ces compositions géométriques de plages colorées aux bords tantôt nets, tantôt flous se répondent l'une l'autre par le biais de leur structure similaire que l'artiste module par retournement, inversion ou symétrie.

Avec ce procédé, Cloutier ouvre la porte à l'imprévisible. Cette perte de contrôle par rapport à la fabrication de l'image lui permet également d'introduire une notion de temporalité. Moins figées, les images témoignent du passage du temps, de l'impression de la lumière sur le support. L'apparition de la couleur, dans la série *Bleue*, témoigne aussi de l'ouverture de l'artiste à se soumettre aux conditions extérieures, comme si la teinte avait fait son entrée dans les images par un heureux accident. On pourrait par ailleurs se demander si ce lâcher-prise n'est que partiel, tant les compositions peuvent donner l'impression d'être mathématiques, comme un autre clin d'œil à la démarche de Molinari. Pourtant, au lieu de s'appréhender de façon calculée, les œuvres cohabitent plutôt dans une rythmique, un jeu de variations qui nous renvoie d'une image à l'autre.

Si cet aspect référentiel s'opère entre les œuvres, il s'observe aussi en lien avec l'espace physique qui les accueille. Déjà, on perçoit ce glissement avec la série de pliage en trois dimensions faits de papier coton noir, qui donnent un indice sur le processus au cœur du projet en réagissant à la lumière ambiante et à la position du spectateur dans la salle. En réponse au mandat de la Fondation, Cloutier a choisi de placer à proximité deux estampes en noir et blanc de Molinari; des pièces subtiles, sur papier, plus rarement associées à l'imaginaire collectif autour de l'artiste. Le jeu formel se poursuit en relation avec les cimaises prismatiques imposantes placées dans la salle d'exposition, dont Cloutier a choisi de peindre les surfaces de blanc et de noir. Le dispositif d'exposition agit en quelque sorte comme un élément d'une installation, qui réfère inévitablement au caractère architectural évoqué dans les images photographiques.

Comme c'est le cas dans ses installations antérieures, l'artiste parvient à créer un ensemble qui procure une expérience multisensorielle au visiteur et qui bouscule ses perceptions de l'espace vécu et représenté. Les images qui font partie de l'exposition fonctionnent dans une logique qui mobilise le côté tangible et concret de la photographie. Cela se pose en contrepois à la dominance de l'image écranique¹ avec laquelle il semble impossible d'entretenir le même rapport corporel. La matérialité visible, dans les images de Cloutier, de même que l'engagement physique qui lui est nécessaire pour la fabriquer, s'oppose à la nature mobile et éphémère qui caractérise souvent, de nos jours, la photographie numérique. Ainsi, avec ce corpus qui prend une tangente picturale, Cloutier nous amène en quelque sorte à réhabiliter notre regard pour nous poser dans l'image, faire corps avec elle et en habiter l'espace qu'elle convoque.

1. Cette notion est développée par le théoricien Régis Durand, notamment dans *Habiter l'image : essais sur la photographie, 1990-1994*, Paris, Éd. Marval, 1994.

* Fermeture le 17 mars. Réouverture cet automne, date à confirmer.

Emmanuelle Choquette est chercheuse et commissaire. Elle détient une maîtrise en histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal. Ses travaux portent sur l'influence des conditions de production et de diffusion sur les pratiques artistiques actuelles. Elle s'intéresse particulièrement aux pratiques installatives qui remettent en question la relation qu'entretiennent les artistes ainsi que le public avec l'institution. Elle occupe actuellement le poste de directrice générale d'Arprim, centre d'essai en art imprimé, à Montréal.

Crocodile Tears

Joni Low

UNIT 17

VANCOUVER

MARCH 7 –

JUNE 14, 2020

We've been feeling, for a while, that things are not as they seem. Much of life is revealed as representation—as rituals drained of myth that we consciously or unconsciously perform. Aesthetics are complicit in masking corruption and deception. Identity is marketed to us as malleable and orchestrated constructs. Feelings have become manipulated, truncated, and weaponized as emotional currency in our algorithmic “experience economy.” If we *feel* it, is that an authentic experience? Yet, what remains of a direct encounter in a media-saturated, technologically-determined existence, when these tools are now subsumed within?

Crocodiles weep when devouring their prey—not with emotion, but of physiological necessity. The aphorism “crocodile tears”—tinged with Christian repentance—emerges in Western literature in parallel with colonialism: perhaps also a subconscious self-portrait of its deceitful sociopathy. This “counterfeit humility,” the theme of Unit 17's three-part exhibition, is uncomfortably fitting for our times: general mistrust of humanity in an era of political and public insincerity—and as our COVID-19 pandemic has exposed, the exacerbation of inequalities amidst the injustices of neoliberal white supremacy and the performance



Lucien Durey. *Stardust*, 2020. Dish rack, bumples, jar lids, ping pong balls, flowers, beeswax, hammock string, 61 x 38 x 33 cm. Courtesy of Unit 17. Photo: Cemrenaz Uyguner.