

Catherine Bolduc, Cosmétique de la fin

Hélène Brunet Neumann

Numéro 129, automne 2021

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/97087ac>

[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

Brunet Neumann, H. (2021). Compte rendu de [Catherine Bolduc, Cosmétique de la fin]. *Espace*, (129), 87–89.

were accompanied by the slimmest amount of didactic information. Actually, only careful scrutiny of the galleries' shadow-drenched walls made it possible to discover the works' rather plain titles, date of execution and material composition. And had I not bothered to search for any such details, I would likely not have noticed them.

Then imagine after viewing the first set of galleries, stepping into the second one and discovering versions of what appear to be the same three works, standing in the same positions, in similarly sized spaces and in the same kind of light, with the same barely visible information displayed on the walls. The sensation of déjà vu this mirroring created was not only powerful, but it also elicited a mix of consternation and doubt about what I was being shown. But time spent looking revealed that things were not what they seemed to be, with anomalies being more and less readily apparent. In one version of *Hunter and Dog*, 2020, the upper section of the hunter is clear and colorless, whereas the same area on its counterpart offers a mix of opaque material that is grey and silver. Consistency is simultaneously upheld and sabotaged in relation to *Ram with Human* (2021). While the overall forms of this pair of works generally mirror each other, the make-up of their four sections do not. Though these sections are distinguishable by virtue of each's colour, shape and the physical character of their surfaces, Laric has also jumbled up this range of features among them. This astute move has conferred a distinct, but easily missed, patchwork appearance to each sculpture that differentiates one version from the other. And then, if it hadn't been for the intriguing airiness, frangibility and semi-transparency conferred by their perforated white shells, *Pair of Dogs* (2021), may have ranked as the least interesting twosome—for they initially seemed to resemble each other far too precisely. But by inviting close scrutiny, which necessitated going back and forth more than a couple of times, disparities also were brought forward. In addition

to discovering that the size of the many holes that puncture each version's skin do not match, it could be seen that they do not mirror each other. In this case, Laric has cunningly chosen to replicate two very subtly different historical sculptures.¹

Through this juxtaposition of static and time-based artworks, Laric has affiliated artistic perspectives and methods with natural phenomena to show that both embody continuity and irregularity as they evolve over time. He has then taken this view and reinforced it by calling attention to disparate kinds of imagery and technical processes, and how they have dwindled and can be revived. This richly complex synthesis of historical and contemporary information challenged viewers, urging them to engage their powers of observation, concentration, recollection, comparison and interpretation to the full. Ultimately, *Timelapse* speaks of the limits of human knowledge and how this plays out in the development of visual art.

1. Laric's website (threedscans.com) provides access to all his digital 3D models, notes their sources, and proves that one version of *Pair of Dogs* (2021) dates from 1st–2nd century and the other dates from the late 18th century.

John Gayer is a Helsinki-based artist and writer, who studied at the Ontario College of Art, the Banff Centre, University of Toronto and Queen's University. His exhibition reviews and artist interviews have appeared in *Sculpture Magazine*, *Paper Visual Art Journal*, *Art Papers* and, as a member of Art Association MUU's writing group, in relation to MUU Helsinki Contemporary Art Centre's program of exhibitions and events.

Catherine Bolduc, *Cosmétique de la fin*

Hélène Brunet Neumann

CENTRE D'EXPOSITION DE VAL-DAVID
20 FÉVRIER –
30 MAI 2021

Les œuvres de l'exposition *Cosmétique de la fin*, inédites pour la plupart, révèlent une approche renouvelée de plusieurs explorations développées au fil des années. Le thème du volcan, pleinement assumé, prédomine et sert de liant entre les différentes propositions. Les codes et motifs des œuvres sur papier inspirent les formes sculpturales, mettant de l'avant la perméabilité des médiums.

Parmi les aquarelles sur papier, l'œuvre de grand format *La femme dans le paysage* s'impose d'emblée. Œuvre du premier confinement, l'artiste s'y est investie pendant qu'au-dehors, le temps semblait s'être arrêté.

Elle y exprime une sorte d'apocalypse du moment articulé entre le paysage et la parure vestimentaire. À la figure du volcan s'ajoutent des motifs de dentelles, du vernis à ongles, des parures. Un univers artistique suscitant une réflexion sur l'aberrance des solutions cosmétiques à des problèmes de fond, les artifices utilisés pour camoufler le passage du temps, le regard que les autres portent sur le vieillissement, plus particulièrement pour les femmes, et aussi, celui que l'on porte sur soi-même. On y retrouve force et fragilité. Ces questionnements et préoccupations sous-jacents aux œuvres sont traduits par le choix des matériaux et des motifs utilisés. À travers la légèreté expansive de l'aquarelle, l'opacité de l'acrylique, les traits de crayons, le brillant appareil du vernis à ongles jaillissent le dynamisme et le sentiment d'urgence que traduisent les formes volcaniques. Tantôt, la référence à la dentelle est accentuée par des œuvres aux contours découpés; plus loin, les cartes postales rehaussées au vernis à ongles présentent des mondes envahis par la lave en fusion. Si l'artiste suggère une réflexion sur l'artifice et l'urgence d'agir, ses œuvres dégagent plus de force de vie que de détresse. Pour Catherine Bolduc, l'art est là pour se questionner sur le sens des choses, sur l'expérience humaine. Elle avance : « est-ce que moi, comme artiste, j'ai des solutions pour améliorer le monde ? Je ne suis pas certaine. » Bien que l'acte de création soit forcément lié aux enjeux qui l'entourent, car il s'avère un



acte de résistance par lui-même, à contre-courant de la productivité, il peut nous aider à « mieux saisir notre devenir¹. »

Trois œuvres plus figuratives ont été tirées de la série antérieure *La vie parallèle* (2019). Créées à partir de photographies kitch glanées sur internet et choisies pour leur mise en scène exacerbée, ces œuvres, présentées dans le contexte actuel, percutent. L'artiste intervient sur ces photographies avec l'intention d'y intégrer un monde parallèle, de mettre nos vies imaginaires en exergue, au quotidien. Présentées en 2021, elles semblent décrire la réalité dramatique des infirmières en temps de pandémie ou le débordement des charges domestiques endossées par les femmes pendant cette période trouble que nous traversons. Intuition prémonitoire ?

Dans l'ensemble, les œuvres sur papier de Catherine Bolduc traduisent un monde de plusieurs horizons où s'entrecroisent différents plans, créées par couches, par accumulation comme si l'artiste fouillait la

matière pour y trouver un sens et une cohérence. Les différents éléments et motifs dansent de l'avant à l'arrière, se jouant du regard qui cherche insatiablement un point pour se déposer. L'œil est plutôt entraîné dans le tumulte, soulé de couleurs, de formes dynamiques, dévalant les méandres, escaladant les parois de volcans pour en ressortir aussitôt, craché vers des imprimés inspirés par les motifs végétaux. On y retrouve toute la vitalité, le faste kitch et l'exubérance qui caractérisent le travail de Bolduc.

Plus empreinte de simplicité, la sculpture *Ornement et apocalypse n° 7* (2020) se laisse découvrir entre deux œuvres papier. De son centre jaillit un débordement de cire peinte au vernis à ongles doré. Comme une icône du monde moderne, elle exprime la simplicité, la retenue (avec une teinte dramatique) côtoyant le tumulte. Elle semble tenir l'espace et crée un lien avec les autres sculptures posées sur des socles bas au centre de la salle. Moulages en plâtre d'objets kitch, ces œuvres se présentent comme des volcans domestiques dont l'apparat fait

figure de lave. Cette lave-cire, émergeant du centre, dégouline par endroits sur le socle, jusqu'au plancher, et accentue ainsi l'emprise des œuvres sur l'espace. Dans les « cratères » apparaissent sable, perles, bonbons et cire peinte au vernis à ongles. Les quelques perles – cette fois l'artiste y est allée avec sobriété – apparaissent comme des signes d'espoir dans notre monde en fusion.

D'une autre signature, l'installation *Cosmétique de la fin* trône en retrait. Des ombres projetées sur un film polyester translucide dessinent la silhouette d'un paysage féérique et en mouvement dans lequel apparaissent volcan, gazon, ombres indéfinissables, œil mystérieux; une mise en scène empruntée au théâtre d'ombres, mais où l'envers du décor est dévoilé. De l'autre côté de l'écran, on découvre un bazar orchestré d'objets multiples partiellement recouverts de dentelles trempées dans le plâtre. Ce n'est pas la première fois que Catherine Bolduc utilise ce dispositif, mais c'est chaque fois une nouvelle œuvre, une nouvelle mise en scène, une nouvelle exploration. Le jeu de lumière transfigure les objets, donne de l'expansion à la matière. L'artiste veut ainsi dépasser la finitude de l'objet sculptural. Par le paysage construit et le subterfuge de l'objet apparaissant comme autres, l'artiste souligne notre subjectivité face aux réalités qui nous entourent.

1. André Baril, à propos d'un ouvrage posthume de Garbis Kortian (*De la vérité comme liberté ou la faculté philosophique du jugement*, Paris, L'Harmattan, 2020), dans « Le rejet du projet universaliste nous condamne à la fragmentation », *Le Devoir*, 29 mai 2021.

Artiste et commissaire indépendante, Hélène Brunet Neumann propose, à travers ses œuvres, une réflexion sur l'être ensemble et questionne notre relation à la matérialité. Elle est récipiendaire de bourses de création et détient une maîtrise en études des arts de l'UQAM. Elle a étudié en arts visuels, pendant six ans, en Inde. En tant que commissaire, elle a souvent œuvré dans des contextes hors des murs institutionnels afin de privilégier les contacts dans la communauté et de faire vivre l'art autrement.

Making Space

Ray Cronin

ART GALLERY OF NOVA SCOTIA

HALIFAX

FEBRUARY 27 –

SEPTEMBER 26, 2021

Since the 1970s, the category “sculpture” in contemporary art has expanded so far beyond its modernist and pre-modernist boundaries as to become almost universal. Beyond two-dimensional painting, what art form hasn't recently been considered sculpture? Or, at least, sculptural? Few, indeed.

In *Sculpture in the Expanded Field* (1978), Rosalind Krauss argued that modernist sculpture had become a “combination of exclusions.” She developed her premise of sculpture's expanded field as a progression from the binaries of architecture/not-architecture and landscape/not-landscape. The four possibilities created by these were sculpture (not-landscape/not-architecture), marked sites (landscape/not-landscape), site-construction (landscape/architecture), and axiomatic sites (architecture/not-architecture). Though if her carefully plotted field still makes any kind of sense, it is not because artists are working from its four apexes, but from its centre. The expanded field is our current context. Modernism hasn't been surpassed so much as expanded beyond recognition. Maybe we're just making space to live in its ruins.

That sense of living in ruins is a theme that runs throughout *Making Spaces*. The exhibition, drawn from the permanent collection of the Art Gallery of Nova Scotia and curated by David Diviney, features the work of nineteen artists. While not a sculpture show per se (the exhibition features work on paper, photographs and sculptural objects made between 1971 and 2013), *Making Spaces* is predominantly focussed on sculptural ideas about the spaces we inhabit.

The precarity of the built environment, the negotiations and challenges inherent in living in constructed spaces, alienation, optimism and activism are some themes that run through the works displayed. From Ed Burtynsky's early photographs of rural homesteads, through Vikky Alexander's conflation of interior architecture and landscapes, to Alvin Comiter's documentary look at vanishing Halifax buildings and neighbourhoods, Allyson Clay's watercolours of apartment interiors seen from neighbouring buildings, and John Devlin's eccentric use of the architecture of Cambridge University to imagine a perfect city, *Making Spaces* consistently offers rich examples of how art can conflate space and place to open up worlds.

Lyra Rye's series *Nomadic Architecture* references the rootlessness of much contemporary life. Her sculptures—forms made from aluminum rods mimicking collapsible tent poles—are designed to be easily broken down and reassembled wherever their owner lands. *Arch* (1999) suggests a personal cathedral, while *Dome* (1999), with its enclosing lattice of bungee cords, is more akin to her tent sources. The works stand physically