Document généré le 24 avr. 2024 07:08

Vie des Arts

Vie des arts

Expositions

Volume 41, numéro 167, été 1997

URI : https://id.erudit.org/iderudit/53289ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (imprimé)
1923-3183 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

(1997). Expositions. *Vie des Arts*, *41*(167), 65–69.

Tous droits réservés © La Société La Vie des Arts, 1997

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/

MONTRÉAL

LA DIFFICULTÉ D'ÊTRE

Andrew Dutkewych
Galerie Christiane Chassay
372, rue Ste-Catherine
Du 29 mars au 26 avril 1997

Les cinq propositions présentées par Andrew Dutkewych lors de son exposition à la galerie Christiane Chassay témoignaient d'une vision particulièrement lucide et cohérente de l'art de la communication. Dutkewych utilise systématiquement dans ses œuvres ce qu'on pourrait assimiler aux *homunculi* des alchimistes médiévaux, des êtres inachevés, créés artificiellement et laissés à eux-mêmes dès qu'ils ne remplissent plus leur tâche – ou dès qu'ils l'ont accomplie. Métaphore bien sûr, mais combien puissante, de la solitude (Camus a parlé de « solitarité » dans sa nouvelle, *Jonas*, consacrée à un peintre) qui guette chacun d'entre nous lorsque nous tentons d'extérioriser notre être profond et que pour ce faire nous devons emprunter des canaux moins familiers, hors des cadres sociaux habituels, et qui nous gênent d'autant plus dans cette entreprise délicate que nous n'y pouvons trouver de points d'appui, bâtissant pierre par dessus pierre sur ce qui est peut-être du vide, peut-être du sable mouvant ou, du moins l'espérons-nous, un terrain plus solide.

Si l'image d'êtres incomplets s'impose si facilement, c'est que les figurines de Dutkewych se singularisent par des marques évidentes de modelage, portant ainsi la trace du travail qui leur a donné naissance. Les traits grossiers, la charpente approximative, mal dégagée du bloc originel et lourde encore d'une matière qui s'oppose aux velléités d'autonomie de l'être vivant ne sont pas qu'une phase transitoire : ils sont coulés dans le bronze, figés à jamais dans cet état. C'est là l'antithèse des *Esclaves* de Michel-Ange, par exemple, où au contraire la vie s'extirpe du marbre dans un effort héroïque dont le succès ne saurait être mis en doute.

Passivité, donc, et vulnérabilité au destin imposées par un créateur qui semble assez indifférent au bien-être de sa progéniture ou remarquablement maladroit dans ses entreprises. À preuve, le gigantesque buste qu'est *Unbeard-Unseen* (1996-1997), presque un *Golem*[1] par sa taille si ce n'est qu'il est sculpté dans le bois plutôt que dans l'argile rouge, et dont l'unique oreille (de lapin, c'est mieux pour la réception) est obturée par une figurine de bronze dont la gestuelle, à trois bras plutôt qu'à deux, renvoie au langage corporel plutôt qu'au langage vocal. À preuve aussi, l'alter ego dont sont affublées, à l'autre exrémité de l'échelle, chacune des deux figurines miniatures de *Pausing Briefly : A Study* (1996), soudées tête-bêche par la tête, l'une portant ainsi son reflet inversé comme un Sisyphe qui n'aurait même plus le but dérisoire d'arriver au haut de sa colline avant de recommencer sa tâche, ou tel un Atlas condamné à soutenir éternellement le monde. À preuve, la statuette de *Pairi-Daeza* (1997), juchée sur une table massive et dont les mains, semblant figurer pour la droite une tête de renard et pour la gauche une tête de canard, laissent présumer certaines difficultés de cohabitation et l'impossibilité de toute action concertée.

Plus complexe dans son déploiement, la pièce *Cactus (E. Delaetic*, 1996-1997) met en scène une statue d'homme, presque de dimensions normales, faisant le poirier sur un socle circulaire lui-même appuyé sur un échafaudage de bois. Son reflet est visible dans un miroir circulaire, de même dimension que le socle, mais à notre seul bénéfice : le visage même de la figure est en effet dissimulé dans les plis d'un linge lui couvrant la tête. Sur un piédestal voisin, un pot de terre cuite contient le cactus qui fournit son nom à l'œuvre. Le muret de placo-plâtre soutenant le miroir a été construit à angle avec le mur de la galerie, détachant progressivement la représentation ainsi agencée de l'espace dans lequel nous circulons, lui créant son propre espace comme pour l'homme de bronze qui se retranche dans sa propre sphère en gardant sa face voilée.

Pairi-Daeza
1997
Bronze H : 78 cm
Table en chêne : 79 x 90 x 250 cm

Les marques de modelage sont encore plus marquées sur cette statue, l'éclat du bronze ne transparaissant qu'en de rares endroits sous la patine qui recouvre l'œuvre. Les contradictions, ou du moins les tensions entre les termes de l'œuvre sont nombreuses : l'homme d'abord dont les pieds sont élancés vers le ciel mais dont le buste est écrasé au sol dans une position exagérée, soulignant l'écart entre une aspiration vers la légèreté et la lourde réalité du matériau dont il est composé ; le fait que cet homme ne puisse voir son reflet dans le miroir, pourtant clairement situé dans *son* espace grâce au muret et dont la fonction d'instrument de connaissance, de communication, est ainsi niée. Le cactus en pot enfin qui s'offre à la vue mais se défend de ses épines et qui donne son nom à la pièce, symbole encore une fois des malaises de la communication et de l'ouverture aux autres.

Les nouvelles œuvres d'Andrew Dutkewych s'inscrivent dans une remarquable continuité avec l'ensemble qui avait été présenté au Centre Expression de St-Hyacinthe en 1995 et constituent un exemple particulièrement réussi de l'utilisation d'un matériau considéré comme classique dans une problématique très contemporaine.

Jean-Jacques Bernier

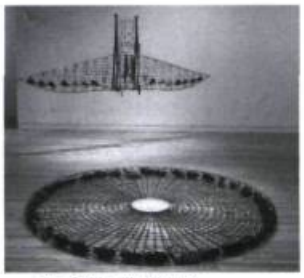
[1] Dans la légende, être d'argile rouge muet à qui un rabbin aurait insufflé la vie dans l'espoir vite détrompé de protéger le ghetto de Prague, victime au Moyen-Age comme depuis de *pogroms*. Ses actions deviennent imprévisibles au fur et à mesure de sa croissance.

MOI, MES SOULIERS...

François Morelli
Installations
Leonard & Bina Ellen Art Gallery
Du 20 mars au 3 mai 1997

Depuis vingt ans, François Morelli pratique l'art interdisciplinaire : performance, sculpture et installation. Durant sa performance intitulée *L'homme de Némiskashi* (1995), créée dans le nord du Québec, au lac Némiskashi, lieu de rencontre des Amérindiens de l'époque précoloniale, Morelli tatouait son corps d'images : poissons, insectes, ciseaux, œil, et même ampoule électrique semblable à celle dessinée par Thomas Edison (référence appropriée même si elle est involontaire, à la présence d'Hydro-Québec dans la région). Harnaché d'une paire de leggings faits de bandes de coton, Morelli entrait dans l'eau du lac, extrayait des pierres préalablement placées dans les appendices en forme de poche fixés à son pantalons et les lançait devant lui. Pendant que Morelli se métamorphosait en amphibien flottant, le visage tourné vers le ciel, les dessins tatoués disparaissaient et les poches devenaient des ancres. De retour sur la

Squadron (Escadron), 1997,
Chaises hautes et grilles métalliques



The Bridge (Le Pont) et
Heaven's Gate (Cadeau du ciel), 1996,
Chaussures et grilles métalliques

grève, il construisit un cairn près du rivage – un habitat nomade miniature. La performance de Morelli (le sujet d'une exposition à la Horodner Romley Gallery de New York en automne 95) n'était pas théâtrale comme telle, c'était une histoire dont les dimensions narratives se révélaient au fur et à mesure que progressait l'action. L'interprétation était une réinterprétation, une sorte de méta-mythe ou de proto-histoire qui suggérait un cycle d'événements plus vaste. L'élément principal était l'énergie, celle de Morelli et celle de la nature.

Les formes grillagées que l'on retrouve dans l'exposition du printemps 1997 semblent avoir été manufacturées ; en fait, il s'agit de structures assemblées avec des pinces et des tiges de métal – une expression rituelle plus proche de l'artisanat que de l'usine. La juxtaposition d'objets domestiques quotidiens et de grillages pour les soutenir et les contenir, crée une tension sérielle, une continuité. Le résultat se présnete comme une toile élégiaque de structures/objets qui fait référence à tout ce qui concerne la famille et la vie privée. Autobiographiques, voire sentimentales, ces œuvres décrivent les ajustements subtils, les déplacements, les renversements de rôles et les transformations d'énergie qui prennent place au fil des ans entre les générations changeantes d'une famille. Dans *Escadron* (1997), le flot rythmique des structures en forme d'ailes placées en équilibre précaire sur des chaises-hautes métalliques suggère l'énergie débridée de la jeunesse. L'une des structures brise le motif et touche le plancher, alourdie par un oreiller (celui de Morelli). *Le pont* (1994), l'une des œuvres les plus fortes de l'exposition, fait allusion aux renversements de rôles et aux changements qui prennent place au sein d'une famille quand une génération succède à l'autre. Une paire

de béquilles renversées est soutenue par l'armature d'un sac à dos au centre de l'œuvre. Les souliers et les bottes d'enfant enfermées dans les ailes ont été séparés : les pieds gauches ont été placés dans l'aile droite et les pieds droits dans l'aile gauche. Comme le dit Morelli : « Qu'est-ce que l'enfance ? Défaire des lacets de soulier. Qu'est-ce qu'être parent ? Attacher des lacets de soulier. »

Malgré l'aspect quelque peu aseptique de ces œuvres, elles constituent le prolongement des préoccupations que l'on retrouve dans les performances de Morelli. Sans être cynique ou épuisé, Morelli atteint un équilibre entre sa propre histoire et ses questionnements sur notre relation physique à l'environnement. Dans *Cadeau du ciel* (1996), trente-six paires de souliers enfermés dans la périphérie d'une cage circulaire et plate donnent l'impression qu'une force centrifuge émane du centre comme si la cage tournait comme une roue. On ne peut pas s'approcher de l'image angélique du visage d'enfant, un photo-collage sur soie trouvé, placé au centre de *Cadeau du ciel* : les paramètres de la sculpture nous en empêchent. Dans *L'incident* (1996), une chaise-haute en bois gît sur son flanc, un insecticide en aérosol posé dessus. Il y a là une violence implicite et suggestive qui paraphrase ces incidents de la vie familiale que l'on connaît tous mais qu'on ne mentionne que rarement. On retrouve également dans *Vol domestique* (1995) le sentiment d'une narration cachée, d'un fragment d'histoire personnelle hors contexte. Des couteaux de cuisine sont à l'intérieur d'une autre série de structures en forme d'ailes – des objets potentiellement violents ou simplement domestiques. Les assemblages de Morelli débordent d'associations ambiguës et de sens obstrués par l'utilisation de cages grillagées. En cette époque où le privé est devenu public, inversé par la technologie des communications de masse, Morelli pointe vers le caractère social du développement humain, saisissant les traumatismes et les joies de la vie de famille et exposant ses dimensions cachées avec une simplicité poétique.

John K. Grande
(traduit de l'anglais
par Monique Crépault)

LE JEU DANS LA PÉNOMBRE...

Alain Laframboise
Visions domestiques
Galerie Graff
Du 3 avril au 3 mai 1997

Les *Visions domestiques* d'Alain Laframboise sont une vaste entreprise de récupération d'objets dont la charge symbolique s'est amenuisée pour diverses raisons : bibelots hétéroclites issus d'une pauvreté intellectuelle qui ressasse sans fin et sans réfléchir des thèmes hérités des civilisations passées, à défaut de pouvoir en créer de nouveaux avatars et pour la

Visions domestiques n° 01, 1997
Photographie en couleur
21 x 23 cm
Courtoisie Galerie Graff

simple raison qu'ils sont prêts à l'emploi, manifestations machinales d'un éclectisme opportuniste, dicté par l'abondance, qui fait de Persée tendant à bout de bras la tête tranchée d'une Gorgone « quelque chose de classique et de bon goût », ou d'un Bouddha miniature en plastique un éventuel porte-clef. C'est à ces résidus d'une splendeur passée qu'Alain Laframboise s'est attaché à redonner un sens, ne craignant pas la connotation kitsch qui colle à ces ersatz, l'exploitant plutôt pour mieux réussir la transfiguration que le titre de l'exposition promet.

Le résultat est une série de dix-sept cibachromes de même format, confirmant les nouvelles orientations que sa précédente exposition, *Pictura*, incarnait. Nous avions appris à associer à cet artiste un intérêt certain pour des références nombreuses à l'histoire de l'art et particulièrement à la période de la Renaissance, qui s'était elle-même nourrie de l'antiquité grecque et romaine. Si le thème utilisé dans *Visions domestiques* est plus large – plusieurs civilisations y sont abordées –, il n'en est pas moins bien maîtrisé et, à tout prendre, les nouvelles mises en scène que la photographie permet à Laframboise demeurent dans la logique de sa production antérieure.

La théâtralité est inhérente au propos d'Alain Laframboise ; c'est une technique qui semble viser à transformer notre perception de divers moments de l'histoire, qui en fait semble vouloir dépouiller ses sujets des strates d'interprétation accumulées au cours des âges, strates qui les figent et leur imposent un rôle de plus en plus effacé, leur conférant une innocuité et une importance à la limite de l'insignifiance. Le traitement qu'utilise Laframboise pour les sujets religieux qui forment l'essentiel des pièces exposées viserait donc à leur redonner un sens plus large tout en reflétant une vision personnelle nourrie à même la connaissance, la science du contexte dans lequel ils se sont formés, des besoins ou des interrogations auxquels ils ont répondu.

Alain Laframboise propose donc des visions variées et inspirantes qui, si elles utilisent le moyen éprouvé que constitue la photographie de mises en scène comme bien d'autres l'ont fait avant lui, ont le mérite de prouver que les possibilités du genre sont loin d'être épuisées ; il nous montre également encore une fois que l'utilisation de citations n'est pas un vain exercice scholastique mais peut être un authentique moyen de dépoussiérer les poncifs et de se rapprocher du mystère de la création.

Jean-Jacques Bernier

L'ŒUVRE DISSIMULÉE

Pier Chartrand
Déférence
Maison de la culture Frontenac
Du 6 mai au 8 juin.

Intitulée *Déférence*, l'exposition de Pier Chartrand comportait cent dessins de 51cm X 51cm représentant des autoportraits de peintres (hommes et femmes) du Moyen Âge à nos jours ; de Jean Fouquet à Francis Bacon, de Sophonisba Anguissola à Frida Khalo.

Dès le premier regard, nous étions subjugués par l'allure monumentale de l'installation où chaque dessin encadré individuellement modulait l'espace et l'architecture de la salle d'exposition. D'ailleurs celle-ci revêtait l'aspect d'une enclave où l'œuvre montée sur le mur s'érigeait à la manière d'un monument. Sur le plan physique, l'auteur a su établir un impact et une résonance immédiate chez le spectateur tandis que pour le contenu, l'effet voulu se situait tout à fait à l'opposé.

L'œuvre est en quelque sorte une représentation symbolique de la mémoire à travers un hommage rendu aux grands maîtres de l'histoire de l'art. Tous les artistes constituant ce mémorial visuel sont morts. Les autoportraits ont donc une valeur d'identification mais ceux-ci ne peuvent, au premier abord, être discernés ou reconnaissables. Cet effet recherché est directement tributaire du matériau utilisé, à savoir la craie blanche dont la propriété est de rendre un dessin en filigrane, de nature imperceptible, et seule une position adéquate de l'observateur peut en révéler l'essence. Le public est donc sollicité à découvrir

Pier Chartrand, *Déférence*, installation
13.1 m. X 3.8 m., 1997.
(photo Guy L'Heureux)

les figures selon l'angle de réflexion de la lumière privilégié dans son propre parcours. C'est ici que résident toute la finesse et l'esprit inventif de Pier Chartrand qui parvient avec une grande maîtrise à matérialiser l'idée d'une trace intemporelle et furtive par une technique simple et rudimentaire. Cette façon de faire est conséquente du concept de base de l'œuvre. La surface à dessiner contient une dimension cachée qui commande le respect face à ces individus qui ont donné leur vie à la peinture comme d'autres qui sont morts à la guerre. Les artistes sont personnifiés à l'image de combattants disparus et leurs visages apparaissent puis se dissolvent tels des fantômes ou des silhouettes emblématiques qui hantent l'histoire de l'humanité et celle de la création. Les effigies ressuscitées instituent un moment transitoire à la frontière du visible (la matérialisation de la vie) et de l'invisible (l'étape posthume). L'hommage aux artistes se double ainsi d'une métaphore liée à une archéologie de l'image à la fois évanescente et prégnante agissant comme les engrammes d'une mémoire collective.

Au niveau technique, le procédé employé par l'artiste se situe à contrepied des technologies actuelles et présente une forme d'allotropie. En effet, nous sommes en présence d'une production qui suggère la virtualité tout en excluant l'utilisation de moyens électroniques. De même, l'analogie avec l'holographie est évidente car les figures potentielles sont révélées uniquement par une inclinaison visuelle précise du regardeur sur l'objet observé. Lorsque nous quittons cet axe, la représentation s'estompe et laisse place à la découverte d'un autre ensemble de figures.

Nous devons également souligner la référence minimaliste sur laquelle s'est appuyée Pier Chartrand dans l'élaboration de son œuvre. Face à la surabondance de l'image médiatique qui mise sur la multiplication des effets visuels, l'auteur a privilégié une forme épurée, quasi absente et propice à la réflexion exploitant uniquement le blanc comme révélateur des signes de l'image. Ceci nous oblige à décrypter l'œuvre de façon graduelle sans jamais pouvoir en saisir le résultat globalement. Nous décodons, ainsi, les dessins de façon non conventionnelle car au départ tout semble camouflé. L'œuvre nous interpelle et pour la découvrir nous devons chercher et nous investir en profondeur. À ce chapitre, la lumière constitue, à la fois, l'instrument de la connaissance chez le visiteur et la donnée essentielle de la construction de l'œuvre de l'artiste. Elle symbolise tout comme la couleur blanche utilisée, le rite de passage selon le schéma classique de toute initiation ; la mort et la renaissance. Ce qui se dégage de cette exposition, c'est la cohérence de l'interdépendance entre le mode de construction esthétique et le concept à évoquer.

Jean Paquin

QUÉBEC

PHOTOS D'IDENTITÉ

Étitnedi de Joanne Tremblay
VU, centre de diffusion et de production de la photographie
Du 22 novembre au 15 décembre 1996

Qui suis-je? Chez l'artiste, si souvent cette quête d'identité semble s'attarder davantage à définir l'Autre que lui-même, la stratégie déployée vise avant tout à créer un effet de miroir. D'entrée de jeu, la photographe de Québec Joanne Tremblay reconnaît le phénomène en intitulant son exposition *Étitnedi*, soit le mot « identité » inversé.

Cette artiste affichait, il y a une dizaine d'années, plus de désinvolture. Privilégiant déjà le nu, elle se plaisait, avec un ludisme certain, à établir des parallèles entre l'être et le paraître, le corps et l'architecture, l'humain et l'animal, tout en s'autorisant au niveau formel des incursions dans la troisième dimension ou dans le très grand format. Sa dernière production, intitulée *Carnet photographique* (1993), explorait pour sa part avec beaucoup de bonheur les poncifs de la représentation du corps féminin à la fin du 19e siècle.

Il était déjà question du lien artiste-modèle dans cette série, mais l'investissement émotif, chez Joanne Tremblay, ne faisait pas partie de ses préoccupations esthétiques. Auparavant, qu'il s'agisse de son propre corps ou de celui d'intimes, tous étaient traités, littéralement, comme des objets, des éléments d'une mise en scène. Rien de tout cela ne subsiste dans *Étitnedi*, alors que cette fois, la photographe a choisi de travailler avec sa fille adoptive Gaël.

La relation mère-enfant a complètement bouleversé sa façon de faire. D'abord parce que le modèle est passé du statut d'objet à celui de sujet; l'enfant, de toute façon, n'aurait pas toléré qu'il en soit autrement. Mais, surtout, c'est le rapport qu'entretient l'artiste avec le social qui s'est trouvé transformé. Œuvrant dans un milieu pour lequel la liberté d'expression ne fait aucun doute, Joanne Tremblay a en effet brutalement découvert la perversité de la censure. Fin mai 1996, en transit à Chicago vers Hong Kong, où elle entendait travailler pendant deux mois, la photographe était arrêtée par la douane américaine, ses 500 négatifs et planches contact étaient saisis tandis que planaient au-dessus d'elle de sérieuses menaces d'accusations de pornographie infantile. Le choc a été terrible. Tant pour l'artiste que pour la mère. Car ni l'une ni l'autre, dans leur grande candeur, n'auraient pu imaginer se retrouver au cœur d'une telle controverse.

Lorsque cette malheureuse mésaventure est survenue, l'exposition de Joanne Tremblay chez VU était déjà programmée. Heureusement! Car dans le cas contraire, il y a fort à parier que nous n'aurions pas vu son œuvre photographique de sitôt, tant cette épreuve l'a blessée et fait douter d'elle-même. La photographe a pu retrouver à la fin de l'été la majeure partie des documents saisis, précieux croquis représentant une somme considérable de travail car la jeune Gaël ne supporte que deux prises de vue par jour. Elle a donc courageusement repris le fil de sa démarche: l'étude de cette petite enfant impérieuse et énigmatique, en constante transformation physique et psychologique, à l'identité en construction.

Joanne Tremblay a découpé, juxtaposé et superposé, en entier ou en partie, des photos en noir et blanc et en couleurs, au grain de différentes finesses, du corps de son sujet. Il en résulte des images à la fois dépouillées et complexes, tant ces « mues » ou « pelures », discrètement agrafées à l'aide de fil blanc, se font porteuses de modifications subtiles. Cela pourrait être d'ailleurs le seul reproche que l'on pourrait adresser à la photographe: les collages des différentes parties du corps coïncident à un point tel qu'ils amenuisent notre perception des changements s'effectuant chez la fillette. Cela dit, ses œuvres transpirent tant son profond et affectueux respect envers son jeune modèle que le paradis perdu de l'enfance, cette pureté et (déjà) cette indépendance de caractère, cette vulnérabilité et cette insouciance dégagées par Gaël.

L'exposition n'est pas exempte de traces laissées par la pénible expérience vécue à la frontière. Ainsi trois images nous montrent-elles la bambine « habillée » de robes blanches peintes sur du plexiglass transparent, clin d'œil à la pudibonderie des censeurs et pied de nez à la concupiscence des pédophiles. Par ailleurs, plutôt que de fondre parmi les autres l'image susceptible d'être la plus controversée de son exposition, car elle montre, ô audace!, le modèle en pied et de face, Joanne Tremblay la présente au contraire sur un grand rectangle vert. Le message est clair: l'artiste, bien qu'ébranlée dans ses valeurs, n'a pas honte de son œuvre. Et elle a bien raison.

Marie Delagrave

HULL

BRANCUSI: 39 FOIS

En cause : Brancusi, une fiction de l'atelier
Expo-vente thématique
39 artistes canadiens
AxeNÉO-7, 205, rue Montcalm, Hull.
Du 20 avril au 15 juin 1997

Richard Gagnier, commissaire de *En cause: Brancusi, une fiction de l'atelier*, a proposé à une cinquantaine d'artistes canadiens le concept qui suit: chaque créateur recevra une vieille poutre-socle de grange de deux pieds de longueur et devra se référer à l'œuvre de Brancusi. Les sculptures reçues seront installées dans un atelier-fiction qui reproduit le lieu de travail du sculpteur d'origine roumaine.

Quelque 39 artistes ont répondu à son appel: Marc Audette, Bonnie Baxter, Claude-Philippe Benoît, Liliana Berezowsky, Miguel Berlanga, Guy Bourassa, Pierre Bourgault, Eva Brandl, Ian Carr-Harris, Panya Clark Espinal, André Clément, Tom Dean, Josée Dubeau, Andrew Dutkewych, Diane Génier, Lorraine Gilbert, Trevor Gould, Spring Hurlbut, Kinya Ishikawa, Germaine Koh, Lyne Lapointe, Lisette Lemieux, Christine Marcotte, John Mcwen, Gilles Mihalcean, Marie-Jeanne Musiol, Christine Patenaude, Francesca Penserini, Richard Purdy, Micheal Robinson, Reno salvail,

Robert Saucier, Henry Saxe, Stephen Schofield, Sarah Stevenson, Annie Thibault, Martha Thousand, Jean-Yves Vigneau, Laurie Walker.

Le résultat final est fascinant, car chaque artiste a intégré à son propre style artistique la poutre-socle et la référence à l'œuvre de Brancusi (*Mademoiselle Pagony, The kiss, The bird, The seal, King of Kings*, etc.). Ils ont tous sans exception ramené l'œuvre en cause à leurs problématiques. Chaque sculpture possède deux signatures, celle de Brancusi et celle de l'auteur. Quel meilleur hommage peut offrir un artiste à un autre que de le rendre actuel!

Le plus frappant dans cette expo-vente, c'est la mise en abîme: la référence artistique à Brancusi dans l'œuvre des artistes dans l'atelier-fiction, lieu de l'exposition. Cette dynamique d'emboîtements réciproques crée une profondeur visuelle, c'est-à-dire un déplacement du regard dans les trois plages (Brancusi, œuvres des artistes et la fiction de l'atelier) de la mise en œuvre de l'abîme.

La signature de Brancusi traverse toutes les œuvres sans qu'elle n'atténue la créativité des participants. Bien au contraire, les critères implicites et les limites qu'ils se sont imposées les ont stimulés. L'art s'enrichit des expériences historiques et n'existe pas sans elles.

Enfin, la leçon à tirer de cette exposition, c'est que Brancusi est un artiste contemporain avant la lettre. Il a saisi l'importance de l'environnement dans l'art. Il a créé des œuvres *in situ*. Il a compris très tôt que la sculpture est définie et conditionnée par le lieu où elle se retrouve. Elle change si le site change. Il a intégré le socle dans sa sculpture en créant une sculpture-socle: l'installation. Mais la découverte la plus étonnante, c'est que la sculpture et l'installation n'échappent pas au socle qui s'est métamorphosé dans l'œuvre contemporaine en effaçant ses traces et son identité. La critique doit le chercher pour le trouver. Il existe *in abstentia*.

Camille Bouchi

CONTORSIONS / DISTORSIONS

Alberto Castro Lenero
Château intérieur
Galerie Montcalm
Du 6 mars au 27 avril 1997

« J'imagine toujours des gens dans mes tableaux. Je veux abandonner la forme humaine mais ils sont toujours là », affirme l'artiste mexicain Alberto Castro Lenero dont les intenses et sombres tableaux ont été présentés pour la première fois au Canada à la galerie Montcalm. Ces tableaux frôlent l'abstraction sans jamais oublier la silhouette humaine. Des formes apparaissent et disparaissent comme des ombres dans la surface d'encaustique de ces peintures.

Lenero applique l'encaustique (un mélange de cire d'abeille chaude et de pigment pur) avec une spatule pour développer la texture et la couleur, puis creuse dans les surfaces avec ses mains nues jusqu'à ce qu'émergent les formes figuratives. Si cela semble quelque peu mystique, Lenero explique que « ces images décantées, préexistantes dans la peinture (...) remplissent d'une certaine façon la toile encore vierge, l'espace d'où le peintre les extirpe ». C'est notre propre expérience que nous appliquons au vocabulaire tout à fait personnel et diversifié d'abstraction figurative qu'expriment les œuvres de Lenero. Aucune image ni symbole concrets, aucun style spécifique, ne nous permettent de les décoder en tant que pure représentation ou pure abstraction.

Ces tableaux sont un « système » pictural hybride. Le vide bucolique, la profondeur émotive et la sensibilité érotique de ces œuvres s'unissent à une intense et envahissante sensation d'isolation, de solitude et de douleur qui pourrait être une métaphore de l'isolation coloniale du Mexique coupé de ses racines européennes. *Prison de lumière* (1996), par exemple, montre sur la surface un filet de formes isométriques cubistes et linéaires, une matrice complexe d'illusion constructiviste flottant devant un arrière-fond sombre et intense. Tel le reflet d'un reflet, *Prison de lumière* crée un effet de sous-entendu introspectif qui, de façon personnelle, fait écho au labyrinthe généralisé de solitude (collective) du Mexique, au voyage dans l'introspection culturelle d'une nation coupée de ses origines hispaniques. *Château intérieur II* (1996) dépeint aussi sur sa surface l'un de ces idéogrammes fantômatiques, mais ce n'est ici qu'un détail. Une silhouette au centre de l'œuvre s'étend sur des surfaces texturées sombres et infinies. Dans *Paysage métaphysique* (1996), une croix asymétrique développe au sein de l'œuvre une sorte de contrepoint ou de système de composition d'équilibres. Entre la forme de la croix qui définit les paramètres extérieures de l'œuvre et l'abstraction intérieure, on ressent le dilemme et le défi personnels de Lenero: décrire l'ultime impossibilité de représenter sur toile ses propres sentiments de façon aussi absolue qu'*au moment de la création*.

L'une des œuvres les plus fortes de l'exposition, *Forma* (Silhouette) 1996, montre une silhouette abstraite dont le corps se contorsionne et s'enroule sur lui-même, comme s'il essayait de trouver son propre sentiment physique d'identité. On retrouve ici, dans les distortions picturales de la silhouette humaine, des traces de Francis Bacon. La densité de ces œuvres, quelquefois quasi impénétrable, introduit dans quelques-unes des œuvres une réalité corporelle blessée ou un élément spirituel troublant. *Figure et triangle* (1994) est éclaboussé de peinture, une catharsis violente qui suggère des pensées intérieures tournées vers l'extérieur. Lenero joue le rôle d'observateur illuminé ou de médium afin de transmettre une sensibilité intérieure. Cette sensibilité est érotique, physique et concrète, à la fois attirante et froide. Ces œuvres parlent d'émotions, pas de mémoire.

John K. Grande
(traduit de l'anglais
par Monique Crépault)

Forma (Silhouette), 1996
Encaustique sur panneau de bois
105 x 80 cm

OTTAWA

LA POUTRE, L'ŒIL...

Miguel-Angel Berlanga
In situ
Galerie Jean-Claude Bergeron,
Ottawa.
Du 23 mai au 8 juin 1997

Certaines formes d'art contemporain sont défendues par des artistes qui continuent de croire aux valeurs de l'avant-garde annonciatrices des changements dans la société. Ils soutiennent ainsi l'idée d'un rôle qui consiste à critiquer « l'ignominie sociale », la « société de consommation » et nos « regards blasés et conformistes ».

Dans sa récente exposition intitulée *in situ*, Miguel Berlanga n'échappe pas à cette règle et critique nos habitudes visuelles télévisuelles) et nos certitudes. Il installe dans une galerie classique, à côté d'un piano à queue, une poutre qui donne l'impression d'être lourde et volumineuse. Il assoit cette poutre géante sur quelques tasses de porcelaine fine. Les tasses de thé la tiennent avec une aisance toute bourgeoise.

L'artiste explique son installation de la manière suivante: « Ce qui reste n'est ni vrai ni faux, ni beau ni laid, ni sens pur ni impureté. Reste l'impossibilité pour la pensée de cerner le réel, de penser Dieu. Reste l'énigme ». Malheureusement, l'énigme ne transparaît pas à travers cette poutre soutenue par des tasses. Toutefois, ce qui frappe l'attention, c'est la facture esthétique et plastique de la poutre qui est très travaillée afin de convaincre le visiteur qu'elle est très lourde. La concentration et la saturation du paradigme indiciel (ceci est vrai) défait le propos et la stratégie de l'artiste. C'est trop beau pour être vrai. L'installation-peinture est trop « léchée » pour être authentique ou pour créer l'énigme. En vérité, on est devant un trompe-l'œil, une illusion. Si les tasses bourgeoises tiennent la poutre, c'est qu'elle n'est pas en acier. L'énigme est résolue. Mais ce qui caractérise l'énigme c'est justement son caractère insoluble: Dieu.

In situ est entouré de dessins ironiques. Ici, l'ironie représente un simple indice de contemporanéité. Elle dit que l'auteur est de son temps. Mais cette ironie (Lion sur un piano) est frêle et parfois grinçante.

Ironiquement, c'est le lieu de cette vieille maison bourgeoise transformée en Galerie d'art qui absorbe et intègre l'œuvre *in situ*. C'est toujours l'environnement qui définit et structure l'installation. L'art n'a jamais réussi à subvertir l'identité du Lieu.

En quittant la Galerie, on s'aperçoit qu'on n'a pas appris beaucoup de choses sur le site, sur son archéologie, sur son identité, sur ses traces, sur son trajet, sur sa mémoire, sur ses occupants. Alors pourquoi crée-t-on une installation *in situ* quand le site ne compte pas dans la construction de l'œuvre?

Espérons que l'installation ne soit pas devenue un procédé.

Camille Bouchi

MANIPULATIONS

Sophie Bellisent, Christiane Gauthier, Ann Mandelbaum, Dyan Marie.
L'immatériel Photographique. Du fantastique, du grotesque.
Musée canadien de la photographie contemporaine, Ottawa.
Du 11 avril au 13 juillet 1996.

La photographie contemporaine pose une question fondamentale: la photo est-elle un art?[1] Cette interrogation est conditionnée par un *tabou* qui interdit à l'artiste de reproduire la « réalité » que l'appareil photographique produit instantanément. Il s'ensuit que certains photographes pour produire une œuvre d'art doivent intervenir sur l'objet avant ou après la prise de vue. La manipulation de l'image devient la base de certaines pratiques contemporaines.

L'exposition *L'immatériel Photographique. Du fantastique, du grotesque,* où sont présentées les œuvres de Christiane Gauthier, Dyan Marie, Sophie Bellisent et Ann Mandelbaum s'inscrit dans cette perspective artistique qui n'est pas uniquement canadienne mais internationale.

La motte de glaise sculptée et photographiée ensuite par Christiane Gauthier (Furtifs, série XXIII, 1994-1996; Furtifs, série XXVV, 1994-1996) montre que l'art photographique consiste à créer et à manipuler l'objet avant la prise de vue. Gauthier produit une sculpture captée à divers moments de sa métamorphose. Les séries exposées sont linéaires, temporelles, logiques, cohérentes, prévisibles et adoptent une trame narrative traditionnelle: début, milieu, fin. On assiste à un film (une séquence d'images) qui fait des arrêts où le metteur en photo capte sur pellicule le résultat de son travail. La facture des images est sciemment didactique: lumière étale, cadre fixe, prise de vue empirique. Tout cela contraste avec le « furtif » suspendu de la sculpture et de la pho-

Sophie Bellissent
1996
Épreuve argentique

tographie. L'expérience du « furtif » est dissociée de la forme et de l'esthétique de l'œuvre (Voir Vie des Arts No 166, printemps 1997).

Dyan Marie intervient aussi dans ses images mais d'une façon numérique. Elle montre une photo stable (*Learning to count THREE: Whirwind, 1966* et *Learning to count FIVE: Dust and Will, 1966*) qui est en train de subir une transformation numérique. Résultat: les photographies appartiennent à deux mondes distincts, parallèles et identifiables. Ces images ne sont pas métaphoriques. Aucune étincelle (troisième image) ne sort de cette rencontre. En regardant ces photos numérisées, on sent que tout le processus qui a mené à la production de l'image est strictement contrôlé par la technologie. Rien n'est laissé au hasard, car l'image est en mémoire dans le disque dur de l'ordinateur. L'image est une re-prise d'une prise. Tout peut-être repris à l'infini. La dichotomie traditionnelle, opposant le matériel à l'immatériel, a perdu toute validité théorique avec les nouvelles technologies, car elle ne tient pas compte du virtuel, de la technologie numérique et de l'effacement constant du référentiel (l'indiciel). L'image a perdu sa matérialité. Cette perte ne s'appelle pas « immatériel photographique », mais « dématérialisation ».

Dans ses photos tirées des archives, Sophie Bellisent choisit des documents historiques qui ont été photographiés par des inconnus ou par un policier-photographe; par exemple Eugène Laflamme (1867-1946), chef du bureau d'identification de la police de la Communauté urbaine de Montréal. Ici, la manipulation est rhétorique et se trouve dans la signature que Bellisent oppose aux œuvres anonymes. Elle se réalise dans le décalage temporaire, c'est-à-dire l'anachronisme. Le passé est contemporain: le retour en avant. Elle se réalise dans le fait de déterrer des documents d'archives et de les exposer au Musée. Les photos d'archives deviennent art si la réception de l'image change. En somme, ce que ces archives disent, c'est que l'Auteur est mort. Tout peut devenir art.

Plusieurs interrogations sont soulevées par ces archives. Est-ce que tous ces fonctionnaires qui ont pris ces images n'ont pas une intention précise, une manière de capter l'image, un mode d'emploi à suivre, un travail à faire et une technique à respecter pour documenter les scènes de meurtres? Ces archives restent des archives et ne réussissent pas à convertir ces documents archivistiques en valeur esthétique. Précisons que les photos de meurtre et de manège militaire sont certes émouvantes et fascinantes, car ces techniciens de la photo ne manipulent pas l'image et la captent crûment comme un document d'époque qui n'est pas de l'art. Même aujourd'hui, cette réception est toujours valide. (Attention, photographes d'Allo police, dans 50 ans, vos clichés seront au Musée!)

La manipulation est chimique lorsque Ann Mandelbaum soumet la surface sensible du papier à une opération de solarisation. L'insolation de l'image naissante transforme de fond en comble le visible et la visibilité et rend les objets filmés flous, équivoques, « lunaires » et décontextualisés. La stratégie visuelle consiste donc à créer des images *indéfinies* qui empêchent toute identification directe avec les objets vus dans les photographies. Ainsi, la distanciation pousse le visiteur à spéculer sur l'identité et la signification des images. Mission accomplie.

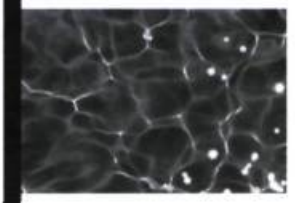
La photo est-elle un art? Il semble que oui. Encore lui faut-il obéir à des critères implicites et respecter quelques interdits.

Camille Bouchi

[1] la question peut être formulée autrement: la caméra produit-t-elle de l'art?

BÉCHARD, AUCLAIR
international inc.
TRANSITAIRES INTERNATIONAUX

L'art voyage
au-delà des frontières



- Expertise en transport international d'oeuvres d'art.
- Études logistiques et études de coût pour vos transports porte-à-porte par avion, bateau ou camion.
- Service d'agent en douanes et de transitaire international partout à travers le monde: formalités douanières, documentation, réservations de billets d'avion et d'espaces cargo.
- Service professionnel adapté à vos besoins.

Aéroport International de Montréal, édifice Cargo "C", bureau 222A, Mirabel (Québec) J7N 1C1 Tél.: (514) 476-1252 • Télécopieur: (514) 476-1253

du 21 mai au 18 juillet

Jardins de jeux

Jeux qui croisent les époques et les fontières géographiques et culturelles de la collection privée de Robin Hamilton Harding.

du 5 août au 14 septembre

Toiles qui racontent

Cette exposition de peintures par des artistes québécois, Françoise Gosselin, Barbara Sala et autres, explore le monde du rêve, de la fantaisie, du mythe et raconte l'histoire de la vie quotidienne.

Horaire de la Galerie: lundi au vendredi, de 14h à 17h
lundi et mercredi soirs, de 19h à 21h
samedi et dimanche, de 13h à 17h
(fermé les fins de semaine l'été jusqu'après la Fête du Travail).

la galerie d'art Stewart Hall art gallery

Centre culturel de la Ville de Pointe-Claire **Stewart Hall**
176, Lakeshore Road, Pointe-Claire, Qc H9S 4J7
Tél.: 630-1254 Fax:630-1259