

L'inter
ART ACTUEL

ANIMALITÉS

BENOIT AQUIN, RICARDO ARCOS PALMA, PASCALE BARRET, MAURIZIO CATTELAN, ERIC CLEMENS, ISABELLE DEMERS, ANTOINETTE DE ROBIEN, CHARLES DREYFUS, JEAN-ROBERT DROUILLARD, CHARLES FRÉGER, ARTI GRABOWSKI, ANDRÉS JURADO, LISE LABRIÉ, MICHAEL LA CHANCE, JONATHAN LAMY, FANNY MESNARD, HELGE MEYER, MARCEL PELAI, GUY SIOUI DURAND, ALAIN SNYERS, KARINE TURCOT

13
25274 58700 1
ISBN 978-2-920500-98-3 / 8,50 \$



> Julie-Andrée T.

ART CONTEMPORAIN DE QUÉBEC À SÃO PAULO

► PAULO TRÉVISAN

L'exposition faisant partie du projet de résidence *Integração/action* qui s'est déroulé à São Paulo en avril et mai 2011 a permis au public brésilien d'entrer en contact avec une partie de la production en art actuel du Québec. Les quatorze artistes canadiens y participant ont présenté, avec 14 autres artistes de São Paulo, une exposition de ce qui se fait de plus intéressant au Québec en ce moment.

Marquée par la diversité des langages caractérisant la situation de l'art contemporain, l'exposition présentait des travaux d'un grand niveau de problématisation concernant les questions artistiques. Les efforts menés afin d'élargir le champ de possibilités des techniques utilisées démontrent l'état constant de recherche que vit la production artistique québécoise à caractère multidisciplinaire et illustrent également l'hybridation des langages-moyens ainsi que l'ouverture des concepts appliqués aux catégories artistiques. L'accent étant mis sur l'art action et l'installation, les œuvres gardaient un profond sens d'expérimentation et de recherche, faisant se croiser les techniques et les langages (perfor-

mance, photographie, son, vidéo, nouvelles technologies), et revendiquaient une participation du public, un regard attentif, un contact prolongé, exigeant ainsi de lui une perception autre du temps d'appréciation et d'expérimentation des travaux présentés.

Les performances de Richard Martel, d'Henri Louis Chalem, de Diane Landry, de James Partaik et de Julie-Andrée T. réaffirmaient l'impulsion que ce mode d'expression a gagnée à Québec au cours des dernières décennies. La performance de Richard Martel était de nature plus provocatrice, ayant un caractère critique et politique : celui-ci a conduit un groupe de personnes cagoulées, vêtues de blanc et portant des balais au milieu de la foule durant de la soirée d'ouverture. Il en a été de même pour la performance de Diane Landry qui a détruit des dessins d'objets communs dans une déchiqueteuse à papier automatique et celle d'Henri Louis Chalem qui a invité le public à participer à sa performance dont la consommation était le sujet. Le contenu symbolique des éléments exploités dans ces actions conduisait à une analyse réflexive sur la

posture individualisante et les choix quotidiens qui provoquent de grandes répercussions dans les sociétés et leur fonctionnement.

À son tour, la performance de James Partaik comptait sur l'interaction du public à partir d'un dispositif installé sur un fauteuil qui permettait un contrôle de l'appareil lors de sa manipulation. La relation entre la technologie, le quotidien et la force d'impulsion de l'homme devant ce que nous avons et ce que nous pouvons créer se renforçait par un désir d'immersion dans l'action.

Julie-Andrée T. a également présenté une œuvre troublante et d'un grand attrait visuel. Son action, délimitée par une grande boîte – plus grande que l'artiste –, présentait une petite scène presque domestique dans laquelle les couleurs jouaient un rôle décisif. Durant la performance, l'artiste interagissait avec des objets et des peintures colorées dans une action au caractère expressif qui côtoyait l'intensité expressionniste. De nature ouvertement symbolique, ses actions ont eu de fortes répercussions visuelles et sensorielles.



> Mathieu Valade, *Prothèses acoustiques*.

Les installations et projections ont créé une confluence entre l'espace, les objets, les images et l'action du public. Exigeant une altération du temps d'observation, les travaux demandaient une disponibilité à se laisser plonger dans l'absorption. *Reflects*, de Crédric Arlen-Pouliot, une installation vidéo composée d'un bâton, d'un cercle de bois attaché à son extrémité par un fil et de la projection au sol d'une image se reflétant dans une surface liquide, invitait le spectateur à l'interactivité. Le glissement du cercle dans l'image, un effet de déplacement dans l'image, donnait l'impression de jouer et de dessiner sur un plan liquide. Le jeu entre l'attente de ce qui sera donné à voir et l'association à l'expérience presque commune transformait en « piège » ce travail pour le visiteur pressé, désireux de voir rapidement et superficiellement l'exposition. Qui ne s'est jamais un jour amusé à dessiner sur l'eau et à observer cette action se défaire et se diluer sous les yeux en une ineffable immatérialité ? La rencontre de cette invitation à la participation et la manière dont elle retenait l'attention créaient un espace temporel propre aux moments consacrés au jeu, à la récréation, au loisir et au plaisir de se laisser aller à la contemplation.

Un autre travail amenant le spectateur à une action participative – souvent quasi involontaire – était l'installation vidéo de Bertrand R. Pitt, marquée par son apport sonore. *Travelings* présentait une vidéo projetée sur un mur devant lequel se trouvait un banc où le public pouvait s'asseoir ; durant l'exposition de l'image composée de bandes de couleur en alternance renvoyant à une abstraction picturale, si la personne restait assise près d'un des capteurs, l'image abstraite voyait son mouvement ralentir, et un paysage filmé à partir d'une automobile dans la circulation venait se configurer. Temps et perception devenaient les clés de ce travail qui démobilitait le spectateur. Pour l'appréhender dans sa totalité, le visiteur devait être prédisposé à s'asseoir sur le banc afin d'ouvrir un espace voué à une observation sereine et posée,

ce qui causait une interférence dans l'image par son ralentissement, permettant ainsi de retenir la base du champ pictural dissolu.

L'installation vidéo interactive *Have I Been Here Before ?* de Lenka Novakova conservait également des liens de parenté avec les questions posées par les deux artistes précédents. En plus de la projection de l'image (comprenant dans ce cas celle du propre visiteur se déplaçant sur les tableaux qui composent l'œuvre), de l'interactivité et de l'occupation de l'espace, l'effet de fascination provoqué par les images superposées dans un échange continu et leurs effets de profondeur, d'opacité et de vertige kaléidoscopique créait une expérience liée à la jouissance esthétique.

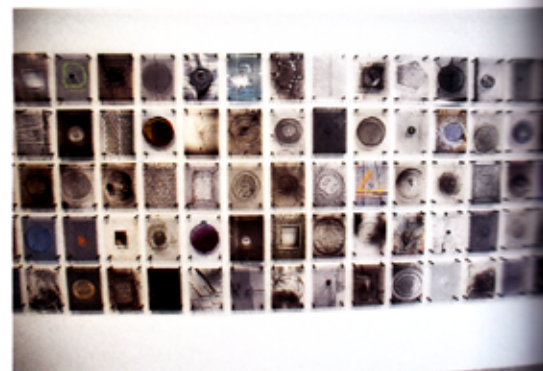
Dans ces trois cas, il est important de noter comment les artistes canadiens articulaient la technologie à même les activités artistiques. Le principe d'appréciation et l'engagement dans une œuvre passent ainsi par une actualisation qui élève la technologie au rang de technique de construction et renvoie l'image en mouvement à une condition prisonnière du plaisir esthétique. L'action contemplative résulte non seulement du regard, mais aussi de l'interaction, de la capacité du public à réellement s'engager dans le travail.

Avec *2 km*, une installation sculpturale faite de fils blancs reliés en forme de disque au plafond et au plancher, Valérie Potvin a créé d'une manière plus subtile un jeu optique de volumes évidés. L'artiste, qui travaille généralement avec des installations sculpturales, dont plusieurs comprenant des figures humaines, a réalisé une proposition dans laquelle la tradition de l'Op Art et la nature minimaliste des objets sculpturaux se fondent l'un dans l'autre. Par ailleurs, elle s'est montrée plus contenue dans l'usage des ressources technologiques contemporaines et numériques, sans pour autant omettre de présenter des éléments s'associant à ceux de ses pairs quant à la capacité de l'œuvre à absorber et à exiger de l'observateur une interaction, même s'il ne s'agit que de se déplacer dans l'espace pour appréhender les effets de vibration de la matière et de la lumière.

D'autres installations ayant comme élément central de la recherche leur nature sonore nécessitaient également l'action du spectateur pour les comprendre en totalité. Ainsi, Mathieu Valade a construit un environnement isolé dans lequel trois grands disques concaves de plâtre se trouvaient appuyés sur le sol. Devant les disques, de simples structures pivotantes, entre mécanismes électroniques, capteurs et microphones, capturaient-produisaient un son dissonant et bougeaient avec la présence du visiteur. Ces *Prothèses acoustiques* « naturalisaient » un son strident en établissant une relation entre la personne, les capteurs automatiques et les formes concaves, créant ainsi un sentiment d'indépendance de l'œuvre, même si cette dernière exigeait la présence de quelqu'un pour réagir. Une relation à la fois contrastante et magnétique entre la nature des sons et les formes sculpturales activées par la présence humaine produisait un résultat brutal et séduisant, provoqué par le bruit et la texture des objets.

Catherine Béchard et Sabin Hudon ont pour leur part présenté *La circulation des fluides*. Sur une table étaient disposés des cônes en papier mâché qui contenaient des dispositifs sonores. En circulant autour de la table, le visiteur finissait par chercher un synchronisme avec le mouvement des sons produits par les cônes. En même temps, l'expérience exigeait une certaine attention puisque les sons étaient émis à un volume peu élevé, ce qui demandait de se rapprocher de l'ouverture des cônes.

Ces deux travaux, de Mathieu Valade et du duo Béchard-Hudon, se démarquaient par la nature des sons, la relation entre les objets



> Karole Biron, *Morceaux urbains suspendus*.



> Florence Le Blanc, *La collection*.



> Lenka Novakova, *Have I Been Here Before ?*.



> Valérie Potvin, *2 km*.



> Cédric Arlen-Pouliot, *Reflects*.



> Bertrand R. Pitt, *Travellings*.



> Catherine Bécharde et Sabin Hudon, *La circulation des fluides*.

sculpturaux et l'espace occupé par ceux-ci (dans les deux cas, les artistes ont choisi de créer des pièces volumétriques – utilisant le plâtre et le papier mâché – et non simplement de se servir d'un processus d'appropriation) et le jeu avec le spectateur qui les active autant qu'il les intègre. Le son gagne ainsi une qualité de matériel plastique, tout comme l'espace, et en vient à composer un élément de recherche supplémentaire dans le domaine élargi par l'expérimentation des arts visuels.

Trois autres artistes, Florence Le Blanc, Patrick Altman et Karole Biron, ont démontré des affinités dans leurs recherches avec la photographie en lui conférant également une dimension comportant les propriétés spatiales de l'installation. *La collection* de Florence Le Blanc, composée d'images de peintures et de posters rephotographiés puis reconstruits morceau par morceau, pouvait rappeler le travail de David Hockney. Les nouvelles images, fragmentées dans leurs natures physique et virtuelle, soulevaient un questionnement sur le regard et la construction mentale de celui-ci : le désordre dans l'image ne la rendait pas moins attrayante, au contraire, la transformant en un élément dissonant et intrigant. Il est clair que la nature de l'image et sa signification culturelle sont analysées dans les œuvres de l'artiste.

Si Florence Le Blanc fragmente une image, la multipliant en différentes parties et lui faisant conserver cet aspect même quand elle en forme une nouvelle qui renvoie à celle d'origine, Karole Biron, pour sa part, semble promouvoir une recherche qui va dans le sens inverse. L'accumulation d'images banales de signalisations graphiques urbaines, communes dans notre environnement visuel quotidien, crée des archives de celles-ci se perdant dans le commun. La quantité d'illustrations, singulières, additionne les particularités en même temps qu'elle semble les retrancher lorsque l'artiste les présente ensemble en un grand panneau. C'était le cas du travail présenté à São Paulo, *Morceaux urbains suspendus*. En plus d'organiser les images avec une rigueur

mathématique, l'artiste a tiré profit des autres éléments qui devenaient significatifs dans le corps du travail. Les photographies étaient transférées sur des acétates transparentes, créant une proximité avec un des supports premiers de l'image photographique – le négatif – pour être ensuite disposées sur des épingles qui les maintenaient à distance du mur. Ainsi, grâce à l'illumination, une projection de la même image sur le fond blanc était engendrée. Un métalangage efficace est dès lors établi autant sur la standardisation des symboles urbains que sur le pouvoir de multiplication et de reproduction en série du cliché photographique. Le principe fondamental de la photographie, la lumière, devient un agent externe qui agit à même l'image matérialisée sur acétate avant de, à nouveau, la projeter sur le mur jusqu'à l'épuisement de sa capacité à se répliquer. Étonnamment, même en franchissant la limite de cet élément naturel intrinsèque de la photographie, ce que l'artiste obtient n'est pas son obsolescence mais, au contraire, le renforcement de la fascination attirante que n'importe quelle image crée chez l'observateur.

Patrick Altman a aussi choisi de montrer un travail qui mène la photographie aux limites de l'installation. Dans *Sem título*, des centaines de photographies de paysages ont été délicatement fixées dans des incisions faites sur le mur blanc. La photographie a renoncé à sa planéité pour revendiquer la tridimensionnalité de son support. Comme des lames brutalement insérées dans le mur, les petites images carrées de cinq sur cinq centimètres créaient un rythme serein de tons, ceux-ci étant parfois presque saturés par le surplus ou le manque de lumière, ou alors par la variation des ombres projetées par le papier photographique même. De nouveau, et avec un grand lyrisme, la question de la lumière dans la photographie a été exploitée dans l'exposition, d'abord dans sa forme essentielle, comme registre du paysage, même si elle était déjà contestée quant à son pouvoir de révéler quelque chose, dans la mesure où les images