Document généré le 13 mai 2024 20:42

Ciel variable
Art, photo, médias, culture

CIEL VARIABLE
ART PHOTO MÉDIAS CULTURE

Yan Giguère, *Attractions*, Galerie Optica, Montréal, du 12 septembre au 17 octobre 2009

Sylvain Campeau

Numéro 84, printemps 2010

URI : https://id.erudit.org/iderudit/63703ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (imprimé)
1923-8932 (numérique)

Découvrir la revue

Citer ce compte rendu

Campeau, S. (2010). Compte rendu de [Yan Giguère, *Attractions*, Galerie Optica, Montréal, du 12 septembre au 17 octobre 2009]. *Ciel variable*, (84), 67–68.

Tous droits réservés © Les Productions Ciel variable, 2010

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/

ACTUALITÉ

EXPOSITIONS/EXHIBITIONS

67 Yan Giguère
68 Guido Guidi
69 Nicholas et Sheila Pye
70 Michael Schreier
70 Jason Dodge et Rob Kovitz
71 Gwenaël Bélanger
72 The Edge of Vision
73 Matthieu Brouillard

LECTURES/READINGS

74 Lynne Cohen
75 Ouvrages reçus
Recent Publications

PAROLES/VOICES

80 Glen Bloom

EXPOSITIONS
EXHIBITIONS

Yan Giguère, *Attractions*, 2009, vue d'exposition, photo : Bettina Hoffmann.

Yan Giguère

Attractions
Galerie Optica, Montréal
Du 12 septembre au 17 octobre 2009

Avec *Attractions*, Yan Giguère récidive avec le même type de présentation qu'il avait privilégié pour *Choisir*, exposition fort appréciée, il y a deux ans. Là aussi, il avait opté pour une présentation en constellation, répartissant des photographies de dimensions et de rendus distincts, prises au moyen d'appareils différents. Une nouveauté, cependant : cette fois, il ne s'est pas limité à des appareils analogiques mais il a décidé d'aller aussi vers le numérique. En témoigne cette série de numérisations directes et en couleurs, ornant l'ensemble, à intervalles réguliers, d'images de même taille montrant des fleurs. Ces images, toutefois, n'ont bénéficié de l'assistance de nul appareil puisqu'il a suffi d'installer face au numériseur l'objet même.

Il est aussi une autre différence, sensible dans le libellé du titre. En 2007, il s'agissait de la difficile question de choisir, au sein des images accumulées, ce qui ferait l'objet de l'exposition. Le problème de cette sélection incombait aussi au spectateur qui devait trouver son propre parcours narratif au sein du corpus éclaté. Tout est, cette fois, affaire d'attractions, d'affinités électives, de chimie entre les images, permettant des associations, des attirances nombreuses et sans cesse à refaire, à réessayer pour donner un sens à l'opération de saisie. On sent d'ailleurs mieux, cette fois, l'effort de mises en parallèle, de mises en échos et résonances. Les images s'appellent les unes les autres, cherchent la cohabitation sensible.

Une première manifestation de cet effort est visible dans la constance d'images d'éléments végétaux. Les numérisations directes en sont. Elles sont toujours de même dimension et offrent une semblable prise, frontale et en plongée, sur une fleur épanouie. Elles sont *Fleur d'Oreille de Lion*, *Fleur de Brugmansia*, *Fleur*

Yan Giguère, *Attractions*, 2009, vue d'exposition, crédit : Bettina Hoffmann.

de Gloire du Matin, etc. On retrouve cette fois aussi moins d'images relatives à l'intimité même de Yan Giguère. Sa compagne, par exemple, est moins présente. On ne la voit qu'en de rares occasions bien qu'une image nous la montre dans un cadre qui nous rappelle une image de *Choisir*. De même une constante se manifeste plus régulièrement dans le format des épreuves : la forme carrée, en effet, revient souvent. Sans oublier que le lieu même de la galerie Optica, plus vaste, crée un rapport totalement différent. Nous pouvons plus allègrement nous promener devant les œuvres, aller et venir selon nos aises et les images elles-mêmes respirent plus facilement.

À regarder le titre des images, le doute n'est plus possible; nous sommes devant un herbier. Mais ce n'est pas qu'un catalogage d'herbes et de fleurs. C'est une sélection, un brin aléatoire, de moments privilégiés. Des moments de lumière touchant les choses de manière à les nimber d'étrangeté. Il y a, en effet, dans les images, de l'assemblage, de la composition inopinée. Il y a des rapprochements presque indus, forgés par la manière dont le sujet a été saisi. Prenons pour exemple cette forêt de vérins soutenant un stationnement ou encore l'image de cette bâtisse couverte d'enjoliveurs de roue, cloués sur sa façade. Germinations, radicelles, machines tentaculaires aux allures d'insecte; tout un monde de l'hétéroclite fonde un chemin, un ensemble de vues sur les choses, telles qu'elles sont ici perçues comme pour la première fois.

Il y a aussi, évidemment, de la photographie dans tout cela. Ça peut paraître un truisme de le dire mais tout est ici affaire de lueurs sur les choses, sur la manière dont la lumière caresse et révèle. Mais cela va plus loin. Par ses opérations de numérisation directe, on retourne à l'essentiel, au geste premier, à cette sensibilisation directe de la lumière dont Henry Fox Talbot fit l'expérience il y a très longtemps. Lui aussi sut soumettre des plantes de toutes sortes à une lumière qui impressionna l'épreuve photosensibilisée au ferricyanure de potassium pour donner des images bleutées.

L'angle de ces lueurs sur le sujet choisi, celui de la visée, la manière dont blanc et noir se liguent, le fait de s'approcher autant, de cadrer ainsi et non autrement, tout cela finit par donner une image de l'objet qui n'est pas celle attendue. Ce n'est pas une attitude forcée. Non! Ce serait plutôt que Yan Giguère est le photographe des vues singulières, des aspects inédits. Le sujet, la chose choisie a été ainsi rencontrée et pas autrement. Elle est venue à la vision par ce chemin impromptu. Le monde de Yan Giguère n'est pas celui des objets et des gens, des êtres naturels en leur essence mais en leur apparaître. Et cet apparaître nous en dit souvent plus long sur la vérité de ce qui est montré.

—

Sylvain Campeau *a collaboré à de nombreuses revues, tant canadiennes qu'européennes (*Ciel variable, ETC, Photovision *et* Papal Alpha*). Il a aussi à son actif, en qualité de commissaire, une trentaine d'expositions présentées au Canada et à l'étranger. Il est également l'auteur de l'essai* Chambre obscure : photographie et installation *et de quatre recueils de poésie.*

—

Guido Guidi

Carlo Scarpa's Tomba Brion: Photographs by Guido Guidi, 1997–2007
CCA, Montreal
September 11, 2009, to January 10, 2010

Nestled within the CCA's Octagonal Gallery in conceptually elegant fashion, this thematic body of photographic work by the Italian photographer Guido Guidi paid tribute to an architectural masterwork while highlighting his own various strengths and idiosyncrasies as a creative artist preoccupied, for the last several decades, with landscape and its transformations. Guidi's extended visual essay is remarkable on several counts. Carlo Scarpa's Tomba Brion – a family mausoleum in Italy that is widely acknowledged as being one of the architect's masterworks – is subjected here to Guidi's methodical deconstruction of its physical structure, encompassing its temporal and spatial dimensions. A long-time devotee of Scarpa's work, Guidi brings to bear a contemplative focus – and one that powerfully informs this decade-spanning visual essay.

The fifty-four colour photographs build up a rich palimpsest that reveals the stark beauty of the funerary complex. Guidi's exceptional palette is always in evidence in this splendid array of images culled from a decade-long investigation.

At first, a sense of the funerary complex as an unfettered whole is found to be elusive. This is precisely Guidi's intention, of course. He wants to lead us beyond the whole into the wealth of the constituent parts, so that we might better appreciate the nature of the architect's achievement. He selects revealing but limited views of the interior and exterior of the structure. After only a few moments, we begin searching for a sense – or image – of the overall structure. It soon becomes clear that only by travelling alongside Guidi through all fifty-four views – and then retracing our steps – will this be possible, and then only in terms of what is adumbrated there, not actually made explicit: a sort of "meta-documentation" that reads as the photographic side of a pristine collaboration with the architect.

Upon closer inspection, we note a strange and compelling particularity in the photographer's chosen views. It is no exaggeration to suggest that Guidi's methodical and poetic approach is almost *phenomenological* in its scope, tenor, and intent. In freely varying his perspectives on the tomb complex not only in space but in time, he arrives at the truth of its architecture; an abiding sense of its essence. He works his own highly effective eidetic reduction – the subsequent distillation of all of the images that he has taken into the core archive presented here – in order to arrive at what is most pertinent and to name the architect's extraordinary achievement. Everything else is left by the wayside.

Guidi worked over a ten-year period to acquire an extensive series of views of the funerary complex. Collating appearances of the funerary complex at different times and in different seasons, he became a collector of fragments that add up to an unforeseen holistic experience. Profoundly acquisitive, Guidi collated the "evidence" afforded by his photographs and secured a ruminative triumph. It should be pointed out that the inordinately deft installation of the photographs mirrors Guidi's operative methodology and draws upon the viewer's own constitutive process.

Guido Guidi, *Brion's Family Tomba, San Vito d'Altivole : 13PM, looking to the North-East*, 2003, c-print, 20,32 x 25,4 cm, courtesy of the CCA.

That Guidi's phenomenological method is not limited to the Scarpa essay may readily be seen by looking at his other work. Another revealing example of his approach would be his photographs of bunkers along the Atlantic Wall. Built by German occupation forces from 1939 to 1944 along the coasts of France, the Channel Islands (Great Britain), Belgium, the Netherlands, and Germany, the bunkers formed one of the last major defence lines of the twentieth century. Guidi always attends to specific details of the infrastructure, parsing them out in deft and orderly fashion so as to dramatize the whole accordingly. He shifts his position incessantly, in order to elicit a host of