

Déjouer les sens

Samantha Gai

Numéro 119, printemps–été 2018

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/88258ac>

[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

Gai, S. (2018). Compte rendu de [Déjouer les sens]. *Espace*, (119), 87–89.

act of translation that is printmaking. Edson's work is laden with ideas: its content ping-pongs back and forth from art historical reference, internal reference and allusion to habits of seeing that we all share. Always, it is the act of looking, of consciously directing our gaze, and the thought process driving it that is the subject of his works. As we look, we construct, often seeing what we expect (and thus are open to being fooled by illusion) or drawing conclusions from new information. Seeing, Edson constantly reminds us, is a kind of making. He uses found objects and images throughout his work, and a common theme is the construction of images and how much habit and suggestion is at play in that process. His interest in how we see is complemented by an equal interest in how we are fooled into seeing things that aren't there—in techniques used in theatre sets, for instance, or in camouflage and in decoys.

Sunset (2006-2008) for example, is a large, flat plywood sculpture, with its top edge cut to create the silhouette of trees and rooflines. Its bottom edge sits a few inches from the wall, while its top leans slightly into the room. The side facing the viewer is painted flat black, while the side facing the wall is painted florescent orange. Lights on the floor, between the flat and the wall, cause an orange glow to emanate above and around the sculpture. The rough and ready construction of this sculpture, with nothing present that is not necessary for the intended effect, mark it as a set piece, an object that exists solely to have us see a certain illusion—sunset in a residential neighbourhood—all the while undermining that very effect. The strategy of simultaneously creating a certain view and then making it clear to the viewer that they are being manipulated, is central to Erik Edson's work. Not exactly didactic, the works are polemical, and stage questions about the act of seeing.

Ruins (2017), which fills the largest gallery at the Owens, combines elements on the wall, free-standing, architectural objects, including a platform with stairs that acts as a kind of focus point or viewing stage—way of directing the viewer's attention. Edson uses commercially printed fabrics with areas cut out and layered, suggesting cast shadows and other forms, all of which seem on the cusp of coalescing into

recognizable images. The viewer is forced to prowl the gallery space, pacing from end to end like an animal in a cage, trying to process the various elements, trying to make sense and always coming up just short.

In *Halfway* (2016), Edson used layers of commercial fabrics, which are folded and cut to suggest fluid states and processes—pouring, dripping, seeping, flowing. There is almost a cartoonish sense at play in much of the work: black fabric suggesting holes, for instance, familiar visual tropes to create illusions that we, again, reject even as we recognize them.

Other Stories also features some of Edson's large-scale woodcuts, displayed along with his fabric constructions and installations making apparent his refusal to privilege the more traditional presentation of printmaking. Whether it be ink on paper, paint on wood, fabric on wood or on the wall, light used as added colour or even sound, in the end, it all is aimed at making, and unmaking, images. The snapping in and out of focus, the way that images cohere and then fall apart, and then cohere again as one navigates the space, gives a sort of pulse to the works in the exhibition, a metronomic cadence of seeing and understanding, deceiving and revealing. We provide the matrix for this play to occur, as it is situated in our perceiving minds. So, finally, as we look at Edson's *Other Stories*, we are the ones providing the translation.

Ray Cronin is a Nova Scotia-based writer, curator and arts consultant. From 2001-2015 he worked at the Art Gallery of Nova Scotia as Curator (2001-2007) and as Director and CEO (2007-2015). He is the founding Curator of the Sobey Art Award. He is the author of numerous catalogue essays, as well as articles for Canadian and American art magazines. He was the Visual Arts Columnist for the *Daily Gleaner* (Fredericton) and *Here* (Saint John). The Arts Canada Institute and Gaspereau Press published his books *Alex Colville: Art and Life* and *Mary Pratt* in the fall of 2017.

Déjouer les sens

Samantha Gai

**CENTRE D'ART JACQUES-ET-MICHEL-AUGER
VICTORIAVILLE
2 NOVEMBRE –
16 DÉCEMBRE 2017**

Qu'est-ce que le bronze, matériau chargé de traditions et d'histoire, de la statuaire de l'antiquité au monument commémoratif du 19^e siècle, peut encore nous dire aujourd'hui? Comment concilier un savoir-faire artisanal, des innovations techniques et des problématiques de l'art

contemporain? C'est à ces questions que l'exposition *Déjouer les sens* a tenté de répondre en invitant 10 artistes québécois et internationaux à travailler le bronze de concert avec la fonderie d'art d'Inverness. Ce travail de collaboration entre artistes et artisans du bronze a permis de révéler les possibilités expressives d'un matériau plus polyvalent qu'on pourrait le croire. Il en résulte une exposition riche et diversifiée. Parmi les quinze œuvres proposées, de nombreux liens, tant au niveau thématique (écologie, mémoire, principe du vivant) que technique, se tissent et se font écho grâce à une mise en espace pertinente.

Trônant dans l'entrée, *L'Homme Soleil*, la sculpture monumentale de Jordi Bonnet, constitue une référence à l'histoire de l'art du bronze des années 1970 au Québec. Avec la symbolique du soleil, du feu et de son potentiel transformateur, l'œuvre inscrit les éléments naturels et les phénomènes physiques comme motifs récurrents de l'exposition, ainsi que le bronze dans une dynamique métamorphosable.



Parmi les différentes stratégies pour déjouer nos sens, certains artistes ont travaillé par moulage et assemblage, entre objets ready-made et simulacres. Dans cette exposition, le bronze est souvent utilisé à contre-emploi des perceptions préétablies (lourdeur, dureté...), ce qui permet un jeu de distorsion de nos perceptions sensorielles, notamment grâce à un minutieux travail de finis et de patines. Le bronze est intégré à des univers surréalistes, évoquant la fantaisie hétéroclite des cabinets de curiosités.

Pascale Archambault présente *Le chant du cygne*, une pièce alliant le tronc d'un arbre surmonté de bois de chevreuil à une jambe et un bras travaillés en cire perdue. Le grain de peau y est texturé, irrégulier, la chair presque palpable. Cette œuvre poétique rappelle l'interconnexion essentielle des règnes végétaux et animaux, mais aussi du minéral, origine de cet alliage de métal. L'écorce – réelle – de l'arbre fait écho aux textures végétales et aux branchages – en bronze – qui constituent *La mécanique de l'incertitude* de Paryse Martin. Sa créature composite possède une étrangeté enfantine, surannée et « boschesque ».

Les différentes possibilités de fontes et de finis permettent de donner l'illusion de textures (les chaussures plus vraies que nature de Patrick Bérubé, le bois pour André Du Bois) et de jouer sur des contrastes perceptifs. Par exemple, *Réminiscence d'un murmure* de Chantal Brulotte, empreintes de roches suspendues dans les airs, assemble des qualités contradictoires – pesanteur/apesanteur, fluidité/statique, naturel/artificiel.

Aline Martineau, quant à elle, associe ses personnages en papier à des éléments en bronze, de manière à ce qu'il soit impossible de les différencier. Le mariage du papier, léger, organique, impermanent avec la dureté, la lourdeur et la pérennité du bronze appuie le décalage entre perception et cognition. Dans *l'Amour propre* de Catherine Bolduc, les bouteilles de parfum en bronze sont traitées avec un fini traditionnel brun et lisse, mais placées dans le contexte d'une installation s'inspirant de théâtres d'ombres. La rupture entre les ombres projetées et la réalité des objets rappelle l'allégorie de la Caverne de Platon, illustrant l'aspect illusoire du monde des sens que nous prenons pour réalité. Ici, il semblerait que *Déjouer nos sens* nous incite surtout à jouir du trouble qui s'instaure entre le simulacre et l'objet réel.

En outre, le bronze montre sa capacité à garder la trace des matières les plus fragiles comme une réminiscence de la tradition commémorative liée au matériau. Pour Alain Martin Richard, l'utilisation du bronze facilite la pérennisation de la fibre textile, matériau délicat, mais chargé de valeurs symboliques et sociales fortes. Toute proche, l'œuvre de Kaori Furuta se compose aussi d'un textile ajouré que l'on imagine jeté sur un corps replié d'où émergent seulement de minuscules mains et pieds d'or. Le matériau puissant, associé à la fabrication d'armes et à l'art public souvent monumental, se retrouve ici porteur d'intimité, de vulnérabilité et de mélancolie.

Un peu plus loin, dans le forum du complexe, un autre corpus d'œuvres se distingue par des modes de conception souvent numériques et une imagerie à priori abstraite mais pleine d'anthropomorphisme. Le bronze n'est pas seulement efficace dans la reproduction des formes du réel, mais peut s'associer à de nouveaux modes de conception comme la modélisation 3D sur ordinateur. Partant du concept des attracteurs, simulations scientifiques du mouvement du chaos, Patrick Coutu se sert du bronze pour matérialiser des principes scientifiques et stabiliser le mouvement chaotique dans un ensemble de sculptures aux formes néanmoins sensuelles et organiques.

Ce groupe d'œuvres évoque également les principes de transformation et de mouvement liés au principe du vivant qui entre en résonance avec le processus de fonte du bronze, qui passe de l'état solide à liquide. L'Arche de Marc Dulude, réalisée à partir d'une modélisation numérique, interprète les concepts de mouvement, d'échange d'énergies et de fluidité, contredisant la perception traditionnelle du bronze lié à la pesanteur. De la même manière, *Entre Terre et Ciel*, sculpture aux allures « brancusiennes » de Jean-Pierre Morin, évoque une idée d'émergence de la matière, de poussée, de germination. Défiant la gravité, cette structure en équilibre est à la fois sobre et sensuelle, archaïque et sophistiquée.

Déjouer les sens présente des objets d'art à mi-chemin entre art et artisanat, savoir-faire technique et imagination fantaisiste, curiosités baroques et sobriété. La collaboration étroite entre les artistes et les artisans de la fonderie d'art d'Inverness brouille les rôles et interroge la traditionnelle séparation artiste-artisan. L'exposition valorise un art de l'expertise, du savoir-faire et permet de pousser plus loin les possibilités d'un matériau polyvalent, ludique et sensuel.

Déjouer les sens met en lumière le fait que l'utilisation du bronze permet de stabiliser les matières les plus fragiles qui font partie du répertoire de l'art contemporain : textile, papier, peau, végétaux, etc., mais également de concrétiser des concepts scientifiques abstraits et matérialiser, pour ainsi dire, l'énergie vitale en mouvement constant. Ainsi, la matérialité, la sensualité, le raffinement, la figuration et le merveilleux des objets d'art n'excluent pas des préoccupations conceptuelles, sociales et environnementales, mais les soulignent grâce à une maîtrise technique virtuose.

Samantha Gai a étudié les arts plastiques et la médiation culturelle à l'Université Aix-Marseille II (France). Elle est titulaire d'un baccalauréat en histoire de l'art et muséologie de l'Université du Québec à Montréal. Membre du collectif Usine 106u, ses champs d'intérêt portent sur l'histoire de l'art féministe, la réactualisation des médiums traditionnels et les réseaux de diffusion alternatifs. En parallèle de sa pratique artistique pluridisciplinaire sous le pseudonyme Sam Ectoplasm, elle a collaboré au n° 26 de la revue *Ex Situ* et au n° 117 de la revue *ESPACE art actuel*.

Teja Gavankar : *Other's Spaces*

Milly-Alexandra Dery

**OPTICA
MONTRÉAL
11 NOVEMBRE –
16 DÉCEMBRE 2017**

L'artiste indienne Teja Gavankar s'illustre, depuis quelques années, dans le milieu des arts visuels au Québec par sa pratique relevant d'interventions *in situ* sur l'espace bâti urbain qu'elle altère, détourne et distord. D'abord lauréate de la résidence croisée Inde-Québec 2014 de la Fonderie Darling, elle a également été choisie, l'année suivante, pour une résidence d'artiste au centre Verticale, un séjour menant à une publication et à la réalisation de *Mind Spaces*, une œuvre d'art publique pour la ville de Laval. L'exposition individuelle *Other's Spaces* présentée au centre OPTICA constitue la troisième occasion pour l'artiste de présenter son travail dans la grande région montréalaise; il s'agit de sa première exposition en galerie au Canada.

Other's Spaces accueille le visiteur dans une salle de type *white cube* où les sculptures murales et les œuvres picturales sont dispersées sobrement à distance égale, à l'exception d'une seule surface demeurée vide au fond de la pièce. *From there to here for other* (2016-2017), série d'assemblages sculpturaux, génère une habile exploration des liens entre les règles de l'architecture urbaine, de la topologie et de l'identité. Dans son traitement de la grille picturale, Gavankar s'intéresse à la géométrie et à la topologie en associant les notions d'espace physique et d'espace mental, plus précisément en lien avec l'autonomie et la liberté de pensée. Ainsi, la première sculpture du parcours est une plaque de ciment craquelée à plusieurs endroits. Une grille y est gravée selon un schéma où l'artiste a enlevé certaines rangées et ajouté des traits de manière désordonnée. Apposés directement au mur, des dessins à l'encre reprennent cette même logique d'altération. Dans l'une de ces séries, *Memory drawing (1 to 6)*, l'artiste a de nouveau interrompu l'ordre d'une grille tracée à la main en déviant des séquences de lignes, créant des diagonales, en effaçant d'autres. Les dessins de Gavankar s'associent parfois à des énoncés de l'artiste; au sujet de cette série, elle écrit sur son site internet : « dans la connexion et la déconnexion, il y a toujours un espace... l'espace vide est de se connecter, d'imaginer, d'oublier. » Cet espace vide, la séquence interrompue, devient un terrain fertile pour l'imagination, l'indépendance d'esprit. Le geste artistique semble ainsi constituer une métaphore qui incite l'individu à franchir les normes et les structures circonscrites, réelles ou imaginées.

Dans une deuxième série de dessins portant le titre de l'exposition, Gavankar explore attentivement la ligne et le trait dans une volonté de transcender l'esprit cartésien inhérent au motif structurant de la grille. Gavankar se libère une nouvelle fois de la ligne droite en osant les lignes courbes et zigzagantes, laissant le trait du crayon franchir le cadre : apparaissent alors des formes organiques qui se permettent d'exister hors des chemins tracés. Ces dessins ne sont pas sans