

Images du futur '93

Daniel Carrière

Number 25, Fall 1993

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/10126ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Carrière, D. (1993). Review of [*Images du futur '93*]. *Espace Sculpture*, (25), 53–54.

sion, mais à sa complication au sens de subtilité, capacité de se plier et replier, comme la double hélice du code génétique, ou encore les circonvolutions invaginées et labyrinthiques du cerveau : telle est d'ailleurs la définition du fractal, un infini de plis et de replis (un infini d'intensité) dans un espace (extensif) fini.

Mais la musique elle-même, dans ses variations thématiques, ne cesse de s'enrouler et dérouler à l'infini dans un temps qu'elle crée ou occupe. Il n'y a pas de temps en dehors de ce qui s'y déroule. Le temps neutre ou vide est qualifié ou intensifié par la musique. En l'occupant, la musique donne une dimension spatiale au temps. D'ailleurs, le concert comme tel occupe un espace architectural qui a telle ou telle qualité acoustique. Nous regardons les instrumentistes comme autant de sculptures légèrement mobiles. C'est autant le son que le silence qui occupe l'espace (on sait que le son a souvent pour effet de faire entendre le silence). Les échos font voir comme en un jeu de miroirs.

Comme le disait Héraclite à l'aube de la pensée occidentale, «la belle harmonie naît de ce qui diffère», et «toute chose naît de la lutte». Pour qu'il y ait harmonie, il faut une tension, un antagonisme, comme nous disions que toute nécessité ne peut qu'apparaître sur un fond sans fond de hasard. La sculpture lutte avec la musique, en même temps qu'elles se provoquent, se violentent et se forcent mutuellement à atteindre un niveau où elles n'auraient pas pu se rendre toutes seules. Mais déjà la lutte, la tension est constitutive respectivement de la sculpture et de la musique : lutte entre quelque chose et rien, entre le temps et l'espace, entre le hasard et la nécessité, entre le son et le silence.

Et ce qui fait le lien, ou l'unité à travers la tension, ce qui est l'harmonie elle-même comme accord discordant, l'être même pour ainsi dire, est présenté par ce qu'il y a de plus simple et de plus humble, le sel. À savoir le petit rien qui fait la différence, ou la petite différence qui fait qu'il n'y a pas rien. Car si ce sel s'affadit, plus rien ne tient, les liens se défont, on retombe dans le vide, le hasard comme arbitraire. En même temps que les couples, c'est l'être lui-même qui se dissout. Particulièrement, l'oeuvre d'art disparaît. Le sel est d'abord celui de la terre, comme

l'être de tout étant. À un niveau éthique et moral, il est le sens de la vie. À la fois insignifiant et essentiel : ce qu'on ne remarque pas, ce à quoi on n'accorde aucune importance car on le prend comme allant de soi, alors qu'en fait il est infiniment précieux, n'a pas toujours existé (il est né du hasard), peut à tout moment se dissoudre. Oui, le sel est le lien, l'unité, l'être, l'harmonie en tant même qu'il est ce qu'il y a de plus simple, plus humble, plus commun. Il n'est que quelque chose (mais c'est justement là toute la différence avec rien). Il n'est qu'un goût (sur la langue du taureau), qu'un magma de granules (dans le corps de la statue — où il est matériellement, concrètement le sel de la terre). Il n'est qu'un certain cristallin dans la sonorité. Il n'est qu'un condiment, qu'un liant. Mais c'est justement pourquoi il se retrouve partout, dans la mer, dans la terre. On le saupoudrera partout, dans les sculptures, dans la musique, dans les paroles. De sorte que ce qui n'apparaissait au départ n'avoir aucune raison d'être sinon le caprice d'un certain arbitraire, dans la mesure où il sera élevé comme oeuvre d'art, acquerra sens et nécessité. ◆

Pierre Bertrand

Images du futur '93

Du 14 mai au 19 septembre 1993

Depuis huit ans, *La Cité des arts et des nouvelles technologies* organise dans le Vieux-Port de Montréal une exposition qui défie la raison du possible. À cause du nombre d'oeuvres présentées — une cinquantaine, pour la plupart de grandes dimensions —, à cause du festival international d'animation par ordinateur et de l'exposition thématique (cette année : la naissance de la vie) qui l'accompagne, à cause de sa durée — tout l'été —, à cause surtout du lourd appareil technologique dont elle dépend et qui exerce une dictature féroce du contenant sur le contenu.

Maintenir *Images du futur* en marche, pendant quatre mois, est à ce jour une entreprise en réalité impossible, mais qui ne fait pas reculer ses instigateurs, Ginette Major et Hervé Fischer. Il faut savoir que les images du futur n'appartiennent pas à un

avenir plus ou moins éloigné, elles participent plutôt à la volonté du présent d'échapper à la rigidité des disciplines.

De plus, cette exposition défie la raison du plus fort : la raison du grand public, qui ne discerne que par goût; les responsables l'ont compris et en tirent avantage. Ca leur vaut sans doute d'avoir été plus ou moins boudés par la critique en arts visuels. Voire par un milieu qui, on le sait, s'intéresse peu aux événements qui ne s'adressent pas à lui, exclusivement. C'est fermer les yeux sur les moments privilégiés faisant la force discrète de cette exposition, sous son apparence de foire, qui offre au grand public la possibilité de voir des oeuvres habituellement confinées aux chasses gardées de l'art contemporain.

Prenons pour exemples, en 1988, *Fragments d'un archétype*, une pièce maîtresse de Catherine

ficiel qu'allaient habiter pour les siècles à venir les arts graphiques assistés par l'ordinateur.

Toutes ces splendides réalisations, parquées devant l'Histoire de l'art et un public élargi, dans un vaste hangar du Vieux-Port de Montréal, fixent d'année en année des rendez-vous desquels l'Histoire et le grand public reviennent transformés. Souvent par une seule oeuvre, un objet isolé dans les décombres technologiques qui jonchent l'époque, un simple objet qui impose son silence dans la cacophonie blanche des cathodes.

Cette année, *Transfiguration* de l'artiste new-yorkais Gregory Tarkis Barsamian pourrait bien être celle-là. Chargée d'une poésie bouleversante, cette sculpture électronique, aux croisées d'une naïveté intelligente et d'une maîtrise absolue — voire instinctive — du médium, fait la paix entre tous les faux ennemis



Ikam datant du début des années 1980 — elle revient cette année avec un golem

The Vivid Group, Canada. "Installation de réalité virtuelle", *Images du Futur '93*.

numérique saisissant —; en 1989, les deux sculptures de Nam June Paik, *David et Marat*, accompagnées des magnifiques lithogravures de la série de robots que Paik a réalisée pour souligner le bicentenaire de la Révolution française; l'an dernier, l'étonnante installation vidéo de Anne Bray et Molly Cleator, *Easy Chair, Electric Chair*. Pensons à la première édition, lorsque Tony de Peltry, Marilyn Monroe et Humphrey Bogart, la Sainte-Trinité de l'ère de synthèse sortie des laboratoires de l'Université de Montréal, annonçaient le paradis arti-

que le cinéma et la sculpture, par exemple, le roman et l'image, aussi, l'art et la raison, encore, entretiennent dans des territoires de moins en moins interdits.

Gregory Tarkis Barsamian a «construit» une scène animée, elle mesure près de trois mètres de hauteur et dure à peine une seconde. Il a réussi un cinéma 3D pur, sans projecteur ni caméra, assisté d'une sculpture cinétique douée d'un réel pouvoir de changer la réalité.

Cette monumentale prouesse électronique est en fait un *flipbook* dont chacun des dessins aurait été sculpté et placé sur une structure en mouvement, tournant sur elle-même. Barsamian se sert ensuite d'une

lumière stroboscopique pour éclairer sa sculpture de sorte que notre cerveau perçoive la scène : une main laisse tomber un livre qui se transforme en oiseau, lequel meurt et se métamorphose de nouveau en boule de papier froissé qui rebondit dans une poubelle de plastique. Barsamian n'a pas créé l'illusion de la troisième dimension sur une surface plane en abordant le problème irrésolu de l'animation tridimensionnelle. Il a plutôt créé l'illusion du mouvement sur un objet en trois dimensions.

Il a démontré qu'il faut tenir pour essentielle la qualité unique d'un art qui n'est véritable qu'en fixant des enjeux pour l'avenir. Nous sommes en présence d'une technologie qui bénéficie d'une qualité primitive en surpassant celle de l'ordinateur dans la forme et en la précédant dans le temps, lorsque l'écran n'était ni moyen, ni fin. Cette image en est une du futur, assurément; elle n'a pas d'âge, dans ce sens, elle n'existe pas, elle est pour demain; ne lui manque qu'un seul élément pour s'ancrer au présent. La durée.

En terminant, notons la présence accrue d'artistes canadiens à *Images du futur*, cette année, sans doute la plus significative des réussites de cette exposition : son effet d'entraînement et sa vitrine exceptionnelle pour les créateurs d'ici. Les critiques suivront.

Habituellement, *Images du futur* rend hommage à un groupe d'artistes, identifiés en fonction du lieu de leur provenance. Cette année c'est New York; l'an dernier, c'était la Californie; en 1991, l'Allemagne. Un jour, on songera au Québec, ou à Montréal, pour combler la place. ◆

Daniel Carrière

Romancing the stone

The recent sculptural works of Thierry Delva that took place at the Brenda Wallace Gallery in Montréal this spring shows the Belgian born sculptor taking a new direction in his work. If you compare it to his "Cultivar" exhibition of 1991, which was largely inspired by Art Deco forms, the materials are the same, but the subject matter and the manner in which they have

been put to use has radically shifted. Previous assumptions about this man's work and its likely evolution were given a jolt when confronted with the unexpected turn that these untitled new works represent; perhaps a synthesis of Minimalist and Readymade art. They are Minimalist in their adherence to the principles of Minimalism, i.e., the forms are prosaic and unremarkable; simple squares, rectangles and cylinders, cut and shaped out of stone blocks that could be easily mistaken for cement or concrete. Gone are the floral-like patterns and shapely curves that were present in the author's "Cultivar" exhibition of 1991, with its honed and polished plant and leaf forms blossoming out of their stone columns, a moment of inspiration at the culmination of his stonemason apprenticeship on the Nova Scotia Province House project. These new works are representations of domestic objects one can find readily in one's backyard, in the kitchen, or on the factory floor. Their Readymade association is palpably clear, although one can see a struggle between Brancusi and Duchamp, precariously balanced, yet neither one dominating the other. These fossilized domestic objects are like archaeological artifacts, whittled away with the passage of time, an echo of a time immemorial that is even now our present age. These cups, pails, and jars are made from Mary's Point Sandstone, Wallace Sandstone, and Indiana limestone; cheap and readily available sedimentary stones that lend themselves well to the carving of ornamental detailing. Here they have been removed from their normal use and deconceptualized, suggesting an "excess" of contained material. Their weight and value is allusive; the materials were chosen by the author for just this effect. Their "excess", according to Mr. Delva, is the "key" to understanding the intention of the work.

The method used in the production of these pails, cups and jars are those of the banker mason or stone cutter, and are firmly grounded in the principles of geometry: «by working a series of surfaces tangent to the curve, large at first and gradually becoming smaller, until the required shape is produced»¹. Although the materials are much different, shaping these tangents

to the curve is similar to adjusting the tension and balance of the spokes on a bicycle wheel. The process of production, while straightforward, is singular and labor intensive, each object is revealed as a container by its shape and scale. The carved edges and the natural smoothness of the stone surfaces (though rough to the touch) are almost abrupt in their nakedness. They are stark and disembodied, producing a kind of pathos that, according to the author, was unintentional. This pathos resides partly in the hidden quality of these objectified containers of the custodian's tools. Its impersonal yet real objectness is modified and transformed by the curves and edges that line their rims and lids. They invite us (or dare us) to open them up and look inside. But they have an impene-

Thierry Delva, Recent Work, 1992-93. Installation view. Various sizes. Sandstone, limestone. Photo: Steven Holmes. Courtesy Brenda Wallace Gallery, Montreal.

the edges are clues to this tridimensionality, they are a challenge to our ability to re-see, to re-think, to stretch our vision and stimulate our awareness of the daily objects that surround us. These containers do have something to tell us, prosaic as they are. Their shapes and configurations are part of our visual, tactile, physical world. As Marcel Duchamp so candidly remarked some thirty-five years ago: «all in all, the creative act is not performed by the artist alone; the spectator brings the work in contact with the external world by deciphering and interpreting its inner qualifications and thus adds his/her contribution to the creative act»².

These squat solid stones — we are obliged to squat to fully examine and appreciate them — play hide and seek with us; they are reso-

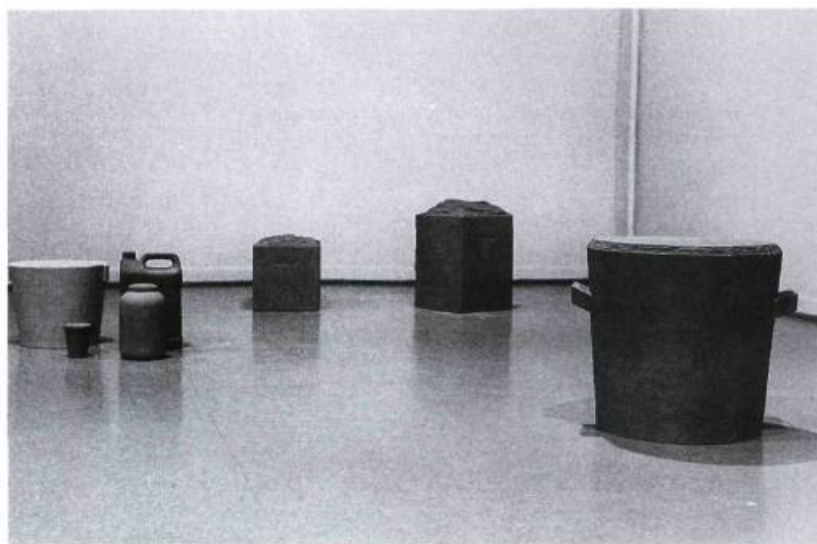


table side as well which demands a leap of imagination on the part of the spectator to penetrate to their inner dimensions, their "isness". Their inner surfaces are blocked from our normal perspective patterns. We see them as two-dimensional objects, yet somehow, somewhere, their three-dimensional reality is there, sealed from us like the treasures of an Egyptian tomb, we can only relate to their outward appearance, their exterior proportions.

Mr. Delva suggests that the cutting of the edges is a signpost pointing towards these works tridimensionality, but we have to mentally lift off the lids to discover this reality. The cracks on

lute in their mysteriousness. Are they hollow inside? Hidden treasure? Who knows. Lift the lid of your mind and you may find out. ◆

Richard Riewer

NOTES:

1. E. G. Warland, *Modern Practical Masonry*, The Pitman Press, Bath, U.K., 1953, pp. 108-109.
2. Marcel Duchamp, *The Creative Art*, a paper presented to the Convention of the American Federation of the Arts at Houston, Texas, April 1957.