Document generated on 08/06/2025 7:14 a.m.

Espace Sculpture

Sentier Art^3

Pascale Beaudet

Number 86, Winter 2008–2009

URI: https://id.erudit.org/iderudit/9059ac

See table of contents

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)
1923-2551 (digital)

Explore this journal

Cite this review

Beaudet, P. (2008). Review of [*Sentier Art*^{3}]. *Espace Sculpture*, (86), 40–41.

Tous droits réservés © Le Centre de diffusion 3D, 2008

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

El ANATSUI with *Peak Project*, 1999. Photo: Martin Barlow/Oriel Mostyn Gallery.

to a type of dyed cloth with stamped designs that the Akan of Ghana use when mourning. This enormous work billows and sags. Its darkly toned, stratigraphic bars of colour twist across ridges and curves. The combination of frayed edges, sombre colours and a structure connoting turbulence endows the work with an undeniable air of sorrow. The latter work derives from a tradition of identifying villages according to their market day. In its web circular shapes butt up against rectangular regions subdivided into patches of solid or variegated colour. This lively, open-ended composition possibly serves as one or more of the following: flag, map, calendar, or pared down representation of a village. From a distance its texture bears a malleability that suggests giant finger tips may have had a hand in shaping it.

Perhaps to Western eyes, *Blue Moon* (2008) stands as the most accessible, yet undeniably prosaic piece. Representative of the artist's early interest in jazz, the rippled surface and bare branches that extend beyond the edges of this arid moonscape cannot save what amounts to a staid and overly sentimental visual arrangement. It proves to be the only lackluster entry in an otherwise fantastic exhibition.

Leaving *Gawu* can be compared to returning from an exotic journey. We arrive in familiar surroundings, fatigued, but still stirred by the exciting ideas and experiences running through our minds. Like in any exhibition, we search for influences in the work. *Wastepaper Bag* reminds us of Oldenburg, *Peak Project* coupled with Anatsui's interest in fabric brings Anne Hamilton to mind. But what really grabs us is his focus on contemporary reality. This the artist achieves with resourcefulness and resilience. By virtue of his material sources, the work forces us to consider economical issues such as the effect disposable goods have on societies ill equipped to deal with them. And in the mourning cloth titled *Andinkra Sasa*, political issues come to the fore. In *Ewe*, Anatsui's native language, "sasa" means patchwork, an idea the artist equates with the balkanization of Africa by European powers. Despite such critical underpinnings, the work maintains its energy.

Gawu, which also derives from *Ewe*, has several meanings. Included among them are the terms "metal" and "a fashioned cloak." As such, it brings together material, object, and identity and mirrors the multiplicity evident throughout the exhibition. We can take in the work at so many levels. It causes us to appreciate the laborious technique, marvel at the visual complexity, draw relationships with traditional practices and re-evaluate our views regarding changes occurring in a part of the developing world. Altogether, it makes for an invigorating experience. ←

El Anatsui, *Gawu*
Smithsonian Institution's National Museum of African Art, Washington, DC
March 12 – September 2, 2008

John GAYER is an art critic who contributes regularly to Art Papers. His reviews have also appeared in *C, Canadian Art, New York Arts and Framework: The Finnish Art Review*. He is currently based in Dublin, Ireland.

Sentier Art [3]

Pascale BEAUDET

Tout d'abord, quelques remarques d'ordre lexicologique. Les œuvres dont je vais parler dans ce texte sont souvent rangées dans la catégorie « d'art in situ », terme qui peut prêter à confusion. En tant qu'œuvres faites par et pour un paysage naturel, elles peuvent être ainsi qualifiées, mais le terme a d'abord été appliqué – et l'est toujours – à des œuvres créées dans un contexte urbain. Jean-Marc Poinsot relève que l'expression a été utilisée pour la première fois par Barbara Rose, dans sa monographie sur Oldenburg, publiée en 1970 ; Daniel Buren l'a employée l'année d'après lors de son exposition au musée Guggenheim de New York [1]. Poinsot indique que « l'in situ est une des formes les plus caractéristiques d'intégration de l'œuvre de sa circonstance d'apparition [2]. »

Les œuvres in situ peuvent se décliner en différents types : depuis les parcs de sculpture gérés par des musées aux événements d'un été, jusqu'aux interventions impromptues et éphémères. Dans le cas qui nous occupe, le parc ne jouera pas le rôle de conservation d'une institution muséale, mais celui d'un propriétaire privé. D'ici à une quinzaine d'années, les œuvres seront disparues. En conséquence, les artistes devaient choisir des matériaux non toxiques, tout en étant relativement pérennes, une démarche assez rare au Québec, surtout pour des œuvres extérieures.

Quatre artistes ont donc été invités à produire une œuvre dans le cadre d'une résidence de deux semaines : Ingrid Koivukangas, une Vancouveroise, Steven Siegel, un États-Unien, et Nicole Vincent et Suzanne Ferland L., deux Québécoises, cette dernière étant à l'origine de l'événement. Chacune et chacun choisissait le lieu où il voulait intervenir et le thème de son œuvre.

→
Steven SIEGEL, *This one is flat*, 2008. Journaux récupérés. Photo : Michel Dubreuil.

On ne peut pas non plus se servir du terme *land art*, marqué au coin des années 1960, ou d'*earthwork* dont le sens est lié à son matériau constitutif. Pour l'occasion, on se contentera donc d'art in situ, qui signifiera œuvre placée dans un contexte naturel et accessible au public. Autrement dit, des œuvres d'art public, créées dans un parc et, en ce sens, l'expression « site-specific art » serait applicable. L'instauration d'une œuvre change le contexte où elle s'inscrit, et elle le définit, même si on pourrait croire le contraire lorsque les artistes cherchent à s'intégrer au milieu naturel (comme dans le cas présent). Leur intervention ne peut que souligner la présence du culturel au cœur du naturel et leur irrémédiable interpénétration.

Le Parc régional du bois de Belle-Rivière étant un lieu fréquenté surtout par des résidants du secteur, la démarche avait un double objectif, pédagogique autant qu'artistique. Les artistes ne partagent ni parenté formelle ni réflexion commune, leur démarche respective s'appuyant sur des fondements philosophiques allant de l'essentialisme à une forme de structuralisme.

Ingrid Koivukangas est l'artiste qui s'est inspirée le plus du contexte naturel du parc. Cette artiste et professeure d'origine finlandaise a choisi trente-trois animaux parmi sa faune relativement abondante et en a peint la silhouette à l'ocre rouge sur autant de hêtres, retenus parce que leur écorce a formé les pages des tout premiers livres. Les

Suzanne FERLAND. L, *Rivière : Figures absentes*, 2008. Pierre. Photo : Michel Dubreuil.

←←
Ingrid KOIVUKANGAS, *Arborglyphs: Message trees*, 2008. Pigment. Photo : Michel Dubreuil.

←
Nicole VINCENT, *Aller-retour*, 2008. Bois. Photo : Michel Dubreuil.

silhouettes, aussi furtives que les bêtes, se découvrent une à une.

L'artiste s'inspire des dendroglyphes, ces motifs gravés dans l'écorce des arbres par plusieurs peuples autochtones d'ici et d'ailleurs ; elle prend aussi exemple sur des peintures rupestres amérindiennes, dont quelques-unes se trouvent au Québec. Cette œuvre se démarque dans sa production, d'habitude proche du pouvoir symbolique des formes géométriques et des séries, mais toujours sensible aux fragments de mémoire qui s'y accrochent, mémoire du temps long qui peut remonter jusqu'aux origines. L'œuvre, séduisante par sa présence fantomatique, laisse néanmoins une impression d'inachèvement, comme si l'artiste n'avait pas voulu laisser une véritable trace sur l'environnement du parc.

La stratification est l'une des notions fondamentales sur lesquelles repose le travail de Steven Siegel, ce qui est en partie lié à son intérêt pour la géologie. Composée de journaux empilés sur près de trois mètres de hauteur de façon à ce qu'elle s'appuie sur les arbres sans leur nuire, sans rapport avec l'anthropomorphique ou le zoomorphe, l'œuvre évoque autant un rocher étrangement coloré qu'une coupe sédimentaire. Sa forme horizontale l'ancre dans le paysage comme l'une de ses parties constituantes, et son matériau l'en distingue.

Siegel travaille toujours avec des matériaux recyclés qu'il trouve sur place, que ce soit des pneus, des contenants de plastique ou des canettes d'aluminium, l'ironie ultime étant de fabriquer un « monument » avec des rejets de notre société de consommation dévoreuse de matières premières. Ce monument commémoratif urbain trouve une place paradoxale mais justifiée au détour d'un chemin boisé, ce qui incite à la réflexion. Cette intervention in situ délocalise le promeneur en lui enlevant l'illusion d'être dans un territoire intact et préservé et en lui rappelant l'omniprésence des médias écrits.

Nicole Vincent a confectionné un nid avec des branches d'arbres mortes intégrées à des racines affleurant le sol. Placé au sol, mais de grande taille, il accueille des pépins surdimensionnés au lieu d'œufs. Ce croisement entre le végétal et l'animal ne semble pas contradictoire au premier abord à cause de la similarité de leur apparence et parce que l'œuf et le pépin sont tous les deux des formes de vie embryonnaire. La perpétuation de la vie et ses dénotations de continuité et de régénération constituent le fond de la démarche de l'artiste. Le nid, qui est assez vaste pour contenir des êtres humains, acquiert une symbolique triple : la référence est anthropomorphique aussi bien qu'animale et végétale (à cause des pépins), ce qui littéralement disséminé le sens. De plus, le suremploi artistique des métaphores de la vie les rend difficiles à manier puisqu'ils exigent désormais une inventivité hors du commun.

Quant à Suzanne Ferland, son œuvre fait appel aux souvenirs et s'articule autour de la notion de commémoration. Ses interventions portent la marque de l'interaction avec le public. Pour l'occasion, elle a demandé à vingt-deux enfants d'une école de Saint-Augustin de lui donner un caillou, de lui raconter un souvenir par écrit, celui d'un moment agréable passé avec une personne qu'ils ne reverront pas, qu'elle soit décédée ou simplement partie, et d'en dessiner les traits sur le caillou. Il en résulte non pas des portraits, mais des archétypes universels, hors du temps, qui dépassent les particularités anatomiques. Ceux-ci portent certaines ressemblances avec des masques primitifs grimaçants, acquérant une puissance d'expression dépassant de loin leur petite taille. C'est d'ailleurs la seule œuvre sur les quatre représentant la figure humaine, les autres posant sa présence implicitement.

Le souvenir a été brûlé rituellement avec les pierres et les traits du visage ont été sculptés dans la pierre. Puis l'artiste a collé les cailloux sur un hêtre, suivant une ligne sinueuse. La ligne de cailloux trace un sentier qu'on peut interpréter comme allant vers le sommet de l'arbre ou, alternativement, vers les profondeurs de la terre. Les pierres seront recouvertes par l'arbre au fur et à mesure de sa croissance. La mémoire collective et la transmission de génération en génération s'expriment par ce tracé de cailloux tout simple, mais efficace.

Suzanne Ferland L. a dû faire preuve d'une persévérance exemplaire pour mettre en place l'événement. Une deuxième édition est prévue pour l'an prochain, dans ce secteur des Laurentides où, mis à part le Musée d'art contemporain des Laurentides et le centre d'artistes Praxis art actuel, l'art contemporain n'est pas très présent. Le soutien des pouvoirs publics demeure fondamental pour des événements de cette nature et la course aux commanditaires n'est jamais suffisante. Espérons que les nouvelles seront positives. ←

Sentier Art[3]
Parc régional du bois de Belle-Rivière
(MRC de Mirabel)
Été 2008

Docteure en histoire de l'art de l'Université de Rennes 2 (France), **Pascale BEAUDET** est commissaire indépendante, auteure et chargée de cours. Elle sera commissaire du symposium 2009 de la Fondation Derouin, à Val-David, et de l'événement en arts visuels de la Biennale internationale du lin de Portneuf, également en 2009.

NOTES

1. Jean-Marc Poinsot, *Quand l'œuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés*, Genève, Mamco et Villeurbanne, Institut d'art contemporain, 1999, p. 89.
2. *Ibid.*