

EN HAUT, EN BAS, AVANT ET APRÈS

par Jon Knowles

La psychologie de la Gestalt présuppose que les formes associées aux expériences des individus sont contenues dans leur tête. Les gens auraient ainsi des images de l'arbre dans leur esprit ; mais pourquoi s'arrêter là ? Débarrassez-vous du sujet en tant que contenant à images et à pensées. Tout se trouve autant à l'extérieur de soi qu'à l'intérieur ! C'est seulement par l'analyse logique que l'on peut séparer l'objet, le sujet et le milieu, tandis que la vie spontanée ne connaît aucune division claire. L'ontologie de la Gestalt est dans le monde. – Arne Naess (Traduction libre)

Dans les locaux de Sporobole, l'usure des planchers et des murs est manifeste. Sans doute a-t-elle en grande partie eu lieu avant la transformation de l'espace en galerie, ce qui expliquerait le badigeonnage en blanc des poutrelles et des structures du plafond. En levant les yeux, on remarque une quantité de vis, crochets et bouts de fil à pêche. Quant au sol, il est jonché d'autant d'indices d'activités antérieures : taches de peinture, restes de plâtre, égratignures, coups de ciseaux dans les planches, etc. Ensemble, les indices laissés par des centaines de décisions et de gestes menant à la présentation d'une exposition forment une patine rude qui coexiste ici avec les œuvres de Lorna Bauer. Ce fait architectural pose un contrepoint intrigant à l'esthétique des images et de la vidéo qui composent l'exposition, une sorte d'esthétique à la Neil Young. J'utilise à dessein cette appellation idiosyncrasique pour désigner ce qui est sinistré, usé, rude, emporté, mélancolique, en loques, rouillé, échevelé, fatigué, façonné par le temps... l'entropique, en somme.

Ces marques sur l'architecture témoignent par ailleurs d'un legs moins souvent abordé, celui des centres d'artistes ; c'est-à-dire, leur qualité d'incubateur autorisant la prise de risques, l'essai et l'erreur, les tests, les accidents et les échecs, qui participent tous d'une dimension expérimentale. Au cours des dernières décennies, trop nombreux sont les espaces de ce type qui ont servi de présentoirs à des pratiques et positionnements artistiques plus polis et attendus, qui,

loin d'une esthétique délibérément je-m'en-foutiste à la Neil Young, mettent plutôt en évidence le professionnalisme cynique de ceux qui ont abdiqué et qui aspirent surtout, par leurs images, à décorer les intérieurs plus confortables des classes dominantes. Il semble que cette exposition corrige, et avec force, une telle tendance.

L'important n'est pas tant le contenu du cadre que les pensées et réflexions qui émergent lorsqu'on considère ce que le cadre contient actuellement et ce qui, ultimement, lui est extérieur. L'idée de dépassement atteint également une limite, et ce processus de découverte mène à l'éclatement de nombreux cadres. Ce qui compte n'est pas seulement l'immensité de l'espace saisi par le cadre, mais l'espace entre les œuvres – leur proximité ou la distance qui les sépare, la façon dont elles sont présentées sur un mur particulier, le type de mur utilisé, sa nudité, s'il a été érigé pour les besoins d'une exposition précédente, s'il est permanent ou temporaire, s'il a été modifié ou troué – ainsi que les espaces considérés comme vides : voilà autant d'éléments pertinents qui composent l'expérience vécue à Sporobole. Cela devient ainsi une question d'installation. Tout est là : en haut, en bas, avant et après. L'orientation des choses est profondément ressentie ; elle ne touche pas seulement l'espace mais aussi l'ordonnancement des choses dans les images et tous les essais qui ont abouti à cette manifestation photographique résolue. Un espace de réflexion est ainsi ouvert.

Mais quel est le sujet de ces images ? Je dirais qu'il s'agit de représenter les résidus d'une action, en l'occurrence, l'activité qui entoure la prise d'une photographie. Une nouvelle série d'images, intitulée *What Could Appear In The Morning Mist* (Ce qui pourrait apparaître dans la brume matinale) – un titre qui s'ajoute également à celui de cette exposition –, consiste en un diptyque photographique composé de deux champs noirs et profonds d'espace vide. Une observation plus attentive des images révèle le reflet ténu d'un photographe. Ces deux images témoignent de l'intérêt qu'a l'artiste à découvrir le photographe documentariste incrusté dans la reproduction d'une

œuvre d'art, que ce soit dans une revue, en ligne ou ailleurs. Ce diptyque représente une tentative, par la voie du legs de la photographie, de ralentir le spectateur au point de presque le figer sur place, avec, en plus, l'intention de rendre visible la vie de l'œuvre en tant que reproduction diffusée et médiatisée. La découverte du photographe documentariste dans la reproduction d'une œuvre met en lumière la présence des nombreuses mains (habituellement rendues invisibles) qui participent à la promotion et à la création d'une œuvre d'art, puis d'un artiste.

Comment écrire quoi que ce soit de nouveau à propos de « l'instant » ou de la « tranche » de vie et de sa relation à la photographie ? Peut-être est-ce pour cela que l'image filmique divisée en cadres discrets constitue un tel puits intarissable de signification. Le cadre confine l'image, or dans ce cas, le cadre, qui semble occuper toute la place, nous invite à chercher des indices ailleurs et à dépasser ses limites. Aussi la photographie trouve-t-elle parfois son corollaire dans la détonation d'un fusil, une action qui apparaît comme la métaphore toute trouvée d'une tendance à la réflexivité, l'appareil photo et le fusil étant tous deux déclenchés d'un seul clic. Les objets ou les situations que nous présentent les images de Lorna Bauer possèdent un équilibre agréable, résultat typique de la représentation frontale d'événements. Un tel accent fait que plusieurs de ses œuvres sont fortement marquées par la centralité du sujet. Les événements se produisent habituellement dans un quelconque paysage réel ou imaginaire (une nappe pouvant aussi servir de paysage). Dans ce jeu, qui consiste à viser et à appuyer sur le bouton ou la gâchette, la prise de décisions est ardue. Il y a de l'attente, de la délibération et de l'élimination au montage. Ces images fluctuent entre un espace infini dans lequel le sujet flotte moins sur un fond noir qu'il n'est tiré vers le bas par la gravité, avant de projeter ses contours figuratifs au-delà du cadre, dans un espace imaginé, hypothétique, propositionnel et conceptuel. La politique du regard n'est pas sans lien avec ce rendu schématique d'un besoin d'orientation. Il s'agit parfois simplement d'une représentation de la visualisation par l'esprit d'une géographie éloignée (virtuelle). À d'autres moments, il convient plutôt de décrire quelque chose littéralement

et sans détour. Un bon exemple en est *All The Material* (Tout le matériau), une pile de morceaux de verre méticuleusement délimitée et illuminée sur un fond noir de jais. S'il faut absolument citer des antécédents morphologiques, on pourrait évoquer une maquette architecturale accompagnant le projet d'île de verre monumentale de Robert Smithson, que l'artiste prévoyait créer au large du détroit de Georgia en Colombie-Britannique, mais vue à travers une lunette de vision nocturne. Le récit plus juste se révèle à la lecture du titre de la pièce – *All The Material* – et en examinant celle qui l'accompagne sur un écran de télévision fixé sur le mur voisin, en diagonale par rapport à la première. Ce tout semble être l'essentiel. L'image *All The Material* a un pendant, intitulé *Four Glasses* (Quatre verres), une nature morte montrant des verres à pied qui, au bout d'une minute à peine, sont fracassés instantanément.

Voilà l'élément de la photographie avec lequel Lorna Bauer semble aimer jouer, ce moment parfait. Il ne s'agit pas comme tel d'un trucage visuel, mais presque. *All The Material* montre les preuves, photographiées au sol, de ce bris de verres parfaitement réussi, dont on suppose qu'il a suivi plusieurs heures de tentatives ratées. Devant ces images, notre première impression n'est jamais la bonne : il y a toujours quelque chose en haut, en bas, avant et après. L'acte instantané est le fruit d'une séquence et d'une causalité. Tout repose sur le travail en atelier, les images servant à relayer des signaux entre elles.

Revenons une fois de plus sur la question de l'événement dans l'image, cette chose qui nous invite à réfléchir sur ce qui s'est produit à l'intérieur du cadre et, invariablement, à l'extérieur de celui-ci également. Brian O'Doherty, faisant fi des suppositions habituelles qui concernent l'art du 20^e siècle, nous explique la logique interne des premières œuvres modernes. Ce passage, tiré de *Inside the White Cube*, est des plus éclairants :

Les peintures cubistes sont centripètes, ramassées autour d'un centre, s'estompant sur les bords (est-ce pour cette raison que les peintures cubistes sont souvent de petite dimension ?). Seurat avait compris comment définir les

limites d'une formulation classique à une époque où la question des bords du tableau était devenue ambiguë. Des bordures peintes, composées d'une masse de points colorés, se déploient vers l'intérieur pour isoler et décrire le sujet. La bordure absorbe les mouvements lents de la structure qu'elle cerne. Il arrivait parfois que l'artiste, afin d'adoucir la coupure nette de l'image par le cadre, recouvre ce dernier de papier, permettant à l'œil de sortir de l'image et d'y revenir sans heurt. (Traduction libre)

Contenue par le cadre sans pour autant compromettre sa vraisemblance, l'image *What Is Not But Could Be If* subit une transformation fantastique dans sa description du matériau composant un coin entre un mur et un plancher. On est d'emblée tenté d'y voir l'image d'un paysage brumeux et pittoresque, qui situerait le spectateur dans un bateau ou lui accorderait un point de vue distant, surplombant une destination inconnue. Or, en réalité, cette photographie montre la partie arrondie d'un cyclo, un dispositif utilisé dans le cadre de séances de photographie commerciale et qui sert à masquer la jonction entre mur et plancher, en détachant et en contenant les sujets de grande taille au moment de la prise de vue. Dans le cas présent, le sol est couvert d'empreintes laissées par les allées et venues des assistants, révélant un sol que l'œil peut percevoir, faisant ainsi allusion aux processus vérifiables qui ont mené à la réalisation d'autres photographies présentées dans cette exposition. Si vous acceptez cet élément discursif de l'exposition, alors l'encadrement serré ne tient plus, et quelque chose émerge alors le temps d'un instant, formulant une politique du regard qui permet à un titre tel que *What Is Not But Could Be If* (Ce qui n'est pas, mais qui pourrait être si) d'être compris davantage comme une question. *What Is Not But Could Be If?*

Le travail ne fait que commencer.

À PROPOS DE L'AUTEUR

Jon Knowles a étudié au Nova Scotia College of Art and Design (Halifax), à la Cooper Union (New York City) et à l'Université Concordia (Montréal). Knowles travaille de façon transversale avec les disciplines artistiques, les matériaux, les méthodes et a développé une approche singulière de la recherche artistique, dans laquelle l'empirique n'est jamais pensé comme excluant l'imagination, et vice versa. Il a entrelacé dans le domaine de l'art ses divers intérêts afin de créer une pratique hautement complexe et suscitant la réflexion. Cet artiste accorde une attention particulière à la signification contextuelle de l'arrangement spécifique de l'espace dans lequel il expose. Son travail, souvent éphémère par nature, réfléchit sur ce qu'est l'art, où le concept et l'intention sont réconciliés avec la réalisation, compliquant et brouillant la limite entre art et vie. Bien qu'éminemment conceptuel, le travail de Jon Knowles recèle un humour référant aux canons artistiques aussi bien qu'à la culture populaire. En parallèle, il a aussi collaboré avec Michael Eddy et Robert Knowles sous le nom collectif Knowles Eddy Knowles.

*

Traduction : Stéphane Gregory

Révision de l'anglais : Timothy Barnard

Sporobole / Centre en art actuel / Sherbrooke (Québec) /
J1H 1M9/819.821.2326 / www.sporobole.org