

CHRISTIAN
KIOPINI

OEUVRES RÉCENTES 1980-83





**CHRISTIAN
KIOPINI**



*Musée d'art contemporain, Montréal
19 janvier — 4 mars 1984*

OEUVRES RÉCENTES 1980-83

REMERCIEMENTS

4

Ce n'est pas chose courante qu'un artiste dont les oeuvres font l'objet d'une exposition puisse par ses écrits, ses notes, situer, étendre, enrichir la réflexion théorique que de toute façon elles impliquent et entraînent. Christian Kiopini dans le présent catalogue a fourni un tel apport. Nous tenons donc à l'en remercier. De même, nous lui savons gré de l'entière disponibilité, de l'amabilité et de la patience aussi dont il a fait preuve tout au long de l'élaboration et de la mise sur pied de ce projet.

De plus, nous sommes reconnaissants à l'Art Gallery of Ontario pour avoir si gracieusement permis le prêt d'une oeuvre. The Ydessa Gallery également dont le concours marqué par l'efficacité et la compréhension a été si précieux. Nous voudrions encore souligner l'apport de madame Manon Blanchette qui a été du projet lorsque celui-ci en était à ses toutes premières étapes. Enfin nous adressons nos plus sincères remerciements à tous ceux qui par leur contribution et leur support ont fait en sorte de rendre possible la réalisation de l'exposition.

G.G.

AVANT-PROPOS

Dans la pléthore des démarches actuelles en art et plus particulièrement en «peinture» que l'on croyait périmée, il n'est pas toujours facile d'identifier un travail dont la pertinence et la continuité s'avèrent témoignages de recherches originales approfondies.

En présentant les oeuvres récentes de Christian Kiopini, le Musée d'art contemporain se veut à l'écoute des diverses propositions plastiques devenant ainsi centre de réflexion et de discussions sur l'art actuel. Le travail de Kiopini apparaîtra comme audacieux à certains, ou plutôt terne pour d'autres. Chose certaine, cette peinture ne peut laisser indifférent. N'est-ce pas là le propre du dialogue à instaurer avec le public?

Je tiens à remercier très chaleureusement tous ceux qui ont apporté leur appui à la réalisation de cette exposition et tout spécialement, monsieur Gilles Godmer qui porte un regard neuf sur le travail de Christian Kiopini.

Le directeur par intérim,

ANDRÉ MÉNARD

METTRE EN SCÈNE LA PEINTURE

par GILLES GODMER

«Car l'artiste actuel ne pense pas à l'art comme à un territoire de conquête mais plutôt comme à un lieu de transition et de mobilité qui crée à son tour une mobilité autre.»⁽¹⁾

Achille Bonito Oliva

«L'art suppose une activité du spectateur qui à la fois joue avec un imaginaire et oublie qu'il joue.»⁽²⁾

Gilbert Lascault

Oui, à certains moments tout au moins, cela pourrait s'appeler mettre en scène la peinture.

Car, signe des temps, à plus d'un égard, il y a dans cette production récente de Christian Kiopini une manière, une façon de moins en moins orthodoxe de faire de la peinture. Ne serait-ce qu'à cause du support, démultiplié, morcelé, fragmenté, qui accuse avec emphase sa présence et se prolonge en protubérances sur le mur, le plancher, dans l'espace... Et pourtant, plus que jamais auparavant, si cela est possible, cette peinture est de la peinture: à preuve la place faite ici à la couleur (quantité et qualité), et sa fonction surtout, subversive, toujours, dans sa matérialité comme dans son caractère illusionniste. Et reconnaître au départ l'évidence momentanée de cette ambivalence, c'est retrouver une constante chère à l'artiste, dont le travail a toujours été d'exposer et de «résoudre» dans la peinture les ambiguïtés mêmes, paradoxes, contradictions de la peinture.

S'il n'est pas facile pour le spectateur d'échapper à la théâtralité de certaines oeuvres, celle plus que dramatique de *Scène pour l'oeil et le corps* (1981) par exemple, c'est que dans ce tableau, comme dans quelques autres, le support donc s'impose d'emblée. À la limite, et d'un premier abord, on ne voit que lui, découpé en panneaux qui se juxtaposent, s'agencent. De surcroît il envahit l'espace, déterminant quelquefois des lieux, esquissant même un début d'architecture: il n'est pas facile d'échapper à une telle sollicitation à laquelle tout le corps, parfois, est convié.

Mais en dépit de cela, en dépit de cette transgression du lieu de la peinture, devenu lieu de peinture, il y a pourtant au sens le plus strict une fidélité à l'esprit classique de ce qu'est la peinture telle que définie au

XVI^e siècle par Michel-Ange lui-même, lorsqu'il l'a associée à ce procédé: *per via di porre*, c'est-à-dire par voie d'ajouts qui s'oppose à *per via di levare*, à force d'enlever, cette dernière façon étant alors identifiée à la sculpture de marbre.⁽³⁾ Mais, s'il y a juxtaposition des parties, des fragments du support dans un même plan, ou superposition de ceux-ci dans l'espace faisant ainsi accéder l'oeuvre à la troisième dimension et respectant par le fait même une structure et un concept qui depuis fort longtemps sont étroitement liés à la peinture, il y a d'autre part la matière picturale elle-même; parfois dense, produit d'une accumulation de couleurs où apparaissent plus ou moins camouflées des dégoulinades (cf. *Scène bleue* [1980-81], *Scène pour l'oeil et le corps* [1981]), elle est faite le plus souvent de l'application de couches successives, là aussi, qui délimitent des strates à peine visibles, qui déterminent une quantité importante de zones aux variations de tonalités les plus subtiles et les plus riches dont l'oeil, dans une première mise en présence, n'a pas toujours conscience.

Il y a encore d'autres juxtapositions apparaissant à l'occasion dans ces lieux/signes, excroissances du support même (encollage d'une seconde toile par exemple), mais également peinture, incrustées dans la peinture, faites de peinture. Et c'est à partir de cette organisation d'adjonctions, d'associations, d'additions, qu'a lieu la peinture, puisqu'elle permet de mettre en rapport, et ainsi de les interroger, tons, vecteurs, formes, fragments, lieux, etc., jusqu'au corps du spectateur lui-même, amené parfois à définir sa position en regard de l'oeuvre ou de certaines de ses parties.

Mais, si cette poussée étonnante du support, envahi par la peinture et ses prospections a lieu, cela n'est d'une certaine manière qu'un prolongement, qu'une suite on ne peut plus conséquente et cohérente à des propositions qu'ont pu exposer des tableaux à la forme sûrement plus conventionnelle mais à l'expression souvent touffue et complexe (cf. *Sans titre n° 50* [1981], *Mondrian Blues* [1981]). Rien à redire donc de la forme de leur support, lieu en tout point réglé par la norme, les conventions en usage. C'est plutôt sur leur surface que se jouent des mises en relation de couleurs, de tons, de formes, de fragments topologiques, assemblés à l'intérieur même de ce cadre où les traces d'un ou de plusieurs ordres cherchent à parler avec la couleur et de la couleur, avec le support et du support, avec l'espace illusionniste et de l'espace illusionniste: une por-

tion, un débris de grille perspectiviste sera alors associé à une couleur, à des variations infinies de tons, et nous suggérera un plan, des plans, plus ou moins autres que celui du tableau. Ou encore une grille orthogonale associée plus ou moins à une autre couleur, à d'autres variations de tons, accusera ou n'accusera pas selon le rapport couleur/forme la bidimensionnalité du tableau.

C'est à n'en pas douter la peinture même d'un grand nombre de codes visuels et de leur subversion, l'un menaçant, niant l'autre, et inversement par leur affirmation respective, leur imbrication, leur juxtaposition, superposition, interdépendance, ainsi que par les rapports équivoques qui sont de la sorte créés et que la couleur contribue à rendre plus complexe encore. Autant de pistes, d'indices, laissés à la surface du tableau et destinés à être pris en compte, relevés, vérifiés, mesurés, situés, analysés. Un travail de perception d'abord. Un travail pour l'oeil. Mais bien vite un jeu pour l'intellect, un champ livré à l'imaginaire.

Les propositions picturales de Kiopini, par le biais des éléments qui constituent la peinture et son code, sont donc toutes essentielles par rapport à ce qu'elle est fondamentalement, et de ce fait, inextricablement liées les unes aux autres. Si bien qu'espace, couleur, support pourront être difficilement départagés, si ce n'est pour les besoins de l'analyse. Car si l'on s'attarde à la notion d'espace pictural dans l'ensemble de cette exposition, la couleur devra à coup sûr être prise en cause, puisqu'elle a contribué aussi, avec un ensemble de facteurs, à définir des plans, des zones, des superficies. Ce sera évidemment le cas pour le support également qui, modifié dans sa surface, ou simplement projeté hors du mur ou autrement, sera à son tour et à un autre niveau, faiseur de plans, d'espace également, de lieux aussi.

Et quel est-il justement ce concept d'espace dont chacune des oeuvres fait entre autres l'objet d'une application? D'abord recherche, expérimentation, il est souvent confrontation, ou mieux dialogue, sorte de convergence entre le codifiable et l'intuitif, entre le rationnel et le poétique.

Morcelé en diverses propositions de plans ou même de lieux différents juxtaposés les uns aux autres ou encore superposés, l'espace tel qu'il apparaît à ce

moment, dans *Sans titre n° 49* (1981) par exemple, à la fois porteur de références (la grille perspectiviste qui détermine un plan, une portion d'espace, une échelle de grandeur) et ne référant à rien de particulier (des formes géométriques), devient la scène d'une fiction, composée d'autant de petites fictions dans lesquelles nous pouvons à l'occasion chercher des points d'appui et, les trouvant, nous y installer jusqu'à un certain point, très momentanément, mais où surtout ne cesse de s'agiter notre imaginaire, construisant des parcours ensuite démentis par d'autres. Ainsi sont identifiés ou retrouvés, par moments, les instincts, pulsions, émotions qui avaient originellement présidé à leur fabrication.

Et lorsque cet espace se prolonge, se matérialise dans la prolifération du support, lorsque celui-ci débordé dans le champ même de l'observateur potentiel pour suggérer un lieu, déterminer une réalité spatiale relativement claire ou imposer sa matérialité dans la découpe de l'espace réel, une authentique dynamique s'instaure entre «la réalité et l'illusion, le lieu et le non-lieu, la mesure et la démesure».⁽⁴⁾

Cette incursion dans «l'espace réel se pose alors en continuité et en contiguïté avec l'espace pictural». Entretenant ainsi certaines équivalences avec la réalité, cette «reconstitution de l'espace pictural est avant tout une activité et une résultante ouvertes sur le poétique et l'imaginaire»⁽⁵⁾, où les dichotomies qu'elle provoque, toutes exaltées qu'elles soient, trouvent à se résoudre.

Ainsi sollicité, dans son espace même qu'il n'a pas le choix de ne pas partager, le spectateur se voit alors contraint d'endosser à son tour et de mimer cette ambigüité. Cherchant d'abord, du point de vue de l'observateur, à conjuguer réalité et illusion, à considérer, supputer, évaluer les nombreuses propositions qui s'y rapportent, il est vite amené dans certains cas à tenter de se situer lui-même, à analyser sa position dans cet ensemble pour s'apercevoir qu'en fait, il est du projet et ainsi du nombre des facteurs directement mis en cause dans la dynamique complexe de cette recherche.

D'ailleurs, c'est bien de scènes qu'il est question dans le titre même de ces singulières propositions: *Scène bleue* (1980-81), *Scène pour l'oeil et le corps* (1981). Scènes de théâtre ou à si peu de choses près:

lieux limités et privilégiés de représentation, de création, re-création, mais également d'essai, d'interrogation, de doute, de tâtonnement. Et c'est dans le titre même de l'oeuvre que le spectateur se voit confirmé dans la polyvalence du rôle qui est le sien, observateur/figurant, et acteur. Questionné par ce(s) lieu(x), amené à s'y déplacer, à se chercher, c'est physiquement désormais, et non plus par l'intellect seul, que s'établit et s'impose son rapport à l'oeuvre.

Dans ce qu'on peut nommer ces lieux/espaces aux connotations architecturales si évidentes qui s'enracinent dans des signes limités en nombre mais précis, est peinture tout ce que la peinture veut. De la sorte, l'artiste se trouve à explorer de l'intérieur de la peinture, et par la peinture, des avenues non fondamentalement picturales dans un sens plus restreint, plus dogmatique, mais qui se trouvent à mieux interroger, à poser avec plus de pertinence, à reformuler avec plus de prégnance, certaines des données essentielles qui la composent.

Enfin, de cette reformulation de l'espace pictural exposée dans ce dernier type de tableaux, d'autres propositions, par comparaison davantage intermédiaires, mais non moins stimulantes, nous viennent d'oeuvres qu'on pourrait, avec plus d'à-propos peut-être, définir comme des objets/images où la superposition de panneaux découpés vient affirmer l'omniprésence du support et fait se déployer une variation autre de l'espace. Dans ces «machines» parfois compliquées — encore une référence au théâtre, aux jeux de coulisses du théâtre où, là également, a lieu, se fait, se joue le théâtre — dans ces «machines» issues de l'imbrication et de la superposition de plusieurs parties, (cf. *Sans titre [gris]* [1982], *Sans titre [vert]* [1982], *Sans titre [rouge]* [1983]), la théâtralité de l'espace tout aussi ambivalente, ambiguë, mais davantage cernée, délimitée, si elle ne sollicite pas l'observateur d'une façon aussi radicale, fait en sorte de s'imposer à lui de manière à ce qu'il inventorie les multiples possibilités qu'elle est en mesure de lui offrir.

Pas de rôle d'acteur ici pour l'observateur, mais une nouvelle définition de certains concepts, celui de l'intériorité et de l'extériorité par exemple, une nouvelle manière de poser l'ambiguïté propre à ce type d'espace à la fois réel — les panneaux superposés les uns aux

autres s'avancent dans l'espace — et illusionniste, pour les mêmes raisons d'une part, et à cause, et de concert toujours, avec l'utilisation de la couleur et de son traitement d'autre part.

De plus, selon l'humeur ou l'orientation de l'esprit, l'on pourra considérer l'«objet» dans son tout, dans sa globalité ambivalente et troublante, ou au contraire le décortiquer froidement en autant de possibilités formelles et esthétiques qu'il peut offrir, l'éventail allant des références perspectivistes, à la multitude des éléments de construction liés à la couleur ou aux portions de support. Selon le cas, il y aura focalisation sur la composition d'une image, plausible à un certain niveau quant à l'identification et à la disposition des motifs (cf. *Écran n° 3*, mais surtout peut-être *Sans titre [rouge]* [1983]); ou alors il y aura insistance sur les mille et un raffinements des plans réels ou suggérés, et sur les rapports qu'ils entretiennent les uns avec les autres. Ce sera encore la complexité de l'exposé des notions picturales qui nous retiendra, ou plus simplement l'utilisation de la richesse, remarquablement subtile, de la couleur elle-même.

Car cela a été dit en début de ce texte, quand il s'est agi d'exprimer l'imbrication, les rapports inextricables qu'ont toujours eus toutes les composantes du jeu pictural dans l'oeuvre de Christian Kiopini, et qu'elles continuent d'avoir plus que jamais d'ailleurs dans cette production récente, à savoir que la couleur et la manière d'en user est, et demeure, le seul et véritable pivot qui donne à cette recherche toute sa profondeur et sa pertinence. Car «par sa quantité, sa qualité, sa position et son trajet dans le tableau, elle devient le dénominateur commun d'une analyse des attributs fondamentaux de la dimension picturale. Plus précisément: comment, où, pourquoi, quand, la couleur régit, définit, établit ou rompt les rapports entre l'espace, le temps, les distances, les objets et les individus».⁽⁶⁾

C'est la couleur en fait qui donne à cette peinture son véritable caractère subversif, puisqu'en dernière analyse, c'est elle, et elle seule, qui vient animer, exalter, modifier, ou même fausser l'ensemble des concepts structurels qui sont à la base de chaque tableau. Seuls, la structure du support par exemple, l'utilisation de la grille perspectiviste ou encore les raffinements dans l'application de la géométrie projective n'ont qu'un pouvoir extrêmement limité, en même temps qu'ils sont

dépositaires d'une fonction respective tout de même réduite. C'est la dimension chromatique qui par son pouvoir particulier établira, renforcera les rapports formels et les rapports de valeur entre les différents éléments du tableau ou encore créera des passages entre ce qu'on pourrait nommer le « défini » et l'« infini », le « continu » et le « discontinu ». ⁽⁷⁾

Comme autrefois dans les tableaux plus anciens de l'artiste où, liée au geste, elle prenait en charge l'illusionnisme de la toile tout en imposant sa fonction unificatrice, la couleur n'en continue pas moins ici encore, par l'application technique qui la régit, d'amorcer, d'enclencher, de rendre opérante la dynamique conceptuelle qui est à la base de chaque oeuvre.

Posée, le plus souvent, en strates vectorisées, verticales, horizontales ou diagonales qui transparaissent à peine — mais il y a aussi, à l'occasion, accumulation plus dense et moins disciplinée de la matière (cf. *Scène bleue, Scène pour l'oeil et le corps*) — cela permet des glissements, des fondus de couleurs dont le pouvoir illusionniste n'a d'égal que l'extrême finesse du procédé. L'oeil ne sera pas en mesure d'évaluer tout de suite l'ensemble de ces opérations, ni leur nombre, ni toute l'étendue des possibilités visuelles et autres qu'elles entraînent. Ce n'est que peu à peu, après avoir repéré certaines zones où les nuances sont plus évidentes qu'il en viendra à saisir vraiment leur quantité, leurs valeurs et leur importance dans l'ensemble du tableau. En somme, une entreprise exigeante qui impose de toute évidence une certaine approche de l'oeuvre, un rapport à celle-ci, un presque « mode d'emploi », bref qui induit un rythme nécessaire dans sa découverte et son exploration.

Ainsi donc, plus encore que dans le cas du support par exemple, bien davantage élaborée aussi que la nomenclature/énumération des propositions formelles, géométriques et spatiales qui sont présentes dans le tableau, la couleur est à juste titre l'authentique et suprême sujet de la prolifération, en même temps que le plus recherché, le plus opérant, et paradoxalement le moins instantanément évident. Et c'est, d'une certaine manière, de fragmentation qu'il est à nouveau question dans un tel emploi de la couleur qui, ultimement, dans la diversité étonnante, mais contenue et ambiguë, qui est la sienne, vient nourrir ou mieux féconder tous les autres facteurs/fragments qui interviennent

dans la composition et dont l'ensemble constitue le véritable sens de la recherche picturale chez Kiopini.

En empruntant une telle voie, à la fois intimiste et presque dramatique à certains moments — ou du moins théâtrale —, à la fois indéniablement intellectuelle mais également sensuelle, en choisissant de sortir de son cadre habituel la peinture et d'exposer, de prolonger dans l'espace, et plus encore dans l'espace même de l'observateur, les propriétés spatiales, illusionnistes et autres qui la concernent, cette façon de faire de la peinture par la force des choses renouvelle et redéfinit avec beaucoup d'acuité l'essentiel de ce qu'est la peinture, du questionnement qu'elle provoque et du rapport au spectateur qu'elle implique. Pratiquée ainsi, déployée dans ces structures privilégiées que sont la fragmentation, la démultiplication, la superposition, l'addition, la conjonction, la peinture offre au spectateur sa propre genèse de construction et d'articulation, et donne à voir autrement — à « parcourir » même à la limite — le champ d'expérimentation dans lequel elle se meut. C'est là une autre façon de faire de la peinture. Cela pourrait s'appeler aussi mettre en scène la peinture pour mieux la faire voir.

NOTES

⁽¹⁾ Bonito Oliva, Achille, *Mostra d'arte*, a cura di Achille Bonito Oliva, Florence: Centro Di, 1981. Exposition présentée au Palazzo di Città, 15 novembre - 31 décembre 1981.

⁽²⁾ Lascault, Gilbert, *Le monstre dans l'art occidental. Un problème esthétique*. Paris, Klincksieck, 1973, page 93.

⁽³⁾ Buonarroti, Michelangelo, «Lettera a Benedetto Varchi» (in *Trattati d'Arte del cinquecento*, a cura di Paola Barocchi, Bari, Gius. Laterza Figli, 1960, T. 1)

⁽⁴⁾ Kiopini, Christian, *Notes*, texte reproduit dans le présent catalogue.

⁽⁵⁾ Ibid.

⁽⁶⁾ Ibid., texte tiré des notes personnelles de l'artiste dont une partie ne sont pas reproduites ici dans ce catalogue.

⁽⁷⁾ Ibid. *Notes*.

NOTES

de CHRISTIAN KIOPINI

Les quelques notes qui vont suivre n'ont pas comme visée de cerner l'ensemble de ma pratique picturale, ni d'en expliquer les fondements, ni d'en définir les aspirations⁽¹⁾. Elles sont avant tout posées en des termes de postulats ou d'hypothèses de travail et de réflexion. Certaines sont d'ordre général, d'autres sont particulières. Leur propos est de positionner certaines «balises» en référence (concourantes) ou en parallèle aux oeuvres, en retrait ou en supplément de celles-ci. Elles ne doivent en aucune manière être interprétées comme un préalable ou un «consécutif» nécessaire à leur perception.

⁽¹⁾ La définition, c'est une «attitude» restrictive, elle fait dans son «actualité» abstraction des mouvances et des variances de la pratique et de son discours. «Définir» implique pour moi que l'on vise à une compréhension immédiate, extensive, explicite de ce que l'on fait et implicite de ce que l'autre perçoit. Quand on préconise une pratique basée sur le «doute», sur le questionnement, la définition n'est qu'un corollaire partiel. Ce qu'il importe de démontrer et de partager, c'est l'intentionnalité, la «mise en question» du doute, et non la résolution ou la réponse à celui-ci, l'oeuvre comme telle n'inscrivant qu'une résolution temporelle.

Sans titre no 49, 1981
acrylique sur toiles laminées
213 x 183 cm



SUR L'ESPACE PICTURAL...

«L'espace n'est pas le milieu (réel ou logique) dans lequel se disposent les choses, mais le moyen par lequel la position des choses devient possible. C'est-à-dire qu'au lieu de l'imaginer comme une sorte d'éther dans lequel baignent toutes les choses ou de le concevoir abstraitement comme un caractère qui leur soit commun, nous devons le penser comme la puissance universelle de leurs connexions.»⁽²⁾

Peindre est une succession d'«actes» sur et dans l'espace.

L'espace pictural se pose en continuité et en contiguïté avec l'espace réel.

L'espace pictural «s'objective» et se «subjective» en équation directe et/ou indirecte (variable) avec les instincts, les connaissances, les pulsions, les émotions et les actions. Il produit et/ou reproduit de fait ou de façon mnésique le lieu et le temps de leur émergence. Il est à la fois rétrospectif et prospectif. Dans cette contexture, le peintre et le percepteur se présentent réversiblement comme les acteurs et les figurants de cette mise en situation. Cette réversibilité n'est cependant pas «totale», ni concomitante; elle ne s'opère qu'en certains rapports et qu'à certains niveaux.

⁽²⁾ Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 281.

Percevoir est une succession d'«actes» sur et dans l'espace.

14 «Toute perception suppose un certain passé du sujet qui perçoit et la fonction abstraite de perception, comme rencontre des objets, implique un acte plus secret par lequel nous élaborons notre milieu.»⁽³⁾

Même si elle entretient dans sa dimension matérielle (règles et processus de construction, matériologie) certaines équivalences avec la réalité, la re-constitution de l'espace pictural est avant et par-dessus tout un «dispositif» et une résultante ouverts sur le poétique et l'imaginaire.

L'élaboration de l'espace pictural s'articule sur une polyvalence générique de ses éléments constitutants et de leurs relations discursives; les «variances» conceptuelles, formelles, symboliques et narratives sont des constantes de cet ensemble.

La proposition, l'intentionnalité, et dans un deuxième temps, la perception de l'espace pictural, sont fondamentalement basées sur une dichotomie entre différents niveaux de réalité et d'illusion, de lieu et de non-lieu, de mesure et de démesure.

⁽³⁾ Ibid. p. 326.

Mondrian blues, 1981
acrylique sur toiles laminées
213 x 183 cm

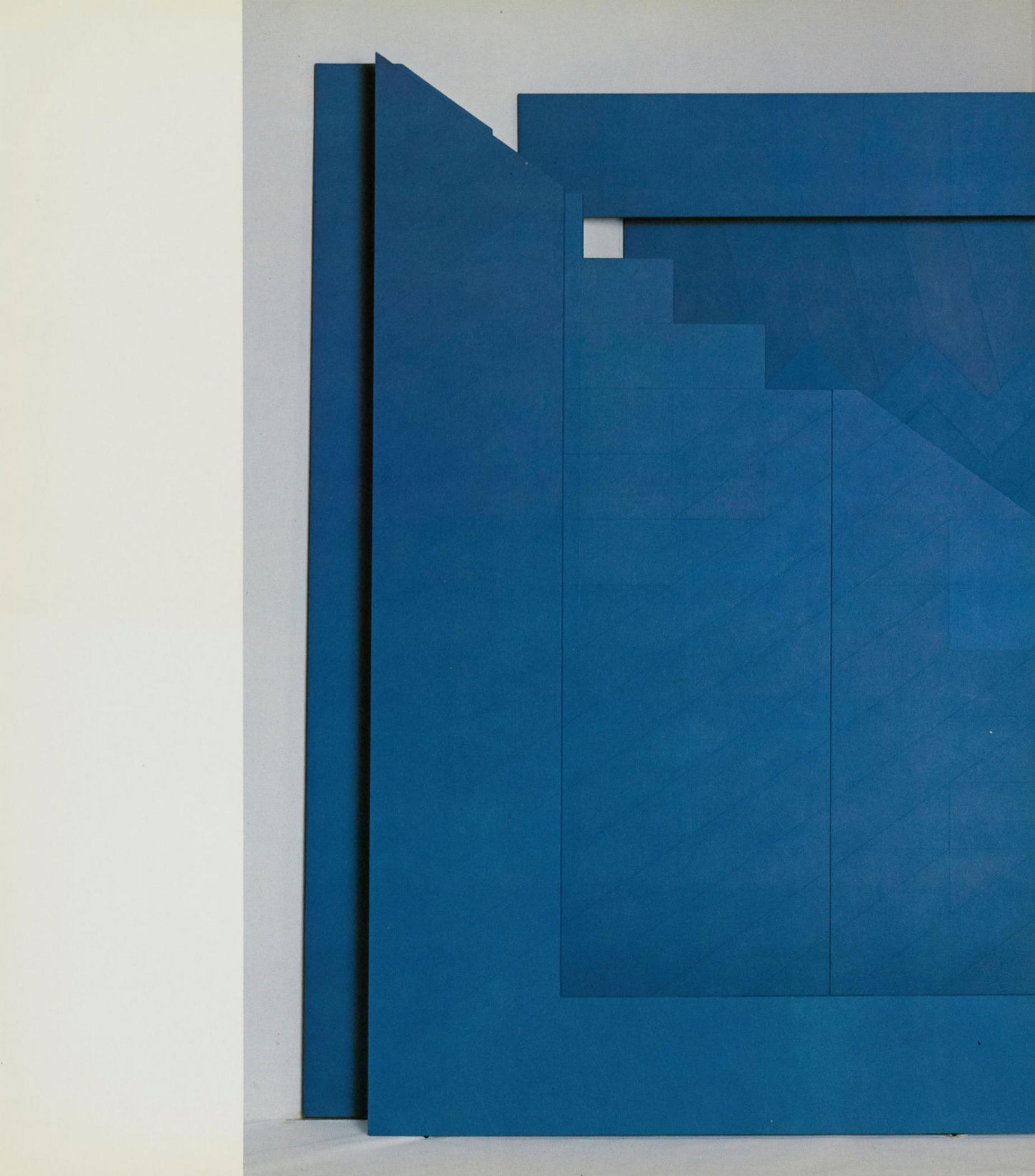


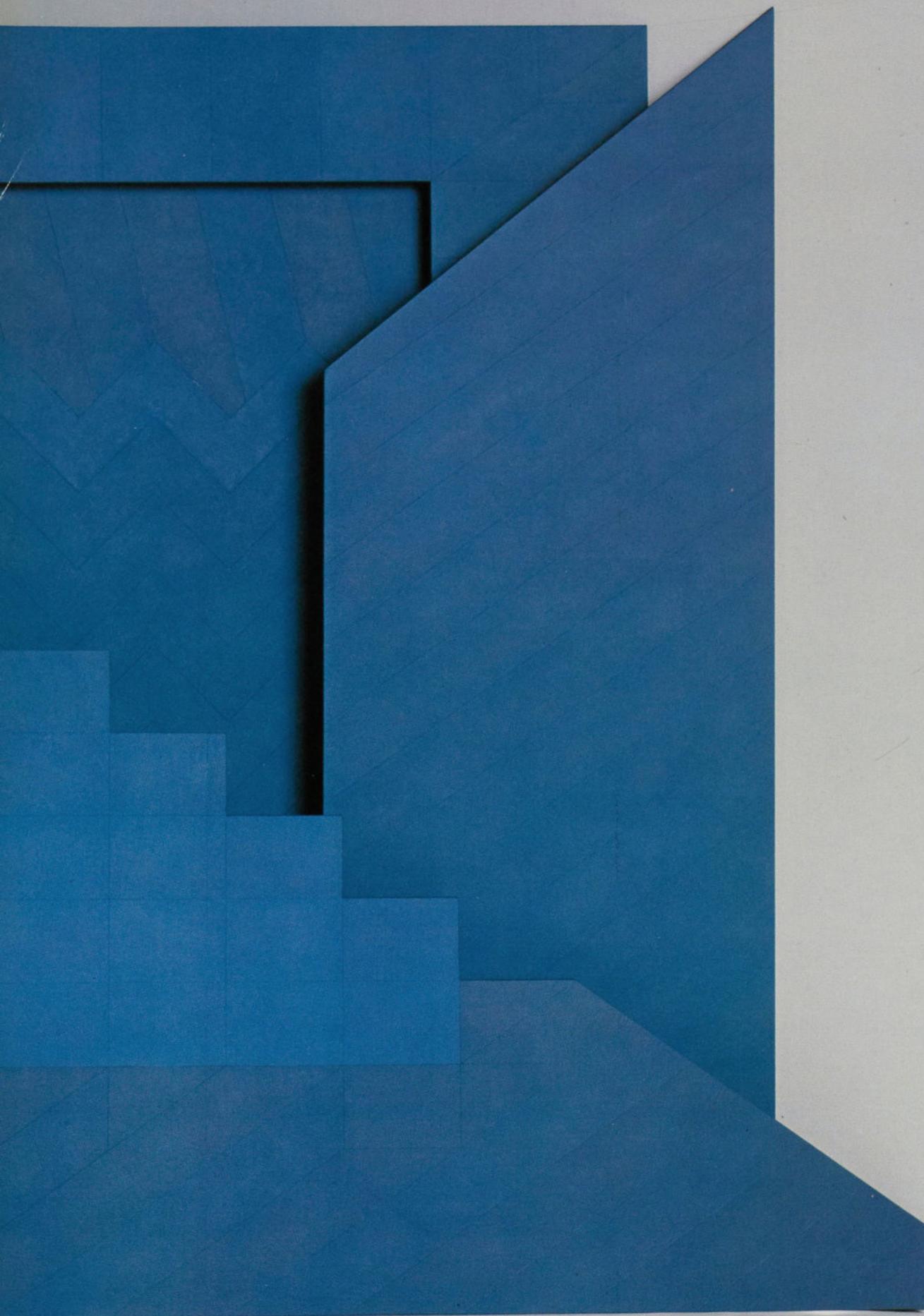
La bi-dimensionnalité de l'espace pictural dans ses aspects «traditionnels» (figuration, surréalisme, expressionnisme, etc.) relève d'un subterfuge ou d'un simulacre. Elle re-produit ou infirme la «réalité spatiale»: la «dimension» de l'espace réel y est simulée ou «aplatie» de par des préceptes formels et chromatiques (composition, ordre de grandeur et de distance, ombre/lumière, contrastes, dégradés, etc.). En «découpant», en fragmentant et en positionnant dans l'espace réel les éléments constituants (parcellisés) tirés de cet ensemble, il est possible d'investiguer et d'investir de significations nouvelles les «mécanismes» (et leurs attributs) régissant les rapports et les divisions entre la matérialité, le réel, l'illusion, la fiction et l'imaginaire.

Cette proposition s'articule sur deux axes: l'un propre à la réalité matérielle, de par l'extension et la re-disposition des éléments picturaux dans l'espace réel, l'autre maintenant un «degré» d'illusion de par la conjugaison du «tracé» et la diffusion de la couleur.

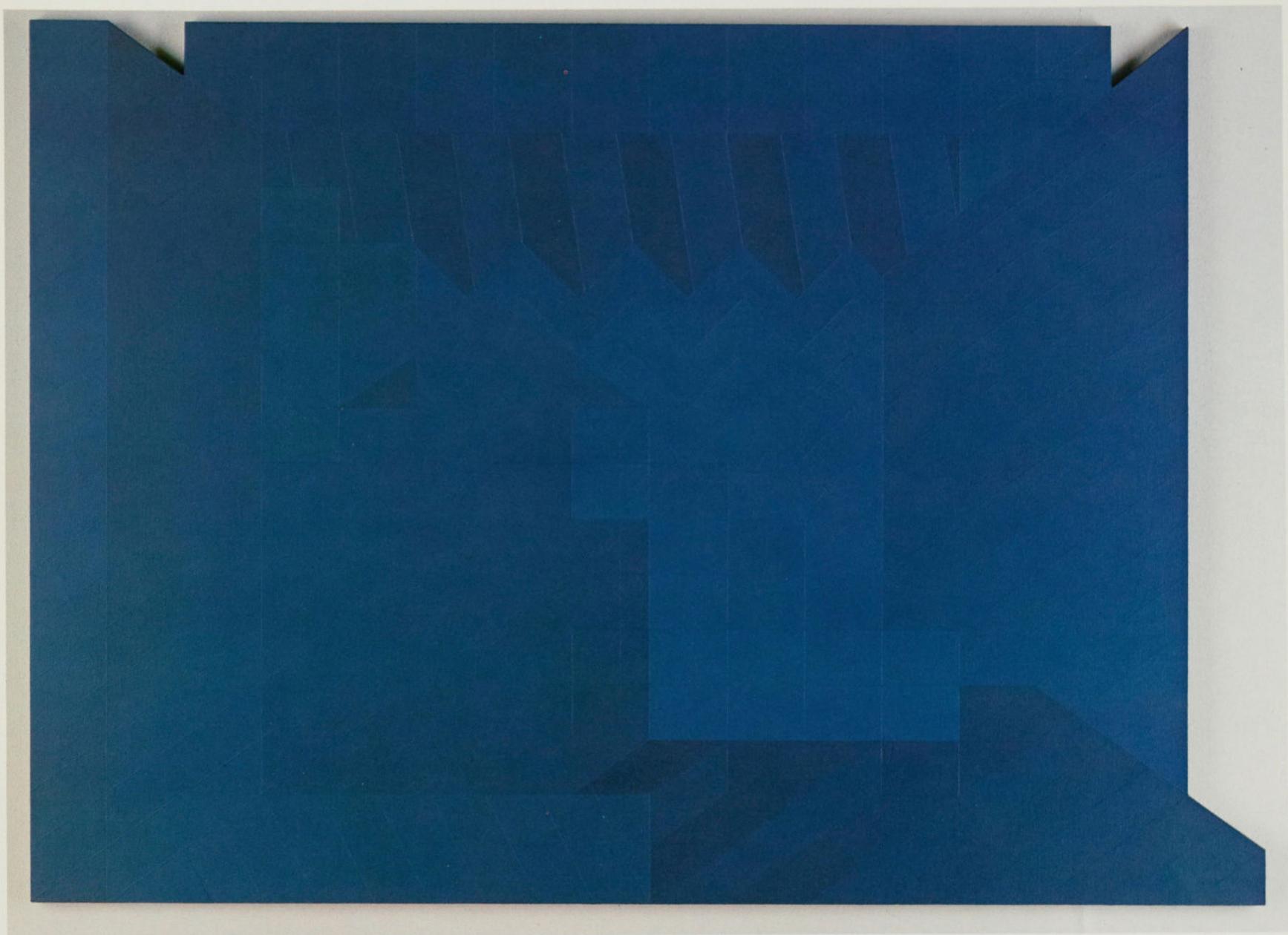
Ce qui est proposé en un sens, c'est une sorte de «symbiose» entre une attitude (démarche) matérialiste et une propension dans l'imaginaire.

L'espace pictural est irréductible à une logique d'ensemble; l'ordonnance de ses composantes ne fait que postuler l'illusion ou l'apparence de l'ordre. Il révèle tout autant qu'il dissimule, de par la «signifiante» et/ou de par l'occultation des «signes», de par le sens et/ou le non-sens.



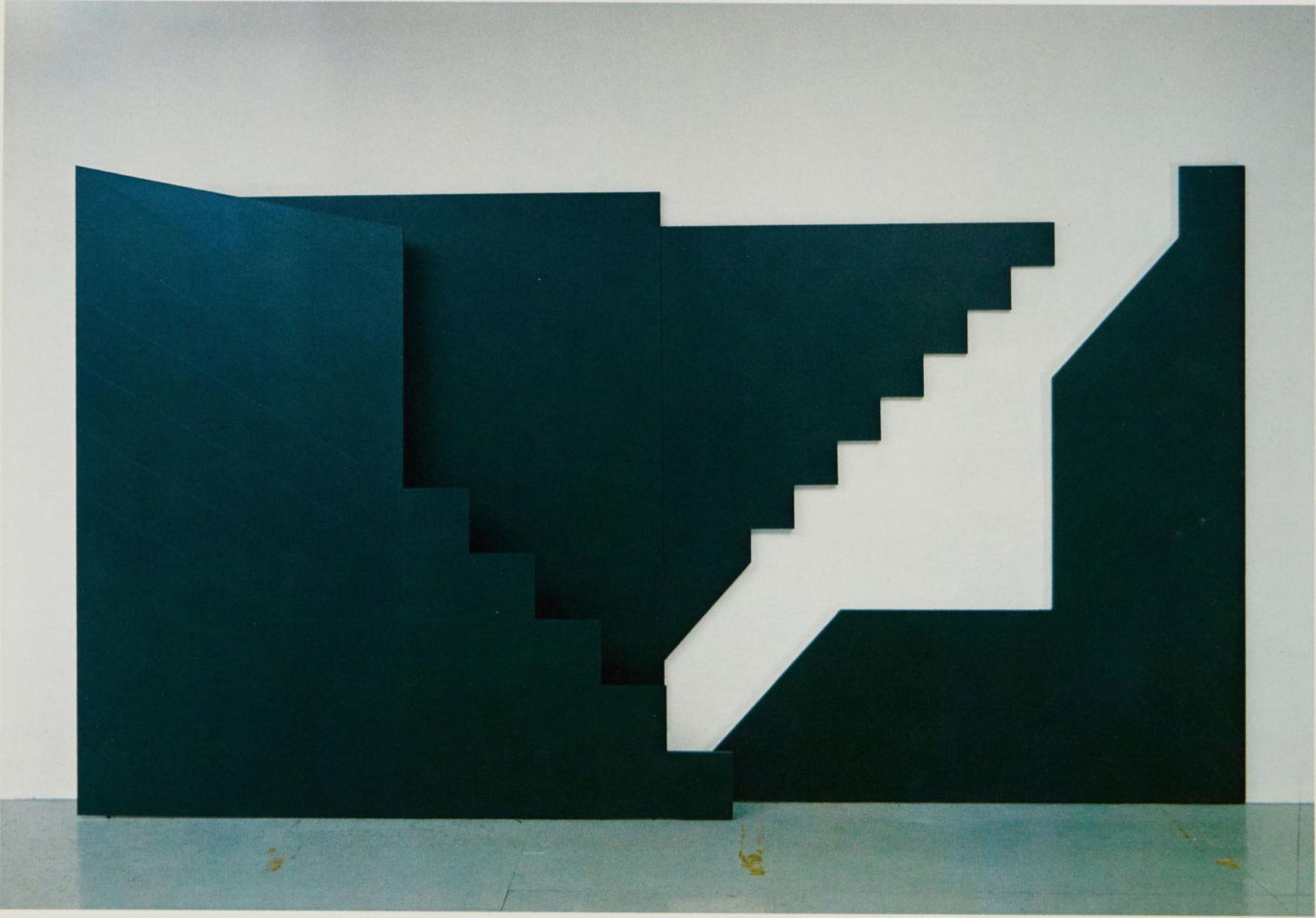


Écran no 3, 1982
acrylique sur tarlatane et contreplaqué
243.5 x 344 x 198 cm
Collection Art Gallery of Ontario



Écran no 3, 1982
modello
acrylique sur tarlatane et contreplaqué
122 x 172.4 cm
Collection Art Gallery of Ontario

Sans titre (vert), 1982
acrylique sur tarlatane et contreplaqué
244 x 469 x 24 cm



SUR LA GÉOMÉTRIE ET LA PERSPECTIVE...

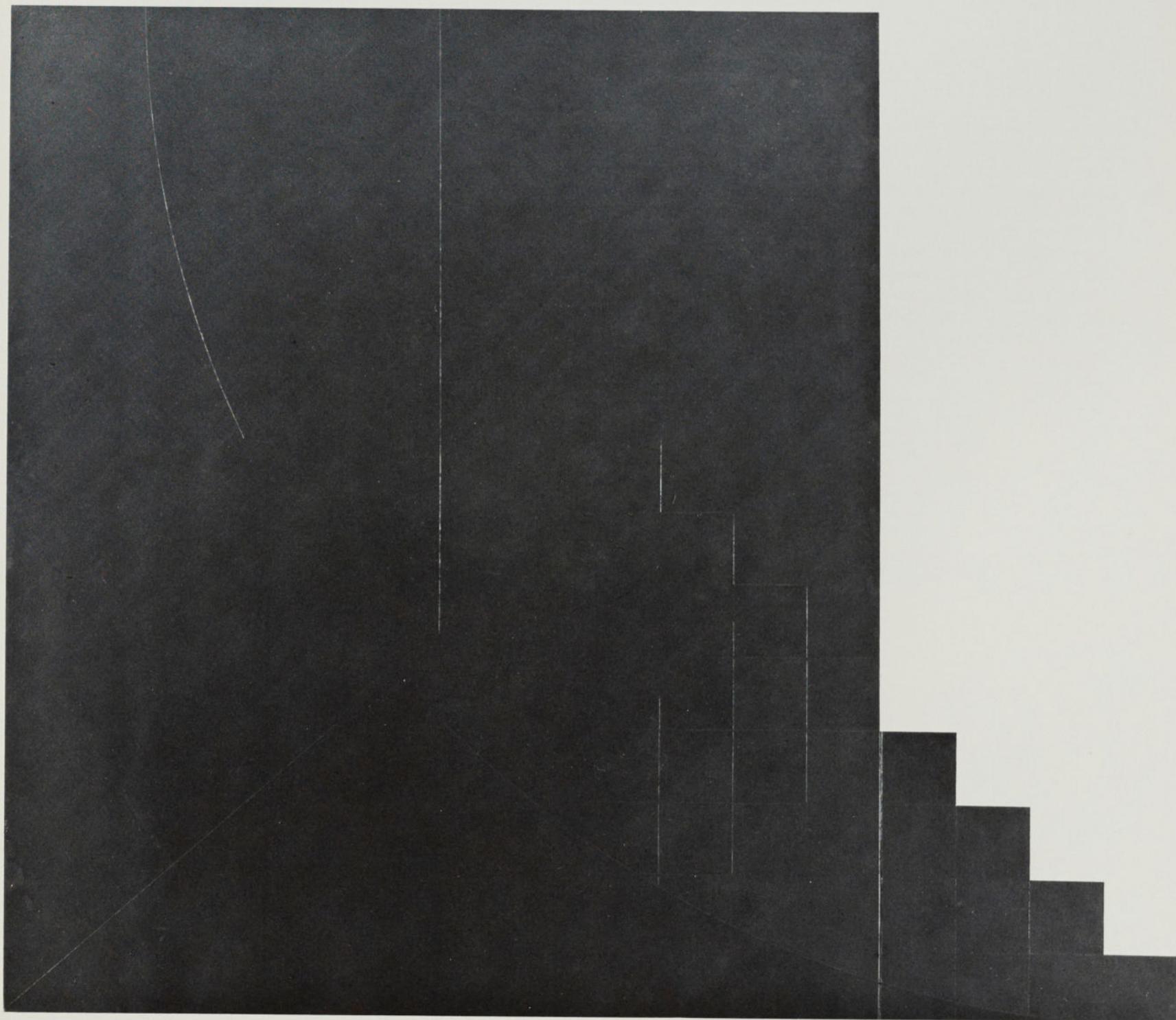
18

La «définition» géométrique du tableau s'inscrit comme le premier «signe» discursif et distinctif de celui-ci. Elle en démontre les modalités conceptuelles, compositionnelles et techniques. Elle en annonce et pré-détermine aussi les différentes approches (perceptuelle, théorique, pratique, et parfois symbolique). Elle situe également les limites et les possibilités de transgression de l'oeuvre.

Un système pictural donné peut contenir les «arguments» prospectifs de son ambivalence (ou de sa polyvalence) et les contradictions inhérentes à cette dernière, tout en conservant une «unité» d'ensemble.

Le procédé ou plutôt l'«outil» de la perspective est avant tout utilisé ici comme un «modèle» de conceptualisation, de re-production, d'analyse et d'évaluation, relatif à l'ensemble de la nomenclature picturale et spatiale et des rapports qu'entretiennent avec cette dernière l'artiste et le percepteur. Il permet à la fois une «qualification» et une «quantification» de l'espace. Il délimite et définit la «position» et les relations des éléments (lieux, objets, figures) compris dans cet ensemble. Il permet aussi d'établir des rapports de distance et de dimension, dans et avec l'oeuvre.

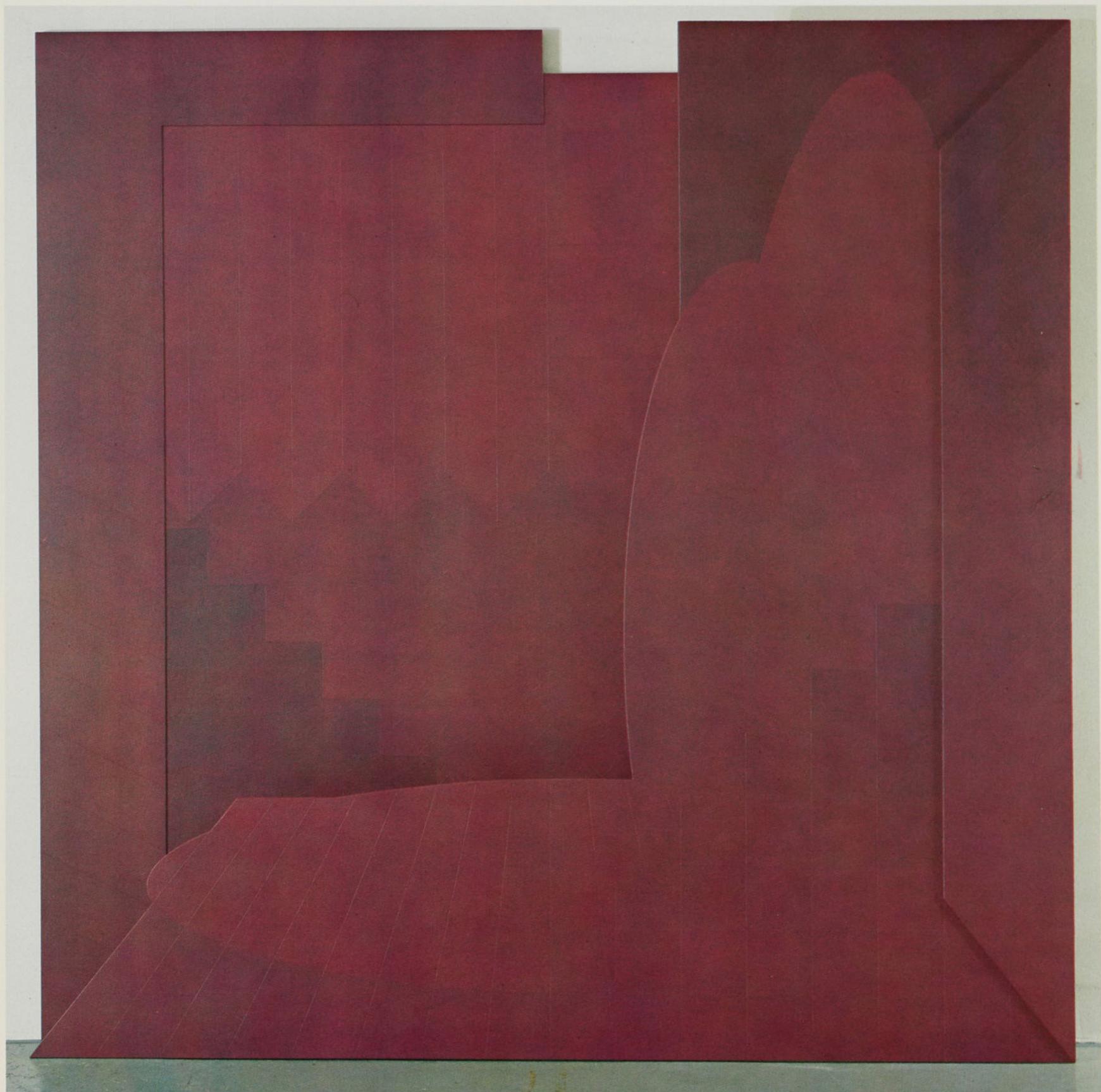
Sans titre (escalier) 1981
acrylique sur toile et contreplaqué
213 x 244 cm



Même s'il s'articule sur des principes et des notions de mesure, le procédé perspectiviste rend possible tout aussi bien la «démésure»: en distorsionnant l'espace, les objets et les figures, en réduisant ou en augmentant les distances et les dimensions.

Le «tracé» perspectiviste permet par essence le «voir au travers» (la transparence); il n'est pas dénommatif au premier niveau, c'est un «signe ouvert». Il peut «situer» de par ses attributs objectifs et/ou subjectifs, tout aussi bien l'intériorité que l'extériorité, le centre que la périphérie; définir tout aussi bien le contenu que le contenant, le vide que le plein, l'atmosphérique que le solide; proposer tout autant la construction que la déconstruction, le réel que l'imaginaire. En somme, c'est un dispositif fondamentalement «neutre»: ses modes d'utilisation, son «remplissage» ou son «évidage», lui alièneront cette «neutralité» au profit d'une mise en situation qui lui confèrera sa «signifiante».

Sans titre (rouge), 1983
acrylique sur tarlatane et contreplaqué
244 x 244 x 15 cm

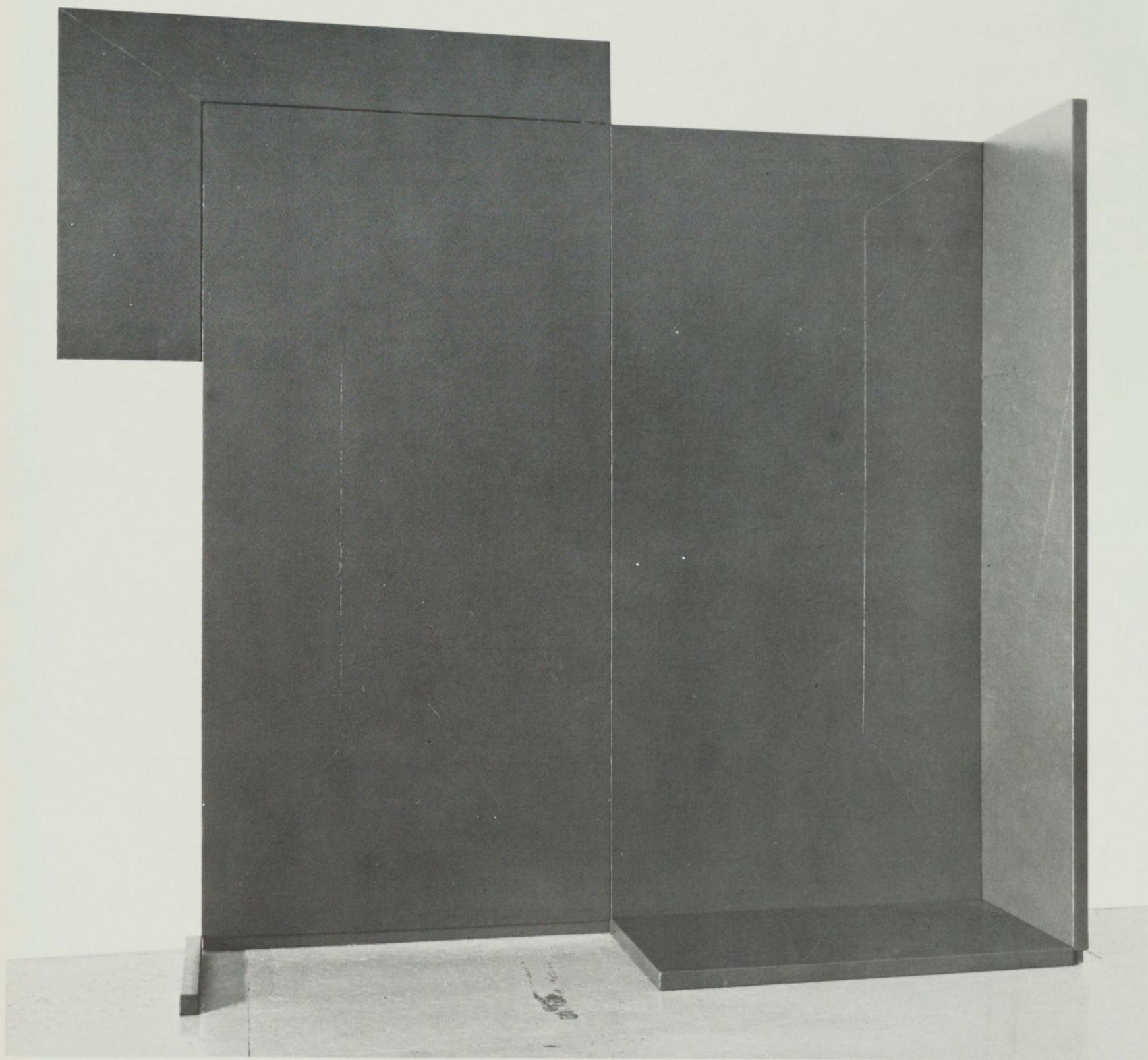


22

Évidemment, l'utilisation de ce système implique au départ des rapports ambigus et ambivalents entre la réalité et l'illusion (fiction); l'on ne peut l'utiliser, même de façon strictement «formaliste», sans accepter ou concéder l'émergence du «réel» et du «référentiel» à un niveau ou à un autre. Ils se manifesteront toutefois sous des formes indéfinies (non-définies) ou non-anecdotiques.

L'espace perspectiviste est normalement construit (ordonné) à partir de «tracés régulateurs»; ici le code régulateur (la normalité) n'est pas respecté. Les tracés sont subvertis par la modification (transposition, inversion, rupture, polarisation, etc.) de leurs rôles. L'imbrication du «support» à la «figure» dans l'espace réel amène une «réalisation» de certains éléments picturaux qui seraient «simulés» sur une surface bi-dimensionnelle. Ce procédé topologique matérialise le «fond illusionniste» qui dans la bi-dimensionnalité amène l'évanouissement ou l'occultation du support, mais il ne réfute pas pour autant tout illusionnisme, ce dernier se pose à un niveau différent, comme «mitoyen» et corollaire à la partie réelle.

Scène bleue, 1980-81
acrylique sur toiles laminées et contreplaqué
284.5 x 269 x 122 cm



SUR LA COULEUR...

«La couleur doit l'emporter pour qu'il y ait peinture.»⁽⁴⁾

Où les concepts structurels du tableau (géométrie projective) jouent un rôle «passif», un rôle de réceptacle, la grille chromatique (structure superposée et «fondue» à la première) vient dans son actualisation, jouer un rôle de «révélateur».

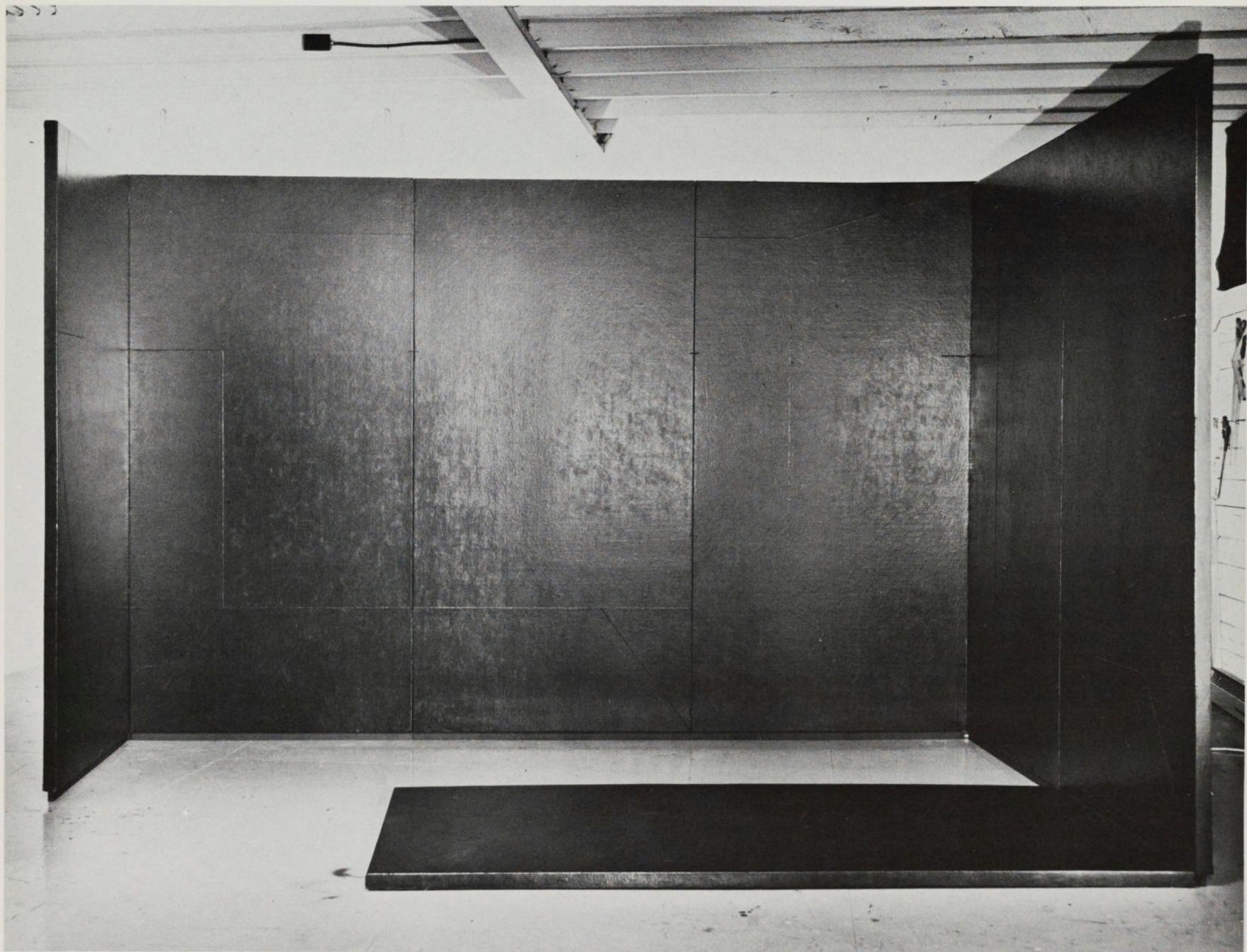
La couleur de par son «ensemble évolutif» revêt la structure-support du tableau (ensemble statique) d'un caractère de «temporalité»: l'espace-temps y devient flexible et variable.

Cette grille chromatique que l'on peut rapprocher à une «trame», régira toute l'activité chromatique sur l'ensemble du tableau. Elle est tracée et mesurée à partir du système premier par superposition. Elle délimitera une succession de «strates» verticales, horizontales et diagonales qui canaliseront le «glissement progressif» de la couleur. Ce dernier permettra une «subversion» des éléments structurels. Ce traitement virtualisera un certain illusionnisme latent (ambivalence entre la bi-dimensionnalité et la tri-dimensionnalité). Il «faussera» ou modifiera la réalité du support, en inversant, en réduisant, les distances et les dimensions. Il permettra l'établissement de rapports formels et chromatiques entre les différents éléments du tableau, un «passage» entre le «défini» et l'«indéfini», entre le continu et le discontinu.

La couleur structurante de par sa qualité et de par sa quantité, sa position, sa compression, son trajet, son dynamisme et son rythme, est posée comme le «dénominateur commun» et le «catalyseur» de l'ensemble pictural et des perceptions sensibles qui en découlent.

Scène pour l'oeil et le corps, 1981
acrylique sur toiles laminées et contreplaqué
244 x 366 x 122 cm

⁽⁴⁾ L. Béland, Catalogue «Béland, De Heusch, Jean, Kiopini», Montréal, M.A.C., 1977, p. 5.



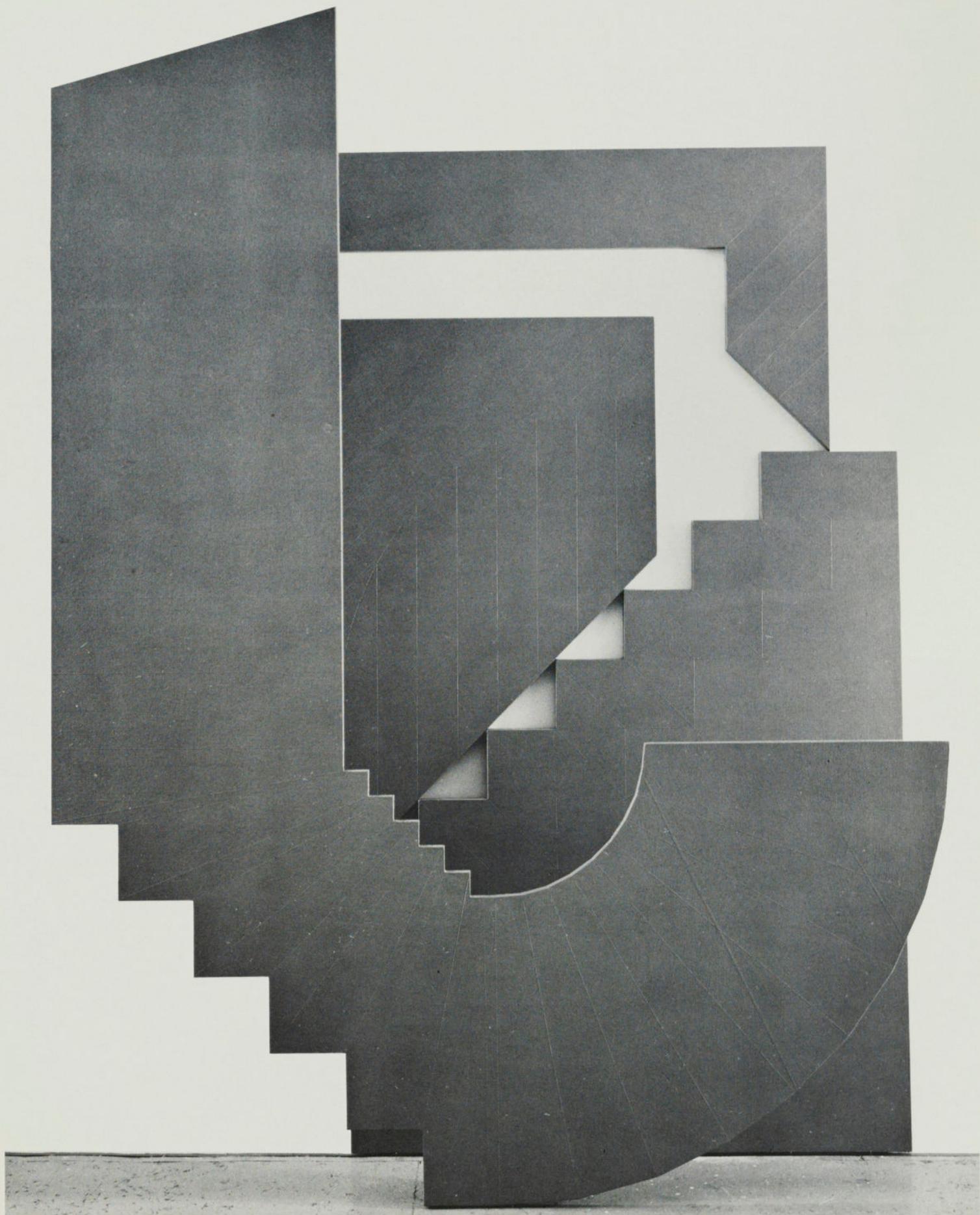
SUR...

26

La mise en forme (matérialisation) d'une pensée, d'un concept, du désir, de la jouissance ou de la violence et la médiatisation, transposition (transfiguration dans certains cas) de cet ensemble en/sur plan(s) avec des formes et des couleurs posent que tout le «scénario» du tableau s'argumente à partir d'un dépassement et/ou d'un déplacement de la réalité, d'une réduction ou d'un accroissement de cette dernière.

Dans et sur, pendant et après l'oeuvre, l'artiste soustrait et additionne de/à son histoire (de/à ses expériences vécues, mythifiées ou subconscientes). Il transforme et/ou transpose son «espace propre», sa réalité, ce qu'il lui est donné et permis d'en percevoir (d'en appréhender), d'en induire et d'en déduire. Il emprunte et prend, il remet et ajoute à l'espace et à la réalité de l'autre. Peindre, c'est avant tout transgresser sa propre réalité et celle de l'autre.

*Sans titre (gris), 1982
acrylique sur tarlatane et contreplaqué
244 x 183 x 30.5 cm*





LISTE DES OEUVRES

- 1- *Sans titre no 49*, 1981
acrylique sur toiles laminées
213 x 183 cm
Courtoisie de la galerie Ydessa, Toronto
- 2- *Sans titre no 50*, 1981
acrylique sur toiles laminées
213 x 183 cm
Courtoisie de la galerie Ydessa, Toronto
- 3- *Mondrian Blues*, 1981
acrylique sur toiles laminées
213 x 183 cm
Courtoisie de la galerie Ydessa, Toronto
- 4- *Écran no 3*, 1982
acrylique sur tarlatane et contreplaqué
243.5 x 344 x 198 cm
modello
acrylique sur tarlatane et contreplaqué
122 x 172.4 cm
Collection Art Gallery of Ontario
- 5- *Sans titre (vert)*, 1982
acrylique sur tarlatane et contreplaqué
244 x 469 x 24 cm
Courtoisie de la galerie Ydessa, Toronto
- 6- *Sans titre (escalier)* 1981
acrylique sur toile et contreplaqué
213 x 244 cm
Courtoisie de la galerie Ydessa, Toronto
- 7- *Sans titre (rouge)*, 1983
acrylique sur tarlatane et contreplaqué
244 x 244 x 15 cm
Collection de l'artiste
- 8- *Scène bleue*, 1980-81
acrylique sur toiles laminées et contreplaqué
284.5 x 269 x 122 cm
Collection de l'artiste
- 9- *Scène pour l'oeil et le corps*, 1981
acrylique sur toiles laminées et contreplaqué
244 x 366 x 122 cm
Courtoisie de la galerie Ydessa, Toronto
- 10- *Sans titre (gris)*, 1982
acrylique sur tarlatane et contreplaqué
244 x 183 x 30.5 cm
Courtoisie de la galerie Ydessa, Toronto

RÉPERTOIRE DES EXPOSITIONS

Christian Kiopini, né en 1949, vit et travaille à Montréal.

EXPOSITIONS INDIVIDUELLES

Centre culturel de Tracy, 1969.
Musée du Nouveau-Brunswick, Saint-Jean 1974 (avec Jocelyn Jean).
Galerie Laurent-Tremblay, Montréal 1975.
Progressions chromatiques 1975-1976, Musée d'art contemporain, Montréal 1976.
Centre culturel de l'Université de Sherbrooke, 1978 (avec Jocelyn Jean).
Alternance, atelier de l'artiste, Montréal 1979.
The Ydessa Gallery, Toronto 1980, 1981 et 1983.

EXPOSITIONS COLLECTIVES

Événement au Continental, Montréal 1971 (avec Normand Ulrich).
Université du Québec à Montréal, 1972.
15 Attitudes, Maison des Arts La Sauvegarde, Montréal 1973.
Galerie de l'Université de Moncton, Nouveau-Brunswick 1973.
Chantier de création de l'A.S.Q., Université de Montréal, 1974.
Processus 75, Musée d'art contemporain, Montréal 1975.
Grands formats, Place des Arts, Montréal 1975.
Galerie Laurent-Tremblay, Montréal 1976.
Nouvelles acquisitions, Musée du Québec, Québec 1976.
Cent onze dessins du Québec, Musée d'art contemporain, Montréal 1976 (exposition itinérante au Canada).
Luc Béland, Lucio de Heusch, Jocelyn Jean, Christian Kiopini, Musée d'art contemporain, Montréal 1977.
50 dessins canadiens, Beaverbrook Art Gallery, Fredericton, Nouveau-Brunswick 1977 (exposition itinérante dans les Maritimes).
Acquisitions récentes, Musée d'art contemporain, Montréal 1978.
Avec ou sans couleur, Terre des Hommes, Montréal 1978 (exposition itinérante au Canada).
Six propositions, Musée des beaux-arts de Montréal, 1979
Symposium: peinture contemporaine du Québec, Musée du Nouveau Monde, La Rochelle, France 1980.
Peinture contemporaine du Québec, Musée de Mâcon, France 1981.
The Ydessa Gallery, Toronto 1981
Le dessin de la jeune peinture, Musée d'art contemporain, Montréal 1981 (exposition itinérante au Québec).
Repères: Art actuel du Québec, Musée d'art contemporain, Montréal 1982 (exposition itinérante au Canada).
New acquisitions, Art Gallery of Ontario, Toronto 1983.
De Dürer à Saxe, Musée des beaux-arts de Montréal, 1983.

BIBLIOGRAPHIE

CATALOGUES D'EXPOSITIONS INDIVIDUELLES ET COLLECTIVES

Cent onze dessins du Québec, Musée d'art contemporain, Montréal 1976.
Progressions chromatiques 1975-1976: Dessins de Christian Kiopini, Musée d'art contemporain, Montréal, 1976.
Luc Béland, Lucio de Heusch, Jocelyn Jean, Christian Kiopini, Musée d'art contemporain, Montréal, 1977.
Avec ou sans couleur: Jeunes peintres abstraits québécois, le groupe Lavalin, Montréal 1978.
Six propositions: Luc Béland, Lucio de Heusch, Christian Kiopini, Chris Knudsen, Richard Mill, Léopold Plotek, Musée des beaux-arts de Montréal, 1979.
Symposium: peinture contemporaine du Québec, Musée du Nouveau Monde, La Rochelle, France 1980.
Le dessin de la jeune peinture, Musée d'art contemporain, Montréal 1981.
Repères: Art actuel du Québec, Musée d'art contemporain, Montréal, 1982.

ARTICLES DE PRESSE ET DE REVUES

Jean-Claude Leblond, «Processus 75 ou l'art en train de se faire», *Le Jour*, Montréal, 10 mai 1975, p. 18.
Non signé, «Processus 75», *Ateliers*, Musée d'art contemporain, vol. 4, n° 2, mai-juillet 1975.
Louise Letocha, «Processus 75», *Ateliers*, Musée d'art contemporain, vol. 4, n° 3, juillet-septembre 1975, p. 7.
«Importante exposition de dessins récents de 48 artistes du Québec», *La Presse*, Montréal, 8 avril 1976, p. B-2.
Gilles Toupin «Les cent tournures et pirouettes du dessin québécois», *La Presse*, Montréal, 17 avril 1976, p. D-20.
«Les carnets intimes de 48 artistes d'ici», *Le Devoir*, Montréal, 21 avril 1976.
John Noel Chandler, «111 Dessins du Québec», *Arts Canada*, avril-mai 1976, p. 40-48.
Jean-Claude Leblond, «Un art aléatoire au Musée d'art contemporain», *Le Devoir*, Montréal, 23 octobre 1976.
Gilles Toupin, «Christian Kiopini/Musée d'art contemporain», *La Presse*, Montréal, 6 novembre 1976, p. D-24.
Louise Letocha, «Progressions chromatiques 75-76», *Ateliers*, Musée d'art contemporain, vol. 5, n° 3, novembre 1976-janvier 1977, p. 4.
Yves Robillard, «Ça veut dire quoi, la tolérance?», *Le Jour*, Montréal, 3 juin 1977, p. 4-5.
Gilles Toupin, «Une peinture pour le plaisir de l'esprit», *La Presse*, Montréal, 4 juin 1977, p. D-19.
Jean-Claude Leblond, «Narcisse ou la pratique de l'art», *Le Devoir*, Montréal, 4 juin 1977, p. 20.
Virginia Nixon, «Birthday party launches first show for local artist», *The Gazette*, Montréal, 4 juin 1977, p. 38.
Henry Lehmann, «Disappointing debuts», *The Montreal Star*, Montréal, 11 juin 1977, p. D-5.

- Louise Letocha, «Le plaisir de peindre», *Ateliers*, Musée d'art contemporain, vol. 6, n° 1, juin-août 1977, p. 2.
- Bernard Lévy, «Le Parti pris du spectateur», *Vie des arts*, vol. XXII, no 88, automne 1977, p. 19-23.
- Diana Nemiroff, «Four Quebec Painters», *Artscanada*, vol. XXXIV, n° 3, nos 216-217, octobre-novembre 1977, p. 61-62.
- Graham Cantieni, «Béland, De Heusch, Jean and Kiopini at the Musée d'art contemporain, Montréal», *Artmagazine*, vol. 9, n° 35, octobre-novembre 1977, p. 31.
- Georges Bogardi, «The Top 10 in 1977», *The Montreal Star*, Montréal, 31 décembre 1977, p. C-4.
- René Payant, «La peinture abstraite actuelle au Québec: le vide», *Parachute*, n° 11, été 1978, p. 54-59.
- René Viau, «Avec ou sans couleur...», *La Presse*, Montréal, 29 juillet 1978, p. C-16.
- Gilles Toupin, «Une alternative à la pénurie de galeries», *La Presse*, Montréal, 8 mars 1979, p. D-10.
- Gilles Toupin, «Cette peinture a du corps...», *La Presse*, Montréal, 24 mars 1979, p. D-18.
- Henry Lehmann, «3 artists», *The Montreal Star*, Montréal, 24 mars 1979, p. D-4.
- René Viau, «Alternance: de Kiopini à Champagne», *Le Devoir*, Montréal, 28 mars 1979, p. 16.
- Virginia Nixon, «Visitors will find art wherever it is», *The Gazette*, Montréal, 6 avril 1979.
- René Payant, «Alternance». *Parachute*, n° 16, automne 1979, p. 55-59.
- René Viau, «Expositions: six peintres, 14 tableaux», *Le Devoir*, Montréal, 16 octobre 1979, p. 21.
- Gilles Toupin, «Six peintres funambules», *La Presse*, Montréal, 27 octobre 1979, p. C-18.
- Liz Wylie, «6 Propositions at the Montreal Museum of Fine Arts: October 12 - December 2», *Artmagazine*, vol. 11, no 47, février-mars 1980, p. 49.
- René Viau, «Six propositions: Béland, De Heusch, Kiopini, Knudsen, Mill, Plotek, au Musée des beaux-arts de Montréal», *Vie des Arts*, vol. XXIV, no 98, printemps 1980, p. 80.
- John Bentley Mays, «More than meets the eye in Kiopini's rich textures», *The Globe and Mail*, Toronto, 13 mai 1980.
- René Viau, «La Rochelle accueillera cet été des artistes du Québec», *Le Devoir*, Montréal, 11 juin 1980, p. 15.
- Gilles Toupin, «Au Musée du Nouveau Monde: Six peintres du Québec sur la sellette», *La Presse*, Montréal, 14 juin 1980, p. D-20.
- «Opération Québec 80: Les Québécois en évidence au Festival de la Rochelle», *La Presse*, Montréal, 25 juin 1980, p. B-7.
- René Viau, «La Rochelle renoue avec le Nouveau Monde», *Le Devoir*, Montréal, 30 août 1980, p. 15-16.
- John Bentley Mays, *The Globe and Mail*, Toronto, 22 octobre 1981.
- René Viau, «Le dessin de la jeune peinture», *Le Devoir*, Montréal, 26 septembre 1981.
- Gilles Toupin, «Au Musée d'art contemporain: l'intelligence du dessin québécois», *La Presse*, Montréal, 10 octobre 1981.
- Laurence Sabbath, «Le Dessin de la Jeune Peinture», *The Gazette*, Montréal, 17 octobre 1981, p. 30.
- Jean Leduc, «Le dessin de la jeune peinture québécoise», *Parachute*, no 25, hiver 1981, p. 32-33.
- Jean Tourangeau, «Le dessin de la jeune peinture», *Vie des Arts*, vol. XXVI, no 106, printemps 1982, p. 74.
- John Bentley Mays, *The Globe and Mail*, Toronto, 26 février 1983.

*Une exposition organisée par le Musée d'art contemporain,
Montréal, avec la participation financière du Conseil des
Arts du Canada.*

*Cette publication a été préparée par Gilles Godmer,
conservateur de l'exposition.*

*Crédits photographiques: Centre de documentation
Yvan Boulerice*

Conception graphique: Pierre E. Roy

Typographie: Typo Express

Impression: Vac Offset

Dactylographie: Roxane Labrosse

© Ministère des Affaires culturelles, 1984
Dépôt légal: Bibliothèque nationale du Québec.
1er trimestre 1984
ISBN - 2-551-05980-1



Gouvernement du Québec
Ministère des Affaires culturelles
Musée d'art contemporain