

Archives d'un lieu

Sylvain Campeau

Number 43, Spring 1998

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/9691ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Campeau, S. (1998). Archives d'un lieu. *Espace Sculpture*, (43), 44–45.

"These forms are the devotion of daily ritual," he said. "They represent 184 days, my time in Paris."

Harper Jones's most ambitious collection of concealed objects in this exhibition is a series of seven bulging black sculptures suspended from the gallery wall by metal harness clips. They look like they might be fetish objects designed for a giant, or the props from your wildest fantasy. In fact, the spandex-covered sacs contain sports gear: shoulder pads, footballs, even shoes. The "nipples" of the shoe cleats—and a multitude of other, more provocative shapes—protrude from the shiny black sheaths.

"I was thinking of Maplethorpe, Tom of Finland, the extremes, and the exaggeration," Harper Jones explained. He has named the sculpture *Stallions*, which he says was inspired by gay muscle magazines.

A different kind of magazine featured Harper Jones's own stylish appearance. He is portrayed looking dignified, almost spiritual, wearing a designer jacket in a photo-spread published in the Spring 1997 issue of *Angeline's*, the French fashion magazine. The portrait of Harper Jones lends emphasis to his artist's statement for *Trash*. He writes: "Minimalism provides the base for my art, which includes a combination of a materialistic understanding of modernity fused with layers of meaning, from aesthetic, intellectual, psychological and sexual down to a spiritual core."

Too often Minimalist artworks are minimally interesting. But minimalism in tension becomes exciting. That uneasy balance is best developed in the sculptures where Harper Jones has, in effect, suffocated materialism. Two paired wall sculptures, *Bound and Strung*, and the partially wrapped driftwood branches that form the sculpture titled *Huddle*, are prime examples of contents-under-pressure. In *Huddle*, an entire foam mattress is trapped under each of the sewn-on Spandex coverings.

"I was trying to get the entire

mattress attached to these poles by wrapping and forcing them as much as possible. I wrapped and wrapped until the presence of it wasn't there any more," Harper Jones said. "They are completely covered in packing tape and one of them is then covered in foil, the gold foil wrappers from chocolate bars. Then plastic sheeting over that, and spandex over that."

Referring to the *Bound and Strung* sculptures, Harper Jones suggests that one of the pieces looks like an athletic cup. Another, we agree, has the unmistakable contours of a bum. "There's such pleasure in doing these, stretching the elastic that tight—the forces, and the pulling," he said.

Obsession, repression, homoerotic practices—whatever your preference, you can read it in Harper Jones's sculptures. Is that a milky fluid inside his bottles? A horny penis in one of the dangling *Stallion* sculptures? And who are these little wrapped and tied faces stacked on a shelf?

Harper Jones explains that they are all photocopies of the same photo of him taken when he was eight or ten years old. "I would scrunch up the photocopy, then open it up slowly and wrap it around a rock, a rock gathered from Wreck Beach. I was thinking about the words "stoned", "judged and stoned", "trashed", and what was fascinating were the faces. I'd get monkey faces, Quasimodo, The Scream," he said.

Rocks off a nude bathing beach, crumpled paper, dental floss, sheer pantyhose, 2x4 studs, and whitewash are the components of this untitled piece. Like Harper Jones's other sculptures in *Trash*, it is a gourmet's blend of word games, choice debris, and unadulterated wit. ■

R. Harper Jones: *Trash*
Third Avenue Gallery,
Vancouver BC
September 4–27, 1997

Archives d'un lieu

Sylvain Campeau

Dans sa conception d'une sculpture moderne désormais nomade, Rosalind Krauss partait du fait que la sculpture traditionnelle était en fait commémoration d'un lieu que son socle avait pour fonction de marquer. Elle concluait ainsi à une certaine forme de fétichisation de la fonction du piédestal, cette base inséparable du monument, devenue partie intégrante de celui-ci, disparu ou absorbé, où cette relation de marquage temporel et spatial se fait sentir. Conséquemment, selon elle, «la sculpture se penche pour absorber le piédestal en elle-même et le déplace de son site actuel; et par la représentation de ses propres matériaux ou du processus de sa construction, la sculpture décrit sa propre autonomie»¹.

On peut alors se demander ce qu'il en serait du moulage. Il est difficile d'imaginer à la fois

et son fondement. Or, si photographie et sculpture partagent ce rapport avec le lieu, cette fonction déictique faisant qu'en elles quelque chose pointe vers ce lieu et le traduit l'une comme représentation symbolique, l'autre comme reproduction, le moulage et la photographie, dans ce *toucher* du lieu dont ils arrivent à rendre ainsi l'empreinte, manifestent ce qui peut exister en ces deux genres de plus commun et de plus prégnant.

Le projet des *Traces désertées* de Patrick Mascaux et de Christine Wilmès² montre bien cette communauté de la fonction signifiante entre ces deux genres. Choissant des lieux déterminés par le fait qu'ils apparaissent comme des paysages «en voie de transformation ou de dégradation progressive»³, ils le documentent au moyen



plus grand contact entre la sculpture et le lieu qu'elle pointe et plus grande autonomie. Car le moulage ne fait pas qu'absorber son socle; il en nie l'existence. Son autonomie serait plutôt celle qui résulte d'une symbolique de l'absorption littérale de la matière du lieu, d'une partie de sa superficie donnée ainsi métonymiquement comme le lieu même, comme sa substance essentielle

d'une prise de données pluridimensionnelles telles que: la longitude et la latitude, une photographie de l'entière du site ainsi circonscrit, échantillons et vestiges, prise de son d'ambiance et empreintes de dimensions variables en silhouette. Sur le site, leur travail s'apparente à celui de topographes. L'espace de travail est marqué par un ruban rejoignant quatre bornes qui le délimitent.

Patrick Mascaux et
Christine Wilmès,
Traces désertées—
30-CAN-QUÉ, 1997.
Dazibao, Montréal.
Photo: André
Clément.

L'endroit est aussi codifié. Un relevé en plan est effectué et une vue cartographique l'accompagne. Tout le protocole et les éléments du travail de relevé scientifique sont donc ici respectés en vue de l'archivage d'un lieu habituellement marqué par une activité humaine d'exploitation quelconque aujourd'hui abandonnée. L'installation qui en résulte et qui aligne dans des cadres tous ces éléments attestant de la réalité, de la présence et de l'oubli de ce lieu, témoigne donc de manière rétroactive de l'activité auquel ce paysage spécifique s'est prêté et, de façon prématurée, de la disparition éventuelle mais inévitable de celui-ci. Mais il faut noter que ce message est double. Car il s'agit de documenter à la fois l'harnachement de ce site à des fins humaines qui l'assimilent et, en quelque sorte, l'oblitérent et la disparition progressive des traces de cet asservissement oublié. Cette architecture militaire oubliée,

accrochée au cap méditerranéen (24-FRA-VAR), ce wagon d'une gare abandonnée dans le désert de Sonora au Mexique (06-MEX-SON), cette plateforme minière sise près de Chibougamau (30-CAN-QUÉ) ont tous été retenus comme preuve de l'inconstance des activités humaines et de leurs vicissitudes.

Mais ces paysages que les artistes décrivent en sont-ils bien? Ne se détournent-ils pas plutôt du paysage habituel pour se concentrer sur l'élément étranger venu s'y greffer? Désert, toundra et cap ne sont ici représentés qu'en fonction de ce qui est venu les «défigurer». Moulage et photographie prélèveraient donc ici des empreintes en trop, redondantes par rapport à celles déjà laissées à leur seule détérioration progressive, ou à la dégradation du paysage qu'elles sont venues stigmatiser. Car c'est bien de cela qu'il s'agit : d'un supplément d'informations inutiles sur un lieu

inutilisé. Il en va de cette production comme d'une surenchère de stigmates, venus rappeler de vieilles fautes et agissant du coup comme une rédemption au caractère trouble et fallacieux.

Dans cette production d'empreintes nomades, en supplément, photo et moulage travailleraient à une référence auratique du lieu tout en s'employant à s'en accaparer toute la substance. Car s'il s'agit, pour les deux modes, de donner la teneur du lieu grâce à leur intimité passée avec celui-ci, il émane d'elles une odeur de commémoration qui repose sur un anéantissement à venir du lieu. Une étrange équation se manifeste en elles alors que, tout en annonçant cette disparition, elles y travaillent à leur façon, commémorant peut-être moins le lieu même que sa disparition déjà amorcée. Elles préfigurent ainsi le jour où, pures traces transfigurées, imbibées de la nature du lieu, elles en

deviendront, plutôt que le supplément, le succédané, passant du statut d'empreinte à celui d'ersatz *transsubstantié*. ■

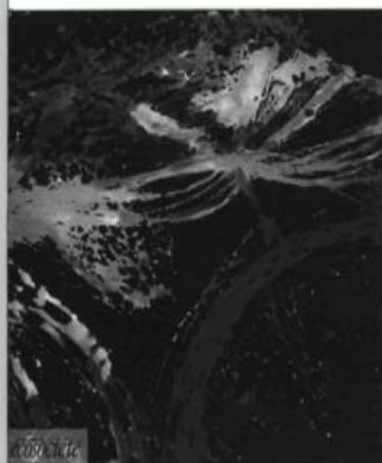
NOTES :

1. Rosalind Krauss, "Sculpture in the Expanded Field", dans *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, Mass., et Londres, The MIT Press, 1985, p. 280. Ma traduction. Je reprends ici des éléments de la réflexion déjà entreprise sur le sujet dans "Du monument. Jocelyne Allouche", dans *Chambres obscures. Photographie et installation*, Laval, Éditions Trois, Collection «Vedute», 1995, p. 21-48.
2. Il est intéressant de noter que le premier est architecte et la seconde, sculpteur. Car, dans la suite du texte cité de Krauss, une série de relations d'implication, de contradiction pure ou partielle, représentée dans un schéma, réunit les notions de *landscape*, *architecture*, *marked sites*, *axiomatic sculptures*, *site-construction*, *sculpture*. Faudrait-il y ajouter une sorte de *site cité* pour y intégrer le travail de Wilmès et Mascaux?
3. Cité de la brochure de présentation réalisée par les deux artistes.

[Parutions]

John K. Grande

Art, nature et société



JOHN K. GRANDE
Art, nature et société
 Les éditions Écosociété
 Montréal, 1997, 267 p.
 Traduit de l'anglais par
 Claude Frappier.

En 1994, le critique d'art John K. Grande faisait paraître un essai sur l'art et son rapport à la Nature intitulé *Balance: art and nature*. Dans ce livre, récem-

ment traduit en français sous le titre *Art, nature et société*, l'auteur soutient l'idée que l'art doit s'exercer comme un acte créatif en étroite relation avec la Nature comme force vitale. Toutefois, en devenant ainsi «une célébration de la nature», il s'oblige nécessairement à une lecture critique d'une certaine production artistique telle que pratiquée au sein du monde de l'art contemporain. Or, puisque cette critique offre une nouvelle manière de considérer le sens de l'expérience artistique, sa position est loin d'être anodine. Elle se veut autant politique, économique qu'esthétique.

En effet : qu'est-ce que l'Art? qu'est-ce que la Nature? Pour Grande, l'art est de l'ordre de la Nature. La nature elle-même est artistique. «La nature est l'art dont nous faisons partie». Malheureusement, beaucoup d'artistes contemporains, aveuglés par le système et les exigences du marché, ont oublié cette expérience essentielle de l'art avec la nature. Ils se sont plutôt lancés dans une esthétique décadente, «fille de la technoculture», laquelle deviendra à l'ère postmoderne pure-

ment narcissique. Or ce détournement n'est pas d'hier. Il prend racine dans la tradition philosophico-esthétique de l'Occident que nous rapporte l'histoire officielle de l'art. En effet, depuis les Grecs, l'expression artistique aurait subi une déviation du sens originel du concept de Nature. Déviation que le rationalisme moderne, incarné par Descartes, ne pouvait qu'aggraver. Même la notion de paysage qui s'intégrera à une vision humaniste de la Nature ne pourra remettre en question ce parcours. Enfin, l'art contemporain qui a pour inspiration les diverses avant-gardes du début du siècle ne déroge pas à cette vocation technicienne de l'art. Ainsi, l'artiste contemporain se retrouve, la plupart du temps, soumis au système des objets et contribue à perpétuer une forme d'art éloignée de la Nature. Il a beau vouloir critiquer la société de consommation, jamais, cependant, il ne propose d'alternative sérieuse. Bien au contraire : sa critique est souvent de l'ordre du marketing et, ainsi, n'annonce rien de réellement subversif.

Heureusement, inscrit sous le

signe de l'écologie et de l'environnement, l'acte créatif valorisant la Nature est encore possible. C'est d'ailleurs grâce à cette conscience où se profile un «profond respect de l'écosystème» que l'art futur pourra s'exposer. Pour ce faire, il faut cependant délaisser la conception dualiste à la base de la pensée occidentale et adhérer à une nouvelle alliance où les notions de culture et de nature seront réexaminées au profit d'une nouvelle spiritualité dans laquelle le féminin et le sacré pourront refaire surface. C'est à l'intérieur de cette nouvelle économie que pourra s'expérimenter un nouveau rapport vis-à-vis la Nature incarnée désormais par la Terre-mère. Conséquemment, l'art véritablement contemporain est actuellement en marge de l'histoire de l'art et des musées modernes et postmodernes, il se trouve plutôt dans les expériences esthétiques qui discrètement s'intègrent à la nature comme le propose, entre autres, l'art autochtone.

Bien sûr, l'analyse faite par Grande de l'art contemporain s'avère en partie justifiée. Ses