Document generated on 04/19/2024 2:50 a.m.

Espace Sculpture

R. Harper Jones
Trash

Paula Gustafson

Number 43, Spring 1998

URI: https://id.erudit.org/iderudit/9690ac

See table of contents

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

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

Explore this journal

Cite this article

Gustafson, P. (1998). R. Harper Jones : *Trash*. *Espace Sculpture*, (43), 43–44.

Tous droits réservés © Le Centre de diffusion 3D, 1998

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/

engendre, il génère. Les cellules de Plensa peuvent être appréhendées de la sorte. Seule la pensée peut y pénétrer pour essayer les possibles multiples de circulation, cheminements proches de la conscience et de la mémoire. L'intellect agit comme un principe matériel et la pensée est la matière manifestée.

En cherchant du côté de la tradition chrétienne, il est possible de poser la question du lieu, cette fois en termes métaphysiques et comparer ces espaces à de petites demeures virginales. Les retables du Moyen-Age offrent une véritable science de cette mise en seuil. L'espace du mystère, de l'indicible, est suggéré et situé dans l'intervalle qui sépare deux images et dans l'ossature complexe du retable. L'histoire sainte est ponctuée de ces manques qu'il faut nécessairement combler en pensée pour en garder le fil conducteur. Le dispositif construit des seuils qu'il faut franchir virtuellement et propose, pour arriver au dénouement, des trajets qui empruntent au bout du compte la structure de l'image sainte. Ainsi, grâce à la matière, il est possible d'accéder à l'immatériel. Le surgissement brutal, physique des cellules de Plensa a pour effet de maintenir à distance. Recul nécessaire pour que le visiteur franchisse les murs en pensée tout en les laissant intacts, vierges. Ces chrysalides ne sont pas que des contenants, elles sont elles-mêmes pensée. La matière s'estompe devant l'idée.

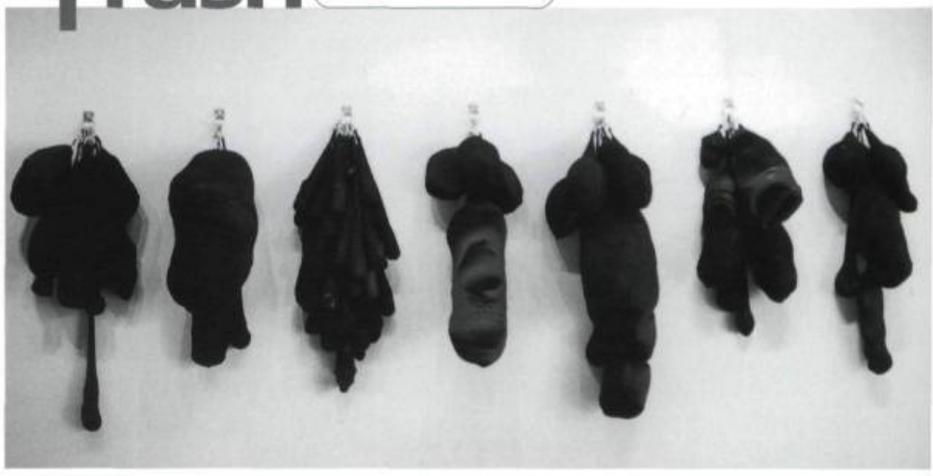
La pensée est un jeu de langage silencieux qu'exploite l'artiste par un dispositif sémantique. *Dessin d'un maître inconnu* et les *Islands* sont des mises en contexte, des mises en œuvre du langage. Si le spectateur stationne devant *Dessin d'un maître inconnu*, les lettres scintillantes illuminées depuis l'intérieur lui paraîtront figées dans la glace, mais elles n'en murmureront pas moins l'univers poétique de Blake, Dante... S'il se déplace, les lettres danseront, se confondront et opéreront le phénomène propre à l'utilisation du module répétitif : le brouillage, la perte de sens et l'animation visuelle. Au delà du texte poétique cité, s'offre l'essence même de la poésie, de l'imaginaire et de cet étrange univers intervallaire né de la résonance particulière ou du frottement des mots entre eux, de l'inexprimable donc. Les mots de *Dessin d'un maître inconnu* comme les noms propres des *Islands* sont encore des matériaux sollicités pour parvenir à la mentalisation de notre rapport au lieu. La dématérialisation de ce dernier se fait par l'usage d'une autre sorte d'alphabet, celui de la géométrie. Plensa utilise systématiquement des volumes ou des figures géométriques simples comme des parallélépipèdes, des cubes, des sphères, ou des triangles, des rectangles, des polyèdres. Cette dernière série concerne des plaques de verre serties de métal, munies de poignées, posées simplement sur leur tranche au sol et adossées au mur. Au centre, en leur cœur, sont gravés des noms propres d'artistes. Ces formes géométriques permettent à l'œil de les percevoir d'emblée; bien que tangibles et concrètes elles s'avèrent non figuratives et donc abstraites. L'auteur est proche à ce propos des minimalistes qui prônent la littéralité de la perception.

Les matériaux, y compris le langage, ne sont que des moyens pour accéder à la poésie dont l'étymologie *poiein* signifie faire, produire, créer. Plensa fait, produit, crée du réel et culmine au point d'équivalence entre matière et poésie. Les distinguer l'un de l'autre devient dès lors impossible. La matière serait la chair de la poésie, chair... spirituelle. ∎

Jaume Plensa
Galerie du Jeu de Paume, Paris
25 mars–18 mai 1997

R. Harper Jones
Trash

Paula Gustafson



Robert Harper Jones, *Stallions*, 1997. Spandex, foam rubber, sports gear, glass bottles, metal hardware, assorted debris and found objects.

Embodying notions of concealment, containment, and what he calls "the imagination of contents," Harper Jones's *Trash* sculptures developed in part from a six-month residency in Paris in1997. In his artist's statement he describes how he was fascinated by the sight of marble sculptures wrapped in plastic, museum rooms sealed off behind opaque glass or paper walls, and the partially hidden contents inside large translucent garbage bags. He was curious about what was hidden, as well as the materials used for concealment. Seeing objects transformed with tissue paper, tape, twine, and bubble wrap led to ideas about other forms of wrapping, such as encasement in spandex fabric and nylon pantyhose.

"In the morning in Paris you would see circles of bottles. All the wine bottles from the night before would be around the metal grates of trees. When I would walk by, I'd think, Oh, the stories...," Harper Jones recalled during a September 4, 1997 interview at Third Avenue Gallery in Vancouver. He has recreated this Parisian scene in *Cocktails*, a 40-inch in diameter collection of liquor and wine bottles, sheathed in nude-coloured pantyhose. The silky-textured nylon stretches around the outside of the bottles and continues down inside their neck openings, where it forms flaccid bags, each filled with pickling salt.

"When it was just bottles, all you'd see was the glass, but as soon as I covered them with the pantyhose fabric, the tops, the circles of the openings became visible, and suddenly I wondered, whose body is this? Is it male? Is it female? It switches gender," Harper Jones said.

Another, somewhat similar sculpture is constructed from pantyhose-wrapped water bottles. Visible inside each plastic bottle is a piece of white paper. He says that he named the work *Pain Quotidien* (daily bread), because it documents "the wrappers from the baguettes that we would have every day in Paris, and the water bottles we would get every day." (In the same breath he mentions that bread and water is the diet of the prisoner, but it's merely a passing comment, not a criticism about his time in the City of Light.)

On each of the baguette wrappers inside each bottle he has written the same affirmation—"I am a whole and perfect child of the universe". After these messages were stuffed into the bottles, he corked the openings with penis-like appendages made from bits of foam tied with butcher's twine or dental floss.

"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 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 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 traduise 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 Wilmès[2] montre bien cette communauté de la fonction signifiante entre ces deux genres. Choisissant 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 d'une prise de données pluridimensionnelles telles que: la longitude et la latitude, une photographie de l'entièreté du site ainsi circonscrit, échantillons et vestiges, prise de son d'ambiance et empreintes de dimensions variables en silicone. 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.