

Morna Gamblin

Yam Lau

Numéro 68, été 2004

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/8986ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (imprimé)

1923-2551 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Lau, Y. (2004). Morna Gamblin. *Espace Sculpture*, (68), 23–24.

Morna GAMBLIN

YAM LAU

« Bonjour à tous !

J'expose quelques œuvres dans l'une des cages d'escalier à l'arrière de l'École d'art de Toronto. Et c'est plus que du Donald Judd qui est ainsi projeté sur les planchers, les murs, le plafond et... les escaliers. »

EXTRAIT DU COURRIEL ENVOYÉ PAR L'ARTISTE
POUR ANNONCER SON EXPOSITION AU TSA.

On peut aisément rattacher le travail de Morna Gamblin à l'*in situ*, les œuvres dans la cage d'escalier du TSA correspondant parfaitement à la description de l'artiste fournie ci-haut. Sa démarche, par ailleurs, est assez complexe et je vais tenter de la décrire plus avant, notamment en recourant aux images générées par ordinateur que j'ai pu voir et expérimenter.

MORNA GAMBLIN,
Stairwell, 2003. Vinyle
adhesif, images
numérisées/Computer
-generated renderings
by Yam Lau and Morna
Gamblin.

L'installation est composée de pièces adhésives en vinyle qui ont été taillées pour s'ajuster aux mesures exactes de quelques œuvres de Donald Judd, ces autocollants « indexant » les surfaces colorées de certaines pièces. De fait, les autocollants sont placés comme s'ils étaient des « projections orthographiques » d'une véritable sculpture de Judd, et

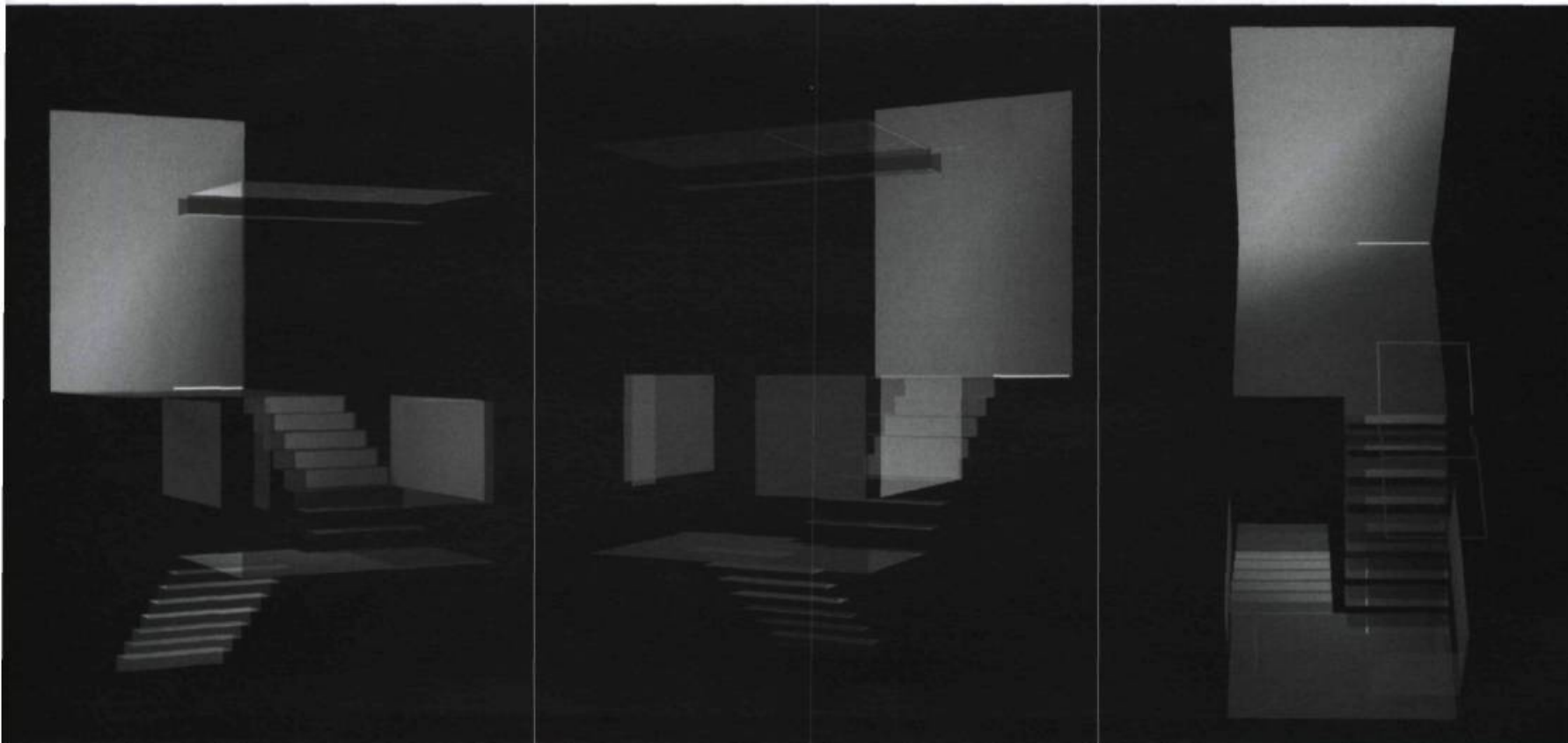
"Hi everyone,

I'm having an opening for some work that I've been doing in one of the back stairwells at TSA. More of Donald Judd's boxes projected onto the floors, walls, ceiling, and in this case stairs."

EXCERPT FROM MORNA GAMBLIN'S EMAIL ANNOUNCEMENT
FOR HER INSTALLATION AT TORONTO SCHOOL OF ART.

Morna Gamblin's work can be grasped clearly *in situ*; what took place at the stairwell at the TSA is as simple and direct as the description quoted above. On the other hand, her work is nonetheless complex and I wish to describe to the reader once more, along with the computer-generated renderings, her work as I saw and experienced it.

The work is composed of pieces of vinyl adhesive that have been cut to correspond to the exact measurements of a number of Judd's works. These adhesives thus index the coloured surfaces of certain Judd pieces. On site, the adhesives are positioned as if orthographically "projected" outward, from what would have been an actu-



présentés sur diverses surfaces architecturales. Les espaces choisis sont habituellement un lieu fermé, délimité par un certain nombre d'intersections et de plans comme, par exemple, une cuisine ou une cage d'escalier. Dans ces aires complexes, les motifs projetés sont encore plus aléatoires puisqu'ils sont davantage fragmentés — la structure de l'œuvre de Judd se dissout alors pour s'ajuster à un autre type de spatialité. Peut-on parler d'une *dé-installation* de Judd? Ce qui est sûr, c'est que dans le cas d'une cage d'escalier, c'est véritablement le lieu qui crée l'œuvre. Dès lors, la dimension physique de l'œuvre de Judd, sa présence et sa position exacte dans l'espace ne peuvent être perçues que de façon intuitive — telle une... *absence palpable*, dira-t-on. Comme si la puissance iconique et la matérialité de l'objet se donnaient à voir en négatif, uniquement pour appuyer, justifier le travail de Gamblin, et permettre à l'environnement de le transformer en œuvre. Ou plus précisément : l'œuvre et l'environnement sont indissociables, l'un et l'autre s'engendrant mutuellement.

Il serait assurément saugrenu de prétendre que la démarche de Gamblin ne concerne pas la production de Judd mais, en même temps, je suis incapable de la définir comme un « face à face » avec lui. Contrairement à toutes ces œuvres qui découlent du travail de Judd — la majorité d'entre elles débouchant sur des impasses idéologiques, celles de Gamblin s'en distancient complètement, restent en marge, dira-t-on. Certes, son geste *pointe* vers l'artiste américain, mais sans jamais l'accaparer, l'emprisonner. Ici, l'œuvre de Judd est seulement *indexée*, évoquée d'une manière virtuelle par les autocollants de couleurs, qui s'ajustent aux contraintes spatiales où ils se déploient. Une évocation qui, paradoxalement, permet en quelque sorte de *traverser* l'œuvre de Judd sans nullement la remettre en question. Le propos de Gamblin n'est pas une critique, mais plutôt une sorte de *performance* à partir de l'œuvre de Judd, celle-ci pouvant dès lors être détachée d'elle-même, désincarnée de sa propre matérialité, et projetée dans un autre environnement.

L'approche de Gamblin rappelle simplement le *nom* de Judd — sans lequel son travail n'aurait été que de l'arbitraire et de l'idiosyncrasie. L'œuvre de Judd n'est pas « convoquée » comme un objet réel mais comme une entité ontologiquement *antérieure* à son déploiement. C'est une dimension virtuelle et schématique qui sous-tend le travail de Gamblin. La sculpture de Judd y *apparaît* comme une... présence inadéquate, une « collection » de surfaces qui n'ont pas de liens avec les structures initiales, libérées de leur identité propre. Les surfaces de vinyle, regroupées — *a fortiori* — sous l'étiquette « Judd », permettent une adaptation et une sensibilité nouvelles à l'espace : elles agissent comme une cartographie, un ensemble de plans, une sorte de schéma qui amène à complexifier et à décrire de nouveau nos espaces.

Je suis touché par la clarté et la justesse de l'œuvre de cette jeune artiste. Sa rencontre indirecte avec Judd démontre un autre mode de résistance dans lequel il n'y a ni opposition ni compétition. Son indexation n'enferme pas, mais instaure une distanciation avec les œuvres de l'artiste américain. On pourrait définir son approche comme un geste, un « pointé vers » qui évite d'emprisonner, de contraindre l'œuvre citée, un geste qui nécessairement retourne à lui-même. Désormais, un nouveau type d'autonomie émerge, et c'est dans la distance instaurée par le geste de Gamblin qu'une autre multiplicité spatiale — jusque-là absente chez Judd — est libérée et mise en espace. L'œuvre de Gamblin est une sorte d'allusion qui, en même temps, est une libération. ←

ally installed Judd piece, onto the surfaces of the architectural environment. The architectural setting is usually a constricted one with a number of complex planar intersections, such as a kitchen or the stairwell space at the TSA. These spaces maximized the unpredictability of the “projected” surfaces by further fragmenting them in space. Thus, the gestalt of a Judd is dissipated and subjected to a different kind of spatial ordering. Is it a *disinstallation* of Judd, I wondered? For certain, in a scenario such as the stairwell, it is the environment that is doing the *work*. For the thingness of a Judd, its exact location and presence in space, can only be intuited as a palpable absent. Here, a Judd's iconic authority and presence is negatively installed only to warrant Gamblin's practice and to allow the environment to set it to work. Or rather, more appropriately put, the work and the environment are made contingent on each other, and thus set each other to work.

Although it seems improbable to say that Gamblin's work is not about Judd, I feel it is equally inadequate to characterize her practice as a face-to-face engagement with Judd. Unlike so many works that take issues with Judd, most of them predicated on ideological quandaries, Gamblin's work leaves Judd entirely alone. Hers is an oblique engagement, a gesture of *pointing* at Judd perhaps, but one that does not take hold of his work. Here, Judd's work is simply indexed, invoked in some virtual sense by the colour adhesives, according to the vicissitudes of the space that it finds itself in. This invocation, while leaving Judd's work uncontested, paradoxically enables a kind of *working through* Judd. Gamblin's is not so much a critique but a kind of *performance* of a Judd to the effect that a Judd piece could be released from itself, *disincarnated* from its own materiality and authority, and sent projected towards a different kind of spatiality.

Gamblin's practice simply recalls the *name* Judd — without which her work would have been idiosyncratic and arbitrary. Through her invocation, a Judd is recalled less as a thing in the world than as something ontologically *prior* to its embodiment. A schematic, virtual quality animates Gamblin's work. Here, a Judd *appears* as an inadequate presence, as a “collection” of surfaces that are unanchored from its former fixed structures, freed from the authority of a declarative self-identity. The “collection” of vinyl surfaces, barely held together by the name Judd, accomplishes a new adaptability and sensitivity to space: They are *found* to function as a mapping device, a set of plans or kind of schema that works to complicate and describe our spaces anew.

I am touched by the clarity and confidence of this young artist's work. Gamblin's oblique encounter with Judd demonstrates a different kind of resistance: She does not oppose or contest Judd. Her indexing of Judd does not take hold, but establishes a proper distance from the older artist's work. One may regard her work as gestural, a “pointing at” that refrains from taking hold of the work being pointed at. Such a gesture necessarily folds back onto itself. Hence, a different kind of autonomy emerges. Yet it is in the distance *created* by Gamblin's gesture that a new spatial multiplicity hitherto unrealized in Judd is released and delivered into the world. Gamblin's is a kind of pointing that is also simultaneously a releasing. ←