

**Carlos Gallardo**  
*La Matière spectrale*

Louise Provencher

Number 37, Fall 1996

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/9854ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Provencher, L. (1996). Carlos Gallardo : *La Matière spectrale*. *Espace Sculpture*, (37), 34–36.

# Carlos GALLARDO *La Matière spectrale*

Louise Provencher

Une scène vide. Quelques chaises accrochées à ce vide comme les lambeaux d'une vie désertée. Et pourtant... l'appel d'une présence, celle de nos yeux chercheurs, inquiets même, puisque sans points de repère spatiaux et temporels fixes, déterminés. Nous sommes pris dans un entremonde articulant passé et futur, chambre à compression du temps, d'où surgissent par flots discontinus souvenirs écorchés, images évanescentes, lent et sinueux parcours d'une mémoire qui s'éveille. On se dit alors que le vide présumé de ce décor de théâtre désarticulant la perspective est faux-semblant : portant en lui, déjà, avant même l'insertion de notre regard en lui, les chemins en nombre indéfini qui se trament individuellement, chez chaque spectateur. Acteur et auteur tout à la fois, il ne sait plus, littéralement, sur "quel pied danser" pour retrouver son équilibre : car acteur il se retrouve, d'une pièce—sa vie—où il se regarde avec les yeux d'un autre, des autres par le jeu ludique de la mémoire. Et pourtant irrévocablement, implacablement, auteur est-il en ce qu'il se voit interpréter et réinterpréter ce qui se présente à lui/en lui.

Jeux de mémoire, de miroirs, qui se doit par ailleurs d'être réitéré, relancé : l'anamnèse n'étant ni plus ni moins qu'une condition de vie pour le sujet "décentré" de l'ère postmoderne. Un sujet qui ne peut plus se targuer d'une transparence à soi, traversé qu'il est par les constructions mnémoriques du social, la concurrence des multiples discours et leur impact socio-politique, tel qu'analysé par Foucault.<sup>1</sup> Sans compter, bien sûr, l'éclatement du mythe du moi individuel conçu comme entité close sur elle-même, siège de la conscience et de la volonté, du génie. Poursuivant à cet égard l'entreprise critique amorcée par la psychanalyse, Rorty souligne que «n'importe quoi, du son d'un mot à la couleur d'une feuille, jusqu'au contact d'une peau, peut, comme Freud nous l'a montré, servir chez un être humain à dramatiser et à cristalliser le sens de sa propre identité (...) N'importe quelle constellation apparemment aléatoire de faits peut donner à une vie sa tonalité propre».<sup>2</sup> Comment, en



effet, conquérir une identité, se demande Carlos Gallardo, sinon par le repérage forcément éclaté de souvenirs qui nous hantent, et par leur articulation dans une narration<sup>3</sup> de type visuel par exemple? La saisie qu'ont l'artiste et le spectateur de leur propre subjectivité étant inlassablement réévaluée à travers la mémoire, affirme Cheetham, «aussi bien par le cadrage des fragments et par le montage qu'on en fait (et par qui le fait) que par ce qui est visible au sens propre».<sup>4</sup>

Ainsi, de la scène de théâtre nous passons à des photographies travaillées à l'acrylique, sur laquelle apparaissent en surface—le plus profond est la peau, disait Valéry—les fissures causées par l'oubli, la perte, mais aussi les traces d'une enquête. Celle, paradoxale, portant sur une origine forcément mythique— "imprésentable", dirait Lyotard—bien qu'appuyée sur des documents autobiographiques. S'inspirant de Borgès, et donc du thème de l'inexorabilité du temps, Gallardo vise à fixer de façon indélébile, ces souvenirs qui rendent possible un futur<sup>5</sup> et ce, quitte à les river à l'aide de plombs

dans un cadre d'acier. La matière la plus inaltérable pour confronter l'usure du temps, la contamination, insensible, de notre passé par les "souvenirs-écran"<sup>6</sup>, l'apport imparable de l'imagination dans la construction de notre, de nos histoires. Autre thème borgésien. Se trouve ainsi marquée l'impuissance qui est la nôtre quant à une appréhension immédiate et pleine de ce qui nous a émus, et continue de nous forger; le délai forcé pour ressaisir ce qui fut<sup>7</sup>, à l'aide par exemple de photos, celles-ci indiquant au premier chef l'absence du représenté. Mais une absence vibrante, rayonnante ajouterait aussitôt Gallardo. Ainsi la pièce *Perplexité* (1995), un polyptyque (1,80 x 1,03m), nous le montre à quatre ans, vêtu d'un costume de théâtre : image prémonitrice d'un thème obsédant dans l'oeuvre et la vie de Gallardo (celui-ci étant aussi dessinateur de décors et de costumes pour la scène). On ne distingue pas le visage de l'enfant, de même que ceux des personnages, compagnons d'enfance de Gallardo, figurant sur cinq des six photographies juxtaposées à la première. Encore que sur

Carlos Gallardo, *La Memoria*, 1993. Détail. Latex, coton, eau. Deux structures de 3,50 x 12 m. Bassin : 12 m<sup>2</sup>. Modern Museum of Art, Buenos Aires. Photo : C. Gallardo.

certain visages, l'artiste a peint et accentué les traits de manière parodique, sinon sardonique : traces mnémoniques du caractère, réel ou supposé, des individus. Dans la photo de l'enfant, on note la perspective fautive du lieu où il se tient, et le tracé surimposé d'axes se croisant sur son corps : point focal disséminé dans d'autres œuvres où, de manière rétrospective, on ne peut désormais s'empêcher de projeter cette figure séminale d'un bambin déconcerté, semble-t-il, par un monde instable, travaillé de manière explicite ou non par les questions existentielles canoniques, soit : où suis-je ? où vais-je ? et pourquoi ?<sup>8</sup> Si Gallardo met ainsi en jeu sa propre mémoire, il n'y a pas de doute qu'il entend nous ménager un espace de jeu : que là se situe bien plutôt son intention première, l'objectif étant d'induire chez le spectateur une remise en jeu de son propre passé.<sup>9</sup> «Les regardeurs font les tableaux», disait Duchamp. Gallardo nous propose une avenue de réflexion quant à la façon dont notre être se tisse à même

sur la toile la couche d'acrylique, mais aussi inscrivant, de manière récurrente, des extraits de la poésie d'Olga Orozco — en particulier, des lignes de l'ode *Of What Use Will This Body Be...* À ce titre, l'artiste d'installation intéressé par l'écriture comme l'est Gallardo, «valorisera la gestuelle de celle-ci, la mettra en scène, en signe(s), en situation visuelle; *lisible* ou non. Pour lui, l'écriture sera le point de départ qui lui permettra d'expérimenter plusieurs espaces, plusieurs "visualisations", mises à voir de ceux-là. L'écriture, dès lors, sera à la fois source et visée, pigment et support, lumière et volume.»<sup>10</sup> User de l'écriture, comme le souligne Rober Racine, c'est aussi inscrire et théâtraliser un espace "privé" dans l'espace public, questionnant les limites imparties présumément à chacun, bien que visant dans un même temps à produire «une fine adéquation entre la densité d'un acte caché, privé, et l'intensité déployée de sa résonance visuelle, spatiale *fréquentée*.»<sup>11</sup> Dans le cadre de son travail sur des

résine, sont rigidifiées ; effigies, mais aussi hommage rendu par Gallardo à leur auteur qui, vivant ou mort, est de toutes manières, ailleurs. On songe alors à la question évoquée par Didi-Huberman, soit «que serait donc un volume — un volume, un corps déjà — qui montrerait, au sens quasi wittgensteinien du terme, la perte d'un corps ? Qu'est-ce qu'un volume porteur, montreur de vide ? Comment montrer un vide ? Et comment faire de cet acte une forme — une forme qui nous regarde ?»<sup>12</sup> Voilà une forme qui nous fait signe, indice d'un réseau d'affinités électives constitué au hasard du temps et constitutif du soi. Se dissimulent pourtant aux yeux des spectateurs, et à ceux-là même de l'artiste, adresses et signataires de ces enveloppes, sans oublier bien sûr leur contenu, tout comme se perdent dans une nuit obscure les racines de notre mémoire affective. Se trouve ainsi réactualisée cette formule de Thierry De Duve pour qualifier le sentiment éprouvé face à une œuvre d'art : *entité relationnelle*, l'œuvre de Gal-



Carlos Gallardo, *From Far Away*, 1994. Bois, acier, papier, résine, acrylique. 59 x 102 x 16 cm. Galeria Der Brücke, Arte Internacional, Buenos Aires.

les sources les plus hétéroclites et contingentes, au hasard des rencontres avec certaines personnes, certains lieux, des objets, des odeurs, et ce, de manière à nous faire percevoir comment la mémoire est tentaculaire au niveau de tous nos sens. Bref, comment le corps participe à cette anamorphose de tout et de rien afin que surgisse pour nous un destin. Métaphore, à cet égard, est le geste de l'artiste : Gallardo apposant parfois à mains nues

objets à trois dimensions, Gallardo conserve l'écriture comme *leitmotiv*. *From Far Away* (1994) — un ready-made "travaillé", pourrait-on dire — est constituée de 181 enveloppes reçues depuis 1963 par l'artiste, et portant l'estampille de plusieurs pays. Ces enveloppes, de grandeurs variées, sont enfilées "à la broche" sur des tiges d'acier, le tout enserré dans un boîtier de planches plus ou moins équerries. Les enveloppes, enduites d'acrylique et de

lardo serait cette «pelote de relations emmêlées où se noue l'écheveau infini des liens qu'elle tisse avec son "dehors" et qu'elle ramène à elle, comme au secret qui fait son "dedans"». <sup>13</sup> Signe, selon l'artiste, d'une ouverture au monde, à autrui, la pièce *From Far Away* renvoie ainsi tout aussi bien au mouvement centripète de retour à l'"origine", manifeste dans son travail sur les photographies d'enfance. Oscillation entre deux mouve-

ments apparemment inverses, afin de res-saisir, toujours, ce point d'ancrage (ou d'encrage?) perpétuellement mobile qu'est le moi.

Par ailleurs, Gallardo a produit une installation au Musée d'art moderne de Buenos Aires — *La Memoria* (1993) — composée de deux structures (12 x 3,50m) suspendues au-dessus d'une surface-miroir, un espace d'eau (12m<sup>2</sup>). Sur ces panneaux, en équilibre instable, recouverts de coton puis de latex, se trouve inscrite une litanie de noms et chiffres, comme si l'on faisait face à une pierre tombale rappelant un cataclysme meurtrier. Les disparus semblent réductibles à de simples numéros, comme c'est sans doute le cas à l'ère du capitalisme tardif et d'une société de consommation engendrant l'atomisation du social. Nous faisons donc face à une sculpture qui, loin d'être un simple objet, évoque plutôt une *situation*, en ce sens qu'est pris en compte l'environnement socio-politique conditionnant la réception de l'oeuvre et ce, via la mise en valeur des «conditions matérielles du sculptural».<sup>14</sup> Le mot situation souligne aussi la caractère aléatoire et aventureux des trajectoires choisies par chaque spectateur, de ses déambulations autour et au sein de l'oeuvre, espace parcouru et vécu par lui comme *site*.

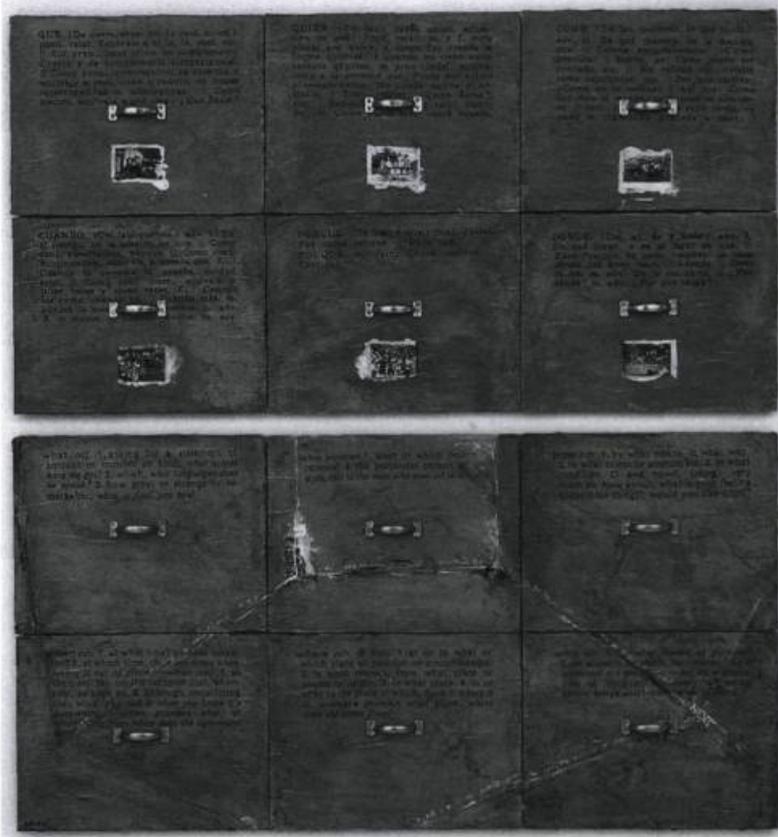
*La Memoria* peut aussi être perçue comme "machine mnémonique"<sup>15</sup>: machine qui, à l'instar du travail de la mémoire, interdit une appréhension pleine et simultanée du sens de l'oeuvre. Le parcours et l'angle choisi par chaque spectateur produisent invariablement une mutation dans la perception sans que ne soit possible la fusion des perspectives, et donc des multiples sens provoqués chez/par chaque spectateur — interprète, en un tout unifié. L'artiste, pour sa part, n'occupe pas une position privilégiée, sinon celle de produire un espace ludique, une *situation* catalysant le déploiement de l'anamnèse. On ne saurait douter de l'efficacité du travail de Gallardo à cet égard; celui-ci parvenant à instiller en nous de manière insensible le lent effondrement de nos certitudes. Somme toute, l'oeuvre est une séduisante invitation à la traversée des miroirs.<sup>16</sup> ■

#### NOTES :

1. La difficulté de s'entendre et de comprendre — en dépit de la prolifération des moyens techniques de communication — le conformisme et l'atomisation du social sont quelques thèmes récurrents dans l'oeuvre de Gallardo. Comme le note par ailleurs, Cheetham, «l'invitation lancée aux spectateurs de participer — de leur faire reconnaître leur complicité dans les discours de leur société, tout en leur ouvrant d'autres perspectives — est un monde typiquement postmoderne du commentaire politique». Voir Cheetham, Mark A. (1992) (traduction Jean Papineau). *La mémoire postmoderne. Essai sur l'art canadien contemporain*. Montréal : Liber. p.149. Titre

original : *Postmodernism. Trends in Recent Canadian Art*. Oxford: Oxford University Press. 1991.

2. Rorty, Richard. (1989) *Contingency, Irony and Solidarity*. Cambridge: Cambridge University Press. p. 37.
3. Pour la mise en valeur du rôle de la narration ou d'un motif unifiant pour établir la cohérence du moi, «aussi contingents, idiosyncratiques, fluctuants, et modulés soient-ils», voir Shusterman, Richard. (1991). (trad. Christine Noille). *L'art à l'état vif. La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*. Paris : Les éditions de Minuit, p. 252 et suiv. Titre original: *Pragmatist Aesthetics. Living Beauty, Rethinking Art*. Oxford: Blackwell Publishers. 1992.
4. Cheetham, Mark A., *op. cit.*, p. 92.
5. «La mémoire (...) ne ressuscite pas un passé qui aura été présent, elle engage l'avenir». Derrida, Jacques. *Mémoires pour Paul de Man*.
6. Les "souvenirs-écran" étant comme on sait des souvenirs liés à une époque ultérieure de la vie d'un individu bien qu'ils soient postulés comme appartenant à l'enfance. Voir Freud, Sigmund. (1967). *Psychopathologie de la vie quotidienne*. Paris : Payot, p. 56.
7. Délai, mais aussi *distance*; celle-ci pouvant être entendue comme *choc*. La distance serait ainsi, selon Didi-Huberman, cette «capacité à nous atteindre, à nous toucher, la distance optique (pouvant) produire sa propre conversion haptique ou tactile.» Pour un rapprochement entre la notion de distance et celle d'aura — aura dont l'apparition exige tout à la fois une «double distance, un double regard (où le regardé regarde le regardant), un travail de la mémoire, une protension». Voir Didi-Huberman, Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, 1992, Paris, Les Éditions de Minuit, p.115-116.
8. Ces questions existentielles se trouvent évoquées dans d'autres oeuvres de Gallardo: ainsi la pièce "Rumeur du temps" de la série *Gestes et certitudes* (1995), un polyptyque fait de panneaux munis chacun d'une poignée d'acier, évoquant ainsi des tiroirs, ou plus précisément, ces boîtes de métal recueillant les cadavres à la morgue. Chaque panneau de la moitié supérieure de l'oeuvre est porteur d'une petite photographie d'un ou de plusieurs individus, alors que sur tous figure une définition tirée du dictionnaire se rapportant aux mots pourquoi, quand, comment, etc.
9. On peut, par ailleurs, se demander si tout passé peut n'être qu'individuel. Voir à ce titre l'analyse que fait Cheetham (1988) de l'installation vidéo de Vern Hume *Lamented Moments / Desired Objects*, *op.cit.*, p. 116.
10. Racine, Rober. (1985) «Écrire une installation ou installer l'écriture», in *Parachute*. Montréal, vol. 39., p. 28.
11. *Ibid.*, p. 30.
12. Didi-Huberman, Georges, *op.cit.*, p. 15.
13. De Duve, Thierry. (1989). *Résonances du readymade. Duchamp entre avant-garde et tradition*. Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon, p. 53.
14. «Désigner une oeuvre comme *installation*, la nommer ainsi — que ce soit l'artiste ou le récepteur qui le fasse —, c'est vouloir en signifier la différence: précisément, la distance critique que l'oeuvre cherche à prendre par rapport aux formes modernistes de la pratique artistique. On dira donc que l'installation, c'est le nom postmoderne de l'oeuvre d'art.» Voir Payant, René. (1985). "Une ambiguïté résistante", in *Parachute*. Montréal, vol. 39, p. 9.
15. Cheetham, Mark A., *op. cit.*, p. 56.



16. Carlos Gallardo tiendra une exposition à la Galerie Éric Devlin, du 10 octobre au 26 novembre prochain.

Carlos Gallardo, *Gestes et certitudes*, 1995. Série *Rumeur du temps*. Acrylique, métal, photocopies de photos. Polyptyque (2 x 6 panneaux) 1,34 x 1,30 m. Photo : C. Gallardo.

**The play of memory in the works of Carlos Gallardo mirror a compulsiveness; a driving need to incessantly project, re-phrase, restate, re-launch. They signal an amnesic condition, the forgetting of the decentred postmodern subject, the subject no longer able to boast of a transparency of self, constructed and visited as s/he is by the mnemonic constructions of the social, and by the conjunctions of multiple discourses, whose socio-political impact has been made explicit by Foucault. The issue, then, which Gallardo seizes upon is how in fact can a vision be authentically apprehended, or thought, if not through its excavation, (through the recovery of memories which haunt us and by their utterances, throughout the visual narrative!). The surety upon which both spectator and artist poise their sense of subjectivity is re-evaluated through memory in these works.**

**Based on the autobiographical, and drawing inspiration from Borges, and the concept of the inexorability of time, Gallardo aims to indelibly arrest, in time, memories which make the future possible. He does so attempting to affix his works with lead in order to make the work rigid — effigies but also homages, rendered by Gallardo to those who, whether alive or dead, are nonetheless elsewhere. We are reminded here of questions raised by Didi-Huberman who asks: "What then is a mass — a mass already a body — that would in a Wittgenstein manner, show the loss of a body". Through the viewer's attempt to extrapolate — interpret and reinterpret — the work presents itself as that which emanates from inside, from within. These works are a seductive bid to pass through its mirrors.**