

Guy Nadeau
Territoires et topologies

Michèle Deschênes

Number 57, Fall 2001

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/9371ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Deschênes, M. (2001). Review of [Guy Nadeau : territoires et topologies]. *Espace Sculpture*, (57), 44–45.

GUY NADEAU TERRITOIRES et TOPOLOGIES

MICHÈLE DESCHÈNES

conditional by his insertion of white oak dowels along a white fissure in the stone's black biotite exterior. In *Gondwana*, the potential for a split is tantalizing because of an unusual geological occurrence in the sculpture's material — the ancient black biotite was intruded upon at a moment in its history by molten pink granite, which filled one of its fissures in a form that evokes a human figure. Petit emphasized the figurative potential of this deposit by re-melting the surface with the torch and polishing it, leaving a flesh-like surface. The idea of the two sexes' presence in the earth is thereby manifested in a form corresponding to an African belief in mineral classification as black, hard, brittle ores as masculine, and red, warm, soft ores as feminine.¹¹ Other areas of the pink granite's intrusion are also melted and polished to emphasize their difference from the rough, black, "masculine" biotite.

Bear further addresses the concept of the earth as sexual, and stone as generative. Made of pink Stony Creek granite, it stands slightly over five feet tall and bears a deep vertical cut made by melting stone away with the torch. The resulting interior surface is again tactile, flesh-like, warm and moist in appearance, evoking the inner heat of the earth itself, and of a female generative organ.

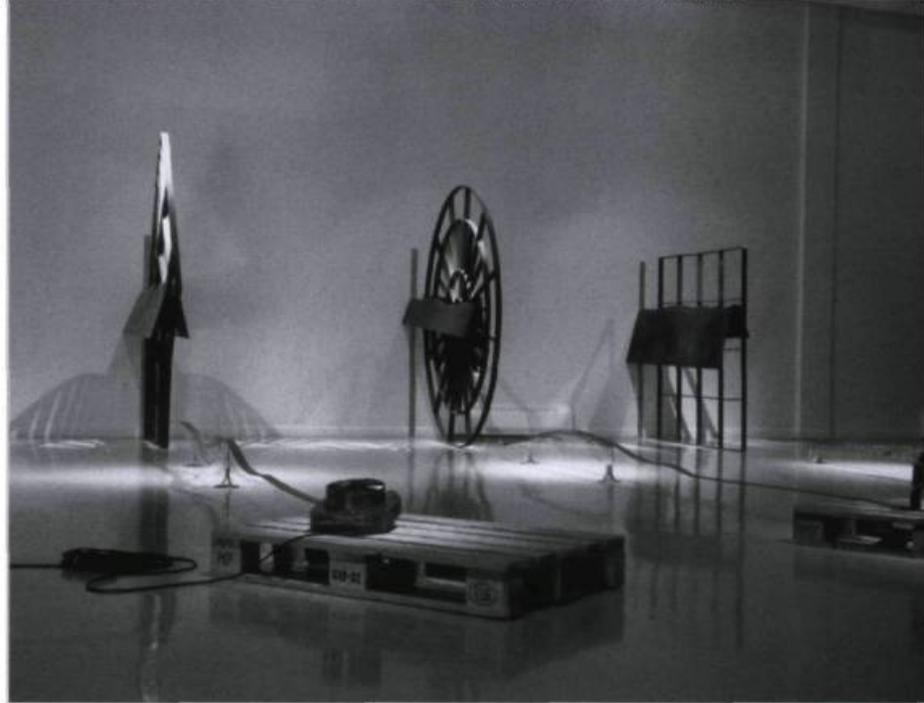
A small sculpture and related group of monoprints recently exhibited at Eastern Connecticut State University correspond to an experience with injury and recovery Petit suffered following a 1981 accident. *Subdural with Outtake Shaft* (1995) bears similarities to several of his small, perhaps necessarily "siteless" sculptures, in that their subjects tend toward introspection. Initially, it appears to be a glance back to Petit's earliest work, in which ready-made objects or forms were often integrated. The steel shaft in *Subdural* is, however, effective for its incongruity, penetrating the organic form of natural granite. In the monoprints, which served as developmental studies for *Subdural*, small arrows

appear as on geological maps or x-rays, indicating points of interest or concern in the anatomy of a landscape or body. Arrows also symbolize transition and movement of life, death, and the spirit in Eastern and Western art traditions. One senses forces scattered, but also the process of regathering energy. The physicality of the evolving images, emphasized by Petit's use of irregular, handmade wool paper, sumi ink, graphite, and oil stick, is dense, physical, and yet somehow amorphous, as a physical being gathering forces for creation or rebirth.

Balance, contingency, nature on a scale ranging from cosmic to intimate, and the inexorable processes inherent to all are expressed with growing clarity as Petit's ongoing experiments with stone are honed with experience. ■

NOTES

1. Mircea Eliade, *The Forge and the Crucible: The Origins and Structures of Alchemy*, 2nd ed., University of Chicago Press, 1979, p. 36-37.
2. Eliade, p. 43.
3. In Mendieta's performances (e.g., *Death of a Chicken*), the artist embodied and enacted both male and female roles, described by Donald Kuspit (p. 38, *Ana Mendieta*, Barcelona 1996, Gloria Moure, ed.). My thanks to Laudymarie Rosado for translation assistance.
4. Referenced by Isamu Noguchi in *Isamu Noguchi: Essays and Conversations* (p. 61; New York, 1994, D. Apostolos-Cappadona and B. Altshuler, eds.).
5. Described by Janet Koplos as the direct approach to ordinary material, the actual reality of space, the relational emphasis of sculptor, sculpture and the world as one continuum, and the expression through the material of an inherent sense of time, movement and change; in Mono-Ha and the Power of Materials; *Material Mediations*, "New Art Examiner", June 1988.
6. Darrell Petit, in correspondence, 2001.
7. Darrell Petit, artist's statement, 1998.
8. Lucio Fontana, among others, used an acetylene torch in process for metal sculpture.
9. *Darrell Petit: Lithic Alchemy*, Akus Gallery, ECSU, March 8 - April 29, 2001.
10. Eliade, p. 43.
11. Eliade, p. 36.



Guy Nadeau, *D'objets avérés*, 2001. Détail de l'exposition. Photo : avec l'aimable autorisation de l'artiste.

Pour interpréter le sens global de sa dernière exposition, Guy Nadeau fait appel à la notion de territoires qu'il associe étroitement aux notions d'étendue et d'espace. D'autres notions, relatives à la constitution d'espaces perceptifs visuels, telles la profondeur, la distance et la perspective, traversent en sourdine sa réflexion sur son travail. Dans ses installations, des composantes abstraites, majoritaires, côtoient des objets factices, faits main, reproduisant des objets appartenant à l'univers quotidien de l'artiste, relevant particulièrement de sa pratique artistique. Il s'agit donc de territoires définis par la topologie des lieux et par l'exercice de l'art.

Dans son ensemble, l'exposition procède d'une structure malléable, ouverte aux changements, sujettes à des restructurations selon la lecture que l'on en fait. Les constituantes de l'exposition semblent tantôt s'agglomérer dans un tout unitaire pour former une seule et unique œuvre, une installation, tandis que certaines tendent tantôt à s'individualiser pour former davantage des œuvres particulières, indépendantes les unes des autres. Ainsi, l'exposition paraît participer d'une seule installation si l'on considère que la totalité des constituantes circonscrivent une structure en arabesque, mi-circulaire, mi-spiralée, qui concourt à définir un espace unifié, évidé en son centre. Cette structuration est également marquée par une progression dans la dimension des volumes des composantes¹ et dans leur addition. Les constituantes se succèdent en longeant les murs de la galerie en même temps que leur volume s'accroît. Leur progression, allant de la simplicité à la complexité, débute par un objet solitaire accroché au mur pour se terminer dans des

regroupements de composantes dont les extrémités sont aussi fixées aux murs. Par contre, ces constituantes semblent aussi se disloquer en deux groupes pour former deux installations, soit, comme l'indique l'artiste dans ses choix, *D'objets avérés*, tiré du titre même de l'exposition, et *Dessein /dessin*. *D'objets avérés* rassemble en effet trois constituantes rapprochées dans l'espace qui partagent une structure sérielle, ce qui favorise autant leur ralliement au sein d'une seule œuvre que leur désunion par rapport à *Dessein /dessin*. Quant à celle-ci, elle peut en dernier lieu être démembrée et se scinder en autant d'installations qu'elle compte de constituantes. Bien que des matériaux et des motifs récurrents les composent, leur éloignement réciproque et la dissimilitude de leur structure contribuent à les désunir. Dans ce cas, plutôt que de faire partie d'une installation, chaque constituante semble former une œuvre particulière.

L'une des constituantes de *Dessein /dessin*, la plus petite, qui introduit la progression déjà mentionnée, présente une longue et étroite bande dorée faite de laiton patiné. Accrochée sur un grand mur bleu à la hauteur de la main, elle se déploie à l'horizontale. Un peu dégagée du mur, esseulée à l'avant-plan, elle sépare son arrière-plan, le mur bleu, en deux parties inégales : le bas et le haut. Par son élan et son horizontalité, elle met en relief les effets visuels de la perspective euclidienne. Vue de côté, elle donne à voir une ligne oblique dont la longueur rétrécit au fur et à mesure que le regardant s'en éloigne. Avec simplicité, elle questionne le principe des constantes perceptives. À la fois abstraite et figurative — il est possible d'y reconnaître une « rampe » —, elle se retrouve dans deux autres constituantes où elle s'intègre à un dispositif d'accrochage au mur qui permet de tenir en équilibre d'autres éléments métalliques. Elle s'incorpore alors à d'autres composantes où

elle fait figure d'élément de composition parmi d'autres composantes.

Dans un cas, elle soutient à une trentaine de pouces du sol une plate-forme horizontale, ronde et grillagée, enchâssant une seconde grille ronde, mais biconvexe et légèrement inclinée. La plate-forme entoure la grille biconvexe, ce qui les entraîne dans un jeu de cercles excentriques. Les deux composantes mettent également en relation des réseaux de lignes parallèles et de plans-surfaces entrecroisés dont l'orientation diffère. Un contraste provenant de la couleur dénote cette divergence. L'orangé, issu de l'acier rouillé, tranche avec le blanc-gris éclatant de lumière de l'acier galvanisé. La linéarité et la planéité des composantes donnent lieu à l'intégration de l'espace ambiant au sein même de la composition. Des objets reconnaissables, tels les ustensiles déposés sur la plate-forme, viennent contrarier l'abstraction dominante de cet assemblage.

Dans une autre constituante, l'importance de la rampe diminue alors qu'elle devient l'une des composantes d'un groupe de trois composantes servant à supporter une autre composante. La ligne horizontale que dessine la rampe s'inscrit dans un ensemble de formes géométriques hétéroclites dont la position dans l'espace est partiellement dictée par l'emplacement des points d'appui. Ainsi, la rampe supporte l'un des coins d'une grande structure métallique formant un carré étalé à l'horizontale qui, sous l'effet de la perspective, profile un losange comprimé. Un des côtés de la structure de métal est maintenu en équilibre grâce à un système de panneaux de verre rectangulaires soutenus à la verticale par des pattes posées au sol. Une sphère grillagée également posée au sol soutient finalement la structure métallique sur l'un de ses rebords, près de l'un de ses coins. La variété de ces dispositifs crée des tensions qui

maintiennent le tout dans un équilibre qui semble précaire. Du reste, la transparence des panneaux de verre, la finesse des appendices bleus soulignant l'horizontalité des panneaux, de même que l'intrusion d'espaces négatifs dans la sphère amplifient cet effet de précarité auquel se mélange une impression de légèreté.

D'objets avérés, avec sa structure sérielle, mais non identique en tous points, rassemble trois groupes de composantes, soit trois constituantes, plus homogènes. Chaque groupe, disposé parallèlement l'un à l'autre, comprend une grille verticale de grande dimension accrochée au mur auquel s'aboute une longue et mince bande bleue supportée par de petits panneaux translucides. Cette bande court le long du sol pour atteindre un objet qui repose sur une palette de transport. D'un groupe à l'autre, certains motifs diffèrent. La grille, façonnée en métal, aménage tantôt une grille orthogonale, tantôt une grille faite de cercles concentriques et de rayons ou encore une grille en arc de cercle composée d'arcs de cercle et de rayons. Celles-ci offrent des perspectives opposées selon le point de vue du spectateur. Dans une vue frontale, elles affichent des bandes qui camouflent leurs formes arrière. Celles-ci apparaissent dans toute leur étendue lorsque le spectateur les regarde de côté. De ce point de vue, les grilles se juxtaposent dans la profondeur pour créer un enchevêtrement de lignes géométriques. Une série de plaques horizontales agrippées aux grilles marque cet étalement des plans dans la profondeur. Chaque constituante présente un objet différent, soit un projecteur de diapositives, un appareil photo et des crayons entassés. L'apparence massive de ces objets et de leur « socle » (les palettes) contredit la légèreté des grilles et des panneaux.

Dans cette exposition, Guy Nadeau a créé des territoires qui, bien qu'hétérogènes par leurs

formes et leurs couleurs, tendent à se conjuguer, à s'interrelater. Grâce à l'emploi du métal comme matériau de base, à la répétition de certains motifs — comme celui de la grille —, à la redondance de certaines couleurs — comme l'orangé du métal rouillé ou le bleu —, certaines composantes interpellent les œuvres entre elles. En outre, selon leur contexte, ces installations présentent des effets de perspectives linéaires qui confrontent toujours le spectateur à sa propre position dans l'espace / temps. Le traitement linéaire du métal et donc de la perspective renvoie à l'art du dessin que l'artiste a même pratiqué à grands traits bleus sur les panneaux de verre. Des espaces légers aérés par l'espace ambiant se dégagent de ces territoires à la fois unifiés et hétérogènes.

À certains égards, ces espaces ne sont pas sans rappeler la sculpture qui a parfois été qualifiée de « dessin dans l'espace ». Plutôt que d'occuper le lieu avec des masses pleines, les installations de Nadeau découpent généralement l'espace à l'aide de lignes et de plans-surfaces générant des structures semi pleines ou ajourées. D'ailleurs, l'une des particularités de l'exposition repose sur le fait d'avoir conjugué une approche sculpturale historique, axée sur la transparence et l'utilisation du métal, à une approche plus actuelle, l'approche installative. Celle-ci s'affirme, entre autres, en raison de l'importance accordée aux murs et au sol en tant que supports intégrés à l'œuvre. L'horizontalité des pièces accentue la mise en valeur du sol. De plus, les projections des ombres portées sur les murs et sur le plancher, issues d'un éclairage assez contrasté, exacerbent cette valorisation, caractéristique de l'installation. ■

Guy Nadeau, *D'objets avérés*
Centre d'exposition du
Vieux-Palais, Saint-Jérôme
11 mars-29 avril 2001

NOTE

1. Les composantes sont des sections des constituantes.