

CV Photo

William Eakin Dérisoires monuments William Eakin Monuments of Derision

Claire Gravel

Numéro 28, automne 1994

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/21743ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1196-9261 (imprimé)

1923-8223 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Gravel, C. (1994). William Eakin : dérisoires monuments / William Eakin: Monuments of Derision. *CV Photo*, (28), 28–37.

william eakin

Dérisoires monuments

William Eakin s'intéresse à ce qu'il nomme les *tessons de la culture*: les objets-témoins d'une culture populaire dont les valeurs esthétiques sont méprisées par les gens de «goût».

Fortement marqué par l'austérité de l'œuvre de Walker Evans et par *The Americans* de Robert Frank, William Eakin se dit «*drawn to their ability to see things that weren't being acknowledged in American culture*». Développant une recherche iconographique assimilable à une «archéologie du marginal» selon le critique Robert Enright, William Eakin s'est fait connaître par une œuvre aux ramifications sociologiques.

Lors de la réalisation de *Mighty Niagara* (1980-1984), il trouve dans une boutique des souvenirs brisés. Isolés dans l'image, ces détails exprimeront la quintessence de son propos.

Comme un *memento mori* s'érigent les images en plans rapprochés du potager abandonné de *My Father's Garden* (1983). Lors de *Where Distance Is Measured in Time* (1983-1985), les rituels inuits, avec leurs humbles offrandes aux morts, confirmeront ce nouveau langage poétique. L'approche photographique change. L'image se construit. Les objets miniatures (*TV Screens*, 1990) sont disposés au gré de mises en scène ironiques.

Le procédé photographique employé dans la série *Tabletop* (1992) consiste en l'utilisation d'une des caractéristiques d'un plan film positif de la compagnie Polaroid. Ces plaques 4 po x 5 po produisent un film négatif en plus de l'image positive bien connue. Autour de celle-ci, de petits accidents sont visibles, et les marges créées par la structure physique de ces plaques se transforment en cadres éraflés par la lumière. Nous devenons attentifs à la moindre ombre qui vient creuser ces formes légères comme des reflets.

Le titre générique et le lieu indéterminé de la série *Tabletop* (1992) indiquent une grande distance face à l'inscription des objets, laissant entendre que leur situation est relative: les tables sont les supports indifférents de choses qui n'en sont que les «dessus».

Quels sont ces objets? De dérisoires monuments, des figurines de plastique, bibelots et souvenirs vernaculaires que l'artiste amasse comme des trésors depuis longtemps.

Tabletop reconfigure la vision par la dislocation des origines et de la mémoire, l'inattendu, la décontextualisation, le sens différé dans le redoublement des objets.

Faut-il y voir l'esthétique du «making strange»? William Eakin a d'ailleurs nommé une série précédente *Strange Attractor*. On peut y décerner la beauté convulsive des rencontres fortuites. Les pièces de *Tabletop* seraient-elles donc surréalistes?

Les objets trouvés dans les marchés aux puces s'apparentent à ceux issus du «hasard objectif», émis-



William Eakin est né en 1952 à Winnipeg, au Manitoba. Il a étudié à la Vancouver School of Art de 1971 à 1974 et à la School of the Museum of Fine Arts de Boston de 1974 à 1975. Son œuvre a joui de plusieurs expositions solo, dont *TV Screens*, à la Winnipeg Art Gallery en 1991, et *My Father's Garden*, qui a voyagé à travers le pays. Il a participé à de grandes expositions de groupe, telles que *Theatre of Objects* (CMCP, 1990) et *Beau: A Reflection on the Nature of Beauty in Photography* (CMCP, 1992). Son œuvre fait partie d'importantes collections canadiennes, dont la Banque d'œuvres d'art du Canada. William Eakin vit et travaille à Winnipeg.

Professeure d'histoire de l'art, critique et conservatrice d'art actuel, **Claire Gravel** détient un doctorat en esthétique de l'Université de Paris-X (1984). Elle a publié de nombreux articles sur la photographie dans le quotidien *Le Devoir* (1987-1991) ainsi que dans des revues spécialisées: *Flash Art*, *Les Herbes rouges*, *Vie des Arts* et *CVphoto*.

saires du monde extérieur dans lesquels l'artiste cherche une certaine gratification.

Souvenez-vous de la photographie prise par Man Ray de cette cuillère trouvée dans un marché aux puces en 1937. Ornée d'un petit soulier, elle manifestait, pour André Breton, l'expérience de la réalité comme représentation du «merveilleux»².

Cependant *Tabletop* ne fait pas que documenter les objets trouvés. William Eakin les utilise à d'autres fins décoratives. Assemblés, ils décrivent, à leur manière, une *imago mundi*. La prise de vue est partout la même: portraits en pied, pieds de table compris, souligne l'artiste. Un certain formalisme se dessine non seulement dans la répétition des objets tels des motifs, mais aussi dans la similarité de fonction qu'ils occupent dans diverses images. On pense aux sculptures de Bertrand Lavier où un réfrigérateur prend place sur un coffre-fort. Mais il y a plus qu'une réflexion sur le socle dans l'œuvre de William Eakin. Il ne nous renvoie pas non plus à la simulation présente chez Jeff Koons ou Ashley Bickerton, même si les objets semblent surgir d'un même lieu culturel.

La composition est rigoureusement dépouillée: quelques objets à peine, réunis au centre d'un même fond. Mais leur disposition est spectaculaire. Un chimpanzé debout sur une banane lance son ballon vers un nid rempli de roses, pendant que la Vénus de Milo et King Kong jouent du chapeau, de part et d'autre d'une cocotte en érection dans un soulier verni. Les tables débordent des accouplements les plus farfelus, évoquant métaphoriquement une consommation effrénée. Les objets «vulgaires» revêtent magiquement une symbolisation déconcertante dans leur halo de lumière.

L'impénétrabilité du sens est vite écartée devant la folie douce de ces sculptures instantanées. Leur interchangeabilité est à la fois décevante et loufoque. Décevante parce qu'elle conteste le pouvoir unidimensionnel de l'image, tout en ne se donnant jamais en entier; loufoque parce que nous pouvons imaginer une chaîne infinie d'agencements des plus cocasses. La notion d'œuvre est ainsi mise en abyme.

William Eakin s'attache à ce qu'Abraham Moles appelait «l'art du bonheur»: le kitsch, ici lié au monde de l'enfance. Affleure dans l'œuvre cette faculté étonnante de créer des jeux avec des riens, de raconter des histoires abracadabrantes en quelques mots.

Tabletop est autobiographique. L'œuvre traduit à la fois la compulsion du collectionneur et l'investissement psychologique de l'auteur, palpable dans la précision des images.

L'incohérence des différentes échelles met l'accent sur le côté fabriqué des images. Dans ce monde où le sujet historique a été écarté comme «discours performatif truqué» (Barthes), William Eakin commente la fragilité de nos désirs.

Claire Gravel

1. WATNEY, Simon. «*Making Strange: The Shattered Mirror*» in *Thinking Photography*, London, Macmillan, 1982, p. 154-176.

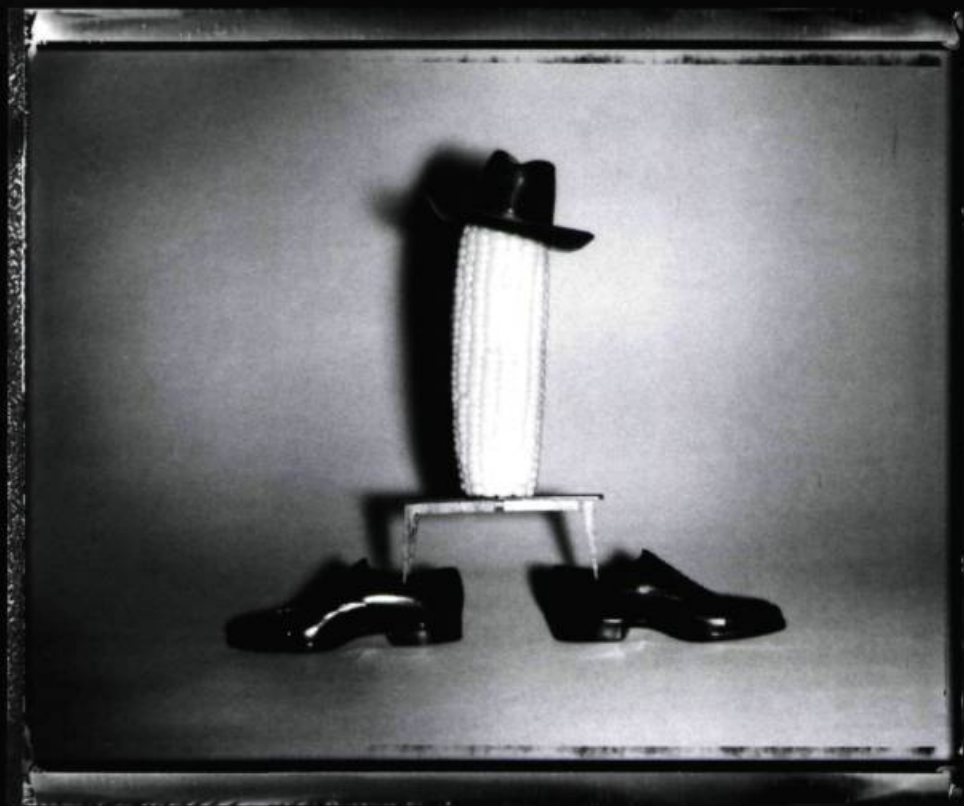
«*Photographic Conditions of Surrealism*» in *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, The MIT Press, 1986.

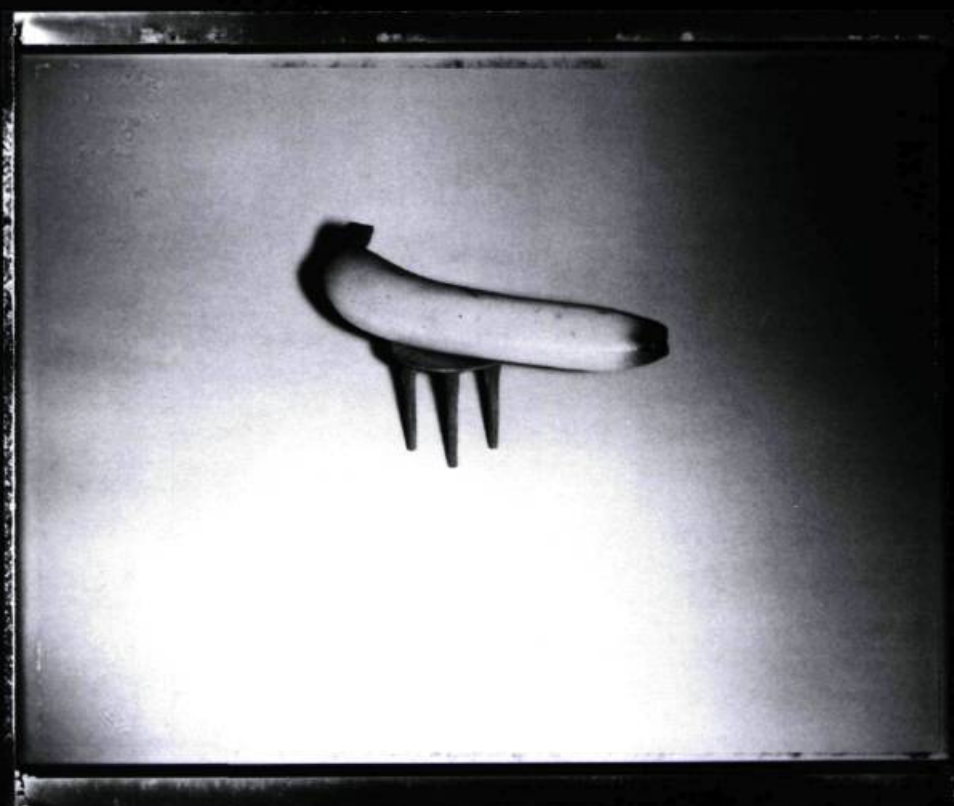
2. Voir à ce sujet KRAUSS, Rosalind E.



Épreuves
argentiques
Silver prints















Monuments of Derision

eakin
william
kin

William Eakin is interested in what he refers to as *cultural shards*, or objects that inform of a popular culture whose esthetic values are looked down upon by people with "taste."

Deeply marked by the austerity of Walker Evans's universe and by Robert Frank's *The Americans*, Eakin says he is "drawn to their ability to see things that weren't being acknowledged in American culture." Known for an oeuvre inscribed with sociological ramifications, he is researching and developing an iconography which, according to critic Robert Enright, resembles a "marginal archeology."

While working on *Mighty Niagara* (1980-84), Eakin discovered "broken memories" in a small shop. Isolated within the image, these shattered souvenirs express the very essence of the artist's discourse.

With *My Father's Garden* (1983), the close-up images of an abandoned vegetable garden recall a *memento mori*. In *Where Distance Is Measured in Time* (1983-85), with its Inuit rituals, and their humble offerings to the dead, Eakin's poetic language is confirmed. There is a change in the photographic approach. The image is *constructed*. Miniature objects (*TV Screens*, 1990) are displayed in ironical settings.

The photographic process used in the *Tabletop* series (1992) consists in working with Polaroid film plates. The 4 x 5 inch plates produce a negative film along with the familiar positive print. The final image is surrounded by small imperfections, and the margins created by the physical structure of the plates resemble frames brushed by light. We become attentive to even the slightest shading, scratching the surface of these delicate shapes as specks of light.

Both the generic title and the unidentified location of *Tabletop* convey a sense of distance with regard to the setting of the objects which, it is suggested, is relative: a table is merely an indifferent support for an assortment of things that "top" it.

They are derivative monuments, plastic figurines, knick-knacks and vernacular souvenirs that the artist has long since been collecting as treasures.

Tabletop redefines the configuration of vision by dislocating origins and memory, by working with the unexpected, by de-contextualizing, and by playing on the deferred meanings of objects redoubled.

Is this to be understood as an esthetic of "making strange?"¹ In fact, a previous series of Eakin's is entitled *Strange Attractor*. It discloses the convulsive beauty of fortuitous encounters. Are *Tabletop*'s components not then surrealist?

Objects found in flea markets become akin to those that appear through "objective chance." They are emissaries of the exterior world, and in them the artist seeks a particular type of gratification.

One may remember the photograph Man Ray took of a spoon found in a flea market in 1937. The spoon was adorned with a small shoe, and André

Breton believed it to be an experience of reality as representation of the "Marvelous".²

In *Tabletop*, however, Eakin does more than simply document the found objects, he works with them, plays on their ability to embody and to become décor. Once assembled, they describe a type of *imago mundi*. The shot is always the same: full-length portraits of tables, legs included, adds the artist. A certain sense of formalism appears to surface through these objects: their very repetition creates a recurring motif, and the likeness of the functions they occupy in diverse images creates yet another pattern. We are reminded of Bertrand Lavier's sculptures, where a refrigerator sits upon a strongbox. With Eakin, though, the thought process goes beyond the nature of the supporting base. Similarly, although his objects seem to share their cultural origins with those used by artists Jeff Koons and Ashley Bickerton, Eakin's work differs in that it is void of any simulation mechanism.

With but a few objects grouped in the centre of a uniform background, *Tabletop*'s composition is rigorously bare. The internal arrangement of its components is nonetheless spectacular. Standing on a banana, a chimpanzee tosses a ball toward a nest of roses. Meanwhile, sporting unusual hats, the Venus of Milo and King Kong make an appearance on either side of a pine cone standing erect in a patent shoe. The tables flaunt outrageous pairings that metaphorically suggest frantic and unbridled consumption. Somehow, as if by magic, these "vulgar" objects – glowing beneath their halo of light – are invested with disconcerting symbolism.

In these instantaneous sculptures, resistance to meaning quickly gives way to gentle folly. Their interchangeability is at once deceiving and amusing. Denying the image's unidimensional stronghold by presenting themselves in detachable units, they deceive; giving free range to our imagination by affording countless possibilities of surprising, if not comical, groupings, they amuse. As a consequence, the very notion of a work of art is put into an endless chain of perspective.

William Eakin subscribes to what Abraham Moles defines as the "art of bliss": kitsch, linked here to childhood imaginary. Indeed, his work abounds with made-up games and bewildering stories told in but a few words.

Tabletop is autobiographical. It reveals both the compulsion of the collector and the psychological investment of the author, palpable in the images' preciseness.

The seeming incoherence of the objects' varying scales serves to accentuate the fabricated, concocted, quality of the images. In a world where the historical subject has been set aside as a "falsified performative discourse" («discours performatif truqué», Barthes), William Eakin comments on the fragility of our desires.

Claire Gravel

Translated by Jennifer Couëlle



William Eakin was born in Winnipeg, Manitoba, in 1952. He studied at the Vancouver School of Art from 1971 to 1974, and at the School of the Museum of Fine Arts of Boston from 1974 to 1975. His work has been presented in numerous solo exhibitions, amongst which *TV Screens* at the Winnipeg Art Gallery in 1991, and *My Father's Garden*, which travelled throughout Canada. He also participated in large group exhibitions such as *Theatre of Objects* (CMCP, 1990) and *Beau: A Reflection on the Nature of Beauty in Photography* (CMCP, 1992). His work is part of the Canada Council Art Bank as well as other major Canadian collections. William Eakin lives and works in Winnipeg.

Professor of art history, critic and curator of present-day art, Claire Gravel holds a doctorate in esthetics from the Université of Paris-X (1984). She has published numerous articles about photography in the Montreal daily Le Devoir (1987-1991), as well as in specialized magazines: Flash Art, Les Herbes rouges, Vie des Arts and CVphoto.

1. Simon Watney, "Making Strange: The Shattered Mirror" in *Thinking Photography*, London, Macmillan, 1982, pp. 154-176.

2. See Rosalind E. Krauss, "Photographic Conditions of Surrealism" in *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, The MIT Press, 1986.