

Metaphorical Spaces: An Interview with James Nizam L'espace métaphorique : un entretien avec James Nizam

Peter Dubé

Numéro 108, automne 2014

Re-penser la sculpture ? Deuxième volet
Re-Thinking Sculpture? Part two

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/72471ac>

[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

Dubé, P. (2014). Metaphorical Spaces: An Interview with James Nizam /
L'espace métaphorique : un entretien avec James Nizam. *Espace*, (108), 18–27.

Metaphorical Spaces: An Interview with James Nizam

par/by Peter Dubé

P. D.: One striking feature of your work is the way it interrogates the idea of the sculptural (or architectural) in both conceptual and formal terms. So, given the theme of this issue—“re-thinking sculpture”—I’d like to begin by inviting you to discuss the relationship of your images to the sculptural.

J. N.: Photography has played a vital role in capturing the sculptural image within my work and I see this as part of the evolving narrative of sculpture as it has been altered by photography. In the late 1960s a radical aesthetic change shifted both the definition of the sculptural object, and the ways in which that object was experienced. This change had to do with the role of photography in the reception of sculptural practices that were engaged in what Rosalind Krauss called an “expanded field” of operation. A number of artists who did not consider themselves photographers in the traditional sense began using the camera to rework the idea of what sculpture had been. Dispensing with the immobile, gallery-bound object, they turned instead to an

L'ESPACE MÉTAPHORIQUE : UN ENTRETIEN AVEC JAMES NIZAM

Un des traits distinctifs de votre travail est votre manière de questionner la notion de sculptural (ou d'architectural) en termes à la fois conceptuels et formels. Compte tenu du thème du présent numéro, soit « re-penser la sculpture », j'aimerais commencer en vous invitant à parler de la relation qu'entretiennent vos images avec le sculptural.

La photographie a joué un rôle crucial dans la saisie de l'image sculpturale dans mon travail, ce que je considère comme faisant partie du déploiement du récit sculptural sous l'influence de la photographie. À la fin des années 1960, un changement esthétique a opéré un glissement à la fois dans la définition de l'objet sculptural et dans l'expérience même de l'objet. Ce changement avait à voir avec le rôle joué par la photographie dans la réception des pratiques sculpturales se produisant dans ce que Rosalind Krauss a appelé un « champ élargi » [*expanded field*] d'opération. De nombreux artistes, qui ne s'estimaient pas





altered site: the built environment, the remote landscape, the studio or the museum space in which the artist intervened. This engagement with site and architecture meant that sculpture no longer had to be a permanent three-dimensional object. As with my work, it could be a configuration of architectural furnishings on an apartment floor, a shadow cast from an object placed in the desert, a shard of light cut through a suburban home or star trails sequenced into Morse code; interventions that in each case were visually mediated by photographs positing a relationship between sculpture and its representation.

It's interesting that you refer to Rosalind Krauss in your response. How important is reading, or an awareness of, critical theory in your practice? (And in what ways is it important?)

I feel that it's good to be aware of all theoretical references, both historical and contemporary that surround one's practice. This helps to inform a broader sense of framework around "things." But theory is not the guiding force for understanding what I'm doing or where my ideas or interests come from. I think ideas ask questions, and I see critical reflection as more important to, and inseparable from, the process of making art.

In past interviews you've commented on the rapport that exists between space and memory, how has your thinking around this question developed?

With my earlier work, my ideas around space focused on local domestic architecture. When I shot my *Dwellings* series in 2005, Vancouver was in the midst of a massive urban makeover. In 2003, the city won the bid for the Olympics and in the wake of this, Vancouver became the subject of a development boom. I lived on Oak Street at the time, and within my neighbourhood I witnessed blocks of single-family homes vacated and demolished to make way for condominiums. It was like looking out of my window and seeing ruins suddenly emerge across the street. I was so compelled by these sights; my natural reaction was to engage with them. I adopted these vacant structures as free spaces to create works much like a 'provisional' studio of sorts. In the lapse of the functional attributes of a building—when it is vacated, condemned, stripped of its materials and left as a shell of its former self—I discovered a space of possibility. This particular space of possibility is what opens up once a house turns into a ruin. It allowed me to reflect on the extent to which spaces continue to hold, and perhaps to efface, memory by turning into artefacts of lived experience after they've been abandoned and stripped of their prior function. In this sense, my point of departure in thinking about space conceptually was something immediate, personal and material. However, once I began to develop these ideas further and to expand on the concept of the photograph as an artefact in its own right, I moved into more abstract territory in my reflection on space. A spatial structure, which may or may not be demolished by the time the viewer engages with it through my work, and the photograph, are both traces that speak for each other metaphorically. They're both characterized by voids and lapses. And such voids and lapses—signified by light and the photographic apparatus in my current work—appeared to me to say more about the ephemeral characteristics of something that is, after all, not set in stone; namely space as a

container of memory. So in a sense, I've moved from the domain of the concrete into the space of metaphor, of connecting a set of conceptual pivot points.

"Connecting a set of conceptual pivot points" and the "space of metaphor" are both interesting phrases. Metaphors are, after all, about combination and transformation, and your images transform ordinary perceptual events in powerful ways. Let's consider *Shard of Light*, recently shown at Dazibao here in Montreal, for example. In that work, light appears to take on volume, even substance without lessening the impression of material space. So, if as Quintilian suggests, metaphors "add to the resources of language by exchanges or borrowings to supply its deficiencies [...] and ensure(s) that nothing goes without a name," what do you hope your images "name" and what do you hope for from such naming?

The lines of relation that metaphor establishes between my images and their inherent concepts are essential to the creation of meaning in the work. Hopefully these connections bring to light a multi-layered fabric of content, context and connotation that has the full echo effect of naming a poetic space. I've been thinking about this more and more as a strategy for making work out of other works by transforming and transferring meaning from one work to another through a braided logic of sorts. Thinking about *Shard of Light* for example, I turned the vessel of a house into a photographic apparatus through a cut, which focused sunlight into a sculptural form. The resulting image of a light "sculpture" captures a moment of time similar to a photographic trace, similar to a sundial in reverse. In a later work, I toured the fragment that I cut away from the house, in effect mobilizing a ruin, from Vancouver to Death Valley. There I staged the house fragment on the playa, and photographed a sequence of shadows cast as the sun set over the fragment. This photo-work, which I called *Sundial*, depicts an image of the day's end set against the geological timescape of a desert. Recently, in an exhibition at the Yukon Arts Centre, I presented the photographs *Sundial* AND *Shard of Light* together with *Umbra*, the house fragment, as a sculptural object. *Umbra* is painted in a zero reflective black finish, and floated on the exhibition floor like an incarnate shadow of the two photo works, which hung on an adjacent wall. In a triangulated manner, this configuration names the divide between each work through interconnected forays that borrow meaning from all sides as all three works talk to one another.

Though your work is often site-specific, it also tends to resist some of the intellectual and sentimental ambiance that inhabits particular sites; the romanticism that might attend abandoned buildings for example. How do you work against that tendency?

I don't want to be nostalgic or lament a tragic sense of loss that attends the romanticism of abandoned buildings. I'm more interested in ruminating on the potential of these sites, where they flash up in a moment of erasure. As Walter Benjamin suggests, "it isn't that the past casts its light on what is present or that what is present cast its light on what is past; rather, an image is that in which the Then and the Now come together into a constellation like a flash of lighting."





James Nizam, *Umbra*, 2013.
Photo : avec l'aimable autorisation
de l'artiste/Courtesy the artist.

photographes dans le sens traditionnel, commencent alors à utiliser l'appareil photo pour retravailler l'idée de sculpture. Se débarrassant de l'objet immobile conçu pour être vu en galerie, ils se tournent plutôt vers un autre site : le cadre bâti, le paysage lointain, le studio ou l'espace muséal dans lequel intervient l'artiste. Cet engagement dans le site et avec l'architecture signifie que la sculpture n'a plus à être un objet tridimensionnel permanent. Comme dans mon travail, il peut s'agir de la configuration du mobilier architectural au sol d'un appartement, de l'ombre portée par un objet placé dans un désert, d'un tesson lumineux traversant une maison banlieusarde ou de filés d'étoiles séquencés en code Morse – toutes sont des interventions modifiées visuellement par des images photographiques qui établissent une relation entre la sculpture et sa représentation.

C'est intéressant que vous évoquiez Rosalind Krauss. Quelle place occupe, dans votre pratique, la lecture de la théorie critique ou quelle est votre sensibilité à cet égard ? (Et en quoi la théorie est-elle importante ?)

Je crois que c'est bien d'être conscient de toutes les références théoriques, à la fois historiques et contemporaines, qui entourent sa propre pratique. Cela contribue à donner un sens élargi au cadre autour des « choses ». La théorie n'est toutefois pas la clé principale permettant de comprendre ce que je fais, d'où viennent mes idées, ce qui m'intéresse. Je pense que les idées suscitent des questions, mais pour moi, la réflexion critique est plus importante dans le processus de création artistique; elle en est inséparable.

Dans des interviews passées, vous avez parlé du rapport entre l'espace et la mémoire. Où en êtes-vous dans votre réflexion à ce sujet ?

Dans mes premiers travaux, les idées que j'avais de l'espace portaient principalement sur les architectures domestiques locales. Quand j'ai réalisé la série *Dwellings*, en 2005, Vancouver était au beau milieu d'un changement massif de look. En 2003, la ville avait remporté la mise pour la tenue des Jeux olympiques et était ainsi devenue l'objet d'un boum immobilier. Je vivais alors sur la rue Oak et, dans mon quartier seulement, j'ai pu voir des rangées de maisons unifamiliales se vider et être démolies pour faire place à des condos. Quand je regardais par la fenêtre, c'était comme voir soudainement apparaître des ruines de l'autre côté de la rue. La vision de tout cela était tellement forte que ma réaction naturelle a été d'en faire quelque chose. J'ai adopté ces structures inoccupées comme s'il s'agissait d'espaces gratuits pour créer des œuvres, comme si c'était une sorte d'atelier « provisoire ». Dans les vides laissés par les attributs fonctionnels d'un bâtiment – lorsqu'il a été quitté, condamné, dépouillé de ses matériaux et laissé comme une coquille vide – j'ai découvert un espace de possibilité. Cet espace singulier de possibilité s'ouvre au moment où une maison devient une ruine. Cela m'a permis de réfléchir sur comment et jusqu'à quel point un espace continue de contenir, et peut-être d'effacer, les souvenirs en devenant lui-même un artefact d'expérience vécue, une fois qu'il a été abandonné et vidé de sa fonction antérieure. En ce sens, le point de départ de ma réflexion conceptuelle sur l'espace a été quelque chose d'immédiat, de personnel et de matériel. Une fois que j'ai commencé à pousser plus loin ces idées et à élargir le concept de l'image photographique comme artefact en soi, j'ai abouti toutefois à un territoire plus abstrait dans ma réflexion sur l'espace. Une structure spatiale, pouvant avoir été démolie

ou non au moment où le spectateur la voit via mon travail, et une photographie sont toutes deux des traces parlant l'une de l'autre métaphoriquement. Elles sont toutes deux caractérisées par des vides et des écarts. Et ces vides et ces écarts – signifiés par la lumière et le dispositif photographique dans mon travail actuel – m'ont semblé en dire davantage sur les caractéristiques éphémères d'une chose qui, après tout, n'est pas immuable, c'est-à-dire l'espace comme contenant de la mémoire. Donc, dans un certain sens, je suis passé du domaine du concret à l'espace de la métaphore, au raccord d'un ensemble de points de pivotement conceptuels.

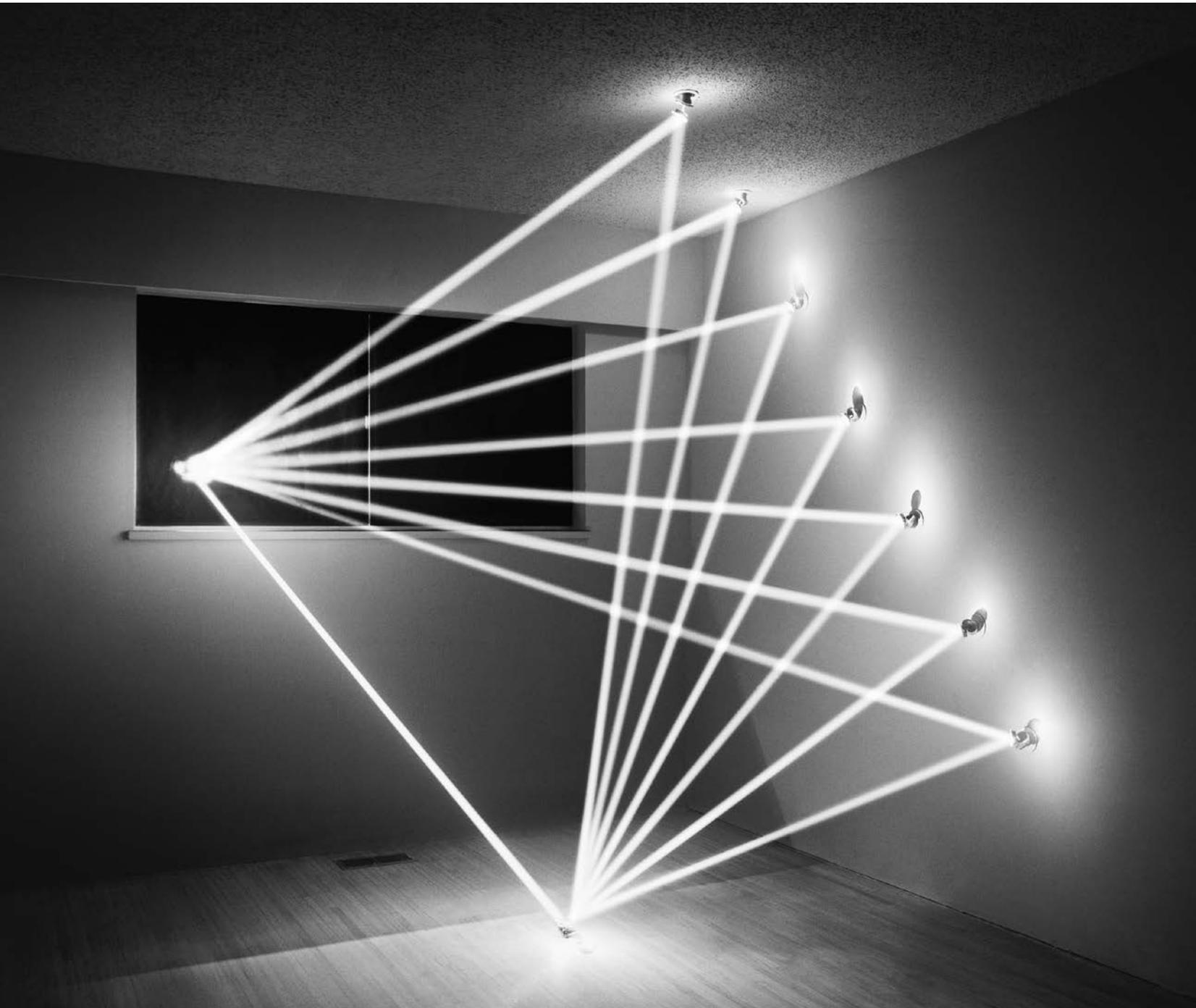
« Le raccord d'un ensemble de points de pivotement conceptuels » et « l'espace de la métaphore » : ce sont des expressions intéressantes. La métaphore, après tout, concerne la combinaison et la transformation, et vos images transforment avec force des événements perceptuels ordinaires. Prenons, par exemple, *Shard of Light*, présentée récemment à Dazibao, ici à Montréal. Dans cette œuvre, la lumière semble acquérir du volume, voire de la substance, sans pour autant diminuer l'impression d'un espace matériel. Si, comme l'avance Quintilien, la métaphore « enrichit le style par des échanges et des emprunts, [faisant] en sorte qu'aucun objet ne semble manquer d'appellation propre », qu'espérez-vous que vos images nomment et qu'attendez-vous de cette appellation ?

Les liens que la métaphore établit entre mes images et leurs concepts inhérents sont essentiels à la création de sens dans l'œuvre. Ces liens mettent au jour, je l'espère, un tissu multicouche de contenus, de contextes et de connotations ayant pour effet de produire un écho qui nomme un espace poétique. J'y réfléchis de plus en plus comme stratégie en vue de produire des œuvres à partir d'autres œuvres, en transformant et en transférant le sens d'une œuvre à une autre, par une sorte de logique entrelacée. Par exemple, si l'on prend *Shard of Light*, j'ai transformé le contenant d'une maison en mécanisme photographique en opérant une coupure qui a donné une forme sculpturale à un rayon de soleil. L'image résultante, une « sculpture » lumineuse, capte un moment dans le temps qui est semblable à une trace photographique, semblable aussi à un cadran solaire inversé. Dans une œuvre plus récente, j'ai déplacé le fragment que j'avais prélevé d'une maison de Vancouver à Death Valley, mobilisant ainsi une ruine. Là, j'ai fait une mise en scène du fragment de maison sur la *playa* et j'ai photographié une séquence d'ombres portées pendant que le soleil passait au-dessus du fragment. Cette œuvre photographique, que j'ai intitulée *Sundial*, est une image de la tombée du jour dans le paysage temporel géologique d'un désert. Récemment, dans une exposition au Yukon Arts Centre, j'ai présenté les photographies *Sundial* et *Shard of Light* avec *Umbra*, le fragment de maison, en tant qu'objet sculptural. *Umbra* est recouvert d'un fini noir antireflet et il flottait au sol de la galerie telle l'ombre incarnée des deux photos qui étaient accrochées au mur adjacent. Sur un mode triangulé, cette configuration nomme la division entre chaque œuvre par des incursions interconnectées qui empruntent du sens de tous les côtés puisque les trois œuvres sont en dialogue.

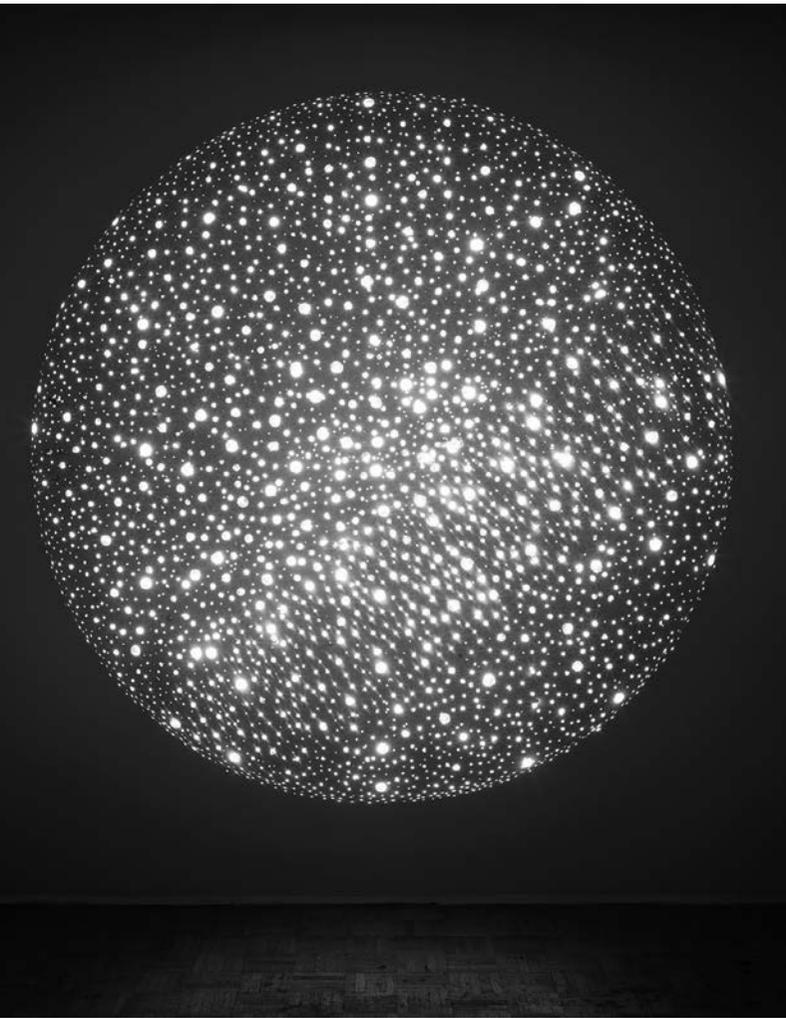
Même si votre travail est souvent *in situ*, on y sent une résistance aux ambiances intellectuelles et sentimentales qui se dégagent de certains sites; par exemple, le romantisme qui pourrait émaner de certains bâtiments abandonnés. Comment contrez-vous ce penchant ?



James Nizam, *Umbra*, 2013.
Photo : avec l'aimable autorisation
de l'artiste/Courtesy the artist.



James Nizam, *Thought Form (Fan)*, 2011.
Photo : avec l'aimable autorisation de/
Courtesy Birch Contemporary.



James Nizam, *Drill Holes Through Studio Wall*, 2012.
Avec l'aimable autorisation de/
Courtesy Birch Contemporary.

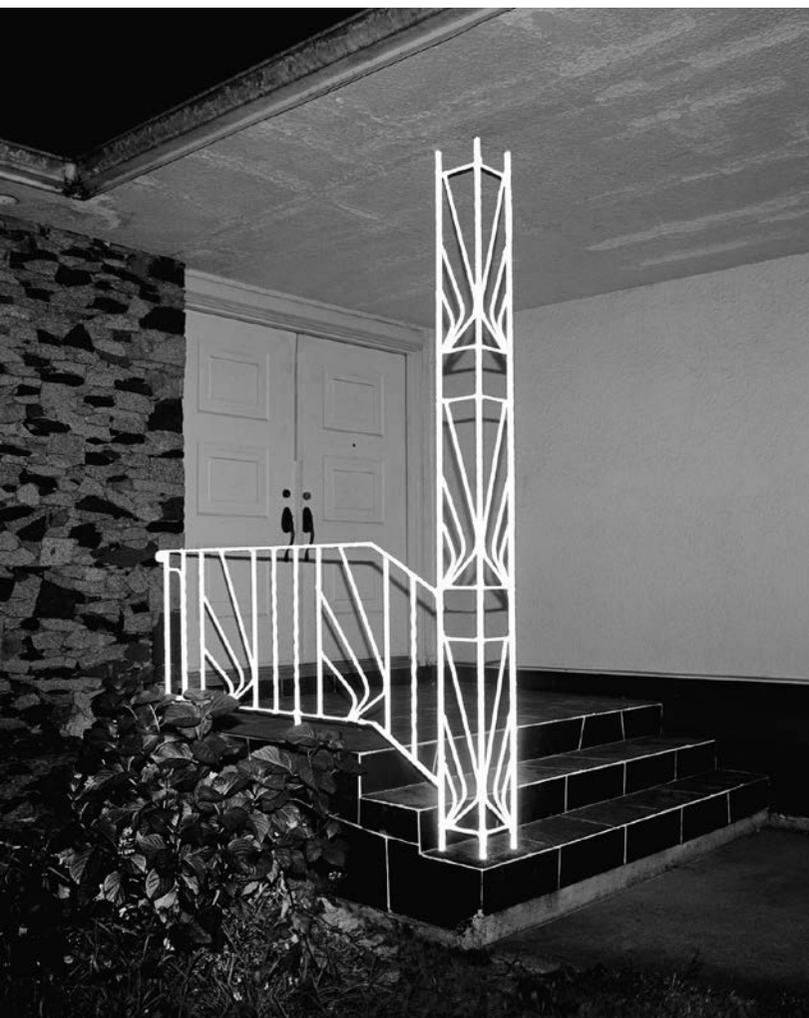
The tensions in your quotation from Benjamin paradoxically remind me of another tension that seems to animate your work: that between the documentary photo and the staged or “studio” image. Given how your photographs do document another “prior,” often sculptural or architectural work deliberately staged for the photographic product, and that these works are often quite striking in their staging, do you feel that the implied pressures add to the work’s effectiveness? And how?

Again thinking about my *Dwellings* series, the tension between the documentary and the staged highlighted the ambiguity between found and constructed elements in my images and put into question the capacity of the image to alter the veracity of what is real and what is imagined. With more recent work the relationship between the documentary photo and the staged one is less about disrupting the reality of the image so much as it is about transposing the qualities of the animate on the inanimate world.

Finally, let’s end with a consideration of things to come. In what directions do you see your work heading in the near future? (This is, of course, the inevitable question about new projects.)

This summer I’ve been invited to present a site-specific work at KIT in Dusseldorf, Germany. The exhibition brings together several artists who share a common interest in the nature of photography, who, rather than placing emphasis on the end result, or image, generate meaning elsewhere within the photographic act. Also I am currently working on my first public art piece, a light installation, that will address the rooftops of two building towers in Toronto. The installation explores the exchange of light between the towers at certain times throughout the year in an attempt to connect a horological event to the construction of memory and the place where people live.

James Nizam is a Vancouver-based artist, whose work interrogates the lines between, and connecting, sculpture, architecture, photography and the performative. Nizam holds a BFA from the University of British Columbia and was longlisted for the Sobey Art Award in 2011.



James Nizam, *Wrought Iron Railing in Light Reflective Material*, 2013.
Avec l'aimable autorisation de/
Courtesy Birch Contemporary.

Je ne souhaite pas être nostalgique et transmettre un sentiment tragique de perte quant au romantisme qui émane des bâtiments abandonnés. Je m'intéresse davantage au potentiel de ces sites, quand ils s'éclairent dans un moment d'effacement. Comme l'écrivait Walter Benjamin : « Il ne faut pas dire que le passé éclaire le présent ou que le présent éclaire le passé. Une image, au contraire, est ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation. »

Les tensions qui sont dans cette citation de Benjamin me rappellent, paradoxalement, une autre tension qui semble animer votre travail : celle entre la photo documentaire et l'image mise en scène ou « de studio ». Étant donné la manière dont vos photographies documentent un « antécédent », souvent un élément sculptural ou architectural mis en scène pour une création photographique, et que leur mise en scène est souvent très frappante, avez-vous l'impression que les contraintes sous-jacentes augmentent l'efficacité de l'œuvre ? Et comment ?

Me référant à nouveau à ma série *Dwellings*, la tension entre le documentaire et la mise en scène soulignait l'ambiguïté entre les éléments trouvés et construits au sein de mes images et mettait en cause la capacité de l'image de modifier la véricité de ce qui est réel et de ce qui est imaginé. Dans des travaux plus récents, la relation entre la photo documentaire et celle mise en scène concerne moins la perturbation de la réalité de l'image que la transposition des qualités du monde animé à celui inanimé.

Concluons par un aperçu de ce qui s'en vient. Où voyez-vous votre travail se diriger dans un avenir rapproché ? (Il s'agit bien sûr de l'inévitable question sur les nouveaux projets.)

J'ai été invité à présenter, l'été qui vient, une œuvre *in situ* à KIT à Düsseldorf, en Allemagne. L'exposition réunit plusieurs artistes qui s'intéressent tous à la nature de la photographie et qui, plutôt que de mettre l'accent sur le résultat final ou l'image, produisent du sens ailleurs dans l'acte photographique. Je travaille présentement à ma première œuvre d'art public, une installation lumineuse qui mettra en jeu les toits de deux grands immeubles de Toronto. L'installation explore l'échange de lumière entre ces deux tours à certains moments de l'année pour essayer de relier un événement horlogique à la construction de la mémoire et au lieu où vivent les gens.

Traduit par Colette Tougas

James Nizam est un artiste établi à Vancouver qui, dans son travail, explore les points de séparation et de jonction entre la sculpture, l'architecture, la photographie et le performatif. Il détient un baccalauréat en beaux-arts de l'Université de la Colombie-Britannique et était en lice pour le Prix artistique Sobey en 2011.