

Printemps-été
Spring-Summer
2013
8,50\$

Espace

sculpture

103
104



rapport à la terre. Certains artistes du Québec participent aussi à cette vision de la carte vue de haut. Durant les années 1980, Richard Purdy invente des cartes qui faussent la perspective. Avec *L'inversion du monde* (1988), la terre devient eau et l'eau devient terre. Cette transposition des surfaces terrestres et marines conduit à imaginer un monde complexe où les continents sont à réinventer. Par ailleurs, cette opération «géophysique» rappelle que même les cartes dites officielles sont le résultat de décisions arbitraires. Selon la pratique d'Éveline Boulva, la carte fait aussi l'objet d'altération, mais c'est essentiellement dans l'horizon d'une esthétique du paysage que s'opèrent les changements. En référant avec *Chaise* au littoral du fleuve Saint-Laurent, elle met en relation deux visions, intime et scientifique, de l'espace cartographié. Elle associe des lieux qu'elle a explorés avec l'image objective qu'offrent les données topographiques³. Mais la carte comme espace d'inscriptions et support pour la création peut aussi complètement se transformer comme c'est le cas pour Suzanne Joos. À force de manipulations, d'interventions spontanées, Joos contourne l'utilité de la carte comme moyen de s'orienter dans l'espace. Par cet exercice de récréation, ses cartes devenues illisibles sont le résultat d'une écriture de soi qui n'occupe aucun lieu précis, sinon celui d'un territoire imaginaire.

En perturbant ainsi la valeur d'usage des cartes, ces différents procédés participent à la «géo-critique⁴». Par ailleurs, chez certains artistes, cette lecture empreinte d'un souci de présenter une compréhension différente de la carte ne vise pas nécessairement le territoire géographique. C'est le cas pour l'artiste Mark Lombardi dont certains dessins sont présentés et analysés par Nathalie Casemajor-Lusteau. En cartographiant différents réseaux politico-économiques de concert avec le trafic d'argent, Lombardi développe des diagrammes alliant différents intervenants d'un commerce mondialisé corrompu par le milieu interlope. En ce sens, le parcours sinueux des opérations internationales, lequel transgresse les frontières, s'éloigne certes de l'espace géographique, mais il conduit tout de même le spectateur à imaginer le pouvoir de l'argent dans l'horizon d'un capitalisme planétaire. Dès lors, les enquêtes de Lombardi sous-entendent le monde à l'image d'un globe terrestre⁵. Vu de la sorte, des artistes comme Doug Beube ou Eduardo Abaroa peuvent bien nous montrer l'image d'une planète encline à d'éventuels conflits économique-politiques. *Strike Anywhere* de Beube est à ce sujet explicite avec un globe peuplé d'allumettes prêtes à s'enflammer.

Certes, la géographie, surtout lorsqu'elle s'étend à la planète entière, peut mieux que jamais servir à faire la guerre, mais la terre comme forme sphérique suggère aussi le déplacement, le mouvement. Dans son histoire de la sculpture au XX^e siècle, Rosalind Krauss insiste sur l'importance d'inscrire dans l'espace réel des expériences qui viseront le décentrement du moi, son extériorisation face à l'œuvre sculptée⁶. Dans ces conditions, l'espace se vit d'abord comme lieu, comme appartenant à un monde vécu au présent. Les artistes du Land Art semblent prendre en premier la mesure de cette expérience. Bien que la thèse développée par Buci-Glucksmann porte sur l'œil cartographique, l'auteur mentionne également l'importance chez des artistes tels Morris, Oppenheim et Smithson de la marche, du parcours obligé, du nomadisme nécessaire avant de parvenir à la réalisation de l'œuvre sur terre. En s'aventurant dans des paysages souvent déserts ou peu habités, ces artistes vont dessiner des cartographies «géo-poétiques», mettre en forme des sites éphémères⁷. Auteur d'un livre sur le Land Art, Gilles A. Tiberghien souligne aussi dans son texte la contribution exceptionnelle de ces artistes qui ont pris la terre, le territoire, comme espace à cartographier. Mais son texte nous propose également plusieurs autres façons d'appréhender l'imaginaire des cartes, lesquelles sont autant d'occasions de mettre à distance



image that topographical data presents.³ But the map as a space of inscriptions and support for art can also be completely transformed, as in the work of Suzanne Joos. By manipulating and spontaneously intervening on the map, Joos twists its usefulness as a way of finding one's bearings in space. Through this recreation exercise, her maps become illegible, the result of a self-writing that occupies no precise place, except that of an imaginary land.

Thus, in disrupting the value of using maps, these various procedures participate in "geo-criticism."⁴ Moreover, for some artists, this reading tinged with a concern for presenting a different understanding of the map is not necessarily aimed at geographical territory. This is the case of artist Mark Lombardi's drawings, some of which Nathalie Casemajor-Lusteau presents and analyses. In mapping various politico-economic networks together with money laundering, Lombardi created diagrams combining various players of global commerce corrupted by shady dealings. In this sense, the sinuous course of international transactions, which defies borders, and of course has moved away from geographical space, still leads the viewer to imagine the power of money at the level of global capitalism. Right away, Lombardi's investigations imply a picture of a global world.⁵ Seen in this way, artists such as Doug Beube and Eduardo Abaroa can very well show us the image of a planet prone to possible politico-economic conflicts. On this subject, Beube's *Strike Anywhere* makes this explicit in a world filled with matches ready to ignite.

Certainly, geography, especially when it covers the entire planet, can be of use more than ever when waging war, but the earth as a sphere also suggests displacement, movement. Rosalind Krauss, in her history of sculpture in the 20th century, emphasizes the importance of noting experiences of actual space that are meant to decentre the self, exteriorising one in front of a sculpted work.⁶ In these conditions, space initially is experienced as place, as belonging to a world lived in the present. Artists producing Land Art seemed to take this experience into account first. Although the thesis Buci-Glucksmann developed is about the cartographic eye, the author also mentions the importance for artists such as Morris, Oppenheim and Smithson of walking, of inevitable journeys and of the necessary nomadism before managing to create work about the ground. In venturing into landscapes often deserted or little inhabited, these