

## Les non-lieux de Mario Callens

Édith-Anne Pageot

Number 34, Winter 1995–1996

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/9981ac>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

### ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this document

Pageot, É.-A. (1995). Les non-lieux de Mario Callens. *Espace Sculpture*, (34), 42–43.

# Les non-lieux de Mario Callens

Édith-Anne Pageot

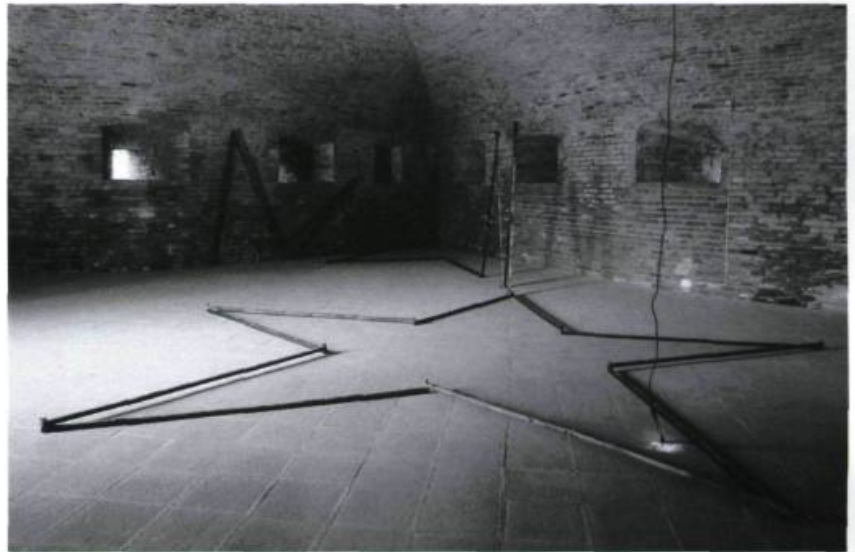
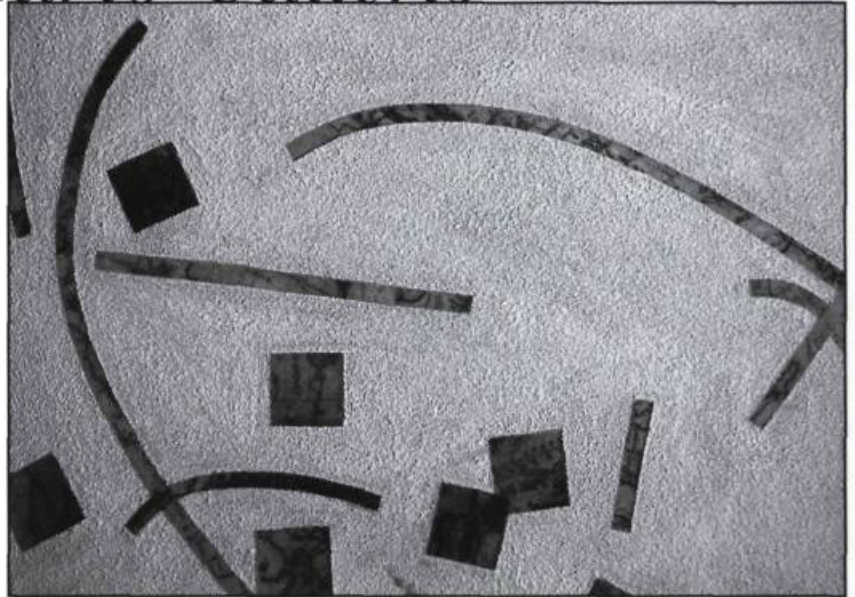
Après avoir longtemps servi au transport ferroviaire, la gare de L'Annonciation est devenue un Centre d'art contemporain, un quai d'échanges entre une multiplicité d'intervenants de provenances diverses. À l'automne 1994, elle accueillait pour la deuxième année consécutive l'artiste Mario Callens, également directeur de l'Académie des Beaux-Arts de Harelbeke, en Belgique.

Depuis 1993, il travaille également en collaboration avec deux artistes italiens, Gianni Guidi et Marco Pellizzola. Sur le thème du rapport entre l'oeuvre d'art et le réel, ces trois artistes ont présenté des installations en Italie et en Belgique, dont *Une histoire sans parole* et *Ici, Maintenant & Ailleurs, un voyage au Québec*, qui ont fait halte dans la forêt laurentienne du Canada, à l'Annonciation. Leurs travaux, plus particulièrement ceux de Mario Callens, questionnent la notion de réalité, ou d'irréalité, dans (de) l'image. À l'aide de quelques éléments, d'un décor finalement assez dénudé, Callens opère une transformation poétique du lieu d'exposition et questionne les marges du réel et du palpable.

Derrière l'apparente banalité des choses, il existe chez Callens un discours conceptuel, un code caché qui rend inaccessibles et inhabituels des objets ordinairement mis à notre disposition. Sa production artistique se caractérise, entre autres, par une récurrence d'objets, lesquels constituent un répertoire de symboles. Le sable, les bougies, le pigment bleu outremer, les tiges d'or, les étoiles et les paillettes forment ensemble une véritable cosmogonie. Callens tisse

des tapis de sable d'un illusionnisme perturbant sur lesquels il dépose l'"objet d'art". Utilisé comme socle, le tapis remplit en fait la même fonction que le drap dans *Una notte di san Lorenzo* (1993). Il délocalise l'objet, le situe dans un non-lieu. Il forme une enveloppe qui déréalise l'objet et lui donne une valeur monumentale.

Ses installations instaurent une ambiguïté profonde qui amène le spectateur à se demander ce que représente la situation visuelle. Au-delà du rite représenté, ce qui se manifeste c'est le rêve. Chaque oeuvre se donne à regarder comme un problème, un questionnement auquel le spectateur est confronté et qu'il est invité à parachever. La charge symbolique de ses oeuvres entraîne une certaine obscurité, quelque chose de dissimulé qui s'exprime formellement par le trompe-l'oeil visuel dans le traitement des matériaux et dans l'organisation des signes iconiques. (On croit voir un véritable tapis de laine alors qu'en fait il s'agit d'une étendue de sable; on croit pouvoir lire un texte, mais la disposition et l'ordre de succession des lettres le rendent indéchiffrable). L'illusionnisme, tant au niveau des matériaux qu'au niveau du langage, crée une séduction qui évacue le jugement logique. Les travaux réalisés entre 1986 et 1990 se composent de différents signes graphiques et d'objets dont l'utilisation inopinée nous entraîne dans le monde de l'absurde. Par l'emprunt de signes graphiques appartenant à divers langages — alphabet latin, braille, sourd et muet, cartographie — l'artiste construit un environnement visuel où les éléments sont reconnaissables, mais dont la syntaxe est éclatée et les mécanismes de mise en ordre ne sont pas opérationnels, *Testimonianza silenziosa II* (1994). Callens emprunte des signes graphiques en tant que subterfuges dans le but d'entraîner le spectateur dans l'espace arbitraire de l'image.



Mis à part le décodage au premier degré, le message dans son ensemble est illisible; il demeure indéchiffrable, glissant vers la métaphore, l'énigme, l'ineffable. Bien que chaque signe ait un contenu identifiable, il est impossible de penser l'ensemble des signes comme un texte. Ce qui est impossible, en fait, c'est la juxtaposition des signes, leur espace de rapprochement. Mario Callens soustrait le "lieu commun" où notre pensée opère ordinaire-

ment. L'espace de l'installation se substitue à ce lieu commun qui n'existe plus en dehors de l'oeuvre, il fait jaillir la rencontre poétique parce qu'à lui seul, il permet la coexistence des signes. Il est donc défini comme le non-lieu du langage; une utopie qui engage l'instabilité du rapport entre le contenu et le contenant. Ces "histoires sans parole" convient le spectateur à la manière d'un jeu, soit une activité mentale purement gratuite sans incidence pratique,

qui n'a d'autre but que le plaisir mental et esthétique qu'il procure. Les signes y sont utilisés comme des éléments formels qui désignent l'arbitraire des correspondances entre le terme et l'objet. L'installation se lit comme une représentation d'images.

La production plus récente pousse un peu plus loin la démarche afin d'explorer la question plus complexe de l'origine du sens. *Ici, Maintenant & Ailleurs, un voyage au Québec* (1994) et *Stella* (1994) récupèrent tout le répertoire iconographique ainsi que la problématique des oeuvres antérieures tout en utilisant un vocabulaire nouveau, la cartographie. Il s'agit d'éléments de bois de forme cubique (2 x 2cm), mesurant un mètre de longueur — le mètre faisant référence à la

mesure et à la distance — et dont la surface est constituée de fragments de cartes géographiques colorées à l'aquarelle et couvertes de résine polyester et de sable. Mis bout à bout les mètres sont, ou bien fixés au mur et au sol *Ici, Maintenant & Ailleurs, un voyage au Québec*, ou bien tracent une immense étoile *Stella*. Ils servent de support à des fragments de lieux géographiques qui se juxtaposent dans un ordre arbitraire, mais selon un parcours déterminé qui dessine des courbes. La carte géographique est en soi comparable au langage puisque les unités de mesure, les dessins et les légendes organisés selon un ordre précis remplissent une fonction discursive; leur spécificité est de désigner des lieux, dans ce cas-ci des fragments de lieux. Avec une ordonnance

minutieuse, Mario Callens colore et texture de petites surfaces où l'on croit pouvoir reconnaître des sites. Mais en s'approchant de l'objet le spectateur est piégé, confronté à une surface sablée. La matière s'impose de telle sorte qu'elle refoule le contenu discursif dans une couche inférieure. Le sens des groupements nominaux est indéchiffrable. La surface dissout l'ordre sur lequel l'ensemble des connaissances repose et le désordre des lieux (fragmentés) entraîne la dispersion d'une multiplicité d'identités. Il s'agit, en fait, d'un désordre de fragments de plusieurs ordres possibles, une hétérotopie qui ne permet pas de nommer et fait éclater la syntaxe.

Tompe-l'oeil, texture, espace du non-lieu et surface opaque déstructurent le langage. En

explorant l'origine du sens, les oeuvres de Mario Callens racontent en sous-entendu et construisent un espace fictif, un ordre nouveau qui donne un sens à la production artistique et lui assure une conscience critique. ■

*Ici, Maintenant & Ailleurs, un voyage au Québec*  
La Gare, L'Annonciation,  
5 novembre-11 décembre 1994.  
Galerie Il Patio, Ravennes,  
2-24 septembre 1995  
Palazzo S. Salvatore, San Giovanni  
in Persiceto, janvier-février 1996

NOTE :

1. Nous nous référons ici à Michel Foucault. Ainsi, le "lieu commun" devrait être entendu comme l'espace d'ordre dans lequel se constitue le savoir dans une culture donnée. *Les mots et les choses*, Éditions Gallimard, Paris, 1966.

Mario Callens, *Stella*, 1994. Lampe, bois, aquarelle, résine polyester et sable. Installation : Rocca Ossente, Bondeno. Photo : Mario Callens.

Mario Callens, *Ici, Maintenant & Ailleurs, un voyage au Québec*, 1994. Bois, aquarelle, résine polyester et sable. 30 x 40 cm. Vue partielle de l'installation. Photo : Montréal Multimédia.

# New York 1995 Big Rock Candy Mountain

Michael Molter

This year's NYC rites of spring included a North American Free Trade Agreement (NAFTA) version of the Whitney Biennial, reflecting opening borders, with work for the first time by two Mexican and two Canadian artists, in a 1995 appraisal of contemporary American art. A brilliant Bruce Nauman MOMA retrospective, new work by Canadian Claude Simard in solo at Jack Shainman Gallery, and African-Asian combinations in an exhibition titled *Ancestors* in the East Village, were enough incentive to witness the April season.

Claude Simard, *Passé composé*, 1995. Installation view. Courtesy of Jack Shainman Gallery, New York.



Uptown, the 68<sup>th</sup> version in a long tradition of Biennial, on three floors of the Whitney, included a large suspended sculpture, *Mattresses and Cakes*, by Nancy Rubins. Rather than specific themes or subjects, the exhibition emphasizes art's metaphorical functions. Canadian artists are represented by Vancouver's Jeff Wall, (fluorescent light transparencies) and film maker Stan Le Va, (*Separated Animation: Group-*

*ings, Configurations, Proportions, Materials catalogued, sealed or discarded*); Andrew Lord, (bronze jugs, vases, and dishes); Richard Serra, *Primo Levi* (forged steel); Rirkrit Tiravanija (pavillion installation with film projection and live music); Andrea Zittel, *A-Z Comfort Unit*, (steel, birch plywood, upholstery fabric, foam, plexiglass and objects); Bessie Harvey, *A Thousand Tongues Can Never Tell*, (wood, paint, glitter and found objects); Nari Ward, *Peace*

*Keeper*, (hearse, mufflers, iron fence, industrial plastic, grease and feathers), and Gabriel Orozco, *Elevator*, (altered elevator cabin). The Biennial was to re-open in September in Prague, Czech Republic, on to December, at Valentzrni Palac Museum of Modern Art, but has been cancelled.

The Nauman retrospective 25 years, MOMA, March 1-May 23, stresses recognition of the work by the effect and diversity of the media