

KIM ADAMS



MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL

K I M A D A M S

SANDRA GRANT MARCHAND

Du 2 février au 7 avril 1996

Musée d'art contemporain de Montréal

Organisée par le Musée d'art contemporain de Montréal,
l'exposition **Kim Adams** est présentée par John Deere,
du 2 février au 7 avril 1996.

Conservatrice : Sandra Grant Marchand
Chargé de recherche : Stéphane Carrier
Secrétariat : Suzel Raymond

Cette publication a été réalisée par la
Direction de l'éducation et de la documentation.

Éditrice déléguée : Chantal Charbonneau
Révision et lecture d'épreuves : Paul Paiement et Olivier Reguin
Traduction : Donald McGrath
Secrétariat : Sophie David
Conception graphique : François Blais design graphique
Impression : P.C.A. Imprimeur - Lithographe

Le Musée d'art contemporain de Montréal est une société
d'État subventionnée par le ministère de la Culture et des
Communications du Québec et bénéficie de la participation
financière du ministère du Patrimoine canadien et du Conseil
des Arts du Canada.

© Musée d'art contemporain de Montréal, 1996
185, rue Sainte-Catherine Ouest
Montréal (Québec) H2X 1Z8
Tél. : (514) 847-6226

Dépôt légal : 1996
Bibliothèque nationale du Québec
Bibliothèque nationale du Canada
ISBN 2-551-16681-0

Données de catalogage avant publication (Canada)

Grant Marchand, Sandra

Kim Adams

Catalogue d'une exposition tenue au Musée d'art
contemporain de Montréal, du 2 févr. au 7 avr. 1996.
Comprend des réf. bibliogr.
Texte en français et en anglais.

ISBN 2-551-16681-0

1. Adams, Kim - Expositions. 2. Installation (Art)
- Canada - Expositions. I. Adams, Kim. II. Musée
d'art contemporain de Montréal. III. Titre.

N6549.A39A4 1996 709'.2 C95-941812-1F

Nous désirons exprimer notre gratitude à Kim Adams pour
sa généreuse collaboration lors de la préparation de cette
exposition. Notre profonde reconnaissance va également aux
prêteurs : la galerie Christiane Chassay, Montréal, la Fondation
Ydessa Hendeles, Toronto, madame Brenda Wallace, la Winnipeg
Art Gallery. Nous remercions également Jacques Desbiens,
concepteur de l'aménagement des espaces d'exposition. S.G.M.

L'artiste remercie David McFarlane, Lee Goreas, Les Mitchell et
tout spécialement Barbara Fisher.



TABLE DES MATIÈRES

5	La sculpture de Kim Adams : une réalité énigmatique SANDRA GRANT MARCHAND
10	Œuvres
18	Traduction
22	Biobibliographie
24	Liste des œuvres

LA SCULPTURE DE KIM ADAMS : UNE RÉALITÉ ÉNIGMATIQUE

**« Si vous ne traitez que du connu, vous n'obtenez
que de la redondance, si vous ne traitez que de
l'inconnu, vous ne pouvez rien communiquer du tout.
[...] c'est la façon dont les deux se rejoignent qui
rend la communication intéressante. »**

Bruce Nauman¹

Habitée par l'objet, l'œuvre composite de Kim Adams serait à la fois miroir et fragment du réel : des amoncellements miniaturisés, des maquettes, des constructions hétéroclites, parfois de dimensions imposantes, donnent à voir des fabrications illusoires qui nous révèlent une réalité transmuée, écorchée, comprimée, dénaturée, et décrivent par ailleurs l'environnement matériel et social qui définit notre relation au monde. Au cœur de cette ambivalence, là où l'objet d'art et l'objet manufacturé s'imbriquent et s'enchevêtrent, l'univers ludique des sculptures et installations de Kim Adams nous convie à une complicité sans bornes. L'artiste prend prétexte de mises en scène amusées, faux-semblants ou calques du réel, et nous plonge infailliblement dans le monde fabuleux qu'il fait naître.

Devant les assemblages multiformes de Kim Adams, c'est la question de l'objet qui est soulevée, de sa présence dans l'œuvre et du rôle qu'il occupe dans la constitution d'un univers artistique qui nous captive et exerce sur nous son emprise. Telles sont les interrogations que cette exposition tente de cerner dans la perspective d'une ouverture au sens pluriel à donner à l'objet. « Les choses elles-mêmes cachent et manifestent leur énigme²... », écrivait Michel Foucault en 1966, et nous osons croire que cette énigme ne se résout pas dans la seule dimension sociologique qui réduirait l'objet à un « signe social³ ». Kim Adams n'attribue à ses accumulations, à ses morcellements, à ses manipulations, à ses répétitions d'objets usuels ni utilité, ni futilité, et les ready-made qu'il expose font apparaître une tout autre réalité que celle de l'objet trouvé.

Les œuvres réunies au sein de cette première exposition individuelle de Kim Adams dans un musée québécois échappent au survol des réalisations de l'artiste qui livrerait, d'emblée, la nomenclature des

stratégies mises à contribution pour attirer notre regard vers ces « extraordinaires pièges à perception⁴ » : récupération et transformation des produits de notre environnement domestique, industriel et urbain, alternance des assemblages à l'échelle réelle, des constructions monumentales et des « scénographies miniaturisées⁵ », exploitation de la dynamique participative, mise en place de « leurres », maniement des concepts d'espace, etc. Les sculptures-installations et les maquettes qui forment le corpus principal de l'exposition présentent plutôt une découpe dans l'œuvre, conduisant à l'indicible expérience — l'aura artistique, serions-nous tentée de dire — qui accompagne la collision ineffable des matériaux. Elles attestent de l'aventure de l'objet qui module l'ensemble du travail d'Adams, et plus particulièrement de cet échange, cimenté et audacieux, entre ses explorations inventives, à l'échelle réduite ou monumentale. Les croquis et les dessins rendent explicite la contiguïté des approches, traversées tout entières de spontanéité, de fantaisie, d'idées et d'ingéniosité.

Sa volonté d'orienter sa production dans le sens d'une participation active du spectateur est un aspect fondamental de l'activité artistique de Kim Adams. Depuis ses premières expérimentations en peinture, durant les années 70, alors que le travail sur le contexte même d'exposition en est venu progressivement à dominer sa pratique picturale (ses « peintures-objets⁶ » l'ayant amené dans le champ d'investigation de la tridimensionnalité — l'espace de la sculpture), Kim Adams élabore des mises en situation qui instaurent une relation dynamique entre le regardeur et l'œuvre. Interrogeant les modes de perception contemplative, il conçoit la nécessité d'engager le spectateur dans une « action performative », à la juste mesure de l'ouverture obligée à un langage corporel. Le déplacement dans l'espace de l'œuvre et l'interaction entre les visiteurs deviennent les conditions caractéristiques de ses installations *in situ*⁷ du début des années 80, cependant qu'il voit dans ses interventions en

milieu muséal la confirmation du rôle social inhérent à son activité artistique. Refusant le cli-vage entre art et société, Adams articule dès lors sa réflexion critique selon les deux axes distincts qu'il privilégiera, à la fois dans ses sculptures-installations et dans ses maquettes : l'idée que l'œuvre présente essentiellement une expérience d'interaction sociale, conjointement avec l'idée qu'elle représente une sorte de « microcosme de notre univers⁸ », aux confins de la vraisemblance. Cette seconde notion définira pour Adams le territoire conceptuel et spatial qu'il élira dans l'appropriation de l'objet en tant qu'élément constitutif de ses œuvres ultérieures.

C'est en effet de façon manifeste depuis plus d'une décennie que les projets de Kim Adams, réalisés dans des espaces intérieurs ou extérieurs, dans un cadre institutionnel ou sur la place publique, prennent en compte l'insertion de produits industriels et d'objets de consommation. Une sculpture-maquette de 1987 intitulée **Decoy Homes (Maisons leurres)**, constituée d'une planche à repasser, de poubelles et de tuyaux, témoigne du développement d'un vocabulaire insolite, puisé à même les éléments usuels du quotidien. Un vaste répertoire de matériaux manufacturés figure d'ores et déjà dans les « bricolages⁹ » inventifs d'Adams : des composantes automobiles de **Bread Box** et de **Dream Trailer, Toaster Ride**, de 1985, aux cabines de camions tronquées de **Two-headed Lizard With a Single Shot**, de 1987; des cabanes de jardin métalliques préfabriquées des **Decoy Homes**, de 1986 et 1987, aux wagons-lits de **Chameleon Unit**, de 1988; des coupoles de satellites et de la remorque de **Curbing Machine**, de 1986, aux cyclomoteurs, brouettes, échelles et parapluies de **Gift Machine**, de 1988; des wagons de train miniatures de **Artists' Colony**¹⁰, de 1987-1989, et de **Earth Wagons**, de 1989-1991, aux camions Tonka de **Pepper Grinder**, de 1990.

Ces quelques exemples de sculptures-installations, réalisées par Adams au cours des années 80 et dont

plusieurs maquettes figurent dans l'exposition, rendent compte des références nombreuses à l'habitat et à la mobilité qui caractérisent l'ensemble de ses créations — et les œuvres plus récentes nous en convainquent; plus encore, elles décrivent un registre idéal et ludique d'appréhension du monde. Des personnages miniatures peuplent **Earth Wagons** et **Model: Sky Scratch**, de 1995, et leur espace de rêve reste étranger aux vicissitudes de l'environnement social. Les camions en spirale de **Pepper Grinder** ne participent qu'à un carrousel imaginaire, ses planches à repasser en éventail ont délaissé leur quotidieneté, son tracteur n'a plus sa raison d'être. Les tricycles de **He/He**, de 1990, n'avancent que s'ils reculent. Les manèges de **Dash-Hound**, de 1995, n'accueillent personne; ses unités d'habitations et son atelier d'artiste demeureront vides. Tout compte fait, ces constructions et ces assemblages montrent l'impossibilité de l'objet. Kim Adams orchestre l'utilisation excessive, celle qui n'évoque plus à l'objet que nous reconnaissons. Le glissement entre les objets standardisés et ces objets altérés, transformés, tisse un dialogue entre ce qui est connu et ce qui ne l'est pas. Les œuvres ainsi conçues par Adams s'exposent ultimement dans leur forme, dans leur matière, dans leur couleur, dans leur effet.

Si l'objet a définitivement accédé à l'œuvre hybride de Kim Adams sous le signe d'une conscience aiguë des enjeux de la standardisation et de la consommation outrancières, l'œuvre n'est pas pour autant circonscrite au seul objet tel qu'il est signifié dans la structure sociale actuelle. Abraham A. Moles, en 1972, nous rappelle les propos incisifs de Sartre : « Les objets, cela ne devrait pas toucher, puisque cela ne vit pas [...] on s'en sert, on les met en place, on vit au milieu d'eux, ils sont utiles, rien de plus¹¹. » Cette attitude pourrait en fait révéler l'embryon d'une certaine méthodologie — Adams s'approprie effectivement les choses et les manipule — s'il n'était que ni l'étalement des brouettes, tracteurs, remorques, planches à repasser et jouets

de **Pepper Grinder**, ni l'entassement des pièces pour maquettes H.O. de **Earth Wagons**, ni l'arrangement de la grue et de la grande roue de **Dash-Hound**, ni l'empilement des wagons de train miniatures de **Model: Sky Scratch**, ne souscrivent au rôle assigné à l'objet dans le tissu social qui est le nôtre. Ces actions « à la dérive » que pose l'artiste dérobent l'objet à son statut fonctionnel. Elles substituent à la réalité congrue celle qui résonne de réminiscences d'un univers à réinventer : c'est l'amalgame onirique de **Pepper Grinder**, c'est « l'espace amnésique¹² » de **Earth Wagons**, c'est la féerie carnavalesque de **Dash-Hound**; c'est aussi la magie des miniatures, l'extraordinaire invraisemblance de **He/He**, le clin d'œil amusé de **Model: Dedicated to Robert Smithson and Gordon Matta-Clark**, de 1995. En ce sens, le « jeu et les jouets », qui parcourent chacune des pièces de l'exposition, s'immiscent dans le lieu surréel des mondes fabriqués par Adams. Là n'est pas « le faux-mystère », « cette intériorité suspecte qu'un essayiste a nommée le cœur romantique des choses¹³ », mais, bien plus, l'écho d'une fiction insoupçonnée.

Entre l'œuvre de Kim Adams et les objets qui la composent, il y a le discours critique — comment pourrait-il en être autrement, puisque l'artiste transgresse avec une ironie déroutante les codes définissant « le système des objets » et l'aliénation qu'ils répercutent (en l'occurrence, l'environnement domestique et l'automobile). Entre les objets et l'œuvre, il y a le traitement de l'objet — « le ready-made » (l'objet trouvé de Marcel Duchamp), écrit Pierre Restany, « est le contraire d'un produit, dans la mesure où, une fois entré en art, il devient moralement et pratiquement inutilisable¹⁴ ». Enfin, il y a une pensée artistique. Adams ne construit-il pas une énigmatique réalité, ni vraie, ni fausse, et ses assemblages d'objets n'exigent-ils pas que nous contournions le réel, conventionnel et ordinaire?

Sandra Grant Marchand

NOTES

1. « Talking with Bruce Nauman: An Interview by Christopher Cordes », dans C. Cordes, avec la collaboration de Debbie Taylor. **Bruce Nauman Prints: 1970-1989. A Catalogue Raisonné**, New York : Castelli Graphics and Lorence-Monk Gallery; Chicago : Donald Young Gallery, 1989, p. 25. Cité dans **Bruce Nauman**, Neal Benezra *et al.*, Walker Art Center, Minneapolis, 1994, p. 55.
2. « Dans son être brut et historique du XVI^e siècle, le langage n'est pas un système arbitraire; il est déposé dans le monde et il en fait partie à la fois parce que les choses elles-mêmes cachent et manifestent leur énigme comme un langage, et parce que les mots se proposent aux hommes comme des choses à déchiffrer. » Michel Foucault, **Les Mots et les Choses**, Paris, Gallimard, 1966, p. 49-50.
3. « La consommation n'est ni une pratique matérielle, ni une phénoménologie de "l'abondance" [...] elle est la totalité virtuelle de tous les objets et messages constitués dès maintenant en un discours plus ou moins cohérent. La consommation [...] est une activité de manipulation systématique de signes. » Jean Baudrillard, **Le Système des objets**, Paris, Gallimard, Denoël / Gonther, 1968, p. 233.
4. L'expression est de Jean Dumont dans « Des miniatures plus grandes que la réalité », **La Presse**, Montréal, 14 novembre 1987, P. J-6.
5. L'expression est tirée du texte original français de Yolande Racine pour **Kim Adams**, Utrecht, Centraal Museum Utrecht, Pays-Bas, 1994. [p. 4]. Publié en anglais et en néerlandais.
6. Voir le catalogue **Mise en scène**, textes de Jo-Anne Birnie Danzker, Lorna Farrell-Ward et Scott Watson, Vancouver, The Vancouver Art Gallery, 1982, p. 130.
7. Les installations intitulées **Colour Trough** (1980), **Viewers** (1981) et **The North Gallery** (1982). Lorsque Adams met en place des structures « constructivistes » qu'il fait intervenir comme dispositifs « d'obstruction de la vision et du mouvement », sorte d'écrans-objets modifiant le comportement du visiteur, il recrée, dans un contexte d'exposition, l'expérience d'aliénation et de fragmentation qu'il perçoit comme inhérente à un mode de vie urbain. Voir **Mise en scène**, cf. n. préc.
8. « Le jouet [...] constitue tout d'abord un des premiers modes de relation de l'être humain aux objets, puis se présente comme les microcosmes de notre univers dont il est à la fois le porte-parole et l'écho ». P.N. Denieul *et al.*, **Jeux et Jouets**, Paris, Aubier, 1979, p. 5.
9. Voir à ce sujet l'article de Nancy Tousley « Worlds Within Worlds », **Canadian Art**, Spring 1990, p. 85-86. L'auteure rappelle ici la définition de « bricolage » de Lévi-Strauss cité par Terence Hawkes dans **Subculture: The Meaning of Style** de Dick Hebdige : le bricolage comme « science du concret ». Également l'analyse de John Clarke dans **Subculture** au sujet de la manière dont le bricoleur instaure un nouveau discours au sein d'une culture donnée.
10. **Bread Box**, 1985 (œuvre détruite); **Dream Trailer**, **Toaster Ride**, 1985, collection Banque d'œuvres d'art du Conseil des Arts du Canada; **Two-headed Lizard With a Single Shot**, 1987, collection Musée des beaux-arts du Canada; entre autres, **Decoy Homes (Surfer Shack)**, 1987, collection de l'artiste et **Decoy Homes (The Moon)**, 1986, collection Fondation Ydesa Hendeles; **Chameleon Unit**, 1988, **Curbing Machine**, 1986 et **Gift Machine**, 1988, collection de l'artiste; **Artists' Colony**, 1987-1989, collection Banque d'œuvres d'art du Conseil des Arts du Canada. Reproduites dans **Kim Adams**, Winnipeg Art Gallery et Shedhalle, Zurich, 1991.
11. Cité dans Abraham A. Moles, **Théorie des objets**, Paris, Éditions universitaires, 1972, p. 183.
12. Jean Baudrillard écrit que « la ville américaine [...] n'est plus tellement un espace de la mémoire [...] C'est un espace amnésique, un espace de la circulation, [...] », « L'Amérique, ou la pensée de l'espace », dans **Citoyenneté et urbanité**, Jean Baudrillard *et al.*, Paris, Éditions Esprit, 1991, p. 158.
13. Alain Robbe-Grillet, **Pour un nouveau roman**, Éditions de Minuit, 1963, p. 20. Cité dans François Dagognet, **Éloge de l'objet**, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1989, p. 11.
14. Pierre Restany, **Les Objets-plus**, Paris, La Différence, 1989, p. 60.

ŒUVRES



Model: Decoy Homes, 1987



Pepper Grinder, 1990



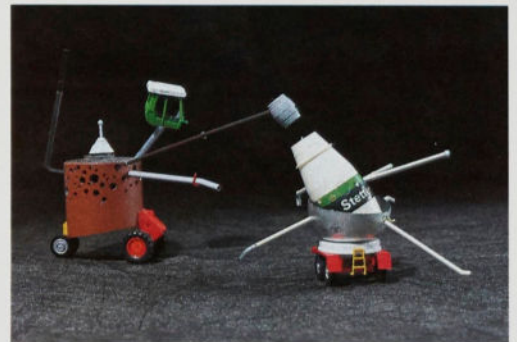
Earth Wagons, 1989-1991



Earth Wagons (détail), 1989-1991



He/He, 1990



Swiss Cheese, 1995

Cranberry Juicer, 1995



Model: Sky Scratch (détail), 1995



Model: Dedicated to Robert Smithson and Gordon Matta-Clark, 1995

KIM ADAMS' SCULPTURE: AN ENIGMATIC REALITY

"If you only deal with what is known, you'll have redundancy; on the other hand, if you only deal with the unknown, you cannot communicate at all. [...] it is how they touch each other that makes communication interesting."

Bruce Nauman¹

Populated by objects, the composite work of Kim Adams is at once a mirror and a fragment of the real. Made up of miniaturized agglomerations, of models and heterogeneous assemblages that sometimes assume an imposing scale, it discloses illusory constructs, revealing a reality that has been transmuted, distorted, compressed and denatured, and describing the material and social environment that defines our relationship to the world. At the heart of this ambivalence, where the art object and the manufactured object overlap and enclose one other, the playful world of Kim Adams' sculptures and installations draw us into a complicity that knows no limits. Adams' *mises-en-scène*, with their amused mimicry and their simulations of the real, act as pretexts to plunge us unfailingly into the fabulous world that he brings to life.

In the presence of Adams' multifaceted sculpture, the question raised is that of the object, of its role in the constitution of an artistic universe that captivates us and exerts a hold over us. These are the questions this exhibition attempts to apprehend, conceiving of the object in an open, pluralistic manner. As Michel Foucault wrote in 1966, "Things themselves hide and manifest their own enigma..."², and this enigma surely cannot be resolved into the exclusively sociological, which would reduce the object to the status of a "social sign."³ Kim Adams does not attribute usefulness or uselessness to his accumulations, fragmentations, manipulations and repetitions of everyday objects. Rather, the readymades he exhibits disclose a reality far beyond that of the found object.

The works in this exhibition, which is Adams' first one-man show in a Québec art museum, elude the kind of overview that might initially provide us with a nomenclature for the strategies he has used

to draw our attention to these "extraordinary traps for perception."⁴ Such strategies would include the reappropriation and transformation of products from our domestic, industrial and urban environments; the alternation of actual-size assemblages, monumental constructions and "miniaturized sets";⁵ the exploitation of a participatory dynamic; the setting up of "decoys"; the manipulation of spatial concepts, etc. Rather, the sculptures-installations and models that form the main body of this exhibition show us a cross section of Adams' work, leading to the inexpressible experience—the artistic aura, one might say—that comes from the inef-fable collision of the materials. They attest to the ways in which the object has shaped Adams' undertakings, particularly in the continuous, audacious interplay between his inventive explorations on a reduced or a monumental scale. The sketches and drawings explicitly translate the relatedness of his approaches, which are suffused with spontaneity, fantasy, ideas and ingenuity.

Adams' desire to create pieces that demand the active participation of the viewer is a fundamental aspect of his artistic activity. Ever since his first experiments in painting during the 1970s, when the concern with the exhibition context gradually came to dominate his pictorial practice—his "painting-objects"⁶ having led him to explore the three-dimensional, the space of sculpture—Adams has been devising situations that institute a dynamic relation between the viewer and the work. Interrogating the modes of contemplative perception, he has deemed it necessary to involve the viewer in a "performative act" consistent with openness to a corporal language. The visitors' movement through the space of the work and their ensuing interaction would become the characteristic conditions of the site-specific installations he made in the early 1980s.⁷ Adams then saw his interventions into museums as confirming his view of the social role inherent in his artistic activity.

Refusing the split between art and society, he thereafter developed, through his sculptures-installations and models, a critical approach based on two lines of thought: that the work essentially presents an experience of social interaction, and that it represents a sort of "microcosm of our universe,"⁸ one that exists at the limits of the plausible. The second idea would define for Adams the conceptual and spatial territory he would privilege in the appropriation of the object as the constitutive element of his future work.

Indeed, for more than ten years now, Kim Adams' projects (whether executed indoors or out, in institutional settings or in public spaces) have incorporated industrial and consumer products. **Decoy Homes**, a 1987 sculpture/model made up of an ironing board, garbage cans and pipes, testifies to the development of an unusual vocabulary drawn from the elements of daily life. A vast repertory of manufactured materials would henceforth figure in Adams' highly inventive "*bricolages*".⁹ They range from the automobile components of **Bread Box** and **Dream Trailer, Toaster Ride** (1985) to the truncated truck cabins of **Two-headed Lizard With a Single Shot** (1987); from the prefab metal garden sheds of **Decoy Homes** (1986 and 1987) to the truck sleepers of **Chameleon Unit** (1988); from the satellite dishes and trailer base of **Curbing Machine** (1986) to the mopeds, wheelbarrows, ladders and sunshades of **Gift Machine** (1988); and from the miniature train cars of **Artists' Colony**¹⁰ (1987-1989) and **Earth Wagons** (1989-1991) to the Tonka trucks of **Pepper Grinder** (1990).

These few examples of sculptures-installations created by Adams during the 1980s (several models of which are included in the exhibition) translate the numerous references to homes and mobility that characterize his work as a whole. His more recent works only confirm this; what is more, they describe an ideal and playful register for the

apprehension of the world. **Earth Wagons** and **Model: Sky Scratch** (1995) is populated by miniature figures who exist in a dreamlike space that seems untouched by the vicissitudes of the social environment. The spirally arranged trucks of **Pepper Grinder** are confined to an imaginary merry-go-round; its fanned-out ironing boards have left their everyday qualities far behind, while its tractor is devoid of purpose. The tricycles of **He/He** (1990) can advance only by moving backward. The fairground devices of **Dash-Hound** (1995) accommodate nobody; its housing units and artist studio will remain empty. All things considered, these constructions and assemblages show the impossibility of the object; for Adams orchestrates an excessive use for it, one that no longer evokes the object as we know it. The shift from standardized objects to these altered and transformed objects weaves a dialogue between the known and the unknown. Thus, the works Adams conceives ultimately present themselves to us as forms, materials, colours and effects.

If the object has definitively acceded to the hybrid work of Kim Adams under the sign of an acute awareness of immoderate standardization and consumerism, this does not mean that his oeuvre is confined to the object as signified in our contemporary social structure. In a book published in 1972, Abraham A. Moles recalled Sartre's insightful remark that: "Objects should not move us because they are not living [...] We make use of them, set them up around us and live among them; they are useful, nothing more."¹¹ This attitude could reveal the germ of a certain methodology (Adams appropriates and manipulates things, objects) were it not for the fact that neither the assortment of wheelbarrows, tractors, trailer bases, ironing boards and toys of **Pepper Grinder**, nor the piling up of H.O. model pieces of **Earth Wagons**, nor the arrangement of a crane and ferris wheel in **Dash-**

Hound, nor the accumulation of miniature train cars of **Model: Sky Scratch**—that none of these subscribe to the role assigned to the object in the social fabric we call our own. The artist's unorthodox handling of the object deprives it of its functional status. It replaces congruent reality with another that resonates from reminiscences of a world to be reinvented—the dreamlike amalgamation of **Pepper Grinder**, the "amnesiac space"¹² of **Earth Wagons**, the carnivalesque enchantment of **Dash-Hound**; it is also the magic of the miniatures, the extraordinary implausibility of **He/He**, and the amused allusion of **Model: Dedicated to Robert Smithson and Gordon Matta-Clark** (1995). In this regard, the element of play that runs through each piece in the exhibition intervenes in the surreal spaces fabricated by Adams. There is no "false mystery" here, none of that "suspect interiority that one essayist dubbed the romantic heart of things,"¹³ but something more: the echo of an unsuspected fiction.

Between the work of Kim Adams and the objects that compose it, there is critical discourse. Indeed, how could it be otherwise since the artist transgresses, and with disconcerting irony, the codes defining "the system of objects" (in this case, domestic objects and the automobile) and the alienation they reflect. Between the objects and the work, there is the treatment of the object. As Pierre Restany writes, "the readymade" (Marcel Duchamp's found object) "is the opposite of a product to the extent that, once accepted as art, it becomes practically useless."¹⁴ Finally, there is the artistic conception. For is it not true that Adams constructs an enigmatic reality, one that is neither true nor false, and that his assemblages of objects require us to circumvent the real with its cargo of the conventional and the ordinary?

Sandra Grant Marchand

NOTES

1. "Talking with Bruce Nauman: An Interview by Christopher Cordes," in Christopher Cordes and Debbie Taylor, **Bruce Nauman Prints: 1970-1989. A Catalogue Raisonné** (New York: Castelli Graphics and Lorence-Monk Gallery, and Chicago: Donald Young Gallery, 1989), p. 25. Quoted in Neal Benezra *et al.*, **Bruce Nauman** (Minneapolis: Walker Art Center, 1994), p. 55.
2. "In its raw, historical sixteenth-century being, language is not an arbitrary system; it has been set down in the world and forms a part of it, both because things themselves manifest and hide their own enigma like a language and because words offer themselves to men as things to be deciphered." Michel Foucault, **The Order of Things** (New York: Vintage Books, 1994), p. 35.
3. "Consumption is neither a material practice nor a phenomenology of 'abundance' [...] it is the virtual totality of all objects and messages taken up, from this point onward, in a more or less coherent discourse. Consumption [...] is the systematic manipulation of signs." Jean Baudrillard, **Le Système des objets** (Paris: Gallimard/Denöel-Gonthier, 1968), p. 233. This is a free translation.
4. The expression comes from Jean Dumont, who employed it in "Des miniatures plus grandes que la réalité" (Montréal: **La Presse**, 14 November 1987), p. J-6.
5. The expression is taken from Yolande Racine's original French text for **Kim Adams** (Utrecht: Centraal Museum Utrecht, 1994). Page 4 in catalogue, published in Dutch and English.
6. See Jo-Anne Birnie Danzker, Lorna Farrell-Ward and Scott Watson, **Mise en scène** (Vancouver: The Vancouver Art Gallery, 1982), p. 130.
7. The installations titled **Colour Trough** (1980), **Viewers** (1981) and **The North Gallery** (1982). When Adams sets up "constructivist" structures, using them as devices to "obstruct vision and movement," as sorts of screen objects that modify viewers' behaviour, he recreates, within the exhibition context, the experience of alienation and fragmentation that he perceives as inherent to a mode of urban life. See **Mise en scène**, note b.
8. "Toys [...] are, above all, one of the first modes of our relationship with objects; they present themselves as micro-cosms of our world, which they represent and echo." P.N. Denieul *et al.*, **Jeux et Jouets** (Paris: Aubier, 1975), p. 5.
9. On this subject see Nancy Tousley, "Worlds Within Worlds," in **Canadian Art** (Spring 1990), p. 85-86. The author recalls Lévi-Strauss's definition of **bricolage** (cited by Terence Hawkes in Dick Hebdige's **Subculture: The Meaning of Style**) as the "science of the concrete." Also useful in this regard is John Clarke's analysis (again, in **Subculture**) of the way in which the bricoleur institutes a new discourse within a given culture.
10. **Bread Box**, 1985 (work destroyed); **Dream Trailer, Toaster Ride**, 1985 (Art Bank); **Two-headed Lizard With a Single Shot**, 1987 (National Gallery of Canada collection); **Decoy Homes (Surfer Shack)**, 1987 (collection of the artist) and **Decoy Homes (The Moon)**, 1986 (Ydessa Hendeles Foundation collection); **Chameleon Unit** (1988), **Curbing Machine**, 1986 and **Gift Machine**, 1988 (collection of the artist); **Artists' Colony**, 1987-1989 (Art Bank). Reproduced in **Kim Adams**, Winnipeg Art Gallery and Shedhalle, Zürich, 1991.
11. Quoted in Abraham A. Moles, **Théorie des objets** (Paris: Éditions universitaires, 1972), p. 183.
12. Jean Baudrillard writes: "... the American city [...] is no longer so much a space for memory. [...] It is, rather, an amnesiac space, a space for traffic [...]." "L'Amérique, ou la pensée de l'espace," in Jean Baudrillard *et al.*, **Citoyenneté et urbanité** (Paris: Éditions Esprit, 1991), p. 158. This is a free translation.
13. Alain Robbe-Grillet, **Pour un nouveau roman** (Paris: Éditions de Minuit, 1963). Quoted in François Dagognet, **Éloge de l'objet** (Paris: Librairie philosophique J. Vrin, 1989), p. 11. This is a free translation.
14. Pierre Restany, **Les Objets-plus**, Paris, La Différence, 1989), p. 60.

BIOBIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

KIM ADAMS

Né à Edmonton (Alberta), en 1951.
Vit et travaille à Grand Valley (Ontario).

EXPOSITIONS INDIVIDUELLES

- 1995 *Kim Adams*, Centraal Museum, Utrecht (Pays-Bas).
- 1994 *Crab-Legs (Studio)*, Toronto Sculpture Garden, Toronto (Ont.).
Dodes 'ka-den, Macdonald Stewart Art Centre, Guelph (Ont.).
- 1993 *Dodes 'ka-den (Moonshine Runner)*, Galerie Christiane Chassay, Montréal (QC);
Généreux/Grunwald Gallery, Toronto (Ont.).
- 1992 *Earth Wagons*, The Power Plant, Toronto (Ont.).
Earth Wagons. Models and Drawings, Oakville Galleries – Gairloch Gallery, Oakville (Ont.).
- 1991 *Earth Wagons*, Galerie Christiane Chassay, Montréal (QC).
Kim Adams: Selected Works, Winnipeg Art Gallery, Winnipeg (Man.).
- 1990 *Gift Machine, Pepper Grinder and Working Models*, Shedhalle, Zurich, Suisse.
- 1989 *Gift Machine, Curbing Machine*, Plug-In Inc., Winnipeg (Man.).
Chameleon Unit, University of Windsor, Windsor (Ont.).
- 1988 *Gift Machine, Two-headed Lizard and a Single Shot*, Galerie Christiane Chassay, Montréal (QC).
Two-headed Lizard and a Single Shot, Cambridge Arts Centre, Cambridge (Ont.).
Surfer Shack (Decoy Homes), The Ydessa Gallery, Toronto (Ont.).
- 1987 *Models/Drawings*, Galerie Christiane Chassay, Montréal (QC), The Ydessa Gallery, Toronto (Ont.).
Leisure's Restraint and Domestic Failures (Dry Spin/Spin Dry), The Ydessa Gallery, Toronto (Ont.).
- 1985 *Models and Drawings*, Visual Arts Gallery, University of Victoria, Victoria (C.-B.).
- 1984 *Sleeper, Toaster, Moonride*, Contemporary Arts Forum, Santa Barbara, Calif., États-Unis.
- 1981 *Viewers*, The Ydessa Gallery, Toronto (Ont.).
- 1980 *Colour Trough*, Open Space Gallery, Victoria (C.-B.).
- 1992 *Urban Inscriptions*, Macdonald Stewart Art Centre, Guelph (Ont.); London Regional Art Gallery and Historical Museums, London (Ont.); Art Gallery St. Thomas, St. Thomas (Ont.).
- 1991 *Devices*, Josh Baer Gallery, New York, N.Y., États-Unis.
Un-natural Traces: Contemporary Art from Canada, Barbican Art Gallery, Barbican Centre, Londres, Royaume-Uni.
En hommage à un cadeau d'Eva Hesse à Sol Lewitt, Axe NÉO-7, Hull (QC).
Doc Trinaire's Traveling Shows – Documentary Exhibition, Ace Art, Winnipeg (Man.).
- 1990 *Lieux de travail*, Galerie d'art Concordia, Université Concordia, Montréal (QC).
- 1989 *Biennale canadienne d'art contemporain*, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa (Ont.).
Exposition au bénéfice de Parachute, Galerie René Blouin, Montréal (QC); Galerie Chantal Boulanger, Montréal (QC).
Inaugural Exhibition, Grace Hopper Gallery, Toronto (Ont.).
- 1988 *The New Urban Landscape*, World Financial Centre, Battery Park City, New York, N.Y., États-Unis.
Sculpture at the Point, Three Rivers Arts Festival, Pittsburgh, Penn., États-Unis.
On Track : une exposition de l'art à l'heure de la technologie, Festival olympique des arts des XV^{es} Jeux olympiques d'hiver, Immeuble NOVA, Calgary (Alb.).
Contemporary Canadian Works on Paper, Galerie d'art Concordia, Université Concordia, Montréal (QC).
Drawings from the Collection, Sir George Williams Galleries, Montréal (QC).
- 1987 *Northern Noises*, 19^e Biennale internationale de São Paulo, São Paulo, Brésil.
Passage, Burlington Cultural Centre, Burlington (Ont.).
- 1986 *Six Projects for Surrey*, Surrey Art Gallery, Surrey (C.-B.).
The Interpretation of Architecture, YYZ Gallery, Toronto (Ont.).
- 1985 *Dislocations*, Walter Phillips Gallery, Banff (Alb.).
- 1983 *Locations/National: A National Exhibition of Outdoor Projects*, Mercer Union Gallery, Toronto (Ont.); Open Space Gallery, Victoria (C.-B.).
- 1982 *Mise en scène*, Vancouver Art Gallery, Vancouver (C.-B.).
Drawings By Sculptors, Surrey Art Gallery, Surrey (C.-B.); University of Lethbridge Art Gallery, Lethbridge (Alb.); London Regional Art Gallery, London (Ont.); Dalhousie Art Gallery, Halifax (N.-É.).
Films by Artists, Open Space Gallery, Victoria (C.-B.).

EXPOSITIONS COLLECTIVES

- 1979 Artcore Gallery, Vancouver (C.-B.).
- 1978 *Vancouver Island Invitational*, Art Gallery of Greater Victoria, Victoria (C.-B.).
Studio Exhibition, A Space/Lansdowne Studios, Toronto (Ont.).
- 1977 *Surfacing Systems*, The Fine Arts Gallery, University of British Columbia, Vancouver (C.-B.).
26th Annual Vancouver Island Jury Show, Art Gallery of Greater Victoria, Victoria (C.-B.).
- 1976 *25th Annual Vancouver Island Jury Show*, Art Gallery of Greater Victoria, Victoria (C.-B.).
- LIVRES, CATALOGUES ET DÉPLIANTS D'EXPOSITIONS**
- 1994 Ferguson, Bruce W. — «Northern Noises». — *Sightlines. Reading Contemporary Canadian Art*. — Montréal : Artexes, 1994. — P. 66-73. — ISBN 2-9800632-9-0
Art Gallery. North York Performing Arts Centre. — *Future traditions in Canadian art: seven artists selected by seven curators. Inaugural exhibition : The North York Performing Arts Centre*, June 21 - August 28, 1994. — North York : Art Gallery - The North York Performing Arts Centre, 1994. — 31 p. — ISBN 0-9698547-0-6
Gray Kathe. — Kim Adams. *Crab-Legs (Studio) : Toronto Sculpture Garden*, May 25 - September 30, 1994. — Toronto : The Toronto Sculpture Garden, 1994. — 4 p.
Centraal Museum Utrecht. — Kim Adams. — Utrecht : Centraal Museum Utrecht, 1994. — [24 p.]
- 1993 St-Pierre, Gaston. — Kim Adams : *Dodes 'ka - den. Au train où on s'en va* : Galerie Christiane Chassay, 2 et 3 octobre 1993. — Montréal : Galerie Christiane Chassay, 1993. — 2 p. — ISBN 2-921028-08-5
Knight, Derek. — *Utopia Island : Rodman Hall National Exhibition Centre*, January 17 - February 21, 1993. — St. Catharines : Rodman Hall Centre. National Exhibition Centre, 1993. — 30 p. — ISBN 0-9691206-4-8
- 1992 Art Gallery of Ontario. — *Urban Inscriptions*. — Ontario : AGO, 1992. — 33 p. — ISBN 1-895235-14-6
Oakville Gallery. — Kim Adams. *Earth Wagons: The Power Plant*, March 13 - April 26, 1992 ; *Oakville Gallery*, July 4 - September 13, 1992. — Oakville : Oakville Gallery, 1992. — 16 p. — ISBN 0-921027-34-6
- 1991 Surrey Art Gallery. — Surrey Art Gallery Permanent Collection. — Surrey : Surrey Art Gallery, 1991. — 6 p. — ISBN 0-920181-21-X
Patton, Andy. — Kim Adams : *Winnipeg Art Gallery*, May 4 - July 14, 1991 ; *Shedhalle*, September 30 - November 11, 1990. — Vancouver : VAG. — 112 p. — ISBN 0-88915-162-8
- 1990 Paikowsky, Sandra. — *Lieux de travail : Galerie d'art Concordia*, 11 août - 8 septembre 1990. — Montréal : Galerie d'art Concordia, 1990. — 2 p.
Surrey Art Gallery. — *Six projects for Surrey*: Kim Adams, Nick Brdar, Barbara Cole, Nomi Kaplan, Joey Morgan, Alan Storey : Surrey Art Gallery, July 11 - August 31, 1986. — Surrey : The Gallery, 1990. — 51 p. — ISBN 0-920181-18-X
- 1989 Nemiroff, Diana. — *Canadian Biennial of Contemporary Art. Biennale canadienne d'art contemporain : Musée des beaux-arts du Canada*, 6 octobre - 3 décembre 1989. — Ottawa, MBAC, 1989. — 186 p. — ISBN 0-88884-595-2
The New Urban Landscape : World Financial Centre, October 14 - December 31, 1989. — New York : Olympia & York Companies ; Drenttel Partners, 1989. — 131 p. — ISBN 0-962491-60-8
- 1988 Galerie d'art Concordia. — *Contemporary Canadian Works on Paper : Galerie d'art Concordia*. — Montréal : Galerie d'art Concordia, 1988. — 12 p. — ISBN 2-920394-20-7
Galerie Christiane Chassay. — Kim Adams : *Galerie Christiane Chassay*, 5 - 26 novembre 1988. — Montréal : Galerie Christiane Chassay, 1988. — 6 p.
Ferguson, Bruce. — *On Track : Festival olympique des arts*, 26 janvier - 28 février 1988. — Calgary: *Festival olympique des arts*, 1988. — 38 p. — ISBN 0-9211060-01-7
Carnegie Museum of Art. — *Sculpture at the point* : Carnegie Museum of Art, May 15 - June 26, 1988. — Pittsburgh : Carnegie Museum of Art, 1988. — 52 p.
- 1987 Ferguson, Bruce. — *Ruidos do Norte. Northern Noises. Résonances boréales : 19^e biennale internationale de São Paulo*, 2 octobre - 13 décembre 1987. — Winnipeg : Winnipeg Art Gallery, 1987
- 1986 Gurney, Janice ; Patton, Andy ; Tregebov, Alan. — *The Interpretation of Architecture*. — Toronto : YZY, 1986
- 1983 Wilcox, Bob ; Mars, Tanya. — *Locations/national, sites/locations*. — [S. l. : s. d.], 1983. — 24 p.
- 1982 Vancouver Art Gallery. — *Mise en scène* : Kim Adams, Mowry Baden, Roland Brener, Al McWilliams, Liz Magor, Jerry Pethick. — Vancouver : VAG, 1982. — 132 p.
- 1978 Art Gallery of Greater Victoria. — *Vancouver Island Invitational: Art Gallery of Greater Victoria*, December 6, 1978 - January 8, 1979. — Victoria : Art Gallery of Greater Victoria, 1978. — 16 p. — ISBN 0-88885-039-5

LISTE DES ŒUVRES

Sculptures-installations

Earth Wagons, 1989-1991
Pièces pour maquettes H.O. montées sur remorques
213,4 x 426,7 x 182,9 cm
Collection Winnipeg Art Gallery, Winnipeg
Photo : David Kalef

Pepper Grinder, 1989-1990
Brouettes, tracteur, remorques,
planches à repasser, jouets
365,7 x 914,4 x 365,7 cm
Collection particulière
Photo : Ernie Mayer

He/He, 1990
Tricycles
Collection Christiane Chassay, Montréal
Photo : Guy L'Heureux

Dash-Hound, 1995-1996
Structure d'acier, matériaux divers
4,8 x 14,6 x 4,5 m
Collection particulière

Maquettes

Model: Dual Curbing Machine, 1986, 1993
Diabes, bols, récipients, moteurs
91,4 x 182,9 x 91,4 cm
Collection particulière

Model: Decoy Homes, 1987
Planche à repasser, poubelles, boîte à outils, tuyaux
259,1 x 137,2 x 106,7 cm
Collection Christiane Chassay, Montréal
Photo : Paul Litherland

Model: Decoy Homes "The Moon", "Sunshed", 1987
Pièces pour maquettes, carton
22,5 x 70 x 24 cm
Collection particulière

Model: Gift Machine I, II, 1987
Pièces pour maquettes
14 x 18 x 16 cm
14 x 24 x 18 cm
Collection particulière

Model: Two-headed Lizard with a Single Shot, 1988
Pièces pour maquettes
20,5 x 28,5 x 12 cm
Collection Fondation Ydessa Hendeles, Toronto

Model: Doc Trinaire, 1988
Pièces pour maquettes
25 x 71 x 52 cm
Collection particulière

Model: Chameleon Unit, 1988
Pièces pour maquettes
6,5 x 12 x 7 cm
Collection Brenda Wallace

Model: Street Game, 1993
Pièces pour maquettes
9,5 x 25 x 11 cm
Collection Brenda Wallace

Long Distance, 1994
Pièces pour maquettes
5,7 x 7 x 9,5 cm
Collection particulière

Model: Love Rocket II, 1995
Pièces pour maquettes
32 x 25 x 17 cm
Collection particulière

Model: Love Rocket III, 1995
Pièces pour maquettes
Collection particulière

Model: World Bubble, 1995
Pièces pour maquettes
9 x 25 x 11 cm
Collection particulière

Model: Sky Scratch, 1995
Wagons de train miniatures, jouets
152 x 152 x 167,6 cm
Collection particulière
Photo : Paul Litherland

*Model: Dedicated to Robert Smithson and
Gordon Matto-Clark*, 1995
Péniches et wagons de train miniatures, jouets
20,3 x 104,1 x 10,2 cm
Collection particulière
Photo : Paul Litherland

Swiss Cheese, 1995
Pièces pour maquettes
12,7 x 20,3 x 6,4 cm
Collection particulière
Photo : Paul Litherland

Street Bar, 1995
Pièces pour maquettes
6,5 x 12,1 x 7 cm
Collection particulière

Cranberry Juicer, 1995
Pièces pour maquettes
10,8 x 22,9 x 10,2 cm
Collection particulière
Photo : Paul Litherland

Dessins

Gallery Cut, 1984
Crayon feutre et encre sur papier
73,5 x 88 cm
Collection particulière

G-Weeve Productions, 1985
Encre sur papier
75 x 104,4 cm
Collection particulière

VAG Bypass (Vancouver Art Gallery), 1985
Encre sur papier
52,5 x 42,5 cm
Collection particulière

Curbing Machine, 1985, 1986
Encre sur papier
42,7 x 30 cm
Collection particulière

Car Power, 1986
Encre sur papier
42,6 x 30 cm
Collection particulière

Power Drive, 1986
Encre sur papier
42,6 x 30 cm
Collection particulière

Bucket Jumping, 1987
Encre sur papier
84 x 118,5 cm
Collection particulière

*Decoy Apartments, Plastic Palm Tree's on loan
for the 21st Century, Ltd.*, 1987, 1988
Encre sur papier
70,3 x 100,5 cm
Collection particulière

The Studio, 1987
Crayon feutre et encre sur papier
53 x 69 cm
Collection particulière

*Smoking Cowboys,
Two-headed Lizard with a Single Shot*, 1988
Encre sur papier
42,6 x 30 cm
Collection particulière

Swing Balls, 1989, 1994
Encre sur papier
42,5 x 30 cm
Collection particulière

Viewer, 1989
Encre sur papier
53 x 43,4 cm
Collection particulière

Earth Wagons, 1989-1991
Peinture métallique au vaporisateur,
crayon gras, graphite, crayon feutre sur papier
265,5 x 203 cm
Collection particulière
Photo : Richard-Max Tremblay

Landscape Simulator, 1991
Peinture métallique au vaporisateur,
crayon gras, crayon feutre sur papier
76,5 x 111,5 cm
Collection particulière

Street Game, 1993
Encre sur papier
42,6 x 30 cm
Collection particulière

Love Rocket, 1995
Peinture métallique au vaporisateur, crayon gras,
crayon feutre, acrylique sur papier
111 x 77 cm
Collection particulière

Dash-Hound, 1995
Peinture au vaporisateur, acrylique,
graphite sur papier
75,5 x 164 cm
Collection particulière

