

008570

1,00 \$

1842 02 0017



MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL

[Série Projet 23]

TREVOR GOULD



28 | 22

janvier mars 1998

Poser pour le public

Tout entier traversé de références culturelles, le projet artistique de Trevor Gould est vaste et singulier. Ses installations composites, réalisées principalement depuis 1985, interrogent d'emblée notre mémoire des formes : une œuvre aux dimensions interprétatives multiples, qui se réapproprie des iconographies architecturales et sculpturales, picturales et dessinées, qui réinvente des figures animales et anthropomorphes, qui réintroduit des motifs végétaux et qui, enfin, incorpore, dans des ensembles au caractère insolite, des éléments textuels et des objets familiers.

Poser pour le public, l'installation inédite produite dans le cadre de la série *Projet* et présentée dans la salle Banque Laurentienne, définit, en tant qu'espace imaginaire, un site d'exposition où se donnent libre cours la pensée et le regard critique de Gould. La mise en espace de l'installation, c'est-à-dire la manière dont Gould conçoit et explore la «géographie de l'exposition», est pour lui l'occasion d'une réflexion sur la relation entre l'œuvre d'art et le lieu dans lequel elle est présentée. La réunion d'objets et d'aquarelles, de peintures murales et de sculptures, de photographies et de films, au sein d'une configuration spatiale qui met en lumière différents modes de représentation, constitue la genèse du projet. L'articulation de ces éléments autour du thème de la nature, du paysage et de leur interprétation, est également au cœur de la proposition artistique de Gould.

De façon particulière, l'installation met en présence des objets et des archives photographiques et filmiques tirés de la collection de l'American Museum of Natural History, à New York¹, et les notations personnelles de Gould, sous forme d'aquarelles et de sérigraphies sur toile, de sculptures et de photographies. Des corrélations s'établissent entre ces types de représentation distincts et enchevêtrés, dévoilant d'une part la conception de la nature telle qu'elle prévalait dans les musées d'histoire naturelle au début du siècle et, d'autre part, l'interprétation, ou la lecture par Gould, de l'imagerie animale et du paysage (définissant pour lui la notion de nature). Les «contrastes et les comparaisons»², qui prennent forme au gré du parcours de l'exposition, composent les registres narratif et discursif à l'intérieur desquels se situe l'œuvre.

Cette installation propose en effet au visiteur une mise en scène de l'objet qui opère une brèche dans les récits culturels traditionnels des relations entre l'homme et la nature. Voulant faire référence au musée d'histoire naturelle, sans toutefois le calquer, Gould en exhibe, d'entrée de jeu, les techniques et modes d'exposition tels le diorama, la taxidermie, le dispositif théâtral, le document d'archives, dans leur rapport au contexte colonial qui les a vus naître. À la fin du siècle dernier, en effet, la conception des dispositifs muséologiques est tributaire d'une idéologie évolutionniste³ basée sur la notion d'une «rupture temporelle dans l'ordre des peuples et des races», les peuples soumis à l'impérialisme occidental occupant «une zone nébuleuse entre nature et culture»⁴. La pièce de musée n'est plus considérée, comme au XVIII^e siècle, en tant que simple objet «exotique» à intégrer dans un «cabinet de curiosités» (un véritable «résumé de l'univers»), pas plus qu'elle n'est sujette aux seules déterminations de la taxinomie scientifique. Elle devient l'objet-témoin des stades antérieurs de l'humanité (elle s'inscrit dans le récit occidental du développement de l'humanité) et, dès lors, sa mise en représentation muséologique a la fonction d'enrichir une telle vision impérialiste.

C'est dans ce contexte que les modèles d'occupation de l'espace empruntés par Gould se lient, historiquement, à l'exploration des terres et à l'appropriation des peuples, tout en maintenant l'illusion de la représentation *objective*. Ainsi, le mode d'exposition *in situ*, caractéristique des musées d'histoire naturelle, présente l'objet intégré à l'environnement, peint ou recréé, le tout mimant une représentation authentique de la scène originale. Le diorama, sorte de tableau vertical où sont illustrés des figures ou des paysages, est exemplaire de ce point de vue. La rhétorique sous-jacente à ces représentations picturales, régies par les canons esthétiques de l'académisme pittoresque, est la reconstitution d'une nature idéale, conforme aux exigences d'une conception occidentale



NOTES

1. Les travaux de l'Américain Carl Akeley, taxidermiste et aventurier de l'Afrique, durant les premières décennies du siècle, sont présentés en raison de leur influence notable sur les modes d'exposition dans les musées d'histoire naturelle, et de la compétence de leur auteur comme sculpteur. Une importante documentation photographique (environ 50 images), réalisée par Akeley ainsi que par Osa et Martin Johnson, illustre les processus et méthodologies, les paysages peints et les safaris. Figurent également dans l'exposition un masque mortuaire pris par Akeley, une peinture d'après nature de William Leigh et un montage vidéo de films documentaires réalisés par Akeley et Johnson.

2. Les termes sont empruntés à Ivan Karp : «Culture and Representation», dans *Exhibiting Cultures, The Poetics and Politics of Museum Display*, Ivan Karp et Steven D. Lavine, Washington and London, Smithsonian Institution Press, 1991, p. 18-19.

3. Michel Foucault établit un contraste entre les «utopies d'achèvement», prédominantes au XIX^e siècle et la définition antérieure de l'utopie comme une «rêverie d'origine», dans *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris Gallimard, 1969, p. 274.

4. Tony Bennett, *The Birth of the Museum, History, Theory, Politics*, London and New York, Routledge, 1995, p. 77. (Notre traduction.)

des cultures «autres», et devant laquelle toute interprétation possible, de la part du public, des contextes historiques, sociaux et culturels, est effacée. Gould inscrit son écriture plastique dans les interstices créés par cette «atrophie ethnographique⁶» et restitue l'image et le texte comme commentaire visuel et critique des dichotomies qui hiérarchisent les identités culturelles. «Toile d'Afrique», par exemple, juxtapose et confronte, sur des sérigraphies de grand format, des paysages européens avec les chutes Victoria, des chimpanzés qui marchent avec des personnages, les mots «Victoria» et «views», faisant du coup éclater l'artifice de représentation d'un monde homogène et unifié.

L'adéquation entre la représentation et ce qui est représenté est également du domaine de la taxidermie. L'étymologie grecque «taxis» signifiant «arrangement, ordre» et «derma», «peau», n'indique-t-elle pas la volonté de fabriquer, d'inventer même, des spécimens et de les insérer dans les champs muséographique et artistique?



À l'instar des peintures murales, issues d'une documentation méticuleuse du paysage exotique, la taxidermie, destinée, au début du siècle, à accompagner les expositions d'histoire naturelle — «un divertissement innocent et instructif» — est basée sur la recherche du spécimen parfait⁷, pouvant représenter une nature idéalisée. En fait, les assemblages d'animaux du taxidermiste Carl Akeley, durant les premières décennies du siècle, sont décrits comme «nobles, paisibles, grandioses et en harmonie avec la vie environnante⁸» : la cristallisation, somme toute, d'une vision, sous la feinte neutralité de la copie.

Le masque mortuaire du gorille compose un portrait précis. Or, les figures de Gould, animales ou humaines, simulent la vraisemblance, dans le sens générique, engendrant par métonymie — c'est-à-dire par

évoquant de ce qu'elles représentent — des rapports complexes et différenciés aux territoires culturels. Leur mise en espace dans l'installation, sous un effet de théâtralité mitigée — les figures posées sur une plate-forme ou encore isolées dans le dispositif muséal — contribue à maintenir la nature essentiellement fictive de la représentation, tout en conviant le visiteur à considérer ces œuvres sculpturales dans leurs connotations culturelles.

Substrats de l'objet, la photographie et le film¹⁰, l'écrit et le dessin, sont les documents de l'ethnographie. Traces de «l'intangible, de l'éphémère, de ce que l'on ne peut déplacer, du vivant et de l'animé¹¹», ils sont le lieu privilégié de la représentation. Témoignages et inventions, les archives du musée s'imprègnent dans la mémoire comme des géographies de l'imaginaire. Gould les expose et leur juxtapose ses propres notations (ses aquarelles, ses maquettes et ses photographies) et instaure ainsi, dans l'interdépendance des concepts de culture, une réflexion sur les rapports, révolus et actuels, de l'homme avec la nature.

Poser pour le public subvertit les stratégies muséales qui conforteraient un discours de pouvoir, et propose la mise en exposition comme site d'un espace culturel élargi. Gould reconnaît le caractère fabriqué, voire arbitraire, de toute représentation, qu'elle soit de nature documentaire ou proprement artistique, et joue, dans cette installation, du paradoxe inhérent à la création et à l'exposition d'œuvres, essentiellement significatives de liens renouvelés avec les espaces culturels et sociaux dans lesquels elles s'inscrivent.

■ Sandra Grant Marchand

5. L'expression est de Krzysztof Pomian, «Entre l'invisible et le visible : la collection», dans *Libre*, 1978 (3), p. 3-56. Cité dans Susan M. Pearce, *Interpreting Objects and Collections*, London and New York, Routledge, 1994, p. 265.

6. Barbara Kirshenblatt-Gimblett, «Objects of Ethnography», dans Ivan Karp et Steven D. Lavine, *op. cit.*, p. 389.

7. Herman C. Bumpus, «Report on the Department of Education for 1905», January 1906, American Museum of Natural History Archives. Cité dans Penelope Bodry-Sanders, *Carl Akeley, Africa's Collector, Africa's Savior*, New York, Paragon House, 1991, p. 72. (Notre traduction.)

8. Voir l'étude de Donna Haraway sur l'American Museum of Natural History : «Teddy Bear Patriarchy: Taxidermy in the Garden of Eden, New York City, 1908-1936», *Social Text*, 11, Winter 1984-85, p. 20-63. Également publié dans *Primate Visions: Gender, Race and Nature in the World of Modern Science*, London, Verso, 1992.

9. Penelope Bodry-Sanders, *op. cit.*, p. 39. (Notre traduction.)

10. Voir Eliot Weinberger, «The Camera People», Bill Nichols, «The Ethnographer's Tale» et David MacDougall «Films of Memory», dans *Visualizing Theory, Selected Essays from V.A.R. 1990-1994*, New York and London, Routledge, 1994, p. 3-26, p. 60-83 et p. 260-270.

11. Barbara Kirshenblatt-Gimblett, *op. cit.*, p. 394.

1. Sans titre (détail), 1997. Sculpture-installation. Matériaux divers. Collection de l'artiste. Photo : Richard/Max Tremblay

2. *Painting the Background for the Klipspringer Group*. Épreuve argentique, anonyme, 20,3 x 25,4 cm. Négatif : numéro 412182. Avec l'aimable permission du Department of Library Services. Collection American Museum of Natural History, New York

3. *The Study*, Johannesburg 1996. Aquarelle sur papier, 28 x 35,3 cm. Collection de l'artiste. Photo : Richard/Max Tremblay

4. *Toile d'Afrique* (détail), 1994. Sérigraphie sur toile, 12 panneaux de toile, 335 x 95 cm (chacun). Collection de l'artiste. Photo : Richard/Max Tremblay

TREVOR GOULD

Trevor Gould est né à Johannesburg, Afrique du Sud, en 1951.

Il vit et travaille à Montréal où il enseigne à l'Université Concordia.

L'œuvre de Trevor Gould a fait l'objet de plusieurs expositions individuelles et collectives, au Canada et à l'étranger. Parmi les principales expositions personnelles récentes, soulignons : *Conservatory*, The Box, Turin (1995) (catalogue); *Présentation du projet African English Pavilion*, Galerie Rochefort, Montréal (1995); *Trevor Gould : Inventing a Homeland*, La Galerie à la Cour des arts, Ottawa (1993) (catalogue); *Looking Awry*, Southern Alberta Art Gallery, Lethbridge (1993) (catalogue); *Galerie Chantal Boulanger*, Montréal (1993); *African English*, Galeria Potocka, Cracovie (1992) (catalogue); *Crop / Przycinac*, Centrum Sztuki Współczesnej (Centre for Contemporary Art), Varsovie (1992); *Sometimes Called Monument*, YYZ Artists Outlet, Toronto (1990); *Sculpture and Drawing*, Galerie Christiane Chassay, Montréal (1989); l'œuvre in situ *Fable VII*, Municipalité régionale d'Ottawa - Carleton, Ottawa (1989); et *New Sculpture*, Galerie Christiane Chassay, Montréal (1988 et 1986).

Parmi les principales expositions de groupe auxquelles Trevor Gould a participé, notons : *Blaast*, Galerie Rochefort, Montréal (1997); *Sur l'expérience de la ville*, (interventions en milieu urbain), Galerie Optica, Montréal (1997); *Leda e il Cigno*, Galerie Alberto Weber, Turin (1996); *Chefs-d'œuvre*, The Box, Turin (1995); *Secousse : la photographie hors d'elle-même*, Galeria Gian Ferrari Arte Contemporanea, Milan (1995); *Dons 1989-1994*, Musée d'art contemporain de Montréal (1995); *Africus '95*, Johannesburg biennale, Johannesburg (1995); *Drawings : Bogardi, Lemoyne, Gould*, Galerie Rochefort, Montréal (1994); *Cartographies variables*, Galerie de l'UQAM, Montréal (1993); *Fiction and Function*, Kunsthalle II, Innsbruck (en collaboration avec Wolfgang Luy) (1993); *Articulations*, Expression, Centre d'exposition de Saint-Hyacinthe (1991); *Dutkewych, Gould, Goulet*, Galerie Christiane Chassay, Montréal (1990); et *Le Dessin errant : The Ninth Dalhousie Drawing Exhibition*, Dalhousie University Art Gallery, Halifax; Concordia University Art Gallery, Montréal; Musée du Québec, Québec.

Trevor Gould a également réalisé les livres d'artiste : *Montréal Zoo de Montréal*, Galerie Optica, Montréal, 1997; *Eye-embrace*, en collaboration avec Corrine Corry, texte de Gail Bourgeois, 1994-1995, édition signée de 3; *African English*, Harbour, Montréal, hiver 1993; *African English : God the Monkey and the People*, Galerie Potocka, Cracovie, 1992, édition signée de 100.

La biobibliographie de Trevor Gould est disponible sur le site Web de la Médiathèque du Musée d'art contemporain de Montréal (<http://Media.MACM.qc.ca>)

Poser pour le public est une exposition organisée par le Musée d'art contemporain de Montréal et présentée du 23 janvier au 22 mars 1998. • Conservatrice : Sandra Grant Marchand • Cette publication a été réalisée par la Direction de l'éducation et de la documentation. • Editrice déléguée : Chantal Charbonneau • Révision et lecture d'épreuves : Olivier Reguin • Conception graphique : Épicentre communication globale • Impression : Kayjon Graphiques inc. • 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. Dépôt légal : Bibliothèque nationale du Québec, Bibliothèque nationale du Canada, 1998. © Musée d'art contemporain de Montréal, 1998. 185, rue Sainte-Catherine Ouest, Montréal (Québec) H2X 1Z8. Tél. : (514) 847-6226.

Cette exposition a reçu l'appui financier du Service des arts visuels du Conseil des Arts du Canada. Trevor Gould est représenté par la Galerie Rochefort, Montréal, et The Box, Turin. Trevor Gould souhaite remercier Red Armstrong, Dil Hilderbrand et Carl Regler.



[Project Series 23]

TREVOR GOULD

Posing for the Public

January 23
to March 22, 1998

Permeated with cultural references, Trevor Gould's artistic project is vast in scope and singular in approach. His composite installations, which he has produced mainly since 1985, immediately call our memory of forms into question. His is a work with multiple interpretative dimensions, which reclaims architectural, sculptural, pictorial and drawn iconographies, which reinvents animal and anthropomorphic figures, which reintroduces plant motifs and which, finally, groups textual elements and familiar objects together in extraordinary ways.

Posing for the Public, the new installation created as part of the Project Series and presented in the Banque Laurentienne Gallery, defines, as an imaginary space, an exhibition site in which Gould's thoughts and critical eye are given free rein. The artist's use of the space, that is, the way in which he understands and explores the "geography of exhibiting," provides an opportunity for him to delve into the relationship between artwork and exhibition site. The origin of the project lies in the combination of a variety of elements — artifacts, watercolours, wall paintings, sculptures, photographs and films — in a spatial configuration that sheds light on different modes of representation. The focusing of these elements on the theme of nature, landscape and their interpretation is also central to Gould's artistic premise.

Specifically, the installation brings together artifacts as well as photographic and film archives from the collection of the American Museum of Natural History, in New York,¹ and Gould's own notations in the form of watercolours, silk screens on canvas, sculptures and photographs. Correlations are established between these distinct yet mutually enmeshed types of representation, revealing both the conception of nature that prevailed in turn-of-the-century natural history museums, and Gould's interpretation or reading of animal imagery and landscape (which to him define the notion of nature). The resulting "contrasts and comparisons"² that take shape as the visitor moves through the exhibition constitute the narrative and discursive parameters distinguishing the work.

In this installation, visitors are confronted with a presentation of the object that breaks with traditional cultural accounts of the relations between man and nature. In setting out to refer to a natural history museum — without duplicating it, however — Gould exhibits its display strategies and techniques, such as dioramas, taxidermy, theatrical presentation and archival documents, in their relationship to the colonial context in which they originated. In the latter part of the nineteenth century, the conception of museological displays stemmed from an evolutionist ideology³ based on the notion of "an interrupted continuity in the order of peoples and races," with the peoples subjected to Western imperialism occupying "a twilight zone between nature and culture."⁴ The artifact was no longer considered, as in the eighteenth century, merely an "exotic" object to be added to a "cabinet of curiosities" (that "summary of the universe"),

NOTES

1. The work of the American Carl Akeley, taxidermist and African adventurer, in the early decades of our century is presented because of its recognized influence on display strategies in natural history museums, and the author's skill as a sculptor. A significant body of photographic material (approximately 50 pictures), produced by Akeley as well as Osa and Martin Johnson, illustrates the processes and methods, together with painted landscapes and safaris. Also appearing in the exhibition are a death mask taken by Akeley, a painting from nature by William Leigh and a video montage of documentary films made by Akeley and Johnson.

2. The terms come from Ivan Karp, "Culture and Representation," in *Exhibiting Cultures, The Poetics and Politics of Museum Display*, Ivan Karp and Steven D. Lavine (Washington and London: Smithsonian Institution Press, 1991), p. 18-19.

3. Michel Foucault drew a contrast between "utopias of ultimate development," which prevailed in the nineteenth century, and the earlier definition of utopia as "a fantasy of origins," in *The Order of Things: An Archaeology of Human Sciences* (London: Tavistock, 1970), p. 262.

4. Tony Bennett, *The Birth of the Museum, History, Theory, Politics* (London and New York: Routledge, 1995), p. 77.

5. The expression comes from Krzysztof Pomian, "Entre l'invisible et le visible : la collection," in *Libre* 1978 (3), p. 3-56. Quoted in Susan M. Pearce, *Interpreting Objects and Collections* (London and New York: Routledge, 1994), p. 265.

6. Barbara Kirshenblatt-Gimblett, "Objects of Ethnography," in Ivan Karp and Steven D. Lavine, *op. cit.*, p. 389.

7. Herman C. Bumpus, "Report on the Department of Education for 1905," January 1906, American Museum of Natural History Archives. Quoted in Penelope Bodry-Sanders, *Carl Akeley, Africa's Collector, Africa's Savior* (New York: Paragon House, 1991), p. 72.

8. See Donna Haraway's study of the American Museum of Natural History, "Teddy Bear Patriarchy: Taxidermy in the Garden of Eden, New York City, 1908-1936," *Social Text* 11 (Winter 1984-85), p. 20-63. Also published in *Primate Visions: Gender, Race and Nature in the World of Modern Science* (London: Verso, 1992).

9. Penelope Bodry-Sanders, *op. cit.*, p. 39.

10. See Eliot Weinberger, "The Camera People," Bill Nichols, "The Ethnographer's Tale," and David MacDougall, "Films of Memory," in *Visualizing Theory, Selected Essays from V.A.R. 1990-1994* (New York and London: Routledge, 1994), p. 3-28, 60-83 and 260-270.

11. Barbara Kirshenblatt-Gimblett, *op. cit.*, p. 394.

nor was it subject solely to the determinations of scientific taxonomy. Instead, it became evidence of earlier stages of humanity (fitting into the *Western* account of human development), and its museological representation then took on the function of enhancing this kind of imperialist vision.

This is the framework in which the models of occupying space employed by Gould relate historically to the exploration of territory and the appropriation of peoples, while maintaining the illusion of *objective* representation. The *in situ* display method characteristic of natural history museums presents the artifact integrated into an environment, which is painted or recreated, all of which mimics an *authentic* depiction of the original scene. The diorama, a sort of vertical tableau in which figures or landscapes are illustrated, is one example of this viewpoint. The rhetoric underlying these pictorial representations, governed by the aesthetic canons of picturesque academicism, is the reconstruction of an ideal nature in keeping with the requirements of a Western conception of "other" cultures, and in the face of which any possible interpretation, by the public, of historical, social and cultural contexts is obliterated. Gould locates his artistic language in the interstices created by this "ethnographic atrophy"⁶ and restores the image and text to a position of visual and critical commentary on the dichotomies that establish a hierarchy in cultural identities. *Toile d'Afrique*, for example, juxtaposes and contrasts, in large silk screens, European landscapes with the Victoria Falls, upright chimpanzees with human figures, and the word "Victoria" with the word "views," shattering the artifice of the representation of a homogeneous, unified world.

The equivalence of the representation to what is represented is also fundamental to the practice of taxidermy. The Greek root "taxis," meaning "arrangement, order," and "derma," or "skin," undoubtedly indicate a desire to construct or even invent specimens and situate them in museographic and artistic domains. Like the wall paintings — the product of meticulous documentation of *exotic* landscapes — taxidermy, which at the turn of the century was intended to accompany natural history exhibitions, "an innocent amusement and instruction,"⁷ is based on the search for the perfect specimen,⁸ able to represent an idealized nature. Indeed, the assemblages of animals put together by taxidermist Carl Akeley in the early decades of the century are described as "noble, peaceful, grand, and in harmony with life around them"⁹: altogether the crystallization of a vision, under the pseudo-neutrality of the copy.

The gorilla's death mask constitutes an exact portrait, whereas Gould's figures, whether animal or human, simulate a likeness, in the generic sense; they generate, by metonymy — that is, by evocation of that which they represent — complex, differing relations to cultural territories. Their presentation in the installation, with a slightly theatrical effect — the figures posed on a platform or isolated in the museum display — contributes to maintaining the essentially fictitious nature of the representation, while inviting visitors to consider these sculptural works in all their cultural connotations.

Photography and film,¹⁰ as well as writing and drawing — substrata of the artifact — are the documents of ethnography. They are traces of "the intangible, the ephemeral, the immovable and the animate,"¹¹ and form the ideal context for *representation*. At once evidence and invention, museum archives pervade memory like geographies of the imaginary. Gould displays them and juxtaposes them with his own notations (his watercolours, sculptural models and photographs). In so doing, he establishes, in the interdependence of the concepts of culture, a reconsideration of past and present relationships of man with nature.

Posing for the Public subverts the museum strategies that would reinforce a discourse of power, and proposes the act of exhibiting as the site of an expanded cultural space. Gould recognizes the constructed, even arbitrary, character of any representation, whether documentary in nature or strictly artistic. In this installation, he plays on this paradox inherent in the creation and exhibition of works that essentially signify new links with the cultural and social spaces from which they emanate.

■ Sandra Grant Marchand (translated by Susan Le Pan)