



Spring
HURLBUT

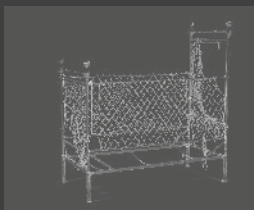
Le Jardin du sommeil



Spring
HURLBUT
Le Jardin du sommeil

JOSÉE BÉLISLE

Du 22 mai au 7 septembre 2009
Musée d'art contemporain de Montréal



Spring HURLBUT

Le Jardin du sommeil

UNE EXPOSITION ORGANISÉE PAR LE MUSÉE
D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL ET
PRÉSENTÉE DU 22 MAI AU 7 SEPTEMBRE 2009.

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

©Musée d'art contemporain de Montréal,
2009

Dépôt légal : 2009
Bibliothèque nationale du Québec
Bibliothèque nationale du Canada

CATALOGAGE AVANT PUBLICATION DE
BIBLIOTHÈQUE ET ARCHIVES NATIONALES DU
QUÉBEC ET BIBLIOTHÈQUE ET ARCHIVES CANADA

Bélisle, Josée
Spring Hurlbut: Le Jardin du sommeil
Catalogue d'une exposition tenue au Musée
d'art contemporain de Montréal du 22 mai
au 7 sept. 2009.

Comprend des réf. bibliogr.
Texte en français et en anglais.
ISBN 978-2-551-23784-5

I. Hurlbut, Spring, 1952- Expositions.
I. Hurlbut, Spring, 1952-. II. Musée d'art
contemporain de Montréal. III. Titre.
IV. Titre: Jardin du sommeil.
N6549.H87A42009 709.2 C2009-940695-0F

COMMISSAIRE

Josée Bélisle,
conservatrice de la Collection permanente

ÉDITRICE DÉLÉGUÉE

Chantal Charbonneau

DOCUMENTATION BIOBIBLIOGRAPHIQUE

Élaine Bégin

RÉVISION ET LECTURE D'ÉPREUVES

Olivier Reguin

TRADUCTION ET LECTURE D'ÉPREUVES

Susan Le Pan

CONCEPTION GRAPHIQUE

bertuch.ca

IMPRESSION

IntraMédia

Tous droits de reproduction, d'édition, de traduction, d'adaptation, de représentation, en totalité ou en partie, réservés en exclusivité pour tous les pays. La reproduction d'un extrait quelconque de cet ouvrage, par quelque procédé que ce soit, tant électronique que mécanique, en particulier par photocopie ou par microfilm, est interdite sans l'autorisation écrite du Musée d'art contemporain de Montréal, 185, rue Sainte-Catherine Ouest, Montréal (Québec) Canada H2X 3X5.
www.macm.org

DISTRIBUTION

ABC Livres d'art Canada
/Art Books Canada
372, rue Sainte-Catherine Ouest,
bureau 229
Montréal (Québec) H3B 1A2
www.abcartbookscanada.com
info@abcartbookscanada.com

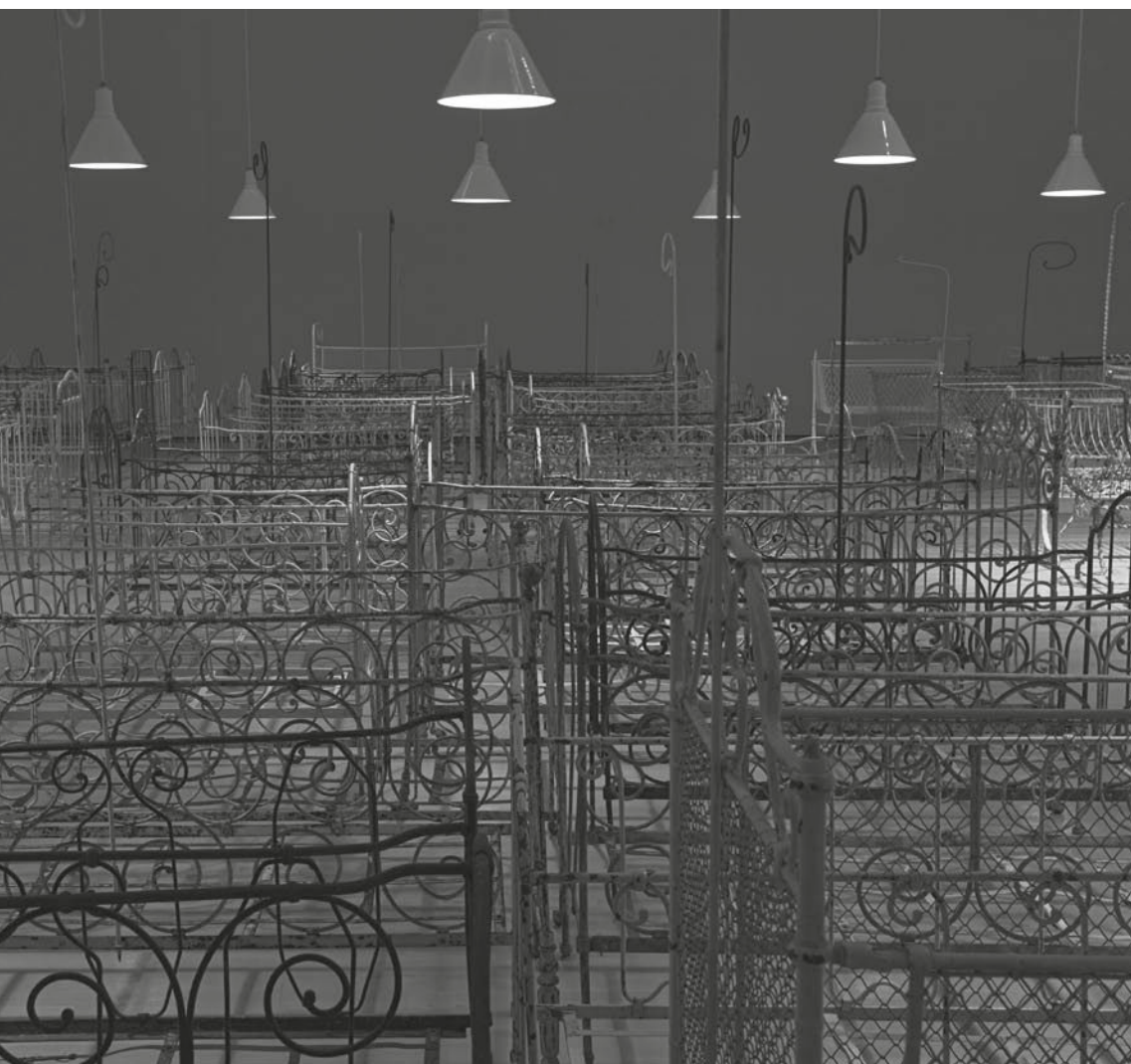
TABLE

des matières

4	Spring Hurlbut, <i>Le Jardin du sommeil</i> : un parcours lyrique entre l'espace cérémoniel et le lieu de contemplation Josée Bélisle
12	Spring Hurlbut, <i>Le Jardin du sommeil</i> : a lyrical journey between a ceremonial space and a place of contemplation Josée Bélisle
20	Biobibliographie sélective
24	<i>Le Jardin du sommeil</i> Spring Hurlbut
25	Œuvre

Spring Hurlbut
Le Jardin du sommeil:
un parcours lyrique entre
l'espace cérémoniel et le lieu
de contemplation

Josée Bélisle





Au moment de cette nouvelle présentation au Musée¹, l'œuvre à la fois spectaculaire et intimiste de Spring Hurlbut intitulée poétiquement *Le Jardin du sommeil* revêt une dimension symbolique accrue et propose au spectateur/visiteur une expérience unique de réflexion et... de mouvement, axée sur les notions de déambulation, de commémoration et de projection prospective. S'arrimant de manière quasi naturelle au dessein muséal de préservation et de conservation, ce jardin du souvenir réoccupe maintenant – et peut-être de manière définitive – l'espace intérieur, bien qu'il porte les traces irréversibles de ses précédentes apparitions dans des lieux publics livrés aux inexorables caprices des éléments. Se réclamant de l'accumulation, de l'addition, voire de la répétition, à l'opposé cependant de l'uniformisation ou de la standardisation, la sobre proposition repose sur la présence plusieurs fois décuplée d'un motif unique, d'un élément de mobilier trouvé, recherché et collectionné au fil des ans avec persistance et passion : le berceau métallique datant de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e.

1 Spring Hurlbut a initialement présenté un ensemble d'une centaine de lits métalliques dans le Jardin d'artiste du Musée du Québec (maintenant le Musée national des beaux-arts du Québec), à Québec, en 1993. Intitulée *Le Jardin du sommeil*, l'installation regroupait des berceaux, des lits d'enfant, des lits de chambres d'amis, des lits simples, des lits jumeaux et des lits trois-quarts, provenant du Canada ou des États-unis pour la plupart, certains provenant de France et d'Angleterre.

Puis The Power Plant, à Toronto, accueille, en 1995, un regroupement de lits d'enfant et de berceaux (près de deux cents), rassemblés par l'artiste en France et au Québec et présentés dans l'espace intérieur, dans la salle Royal LePage, sous le titre de *La Somnolence*.

Enfin, Spring Hurlbut participe, en 1998, à la manifestation biennale *Art grandeur nature : parcours d'œuvres d'art in situ* organisé par le Conseil général de la Seine-Saint-Denis. Une nouvelle « déclinaison » du *Jardin du sommeil* (une centaine de lits) y est présentée, de nouveau à l'extérieur, dans le Parc départemental de la Courneuve.

Acquise par le Musée en 2005 grâce à la générosité de l'artiste, l'installation *Le Jardin du sommeil* réunit 105 lits d'enfant, 18 bercelonnettes, 10 lits de poupée et 7 bercelonnettes de poupée, pour un total de 140 lits. Ces lits proviennent de France et du Québec ; 7 couronnes funéraires d'enfant, une en verre et porcelaine et 6 en céramique complètent l'ensemble à ce jour.

S'imposent en filigrane les premiers mots du roman *The Volcano Lover – A Romance* de Susan Sontag :

Voilà l'entrée du marché aux puces. (...) Pourquoi y entrer? Que t'attends-tu à y voir? Je regarde. J'examine ce qui se trouve dans le monde. Ce qu'il en reste. Ce qui a été mis de côté. Ce qui n'est plus chéri et apprécié. Ce qui a dû être sacrifié. Ce que quelqu'un a cru pouvoir peut-être intéresser quelqu'un d'autre. [...] Mais il pourrait s'y trouver quelque chose de valeur. Pas nécessairement de valeur. Mais quelque chose que je voudrais. Que je voudrais sauver. Quelque chose qui m'interpelle. Qui interpelle mes désirs. Qui parle à (quelqu'un), qui parle de (quelque chose). Ah...²

Dès ses premières manifestations à la fin des années 1970, un rapport évident au passé, aux traces du passé, à certains objets porteurs de sens et autres fragments d'architecture, traverse littéralement le projet esthétique de Spring Hurlbut. L'artiste repère ainsi des objets qui, accédant aux rôles d'énigmatiques phares révélateurs, de sentinelles ou de discrètes veilleuses, font figure d'archétypes et rappellent le cycle de la vie (naissance, vie, disparition dans la mort). Elle se réapproprie des artefacts, des planches illustrées, des spécimens de taxidermie, tout comme elle a recours de manière inventive à des dispositifs de conservation et de présentation muséographiques pour former de nouvelles structures plastiques mnémoniques. Sans nostalgie, elle inscrit dans ses travaux de sculpture, d'installation, d'illustration et, plus récemment, de photographie, une volonté de représentation tant factuelle que fictionnelle concentrée sur des moments passés – lointains ou récents – qu'elle investit d'un caractère tour à tour rituel et ornemental chargé d'un potentiel narratif et référentiel intense.

Après avoir isolé et fabriqué des portions de moulure et des médaillons en plâtre, construit un tunnel voûté (*A Tunnel Vault*, 1979), Hurlbut se concentre sur l'édification et le parachèvement de murs, également en plâtre, notamment dans un atelier de London (Ontario), au Musée des beaux-arts de l'Ontario à Toronto et à l'étranger (New York et Stuttgart). Progressivement et de plus en plus imprégnés d'un dynamisme interne voisin de celui d'un bas-relief pictural abstrait, puissamment organique, ces exploits de réalisation *in situ* préfigurent le degré d'achèvement et le pouvoir évocateur des œuvres ultérieures.

L'artiste habitant – investissant – un espace donné et y laissant en dernière instance les marques de la présence humaine, voilà ce qu'est l'art pour Spring³.

Suivent d'étonnantes et élégantes colonnes qui propulsent dans l'espace la puissance d'un élan gestuel exceptionnel. Hurlbut entoure des colonnes, existantes ou fabriquées de toutes

2 «It is the entrance to a flea market. [...] Why enter? What do you expect to see? I'm seeing. I'm checking on what's in the world. What's left. What's discarded. What's no longer cherished. What had to be sacrificed. What someone thought might interest someone else. [...] But there may be something valuable, there. Not valuable, exactly. But something I would want. Want to rescue. Something that speaks to me. To my longings. Speak to,

speak of. Ah...» Susan Sontag, *The Volcano Lover – A Romance*, New York, Anchor Books, Doubleday, 1993, p. 3. [Notre traduction.]

3 «The artist inhabiting a given space, leaving behind the marks of her human presence, is what for Spring art is about.» Ross Woodman, «Spring Hurlbut», in *Spring Hurlbut*, London, London Regional Art Gallery, 1984, p. 7. [Notre traduction.]



pièces, des poutres et des piliers (São Paulo, 1986), d'amples drapés de plâtre, poursuivant l'investigation méthodique de ses propres rapports à l'architecture et à l'histoire de l'architecture. Puis, délaissant temporairement son précédent matériau de prédilection, le plâtre doué d'une si grande malléabilité, elle réalisera, en utilisant les troncs de différentes essences ligneuses, ses *Tree Columns*, des colonnes arbres de hauteur variable enchâssées dans des bases et surmontées de chapiteaux stylisés, empruntés au classicisme grec (l'ordre dorique par exemple). Que ces colonnes végétales soient aussi destinées à des jardins de sculpture et à des parcs⁴ cristallise l'intérêt assidu de Spring Hurlbut pour la mémoire des origines et les effets de l'ordre, en particulier architectural, sur la nature.

Dans les frises, entablements et chapiteaux qu'elle réalisera d'experte manière par la suite en plâtre et composite, Hurlbut concerte des associations visuelles et thématiques inattendues mais plausibles, dont la finesse exige du regard qu'il relise et valide la légitimité de brillants trompe-l'œil, des incrustations de dents, d'œufs, de cornes et d'autres restes choisis, témoins du règne animal et de son appartenance incongrue à un nouvel ordre architectural. L'artiste y conjugue le respect des proportions classiques, une exquise surenchère ornementale, un aspect sacrificiel issu de traditions ancestrales et l'actualisation critique de la pertinence des notions d'offrande et de memento.

⁴ Toronto Sculpture Garden, 1986; Sault Ste. Marie, 1987; *Three Tree Columns*, Art Gallery of York University, North York, 1989.



De cette préoccupation ontologique, voire humaniste, à l'égard du vestige, de la trace, de la marque d'un passage, avec une prédilection pour le reste conservé d'une vie organique éteinte, découle par extension l'engagement assidu de l'artiste à rescaper de l'oubli et de la dégradation matérielle certains objets témoins inscrits dans la psyché universelle.

Marguerite Yourcenar évoque, avec acuité et poésie, les effets fulgurants – certains volontaires, d'autres fortuits – du cours des âges sur les chefs-d'œuvre de la statuaire antique, dans un essai judicieusement intitulé *Le Temps, ce grand sculpteur*⁵:

Certaines de ces modifications sont sublimes. À la beauté telle que l'a voulue le cerveau humain, une époque, une forme particulière de société, elles ajoutent une beauté involontaire, associée aux hasards de l'histoire, due aux effets des causes naturelles et du temps.

Nous acceptons plus facilement que cette beauté, séparée de nous, logée dans les musées et non plus dans nos demeures, soit de la beauté étiquetée et morte.

La relative démesure et la richesse conceptuelle d'un projet global centré sur l'idée d'un jardin thématique articulé, *Le Jardin du sommeil*, axé d'abord sur la mise en valeur du lit métallique – de son ossature – comme objet privilégié du souvenir de son (ses) occupant(s), puis plus spécifiquement sur celui du lit de l'enfant et du nourrisson – avec ce que cela implique de doublement tragique au niveau de la prématurité de la disparition –, relèveraient d'une intention mixte de sauvetage (insuffler à nouveau la vie) et de reddition dans une héroïque résistance (défense et illustration de l'inéluctable). Collectionnant ces lits avec passion et méthode, au cours d'une période chevauchant plus d'une dizaine d'années, Hurlbut opère une mise au jour pudique de « la vie secrète des choses⁶ » ; elle s'attarde à extirper l'essence, si près de l'âme, de ces choses inertes fabriquées par et pour les personnes, des choses dont le caractère fonctionnel certes premier consent à céder aux particularités expressives du genre décoratif. Possible reposoir du corps en état de veille ou endormi, le lit véhicule de multiples métaphores : les impératifs de la santé physique (la remise en forme par le sommeil réparateur) et mentale (les possibilités de libération et d'errance de l'inconscient dans le rêve), l'union dans l'amour, la procréation, et aussi la mort au cours du dernier sommeil. Multipliés par l'opération de collectionnement à la base de ce projet spécifique, les lits s'insinuent, en cortège organisé, successivement dans le parc, la galerie d'art et la réserve muséale. Maintes fois mis en abyme, le musée campe aussi, bien qu'avec réticence, l'idée de mausolée, lieu monumental, à l'occasion somptueux, où l'impermanence certaine des choses acquiert une permanence relative.

5 Marguerite Yourcenar, *Le Temps, ce grand sculpteur*, Paris, nrf (Gallimard), 1988, p. 62 et 65.

6 L'expression est empruntée au titre d'une exposition organisée et présentée par la Fondation d'Art Contemporain Daniel et Florence Guerlain, Les Mesnuls, en 2004. Commissaire: Aline Pujo. Ouvrage publié: Aline Pujo, *Artéfacts – La vie secrète des choses*, Les Mesnuls, Fondation d'Art Contemporain Daniel et Florence Guerlain, 2004. Avec des textes de Pauline de Laboulaye et Christelle Langrené.

Au premier regard, *Le Jardin du sommeil* évoquerait en simultanément l'idée déconcertante d'un dortoir déserté et celle, plus troublante, d'une nécropole surpeuplée. Selon cette dernière acception, le jardin codé et imagé, d'abord dévoilé au grand jour tel un tombeau à ciel ouvert, puis révélé sous un éclairage atténué comme une gigantesque cave souterraine, présente l'aspect hiératique et solennel, sans toutefois être austère, d'une traversée vers l'au-delà. L'implantation pourtant fixe et régulée de chacun des éléments de mobilier avant tout domestique comporte dans sa vue d'ensemble une impression de dérive et de vertige. Pour la plupart dotés de roulettes pratiques, les lits semblent prêts à se déplacer pour entreprendre une vaste opération de translation. Ce glissement anthropomorphe n'est pas sans rappeler l'incroyable charge émotive de certaines représentations funéraires antiques, l'une des plus spectaculaires étant sans doute celle, excavée en Chine, du défilé des 8 000 sculptures en terre cuite grande nature de guerriers destinés à protéger, pour l'éternité, le premier empereur de Chine. Cette impression vive de mémorial, édifié à l'échelle monumentale, est corroborée par la présence discrète de quelques couronnes mortuaires en céramique accrochées au début du parcours de ce convaincant bien qu'anonyme jardin du souvenir.

Quant à l'allusion directe à une salle de repos commune, elle relève, à l'évidence, de la nature même du principal objet de référence retenu, le berceau. Le format des lits – leur petitesse – évoque directement l'enfance et la petite enfance. Des considérations d'ordre symbolique peuvent suggérer l'abandon de l'enfant, du nourrisson, dans le confort douillet du sommeil bénéfique et la manifestation bienveillante de soins assidus ; mais aussi l'abandon, plus réel cette fois, de bambins livrés dans la solitude à la responsabilité de l'orphelinat ou de la crèche ; enfin, la privation de l'amour maternel originel, la rupture du lien de filiation et la perte de repères familiaux. D'autres considérations, anthropométriques et irréfutables, quoique *in absentia*, abordent la dimension tragique de la mortalité infantile, les conditions de fragilité et de vulnérabilité, l'innocence et la perte de l'innocence. L'envergure de la représentation schématique, globale et individualisée, suggère une succession d'imaginaires arrêts sur image, d'un lit vacant à l'autre, rangée après rangée, et confère à la figure de l'enfant absent, déposé au lit, livré au monde inerte et sans vie, un statut existentiel transcendant. Par contraste et en opposition, un va-et-vient se crée entre le constat placide de possibles états de veille, de rêverie éveillée et d'évasion, et l'implacable irréversibilité de l'interruption abrupte d'un potentiel, de l'arrêt de la pulsion de vie et de la disparition physique définitive de l'être.

Occupant au sein du musée un espace d'exposition considérable, *Le Jardin du sommeil* dégage une impression singulière d'ordre, de calme et de recollection. L'ampleur de la proposition et la coexistence harmonique de ses multiples éléments, tous différents les uns des autres, procèdent d'une clarté de lecture exemplaire fondée sur la simplicité et la concision de la structure plastique : le dispositif de la grille et l'ordonnancement précis du positionnement de chacun des petits lits. L'artiste remarque : « Les châssis des lits sont alignés en rangées bien droites, comme ils le seraient dans un dortoir ou une infirmerie. [...] Chaque lit est en soi un souvenir, une réminiscence. Chacun porte son histoire, ses marques, ses cicatrices et la patine du temps⁷. » Témoin manifeste d'un autre âge, l'en-

7 Notes de l'artiste dans *Spring Hurlbut – Le Jardin du sommeil*, Québec, Musée du Québec, 1993. Dépliant illustré publié à l'occasion de l'exposition

qui s'est tenue dans le Jardin d'artiste du 31 mai au 30 octobre 1993.

semble présente une palette colorée étonnamment diversifiée, déclinant en alternance et en simultané les nuances pastel, atténuées, associées au mobilier enfantin, et les teintes plus intenses du métal rouillé, assombri, parfois tout de même un peu rutilant. Au fil du parcours en enfilade de l'installation, l'on observe les délicates variations du jeu du métal ouvragé, chaque moment arrêté de la promenade dévoilant les subtilités graphiques du treillis, des barreaux verticaux, des barrières et montants mobiles, des motifs décoratifs en courbes et en volutes. La complexité de facture, la qualité d'exécution et le degré d'ornementation du berceau ou de la berceuse comportent des indices convenus d'origine et de classe sociale. Un éclairage ponctuel, diffus et clinique, balaie à intervalles réguliers le vaste dortoir désaffecté, transformant littéralement le cube blanc de l'espace muséal en un seul et gigantesque cabinet de curiosités. Le déploiement organisé et même systématique de tous ces éléments hétéroclites, bien que se réclamant d'une nature et d'une fonction uniques, calque avec pertinence les modes de classification et de rangement d'une éventuelle mise en réserve.

Véritable condensé lyrique d'une portion d'histoire correspondant à la période de fabrication artisanale et industrielle de ces lits anciens tout comme un rappel de la conscience collective universelle, *Le Jardin du sommeil* évoque, dans l'élégance de sa mise en forme et la cohérence de sa plastique – les constantes de l'esthétique de Spring Hurlbut –, une possible traversée des apparences tenant lieu de cérémonie rituelle de passage et de séparation des corps.

Chaque lit d'enfant comporte sa propre histoire, même si l'identité du ou des dormeurs demeure un mystère pour nous. Le taux de mortalité infantile était extrêmement élevé au cours de la période de ces lits métalliques. Le lit de l'enfant malade pouvait facilement devenir son lit de mort⁸.

L'accumulation symbolique des profils esquissés de ces destinées enfantines délestées de leur empreinte charnelle recrée les réseaux d'une structure mnémonique crédible, tout en s'accordant avec l'idée de parc commémoratif et de lieu cérémoniel. «L'idée m'est venue de transporter les lits dans le jardin après avoir vu une vieille carte postale sur laquelle il y avait un cimetière et un berceau qui servait ni plus ni moins de pierre tombale⁹.»

Dépouillé et sans artifice, bien qu'animé par les excès du nombre et des différences formelles, le lieu fictif invite à la déambulation au sein d'un territoire inconnu mais pourtant familier, réinventé de toutes pièces, dans la mouvance des formes reconnaissables, à partir de meubles et de jouets trouvés – les lits d'enfant et les berceuses de poupée –, et consacré de manière exclusive et poignante à la mémoire de l'autre et, par extension, de soi.

8 « Each crib carries its own history, even though the sleepers remain a mystery to us. The infant mortality rate was extremely high during the period of these metal beds. A child's sick-bed could easily become a child's death-bed. » Propos de l'artiste cités dans le feuillet de présentation de

Spring Hurlbut – La Somnolence, The Power Plant, Toronto 1995. L'exposition s'est tenue du 3 février au 2 avril 1995. [Notre traduction.]

9 Notes de l'artiste, cf. note 7.

Spring Hurlbut
Le Jardin du sommeil:
a lyrical journey between
a ceremonial space and
a place of contemplation

Josée Bélisle





In this new presentation at the Musée,¹ the simultaneously spectacular yet intimate work by Spring Hurlbut poetically titled *Le Jardin du sommeil* takes on a heightened symbolic dimension and offers the viewer/visitor a unique experience involving thought ... and movement, and revolving around the notions of wandering, commemorating and anticipating. This garden of remembrance, which seems perfectly suited to the museological mission of preservation and conservation, has moved back inside—perhaps for good—although it bears the irreversible traces of its previous incarnations in public places exposed to the relentless vagaries of the elements. Drawing on accumulation, addition, even repetition, but not at all in the way of standardization, the spare-looking installation is built on the presence, multiplied many times over, of a single motif, an item of furniture persistently and passionately sought out, found and collected over the years: metal cribs and cradles from the late nineteenth or early twentieth century.

1 Spring Hurlbut originally displayed a series of one hundred metal beds in the Jardin d'artiste at the Musée du Québec (now the Musée national des beaux-arts du Québec), in Québec City, in 1993. Entitled *Le Jardin du sommeil*, the installation comprised cradles, cribs, spare-room beds, single beds, twin beds and three-quarter beds, mostly from Canada and the United States, with some from France and England.

Then, in 1995, *The Power Plant*, in Toronto, presented an assemblage of nearly two hundred cribs and cradles gathered by the artist in France and Québec, and exhibited in an indoor space, the Royal LePage Gallery, under the title *La Somnolence*.

Finally, in 1998, Hurlbut took part in the biennial event *Art grandeur nature: parcours d'œuvres d'art in situ* organized by the Conseil général de la Seine-Saint-Denis, in France. A new "assortment" of the *Jardin du sommeil* (around a hundred beds) was presented there, once again outdoors, in the Parc départemental de la Courneuve.

Acquired by the Musée in 2005 through the generosity of the artist, the installation *Le Jardin du sommeil* consists of 105 cribs, 18 cradles and bassinets, 10 doll's beds and 7 doll's cradles, for a total of 140 beds, from France and Québec; 7 child's funeral wreaths¹ made of glass and porcelain, and 6 in ceramic—round out the grouping to date.

The opening lines of Susan Sontag's novel *The Volcano Lover – A Romance* come to mind, as a kind of undercurrent:

It is the entrance to a flea market. ... Why enter? What do you expect to see? I'm seeing. I'm checking on what's in the world. What's left. What's discarded. What's no longer cherished. What had to be sacrificed. What someone thought might interest someone else. ... But there may be something valuable, there. Not valuable, exactly. But something I would want. Want to rescue. Something that speaks to me. To my longings. Speak to, speak of. Ah...²

From Hurlbut's earliest works, exhibited in the late 1970s, a clear link with the past, or with traces of the past, with certain meaningful objects and other fragments of architecture, has pervaded her aesthetic project. The artist picks out objects that, having taken on the role of enigmatic revelatory beacons, sentinels or discreet night lights, appear as archetypes and recall the cycle of life (birth, life, death). She reappropriates artifacts, colour illustrations and taxidermy specimens, and makes inventive use of museological conservation and presentation devices to form new visual mnemonic structures. Without any nostalgia, she incorporates into her works of sculpture, installation, illustration and, more lately, photography, a desire for both factual and fictional representation focusing on moments from the past—whether distant or recent—which she imbues with an alternately ritualistic and ornamental character steeped in an intense narrative and referential potential.

After having both removed and created portions of plaster mouldings and medallions, and constructed a vaulted tunnel (*A Tunnel Vault*, 1979), Hurlbut concentrated on building painstakingly finished walls, also made of plaster, in such places as a studio in London, Ontario, the Art Gallery of Ontario in Toronto, New York and Stuttgart, Germany. Gradually and increasingly filled with an internal energy akin to that of an abstract, highly organic, pictorial bas-relief, these feats of *in situ* production prefigure the perfection of detail and evocative power of her subsequent works.

The artist inhabiting a given space, leaving behind the marks of her human presence, is what for Spring art is about.³

These were followed by extraordinary, elegant columns that propel a remarkable gestural impetus into the exhibition space. Hurlbut draped columns—existing or of her own making—and beams (São Paulo, 1986) with voluminous masses of plaster, carrying on the methodical investigation of her personal connection to architecture and the history of architecture. Then, temporarily forsaking her previous choice of material, the ever-so-malleable plaster, she used the trunks of different species of wood to create her *Tree Columns*, columns of variable height set in bases and topped with stylized capitals borrowed from Greek classicism (the Doric order, for example). The fact that these plant-inspired columns were also meant for sculpture gardens and parks⁴ crystallized Hurlbut's lasting interest in the memory of origins and the effects of order, particularly architectural order, on nature.

2 Susan Sontag, *The Volcano Lover – A Romance* (New York: Anchor Books/Doubleday, 1993), p. 3.

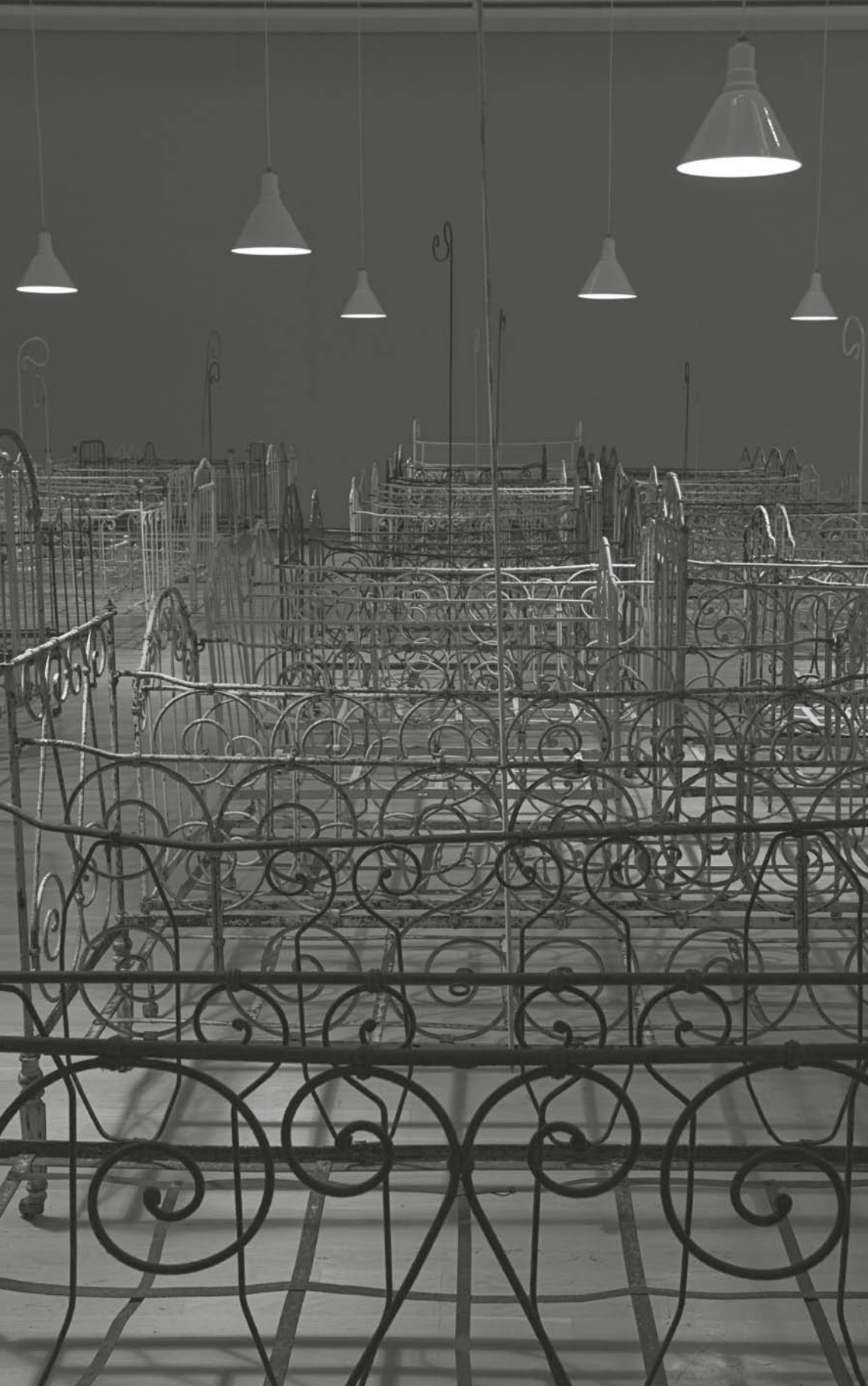
3 Ross Woodman, "Spring Hurlbut," in *Spring Hurlbut* (London, Ontario: London Regional Art Gallery, 1984), p. 7.

4 Toronto Sculpture Garden, 1986; Sault Ste. Marie, 1987; *Three Tree Columns*, Art Gallery of York University, Toronto, 1989.



In the friezes, entablatures and capitals she went on to produce with consummate skill out of plaster and composite materials, Hurlbut devises unexpected but plausible visual and thematic associations, the subtlety of which obliges the viewer to look again in order to corroborate the authenticity of the brilliant *trompe-l'œil* effects, incrustations of teeth, eggs, horns and other selected remains, vestiges of the animal kingdom and its incongruous attachment to a new architectural order. Here the artist combines respect for classic proportions, exquisite ornamental excess, a sacrificial aspect arising out of ancestral traditions and a critical updating of the relevance of the notions of offering and memento.

Out of this ontological, even humanistic, preoccupation with remnants, traces, signs of passage, with a predilection for the preserved remains of a bygone organic life, there flows, by extension, the artist's diligent commitment to saving from oblivion and physical deterioration certain reference objects that are part of the universal psyche.



In an essay aptly titled *That Mighty Sculptor, Time*, Marguerite Yourcenar perceptively and poetically evokes the dazzling effects—some deliberate, others unintended—of the passing of time on the masterpieces of ancient statuary:⁵

Some of these alterations are sublime. To that beauty imposed by the human brain, by an epoch, or by a particular form of society; they add an involuntary beauty; associated with the hazards of history; which is the result of natural causes and of time.

We more easily accept that this beauty, so remote from us and lodged in museums rather than in our homes, should be a dead beauty or a beauty made of fragments.

The relative extravagance and conceptual richness of a wide-ranging project centred on the idea of a structured thematic garden—the *Jardin du sommeil*—focusing first on the metal bed, or its framework, as a special object of remembrance of its occupant(s), then, more specifically, on the cradle or crib—with its tragic twofold implication regarding the prematurity of death—seem to relate to a mixed intention of salvation (breathing new life) and surrender in a heroic resistance (defence and illustration of the inevitable). Hurlbut, who has spent more than a decade methodically and passionately collecting these beds, discreetly uncovers “the secret life of things.”⁶ She gradually roots out the essence, so close to the soul, of these lifeless things produced by and for living people, things whose functional, and certainly primary, nature readily gives way to the specific expressive features of the decorative genre. A potential resting place for the body, either awake or asleep, the bed contains a host of metaphors: the demands of health, both physical (the restorative value of refreshing sleep) and mental (the ability of the unconscious to be released and wander in dreams), union of the flesh, procreation and death in the final sleep. In an organized procession, the beds—multiplied by the collecting process that forms the basis of this particular project—successively insinuate themselves into the park, the art gallery and the museum storage vaults. Like a work within a work, repeated over and over, the museum also embodies, albeit with reticence, the idea of mausoleum, of a monumental and sometimes grand place, where the certain impermanence of things assumes a relative permanence.

At first sight, *Le Jardin du sommeil* seems to suggest both the disconcerting idea of a deserted dormitory and the more troubling notion of an overpopulated necropolis. Taking the latter interpretation, the coded, image-laden garden—which initially, in the bright light of day, appears to be an open grave but is then revealed, in more subdued lighting, as an enormous underground cave—presents the solemn and hieratic, though not austere, appearance of a crossing to the beyond. A view encompassing the fixed, regulated placement of each of these primarily domestic pieces of furniture generates a sense of being adrift and experiencing vertigo. The beds, most of which are equipped with handy

5 Marguerite Yourcenar, *That Mighty Sculptor, Time*, trans. Walter Kaiser (London: Aidan Ellis, 1992), p. 58 and 60-61.

6 The expression is taken from the title of an exhibition organized and presented by the Fondation d'Art Contemporain Daniel et Florence Guerlain,

Les Mesnuls, in 2004. Curator: Aline Pujo. Publication: Aline Pujo, *Artéfacts – La vie secrète des choses* (Les Mesnuls: Fondation d'Art Contemporain Daniel et Florence Guerlain, 2004). With essays by Pauline de Laboulaye and Christelle Langrené.



wheels, seem ready to move in order to embark on a vast translational operation. This anthropomorphic shift is reminiscent of the incredible emotive power of certain ancient funerary representations, one of the most spectacular of which is no doubt the depiction, excavated in China, of the procession of 8,000 life-size terra cotta sculptures of warriors intended to protect, for all eternity, the First Emperor of China. This vivid impression of a memorial, erected on a monumental scale, is borne out by the discreet presence of a few ceramic funeral wreaths hung at the beginning of the journey through this compelling yet anonymous garden of remembrance.

The direct allusion to a dormitory clearly relates to the very nature of the main reference object used: the crib. The small size of the beds conjures up early childhood. Considerations of a symbolic nature may evoke the abandonment of the infant or child to the snug comfort of beneficent sleep or to tender and diligent ministrations; or the more real abandonment of small children consigned, alone, to the care of an orphanage or crèche; or, finally, being bereft of primordial motherly love, the bond of kinship being broken, family reference points being lost. Other, undeniable, anthropometric considerations, albeit *in absentia*, broach the tragic dimension of infant mortality, the conditions of fragility and vulnerability, innocence and loss of innocence. The scale of this simplified, collective yet individualized, representation suggests a succession of imaginary freeze frames, from one empty bed to the next, row after row, and endows the figure of the absent child, laid down in the bed, delivered up to the world inert and lifeless, with a transcendent existential status. By contrast, a to and fro is created between the calm observation of possible states of wakefulness, of daydreaming and escape, and the implacable irreversibility of the abrupt interruption of potential, the stopping of the life instinct and the permanent physical disappearance of the living being.

Spread over a large indoor exhibition space at the Musée, *Le Jardin du sommeil* gives off a remarkable impression of order, calm and recollection. The scale of the work and the harmonious coexistence of its multiple components, each one different from the next, are the

product of an exemplary clarity of reading based on the simplicity and concision of the visual structure: the grid device and the precise order in which each of the little beds is set out. The artist notes: “The bed frames are lined up in perfectly straight rows, as they would be in a dormitory or infirmary. ... Each bed itself is a memory, a reminiscence. Each bears its own history, its marks, its scars and the patina of time.”⁷ A clear vestige of another age, the assemblage displays an amazingly wide range of colours—alternately and simultaneously the soft, pastel shades associated with children’s furniture and the more intense tones of the dark, rusted and yet sometimes shiny metal. As we proceed through the rows of the installation, we observe the subtle variations in the finely worked metal, with each pause along the way revealing the graphic intricacies of the grating, vertical bars and movable sides, and the curves and curls of the decorative motifs. The complexity of the workmanship in the cradle or bassinet, the quality of its execution and degree of ornamentation contain acknowledged signs of social class and origin. A dim, clinical, grid-like lighting sweeps the vast derelict dormitory at regular intervals, literally transforming the white cube of the museum space into a single, gigantic cabinet of curiosities. The organized, even systematic, display of all these assorted elements, while based on a unique nature and role, skilfully replicates the classification and arrangement methods of an eventual preservation.

In the elegance of its presentation and coherence of its visual form—the constants of Hurlbut’s aesthetic—*Le Jardin du sommeil* offers a lyrical glimpse of a time in history corresponding to the period when these antique beds were crafted or industrially produced, as well as a reminder of the collective universal consciousness, and summons up a possible crossing over, a kind of ritual ceremony marking a passage and the separation of body and soul.

*Each crib carries its own history; even though the sleepers remain a mystery to us. The infant mortality rate was extremely high during the period of these metal beds. A child’s sick-bed could easily become a child’s death-bed.*⁸

The symbolic accumulation of the hinted fates of these children that have shed their mortal coil re-creates the networks of a credible mnemonic structure, while also tallying with the idea of memorial park and ceremonial site. “I hit upon the notion of moving the beds to the garden after seeing an old postcard on which there was a cemetery and a cradle that was actually being used as a grave enclosure.”⁹

Spare and simple, though enlivened by the excessive number and the many formal differences, the fictional site invites visitors to wander through unknown yet familiar territory, wholly reinvented, in ever-changing yet recognizable forms, out of found furniture and toys—baby’s cribs and doll’s cradles—and exclusively, movingly devoted to the memory of the other and, by extension, oneself.

7 Translated from the artist’s notes published in *Spring Hurlbut – Le Jardin du sommeil* (Québec City: Musée du Québec, 1993). Illustrated brochure accompanying the exhibition held in the Jardin d’artiste from May 31 to October 30, 1993.

8 Remarks by the artist, quoted in the brochure accompanying the presentation of *Spring Hurlbut – La Somnolence* (Toronto: The Power Plant, 1995). The exhibition ran from February 3 to April 2, 1995.

9 Artist’s notes (see Note 7).

BIOBIBLIOGRAPHIE

sélective

SPRING HURLBUT

Née à Toronto en 1952. Vit et travaille à Toronto.

EXPOSITIONS INDIVIDUELLES

2008

Spring Hurlbut: Deuil 2 + Airborne, Georgia Scherman Projects, Toronto.

2007

Deuil, Prefix Institute of Contemporary Art, Toronto.*

Spring Hurlbut: Sacrificial Ornament, Georgia Scherman Projects, Toronto.

2004

Beloved & Forsaken, Manchester Museum, Manchester, Angleterre.

2003

La Somnolence, Art Gallery of Windsor, Windsor, Ont.

2002

Mannequin, Sable-Castelli Gallery, Toronto.

2001

Le Dernier Sommeil, ICC/Royal Ontario Museum, Toronto.*

1997

Les Biberons infanticides, Sable-Castelli Gallery, Toronto.

1996

L'Ascension, Galerie d'art Leonard & Bina Ellen, Université Concordia, Montréal.*

1995

Oology, Sable-Castelli Gallery, Toronto.

La Somnolence, The Power Plant, Toronto.*

1994

Ornement sacrificiel, Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal.

The Ritual Scream, Dunlop Art Gallery, Regina.

1993

Le Jardin du sommeil, Musée du Québec, Québec.*

1991

Ornement sacrificiel, The Southern Alberta Art Gallery, Lethbridge. Exposition itinérante.*

1990

Capitals & Entablatures, Sable-Castelli Gallery, Toronto.

Viniculum, Artcité, Windsor, Ont.

1989

The Sacrificial Column, Contemporary Art Gallery, Vancouver.*

1987

Walls & Columns in Situ, The Embassy Cultural House, London, Ont.

L'astérisque (*) signale une publication.

Une version plus détaillée de la biobibliographie de l'artiste est disponible sur le site Web de la Médiathèque du Musée d'art contemporain de Montréal (<http://media.macm.org>).

1986

Column in Situ, Mercer Union Gallery, Toronto.

1985

A Wall in Situ, London Regional Art Gallery, London, Ont.

1984

A Wall and a Fish Work, Studio Show, Toronto.

A Wall, The London Regional Art Gallery, London, Ont.*

1981

A Wall, P.S.1., Long Island, N.Y.

PRINCIPALES EXPOSITIONS COLLECTIVES

2006

Within a Budding Grove, Clint Roenisch Gallery, Toronto.

2003

Visitation of a Mannequin, Art Gallery of Ontario, Toronto.

2000

La Manifestation internationale d'art de Québec, Québec.*

1998

Art grandeur nature, Parc départemental de La Courneuve, La Courneuve, France.*

Entre corps et âme, Galerie d'art Leonard & Bina Ellen, Université Concordia, Montréal.*

1997

InSITE97, San Diego; Tijuana.*

Reconstructing Ritual: Francis Alys, Jamex & Einar de la Torre, Spring Hurlbut, San Diego State University Art Gallery, San Diego.

1995

Survivors, in Search of Voice: The Art of Courage, Royal Ontario Museum, Toronto. Exposition itinérante.*

1993

Towards a New Vision, John Weber Gallery, New York.

1991

Currents, The Institute of Contemporary Art, Boston.

1990

The Shaping of Nature, Oakville Galleries, Oakville, Ont.

1989

City Visions (& Revisions), Dia Art Foundation, New York.

1987

Sans démarcation, Art Gallery of Algoma, Sault-Sainte-Marie, Ont.*

1986

Between Here and There: The Memory of Disruption, S.E.S.C. Fabrica da Pompeia, São Paulo.*

Paradise Now & Then, The Toronto Sculpture Garden, Toronto.*

1984

Repositioning the Familiar, Galerie Glendon, York University, Toronto.

1983

Künstler aus Kanada: Räume und Installationen, Württembergischer Kunstverein Stuttgart, Stuttgart, 1983.*

1981

Spring Hurlbut, Ron Martin, John Massey, Becky Singleton, Art Gallery of Ontario, Toronto.*

REPÈRES BIBLIOGRAPHIQUES

2008

Thomas, Ann. «Ann Thomas on Spring Hurlbut», *Art on Paper*, vol. 12, no. 4 (Mar./Apr. 2008), pP. 56-57.

2007

Sutnik, Maia-Mari. «Deuil: New Work by Spring Hurlbut», *Prefix Photo*, vol. 8, no. 1, issue 15, p. 18-31 et p. couv.

2003

Laycock, John. «Exhibit an Institutional Look at Where We Slept», *The Windsor Star* (Feb. 13, 2003), p. B7.

2002

Dault, Gary Michael. «Sculptor Evokes Museums of Yore», *The Globe and Mail* (Jan. 12, 2002), p. R5.

Harvey, Elizabeth. «Spring Hurlbut», *Canadian Art*, vol. 19, no. 2 (June 2002), p. 77-78.

2001

«Art by Numbers». *Toronto Star* (Apr. 28, 2001), p. J8.

Baluk Ulana; McLuhan, Elizabeth. *The Final Sleep/Le Dernier sommeil: Spring Hurlbut*, Toronto, Spring Hurlbut & Royal Ontario Museum, 2001, 75 p.

Caldwell Rebecca. «Spring Hurlbut», *The Globe and Mail* (June 16, 2001), p. R8.

Halkes, Peter. «Spring Hurlbut: White Exploits», *Border Crossings*, vol. 20, no. 3, issue 79 (Aug. 2001), p. 84-85.

Milroy, Sarah. «Nearer, My Death, to Thee», *The Globe and Mail* (May 9, 2001), p. R3.

Nind, Sarah. «Spring Hurlbut», *Canadian Art*, vol. 18, no. 3 (Fall 2001), p. 110-111.

Roulstone, Karen. «Spring Hurlbut», *C Magazine*, no. 71 (Fall 2001), p. 41.

1999

«Spring Hurlbut». *Visuel(s) revue d'arts*, n° 6 (printemps 1999), p. 44-45.

1998

Ardenne, Paul. «Spring Hurlbut» dans *Art grandeur nature: parcours d'œuvres d'art in-situ en Seine-Saint-Denis*, Bobigny, Conseil général, Seine-Saint-Denis, 1998, p. 16-17.

Bédarida, Catherine. «Artistes dans la nature», *Le Monde* (16 juill. 1998), p. 24.

Hammond, Cynthia Imogen. «The Industry of Motherhood: Spring Hurlbut's "L'Ascension" and Julia Margaret Cameron's *Wings*», *Racar, revue d'art canadienne*, vol. 25, n° 1-2 (1998), p. 48-57.

1997

Pincus, Robert. «Hurlbut's Classical Work Has Eye for Ritual», *The San Diego Union-Tribune* (Sept. 19, 1997), p. E6.

1996

Antaki, Karen. *Spring Hurlbut: L'Ascension*, Montréal, Galerie d'art Leonard & Bina Ellen, 1996, 16 p.

Couëlle, Jennifer. «Au sceau austère de la retenue victorienne», *Le Devoir* (31 mars 1996), p. D8.

1995

Dompierre, Louise. *Spring Hurlbut: la somnolence*, Toronto, The Power Plant, 1995, 31 p.

Feinstein, Roni. «Spring Hurlbut at The Power Plant», *Art in America*, vol. 83, no. 5 (May 1995), p. 126.

Taylor, Kate. «Waking Up to Erie Presences, and Absences, Around Us», *The Globe and Mail* (Feb. 27, 1995), p. C3.

1994

Beatty, Greg. «Spring Hurlbut: The Ritual Scream = Le Cri rituel», *Espace*, n° 29 (sept./oct./nov. 1994), p. 16-18.

1993

Spring Hurlbut: le Jardin du sommeil/texte de Spring Hurlbut, Québec, Musée du Québec, 1993. Affiche-dépliant.

Campbell, Nancy. «Spring Hurlbut», *C Magazine*, Issue 36 (Winter 1993), p. 69.

McGrath, Jerry. «Spring Hurlbut: Ritual Ornament/Elemental Dream», *Parachute*, n° 72 (oct./nov./déc. 1993), p. 10-13.

McPherson, Anne. «Spring Hurlbut», *Canadian Art*, vol. 10, no. 4 (Winter 1993), p. 70.

Perdue, Jane. «Spring Hurlbut's Sacrificial Ornament», *The Canadian Architect*, vol. 38 (Feb. 1993), p. 28-31.

Quine, Dany. «Spring Hurlbut au Musée du Québec: des sculptures absolument délirantes», *Le Soleil* (3 avril 1993), p. C7.

Ruzicka, Joseph. «Spring Hurlbut at the Municipal Art Society», *Art in America*, vol. 81, no. 1 (Jan. 1993), p. 98-99.

1992

Hersey, George; Kivland, Sharon. *Spring Hurlbut: Sacrificial Ornament*, Lethbridge, Southern Alberta Art Gallery, 1992, [20] p. + 8 feuillets dans un portefeuille.

Mays, John Bentley. «Architecture in the Flesh», *The Globe and Mail* (July 27, 1992), p. A10.

Musiol, Marie-Jeanne. «Un regard critique sur l'ornement classique», *Vie des Arts*, n° 148 (automne 1992), p. 66.

1990

Dewdney, Christopher; Jeffries, Bill. *Spring Hurlbut*, Vancouver, Vancouver Art Gallery, 1990, 24 p.

Hume, Christopher. «Sad Exhibit Mirrors Today's Bankrupt Culture», *The Toronto Star* (July 20, 1990), p. E16.

1989

Richards, Larry. *Spring Hurlbut: Three Tree Columns, an Installation on the Campus of York University; October 1989*, North York, Art Gallery of York University, 1989, [4] p.

1988

McGrath, Jerry. «Art in the Soo: Sans demarcation», *Vanguard*, vol. 17, no. 1 (Feb./Mar. 1988), p. 10-13.

1986

«Spring Hurlbut», *Impulse*, vol. 13, no. 1 (1986/87), p. 30-31.

Corbeil, Carole. «Meditative Pieces at Home in Garden», *The Globe and Mail* (May 8, 1986), p. C3.

Rans, Goldie. «Material Progression: Spring Hurlbut», *Vanguard*, vol. 15, no. 1 (Feb./Mar. 1986), p. 18-21 et p. couv.

1985

Moldofsky, Mitch. «The City as Subject and Environments Both Indoors and Out Dominate Summer Shows», *The Art Post*, vol. 3, no. 2 (Oct./Nov. 1985), p. 15-17.

1984

Spring Hurlbut, Artists With Their Works, Toronto, Art Gallery of Ontario, Winter 1984-85, 1 f.

Woodman, Ross. *Spring Hurlbut*, London, London Regional Art Gallery, 1984, 20 p.

1983

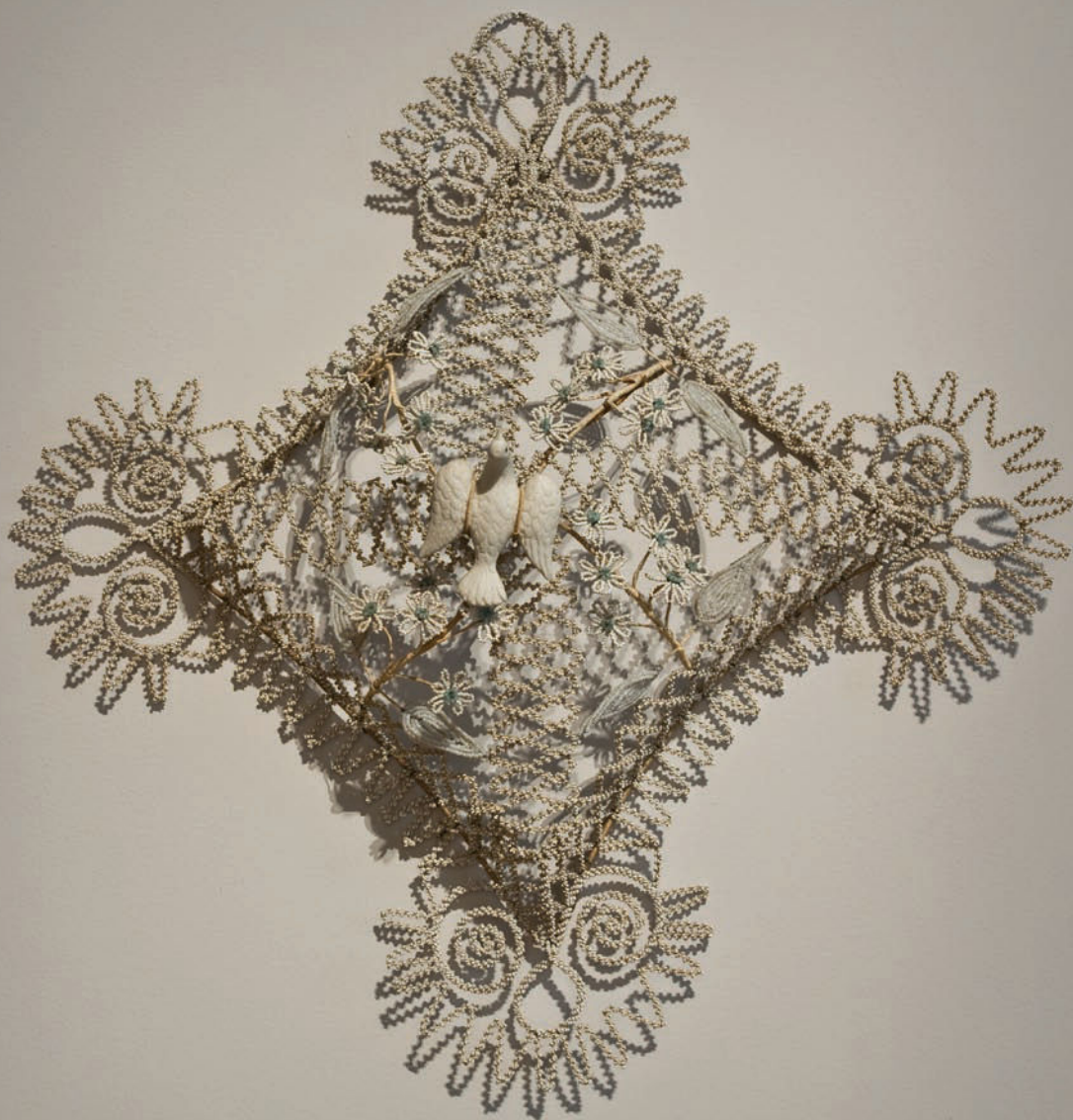
Ferguson, Bruce. «Artists from Canada, Stuttgart», *Artmagazine*, vol. 14, no. 63/64 (June/July/Aug. 1983), p. 8-12, 72-73.

LE JARDIN DU SOMMEIL

C'est à l'extérieur que *Le Jardin du sommeil* a été montré pour la première fois, sur une colline boisée du Parc départemental de la Courneuve, au nord de Paris. Après que *Le Jardin* eut été amené au Musée pour une présentation intérieure, j'ai décidé que le placement des lits devrait se faire selon la configuration formelle d'un jardin à la française. Ce plan géométrique consiste en rangées de lits, chacune d'entre elles formant un parterre. Le point de mire est un îlot central de six berceuses, plus hautes que la plupart des autres lits d'enfant placés dans l'espace de la salle : elles semblent s'élever au-dessus d'eux. Leur prééminence permet au visiteur de voir l'élément central de loin, ce qui l'incite à pénétrer dans cet espace soigneusement agencé. La perspective est un élément déterminant, mis en évidence par la longue allée centrale qui passe tout droit au milieu des 140 lits d'enfant anciens et surannés. Le design de ces lits de fonte ou de fer ouvragé n'est pas original : ils proviennent d'une production de masse, à la chaîne. La majorité d'entre eux étaient achetés pour la maison, tandis que d'autres l'étaient pour des institutions. Dans *Le Jardin*, l'institutionnel et le domestique ont envahi l'espace l'un de l'autre. Le public et le privé sont devenus une seule entité. Les esprits qui habitaient ce paysage nous sont inconnus – nous ne pouvons que contempler leur absence.

Le Jardin du sommeil was first shown outdoors on a tree-covered hill in the Parc départemental de la Courneuve, north of Paris. Once Le Jardin was brought into an interior setting at the Musée, I decided that the placement of the beds should be based on the layout of a formal French garden design. This geometrical plan consists of rows of beds, each forming a parterre. The central feature is an island of six berceuses, which are taller than most of the other infant beds in the gallery space. They appear to be elevated above the cribs. This advantage permits the viewer to see the central feature from far away, creating an incentive to enter into this carefully constructed formal plan. Perspective is a strong element, evidenced in the long central pathway that intersects right through the one hundred and forty antique and vintage children's beds. The designs of these cast and wrought iron beds are not unique: each one was mass-produced on an assembly line. The majority of the cribs were purchased for use in the domestic home, while others were institutional. In Le Jardin, the institutional and the domestic have invaded one another's space. The public and private have become one entity: The dreamers who inhabited this landscape are unknown – we can only contemplate their absence.

Spring Hurlbut



Le Jardin du sommeil, 1998

105 lits d'enfant, 18 berceuses,
10 lits de poupée, 7 berceuses
de poupée et 7 couronnes funéraires
d'enfant

Don de l'artiste

Collection du Musée d'art
contemporain de Montréal

Photos: Richard-Max Tremblay

Page 32 et 3^e de couverture:
Vue de l'installation au Parc
départemental de La Courneuve
en 1998 dans le cadre de l'exposition
*Art grandeur nature: parcours d'oeuvres
d'art in situ en Seine-Saint-Denis*
Photo: Arnaud Maggs



















MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL
Québec

