

**PHOTOGRAPHIC  
INSCRIPTION:  
KUNST  
AUS TORONTO**

**TORONTO**

**ONTARIO**

**PHOTOGRAPHIC  
INSCRIPTION:  
KUNST  
AUS TORONTO**

**INSTITUT FÜR AUSLANDSBEZIEHUNGEN**

**PHOTOGRAPHIC  
INSCRIPTION:  
KUNST  
AUS TORONTO**

Herausgeber  
Institut für Auslandsbeziehungen  
7000 Stuttgart,  
Charlottenplatz 17

Verantwortlich  
Hermann Pollig  
Monika Winkler

Redaktion  
Monika Winkler

Übersetzung des Artikels  
Philip Monks  
sowie der Biografien  
aus dem kanadischen Englisch  
Margarete Rössler

Gestaltung  
Atelier Hans Peter Hoch

Druck  
Heinrich Fink Offsetdruck  
Stuttgart 80  
1990

Die Ausstellung »Photographic inscription: Kunst aus Toronto«, die im Rahmen des Ausstellungsaustauschs zwischen Ontario und Baden-Württemberg vom 29. August bis zum 14. Oktober 1990 in den Räumen des Forums für Kulturaustausch gezeigt wird, thematisiert die Rolle der fotografischen Inskription in der zeitgenössischen Kunst Torontos.

Die fünf kanadischen Fotografinnen und Fotografen Robert Fones, Robin Collyer, Shelagh Alexander, John Massey und Colette Whiten verwenden die Verfahrensweise der fotografischen Inskription, um die gegenwärtigen Bedingungen ihrer Kultur zu reflektieren, deren Entstehen geprägt wurde durch die Rolle des Bildes als Mittel zur Rezeption kultureller Einflüsse und Kunstströmungen. Im Herstellungsverfahren der fotografischen Aufnahme selbst angesiedelt, ist die inskriptive Arbeitsweise aktiver Natur und erfüllt eine soziale und politische Funktion. Die ausstellenden Künstler verstehen ihre Arbeiten daher als Dokumente und kritische Symbole ihres Umfeldes, des kapitalistischen Systems des Westens. Die Auseinandersetzung damit äußert sich in den Spannungsfeldern Kultur – Natur, Gesellschaft – Subjekt; das zugrunde liegende Unbewußte tritt als Thema auf und bestimmt gleichzeitig die Struktur ihrer Bilder.

Das Institut für Auslandsbeziehungen dankt der Regierung von Ontario, dem Ministerium für Kultur und Kommunikation sowie dem Minister Herrn Hugh P. O'Neil, für die Zusammenarbeit.

Hermann Pollig  
Monika Winkler

## REZEPTION, INSKRIPTION, PROJEKTION

Können wir die Kunst einer Nation, eines Staates oder einer Stadt nach wirtschaftlichen, historischen oder ideologischen Faktoren charakterisieren unter Ausschluß von Merkmalen, die sie mit anderssprachigen Gemeinschaften teilen? Wenn dies der Fall ist, dann würde die Vorliebe der jüngsten französischen Kunst für die Wiederholung eines alltäglichen Gegenstands unter einem Copyright-Bild oder Autor(ität) diese Kunst zu einem Sinnbild der französischen Konsumkultur statt zu einer bestimmten Art einer gemeinsam aufgestellten Strategie machen. Entsprechend wäre die deutsche Kunst zu einer Rückkehr zur expressiven Malweise verdammt, die auf einen repressiven Autoritarismus schließen läßt. Die Deutung würde daher genau die Besonderheiten ignorieren, mit denen die zeitgenössische deutsche Kunst ihrem ökonomischen und technischen Umfeld Rechnung trägt und deren Anerkennung die Aufmerksamkeit auf die Materialien und Formen lenken würde, die die deutsche Kunst mit anderer zeitgenössischer Kunst gemein hat.

In diesem Kontext würde die kanadische Kunst oder die Kunst aus Toronto als Reaktion auf diesen Mangel an Aufmerksamkeit am Fehlen einer Charakterisierung von außen oder an der eigenen Beschreibung als spezifisch anders leiden. (Die Kunst von Vancouver – oder zumindest der fotografische Teil – hat eine Selbstcharakterisierung zustandegebracht, die auch andernorts anerkannt wurde: man denke nur an die »Photo-Kunst«-Ausstellung 1989 – 90 der Stuttgarter Staatsgalerie). Und doch sind es genau die Faktoren, die die kanadische Kunst aufgrund ihrer Geschichte scheinbar unterscheiden, welche bestimmte Bedingungen der europäischen Kunst ahnen lassen oder sie damit in Verbindung bringen. Die Arbeiten dieser Ausstellung sind ein Beweis für diese Beziehung.

Die Ausstellung hat die Rolle der fotografischen Inskription in der zeitgenössischen Kunst zum Thema, wie sie an einem bestimmten Ort, nämlich in Toronto, Ontario, zur Anwendung kommt. Die Arbeiten sind nicht unbedingt für Toronto repräsentativ, noch werden andere Arbeiten in Kanada – oder andernorts – von diesem speziellen Verfahren ausgeschlossen. Genaugenommen arbeiten diese Künstler in verschiedenen Kunstformen – Bildhauerei, Mischtechnik, Installation –, wobei nur ein Künstler ausschließlich mit der Fotografie »per se« arbeitet. Ob sie nun mit oder ohne Fotografie arbeiten, haben doch alle eine gewisse inskriptive Form verwendet oder Indizes der einen oder anderen Art in unterschiedlichen Materialien dokumentiert. Die Fotografie wurde hier nicht für einen »ad hoc«-oder willkürlichen Zweck verwendet. Sie hat sich für diese Künstler für eine kontinuierliche Folge von Anliegen aufgrund ihrer Möglichkeiten als Werkzeug und Dokument angeboten; jedoch nimmt die Fotografie in unserem gegenwärtigen kulturellen Umfeld eine sehr spezielle und dominante Stellung ein. Die inskriptive Arbeitsweise gibt nicht nur die gegenwärtigen Bedingungen unserer (postmodernen) Kultur wieder (die semiotische und soziale Inskription treffen sich im Bild und wirken durch das Bild), sondern sie bildet auch eine Voraussetzung für die Entstehung der kanadischen Kultur. Das Nachrichtenwesen hat zum Beispiel eine wesentliche Rolle bei der wirtschaftlichen und kulturellen Entwicklung in Kanada gespielt; in jüngerer Zeit war das Bild Mittel zur Rezeption kultureller Einflüsse und Kunstströmungen.

Themen und Struktur der Arbeiten dieser Ausstellung zeigen die Verschiedenartigkeit der Interessen auf, für die der besondere Hintergrund jedes Künstlers den Boden bereitet hat. Alle ausgewählten Werke sind jedoch auf eine fotografische Technik oder Wirkung ausgerichtet mit der Forderung, daß der Fotoabzug nicht das Ergebnis des Werks sein dürfe. Die Künstler wurden einerseits danach ausgewählt, die Vielfalt des Themas der fotografischen Inskription wiederzugeben, und andererseits Gemeinsames sowie Konträres aufzuzeigen. Robert Fones und Robin Collyer bilden den einen Pol der Ausstellung und Shelagh Alexander und John Massey den anderen, wobei Colette Whiten das Bindeglied zwischen ihnen bildet. Jedoch läßt sich auch innerhalb dieser Pole ein Gegensatz vorstellen.

Die Inskription ist natürlich im Herstellungsverfahren der fotografischen Aufnahme selbst angesiedelt, was wir korrekter als Index bezeichnen (manchmal auch in der Herstellung des Kunstobjekts, wie z. B. in »Erratic I« von Robert Fones). Wenn ich den Begriff Inskription statt Index gewählt habe, so soll dies die eher aktive als passive Natur dieser Gestaltungsweise und ihrer sozialen Funktion betonen. Ihre kulturelle Einwirkung erscheint somit eher als ein soziales denn als ein physisches Beweisstück.

In ihrer sozialen oder politischen Funktion wird die Inskription von Shelagh Alexander und John Massey als subjektive Bedingungen der Rezeption oder von Colette Whiten in ihren objektiven Bedingungen der Verbreitung angesprochen. Ihre verallgemeinerten Wirkungen in unserem industriell-ökonomischen Umfeld werden durch die Art und Weise wiedergespiegelt, mit der sie die Landschaft formt, ob nun – wie bei Robert Fones – die geologische oder kulturelle Entwicklung oder – wie bei Robin Collyer – die allgemeine Auflösung der Stadtlandschaft in eine Zeichenfunktion betont wird.

Diese Arbeiten sind als Dokumente und kritische Symbole ihres gemeinsamen Umfelds, des kapitalistischen Systems des Westens, einzuordnen; gleichgültig, was, wieviel und mit welcher Tendenz sie registrieren – Kultur zu Natur oder Gesellschaft zu Subjektivität –, sie kennen ein starkes unbewußtes Element (sowohl destruktiv als auch utopisch), das dieses Umfeld durchdringt und seinerseits im Thema oder in der Struktur ihrer Bilder reflektiert wird, ob es sich nun um die »ungesehenen« geologischen Formationen handelt, die mit einem allumfassenden grafischen Formalismus vereinigt werden, welche zusammen unser Leben formen (Fones), um die vermittelnden Technologien des Alltäglichen (Whiten) oder um die psychischen Projektionen einer körperliche Gestalt annehmenden Vision (Massey) – durch diese Arbeiten bewegt sich ein bestimmtes Unbewußtes. Gleichzeitig stellt dieses Unbewußte ein bewußtes Motiv in den Arbeiten dar, weil sich auch eine Sehnsucht manifestiert, aus den Fragmenten und innerhalb der Auswirkungen einer dominanten Sprache eine andere Zuflucht zu bauen. Diese Sehnsucht kann dadurch zum Ausdruck kommen, daß das Objekt durch die rekonstruierten, aus dem Kontext von Filmen herausgerissenen Bilder zu sprechen beginnt (Alexander), oder daß die Abbildung einheimischer Bauwerke, einen ganz anderen Stil wiedergeben (Collyer).<sup>1</sup>

Im Werk Robert Fones' finden sich zwei Formen der Inskription. Wir entdecken als Inhalt einerseits die Dokumentation einer geologischen Formation und andererseits einen typographischen Aufdruck. Diese können zusammen auftreten wie in »Erratic I« (1987), wo ein »M« in Antiqua in eine fotografische Oberfläche eingeschnitten ist, die einen Findling in einer grasbedeckten Ebene zeigt – den geologischen erratischen Block des Titels, den von einem Gletscher fortgetragenen und weit von seinem Ursprungsort entfernt abgesetzten Abfall. Der Fels ist schweigendes Dokument dieser vergangenen Geschichte, stummer Zeuge eines Ereignisses, das sich an diesem Überbleibsel ablesen läßt, jedoch meist als bloßer Überrest seiner gegenwärtigen Umgebung ignoriert wird. Und ebenso dient der Buchstabe »M«, einer römischen Inschrift entnommen, als Namenszeichen für diesen speziellen Stein, seine willkürliche Klassifizierung. Und gleichzeitig ist er »leer«, eine bloße Möglichkeit der Kommunikation. Zusammen könnten die zwei Inskriptionen – die eine geologisch, die andere typographisch – als zwei Grenzen unserer Existenz, nämlich Natur und Kultur, verstanden werden. Beide kennzeichnen etwas vorher Existierendes, jedoch erweisen sie sich jeweils nicht unbedingt als erkennbare Unterschiede, obwohl sie Landschaft und Zeichen um uns herum darstellen. Sie sind die kulturellen Inskriptionen, die uns fast als etwas Unbewußtes fesseln, als etwas, das eindringt, aber unsichtbar bleibt. Gleichermaßen bestehen die Kulturformen, die wir von denen erben, deren Land wir mit ungutem Gefühl be-

## ROBERT FONES

wohnen (Kultur der Eingeborenen Nordamerikas für bis vor kurzem vorwiegend europäische Einwanderer) aus so vielen unbekanntem Zeichen, Überbleibseln, in denen die Kultur zur Natur zurückkehrt. Wir finden dies in den eingekerbten Steinen der »Three G's« (1989); hier ist auf drei heilige indianische Abbilder ein anderes System von Zeichen aufgelegt, ausgeschnitten und von drei modernen Schrifttypen ausgelöscht. Liegt das, was ausgelöscht ist, nur brach und bleibt mit seiner Sinnkraft erhalten? Oder ist es – wie die Zeichen in »Erratic I« – zum unbewußten Bereich unseres Raubs geworden?

#### **ROBIN COLLYER**

Robin Collyer ist Bildhauer, der jedoch unabhängig davon mit Fotografien arbeitet und dessen Skulpturen in letzter Zeit häufig fotografische Elemente enthalten haben. Tatsächlich verbinden seine jüngsten bildhauerischen und fotografischen Werke gemeinsame Quellen. Zum Beispiel ist eine der Skulpturen eine Komposition, die in ihrer Anordnung unveränderter industrieller Materialien Ähnlichkeit aufweist mit den Bauwerken – seltsam zusammengebauten Schuppen und Gebäuden – die auch in seinen Fotografien zu finden sind und die wir nur als von »bricoleurs« (Bastlern) gebaut bezeichnen könnten. Fotografien wie die ausgestellt sind ziemlich weit entfernt von der bekannteren fotografischen Aufzeichnung der »Ruinen« der Industrieproduktion von Bernd und Hilla Becher. Diese Dokumentierung von Ruinen, die durch Veränderungen der Herstellung von Gebrauchsgütern entstanden sind, wurde durch die Gestaltung von Elementen einer neuen bruchstückhaften Realität abgelöst: der charakteristischen Anpassung industrieller Produkte für den persönlichen Gebrauch.

Keines dieser Bilder soll als Teil einer bloßen Bestandsaufnahme eines bestimmten Gegenstands, Beweis der Merkwürdigkeit und Individualität des menschlichen Bestrebens angesehen werden; vielmehr sind sie als Zeichen der Transponierung der Landschaft in ein Zeichensystem zu verstehen. Gegenständen eine bedeutsame Funktion zu verleihen, bedeutet, ein System von Unterschieden zu erkennen, durch das sich etwas abhebt, als Bedeutung oder Wert. Die zwei sich ergänzenden Fotoserien Robin Collyers in dieser Ausstellung zeigen Dinge, die in ihre Umgebung passen und auch nicht passen. Somit fungieren sie als zwei verschiedene Arten von Zeichen: solche, die etwas anderes vorspiegeln, und solche, die sich selbst exzessiv als Zeichen irgendeines anderen Werts zur Schau stellen. Die ersteren, »Transformer Houses (Bungalow-Style Substations«) genannt, sind vorgetäuschte Wohnhäuser; es handelt sich um lokale Trafostationen, die in Gebäuden untergebracht sind, die zu ihrer Vorstadtumgebung passen. Die letzteren, abschätzig allgemein als »Monster Homes« bekannt, passen als neue Häuser in alter Nachbarschaft nicht in ihre Umgebung. Viel zu groß und protzig für diese, bezieht sich ihr bombastischer Zeichen-Wert auf etwas anderes: einen auffallenden Konsum, an den ihre oft falschen Stilrichtungen appellieren.

#### **COLETTE WHITEN**

Colette Whitens Projekt der letzten Jahre zeigt nicht sogleich ihre Herkunft und Karriere als Bildhauerin. In diesem Werk dokumentiert sie die Spuren der Verbindung zwischen Künstler und Beteiligten während der Herstellung von Gipsabgüssen, wobei die Skulptur aus verflochtenen Abgüssen oder dem Gießapparat selbst besteht. Was übrig blieb, war der Nachweis sowohl des Arbeitsprozesses als auch einer menschlichen Beziehung.

In den Arbeiten ab 1986 wurden diese Verfahren zugunsten einer Darstellung dessen aufgegeben, was sich von weitem als eine indirekte Beziehung aufdrängt: das Bild in den Machtbeziehungen der Politik. Die Bilder stammen aus in Zeitungen ver-

öffentlichem Fotos von Nachrichtenagenturen, in denen Darstellungen von Führern oder gewaltsamen Ereignissen vorherrschen, das heißt, es handelt sich um Bilder, die die soziale Struktur zu verstärken oder zu zerreißen scheinen. (Für diese Ausstellung wurden nur die mit einem »universalen« Bekanntheitsgrad ausgewählt und diejenigen, die sich speziell mit kanadischen Politikern befassen, weggelassen). Die Bilder sind im Petit point gestaltet, wobei Stickerei und Webart des Fadens den Halbton des Abzugsverfahrens simulieren, so daß das Bild nun wie digitalisiert erscheint – wie im Fernsehen. Das originale Bild ist eine Botschaft, die Übertragung und technisches Verfahren vereinigt, und dieser Vorgang drängt sich uns genauso auf wie das Bild, oder er bietet zumindest einen Hintergrund für unsere alltäglichen Aktivitäten. Wenn jedoch Technik und Übertragung die Basis für die Aufrechterhaltung von Beziehungen bilden, dann sind sie auch wieder in die Arbeitsmittel der Künstlerin eingegangen, so daß eine gewisse Kontinuität mit den früheren bildhauerischen Werken bestehen bleibt. Das heißt, daß die Technik sowohl die Politik als auch die Verfahren beherrscht. Wenn sie das Alltägliche überzieht, ist sie auch notwendigerweise Teil der Herstellung des Werks. Denn für die Grundlage des Bildes gibt es ein uraltes Verfahren: Studioverfahren imitieren die alten Frauenarbeiten, bringen sie aber in direkte Verbindung mit dem Politischen.

Bei Shelagh Alexander, der einzigen Fotografin und der einzigen, die ein fotografisches Verfahren manipuliert, erwarten und finden wir Arbeiten, die die Fotografie selbst als starkes und Macht verleihendes Medium der Inskription verwenden oder in sie hineininterpretieren. Alexander formalisiert weder den Fotoapparat noch wendet sie die Kamera nach außen, um ihre eigenen Bilder einzufangen, vielmehr nimmt sie von einem vorhandenen Bestand an fotografischen Abbildern – und zwar insbesondere vom Film-Standardfoto – die Mittel zu ihren eigenen Konstruktionen. Die daraus entstehenden Bilder sind keine willkürlichen Assemblagen; sie überträgt Mehrfach- und Wiederholungseffekte des Films in das Format eines einzelnen, wenn auch komprimierten Bildes, das sich in einer erzählenden Serie darstellt. (Die hier verwendete Technik der Fotomontage erzielt ihren Ausdruck allein durch Dunkelkammer-Abzugsverfahren; es gibt keinen Schnitt und Kleister der Collage.)

Wiederholung kennzeichnet die wiederkehrenden Bilder von Frauen im Film als soziale Konstruktionen. Durch Anhäufung von Bildern und Gesten, durch Verdoppelung, Aufteilung und Umkehrung des Bildes, durch Neuerschaffung des Hintergrunds und Kontexts des Bildes drängt sich eine weitere Inskription – genaue Umschreibung des Drehbuchs – auf. Durch die Wahl der Bilder, die nur Augenblicke zwischen Szenen einnehmen und daher nicht dazu dienen, das Erzählerische durch Fetischisierung der Figuren zu fördern (anders gesagt: Bilder, die sich am Rande unseres Bewußtseins befinden und die das Unbewußte des Bildes auf die Bühne bringen), spiegelt der Gestaltungsprozeß die in diesen neugeschriebenen Werken in Szene gesetzte Erzählung. Diese Erzählung in fünf Teilen, von denen drei hier vertreten sind, ist eine Geschichte der Ich-Geburt im Zursprachekommen des Themas Frau: ein Ich, das anfänglich fließend oder ungeformt ist, ein Ich, das Maske oder Projektionsleinwand ist, aber ein Ich, das auch voll von Schlupflöchern für diese Ich-Geburt ist. Vermittels des Unbewußten oder Unkontrollierbaren im Bild und durch Inszenierung einer Reprojektion arbeitet die Künstlerin innerhalb der Denkkategorien einer dominanten Sprache, um eine andere Sehnsucht hineinzuschreiben und einer anderen Äußerung Ausdruck zu verleihen.

**SHELAGH ALEXANDER**



**JOHN MASSEY** John Massey ist ein weiterer Bildhauer, der sich fotografische Mittel als Weg zur Darstellung des Schicksals einer bestimmten Vision ausgesucht hat. Frühere Arbeiten umfaßten Modelle von Räumen (beispielsweise des Studios des Künstlers), die »irgendwie den Schauplatz des Innenraums – analog zum inneren Wesen der eigenen Existenz – verkörperten oder umschrieben oder darstellten. Ich stellte fest, daß ich den Schauplatz der Wahrnehmung, den Schauplatz der Rezeption, den Schauplatz von Projektionen schaffen konnte.«<sup>2</sup> Die Fotografie hat diesen Blick in ein leeres Inneres umgekehrt und in diesem Prozeß einen Körper Gestalt gewinnen lassen. Durch die Fotografie vollzog sich eine Externalisierung oder scheinbare Objektivierung, durch die der Körper als Stätte einer mehrdeutigen Identifikation zum Vorschein kam. Die Fotografie bot eine Analogie zum Körper, der seinerseits mit einem Bild bedruckt werden konnte. Der Körper – immer der stigmatisierte Körper des Künstlers – wurde zum Hintergrund einer Beziehung zu einem externen Bild: als ob das, was das Auge sah, auf physischer Ebene und ursprüngliche Weise am Körper erkennbar würde. (In den früheren fotografischen Arbeiten mit dem Körper fand dieser Prozeß physisch statt; zum Beispiel faltete der Betrachter die Hälfte eines gerasterten Diptychons über ein fotografisches Abbild des Körpers des Künstlers.)

Die ausgestellten Arbeiten sind keine Fotos; sie sind Abzüge, die es dem Künstler ermöglichen, obsessiv Bilder in Bilder, detailliert ausgeführte Fragmente in Körperteile zu montieren. In einem Fall, »Versailles 1985« (1985), ist der Körper ein Gefäß oder eher eine Oberfläche für eine Übersättigung mit Bildern: eine goldfarbene Collage von Ausschnitten aus Bilderbüchern, die das Innere des Schlosses von Versailles zeigen, die pathetisch vom Arm des Künstlers (in schwarzweiß) gestützt wird. In einem anderen Fall, »Compound Eye« (1988 – 1989), ist im Augapfel eine Ansammlung von Monsterköpfen begraben. Dieses aus vielen Augen zusammengesetzte Auge dokumentiert vielleicht das Entsetzen all dieser Blicke. Was das Auge betrifft, so hat dies etwas von einer Gewalt der Wahrnehmung an sich, die auch projektiv ist. Dagegen bereitet »Bridge at Remagen« (1985) die Wahrnehmung auf die Rezeption eines Bildes vor, und »Black Eye« (1988 – 89) verbirgt ein voyeuristisches Auge hinter einem zyklonischen Schutzwall von Fäusten.

#### Anmerkungen

<sup>1</sup> Für die Ausstellung wurden andere Serien als die früheren Arbeiten Collyers ausgewählt, auf die hier Bezug genommen wird und die andere Sehnsüchte widerspiegeln.

<sup>2</sup> John Massey im Gespräch mit Peggy Gale »Art as Embodied Conditions«, Parachute, 56 (1989), S. 35



## BIOGRAFIEN

### ROBERT FONES

Robert Fones wurde 1949 in London, Ontario, geboren.  
1969 begann er mit Ausstellungen und hatte Einzelausstellungen in A Space, Toronto (1974), Forest City Gallery, London (1974), The Power Plant, Toronto (1989).  
Er wird von der Carmen Lamanna Gallery in Toronto vertreten.

### ROBIN COLLYER

Robin Collyer wurde 1949 in London, England geboren.  
Er lebt in Willowdale, Ontario.  
Er studierte von 1967 bis 1968 am Ontario College of Art in Toronto.  
Seit 1971 hatte er umfangreiche Einzel- und Gruppenausstellungen, einschließlich einer Wanderausstellung mit einer Retrospektive seiner Arbeiten im Jahre 1982.  
Die Gruppenausstellungen umfassen »Kanadische Künstler«, Kunsthalle Basel (1977); »Aurora Borealis«, Montreal (1985); »Dokumenta 8«, Kassel (1987); Kanadische Biennale für zeitgenössische Kunst in Ottawa (1989).  
Er wird von der Carmen Lamanna Gallery in Toronto vertreten.

## COLETTE WHITEN

Colette Whiten wurde 1945 in Birmingham, England, geboren und lebt in Toronto. Sie studierte 1972 am Ontario College of Art und stellt seit 1972 aus; eine Einzelausstellung ihrer Arbeiten fand in der London Regional Art Gallery (1978) statt. Die Gruppenausstellungen umfassen unter anderem die Paris (1973); »Some Canadian Women Artists«, National Gallery of Canada, Ottawa (1975 – 76); Kanadische Biennale der zeitgenössischen Kunst in Ottawa (1989). Sie wird von der Carmen Lamanna Gallery in Toronto vertreten.

## SHELAG ALEXANDER

Shelagh Alexander wurde 1959 in Winnipeg geboren und lebt in Toronto. Sie studierte von 1978 bis 1981 am Ontario College of Art in Toronto und stellt seit 1981 aus. Zu den Gruppenausstellungen zählen »Kunst mit Eigen-Sinn, Wien (1985); die 18. Internationale Biennale in São Paulo (1985); »Aperto '86«, Biennale Venedig; »Shifting Focus«, Arnolfini and Serpentine Galleries (1989); Kanadische Biennale für zeitgenössische Kunst in Ottawa (1989). Einzelausstellungen fanden unter anderem am Institute of Contemporary Arts in London (1989) statt. Sie wird von der S. L. Simpson Gallery in Toronto vertreten.

## JOHN MASSEY

John Massey wurde 1950 in Toronto geboren. Er studierte von 1971 bis 1974 am Ontario College of Art in Toronto und hatte 1976 seine erste Ausstellung. Er nahm teil an Gruppenausstellungen in der Vancouver Art Gallery (1979); Montreal Museum of Fine Arts (1980); Biennale Paris (1980); Art Gallery of Ontario (1981); Akademie der Künste, Berlin (1982); Württembergischer Kunstverein, Stuttgart (1983); »Aurora Borealis«, Montreal (1985); »Passages de l'image«, Centre Georges Pompidou (1990) und hatte Einzelausstellungen bei P. S. 1, New York (1980) und Rümte Morguen, Antwerpen (1988).

**Findling I**

Erratic I  
1987  
Schwarzweißfoto auf Sperrholz  
101,0 x 108,0 x 14,7 cm  
Sammlung Art Gallery of Ontario  
Schenkung des  
Peggy Lownsbrough Fund, 1988  
Foto von Robert Fones  
mit freundlicher Genehmigung  
der Carmen Lamanna Gallery

**Drei G's**

**Futura G mit Schlangenbildnis**  
**Gill G mit Schildkrötenbildnis**  
**Kabel G mit Vogelbildnis**

Three G's  
Futura G with Serpent Effigy  
Gill G with Turtle Effigy  
Kabel G with Bird Effigy  
1989  
Schwarzweißfotos auf  
Aluminiumausschnitten  
183,0 x 174,0 cm  
183,0 x 155,0 cm  
183,0 x 160,0 cm  
Sammlung Art Gallery of Ontario  
Ankauf 1989  
Foto von Peter MacCallum  
mit freundlicher Genehmigung  
der Carmen Lamanna Gallery

**Trafostationen  
(Kameratests)**

**85 Pemberton Avenue, North York**  
**Brimley/Shaddock, Scarborough**  
**132 Berry Road, Etobicoke**  
**Greencedar/Lawrence, Scarborough**  
**520 Rustic Road, North York**  
**165 Burbank Avenue, North York**

Bungalow-Style Substations  
(Camera Tests)  
1987 – 89  
Schwarzweißfotos auf Aluminium  
50,8 x 61,0 cm  
Robin Collyer und  
Carmen Lamanna Gallery, Toronto  
Fotos von Robin Collyer

**Lückenbebauung/Monsterhäuser  
(Kameratests)**

**97 – 99 Olive Avenue, North York**  
**Thornhill Pond, Thornhill**  
**83 – 85 Pemberton Avenue, North York**  
**386 – 388 Drewry Avenue, North York**  
**60 – 62 Pemberton Avenue, North York**  
**252 – 254 Olive Avenue, North York**

Infill Housing/Monster Homes  
(Camera Tests)  
1987 – 89  
Schwarzweißfotos auf Aluminium  
50,8 x 61,0 cm  
Robin Collyer und  
Carmen Lamanna Gallery, Toronto  
Fotos von Robin Collyer

**Gorbatschow & Jaruzelski**

Gorbachev & Jaruzelski  
1986  
Sperrholz, Glas, Gewebe, Stickereifaden  
160,0 x 76,2 x 29,2 cm  
Sammlung Art Gallery of Ontario  
Schenkung des  
Peggy Lownsbrough Fund, 1989  
Foto mit freundlicher Genehmigung  
der Carmen Lamanna Gallery

**Lt. Col. Oliver North**

1986  
Sperrholz, Glas, Gewebe, Stickereifaden  
160,0 x 76,2 x 29,2 cm  
Carmen Lamanna Gallery, Toronto  
Foto mit freundlicher Genehmigung  
der Carmen Lamanna Gallery

**Kurt Waldheim**

1986  
Sperrholz, Glas, Gewebe, Stickereifaden  
160,0 x 76,2 x 29,2 cm  
Carmen Lamanna Gallery, Toronto  
Foto mit freundlicher Genehmigung  
der Carmen Lamanna Gallery

**Ehrung in Pension gehender  
vietnamesischer Führer**

Retiring  
Vietnamese Leaders Praised  
1987  
Sperrholz, Glas, Gewebe, Stickereifaden  
160,0 x 76,2 x 29,2 cm  
Carmen Lamanna Gallery, Toronto  
Foto mit freundlicher Genehmigung  
der Carmen Lamanna Gallery

**Die PLO:  
Ein Milliarden-Dollar-Konzern**

The PLO:  
Billion Dollar Conglomerate  
1988  
Sperrholz, Glas, Gewebe, Stickereifaden  
160,0 x 76,2 x 29,2 cm  
Carmen Lamanna Gallery, Toronto  
Foto mit freundlicher Genehmigung  
der Carmen Lamanna Gallery

**ohne Titel (Mutter)  
für M.S.**

Untitled (Mother)  
for M.S., 1988  
Schwarzweiß-Fotomontage  
155,0 x 205,0 cm  
Sammlung von Robert Simpson, Toronto  
Foto von Shelagh Alexander

**ohne Titel (Wunsch)**

Untitled (Wish), 1988  
Schwarzweiß-Fotomontage  
155,0 x 205,0 cm  
Sammlung Alison und  
Alan Schwartz, Toronto  
Foto von Shelagh Alexander

**ohne Titel (V)**

Untitled (V), 1988  
Schwarzweiß-Fotomontage  
155,0 x 205,0 cm  
Sammlung Walter Phillips Gallery,  
Banff, Alberta  
Foto von Shelagh Alexander

**Brücke in Remagen**

Bridge at Remagen  
1985  
Seidensiebdruck  
76,5 x 89,5 cm  
Sammlung Art Gallery of Ontario  
Schenkung des  
Peggy Lownsbrough Fund, 1988  
Foto von der Art Gallery of Ontario  
Photo-Services

**Versailles 1985**

1985  
Seidensiebdruck  
127,0 x 96,5 cm  
Sammlung Art Gallery of Ontario  
Schenkung des  
Peggy Lownsbrough Fund, 1988  
Foto von der Art Gallery of Ontario  
Photo-Services

**ohne Titel**

Untitled  
1986  
Fotolithografie  
55,0 x 56,0 cm  
Sammlung Art Gallery of Ontario  
Schenkung des  
Peggy Lownsbrough Fund, 1988  
Foto von Peter MacCallum

**Schwarzes Auge**

Black Eye  
1988 – 89  
Fotolithografie und Seidensiebdruck  
66,0 x 71,0 cm  
Sammlung Art Gallery of Ontario  
Schenkung des  
Peggy Lownsbrough Fund, 1989  
Foto von Peter MacCallum

**Zusammengesetztes Auge**

Compound Eye  
1988 – 89  
Offsetlithografie  
76,0 x 66,0 cm  
Sammlung Art Gallery of Ontario  
Schenkung des  
Peggy Lownsbrough Fund, 1989  
Foto von Peter MacCallum





**Findling I**

Erratic I

1987

Schwarzweißfoto auf Sperrholz

101,0 x 108,0 x 14,7 cm

Sammlung Art Gallery of Ontario

Schenkung des

Peggy Lownsbrough Fund, 1988

Foto von Robert Fones

mit freundlicher Genehmigung

der Carmen Lamanna Gallery



**ROBERT FONES**



**Drei G's  
Futura G mit Schlangenbildnis  
Gill G mit Schildkrötenbildnis  
Kabel G mit Vogelbildnis**

Three G's

Futura G with Serpent Effigy

Gill G with Turtle Effigy

Kabel G with Bird Effigy

1989

Schwarzweißfotos auf

Aluminiumausschnitten

183,0 x 174,0 cm

183,0 x 155,0 cm

183,0 x 160,0 cm

Sammlung Art Gallery of Ontario

Ankauf 1989

Foto von Peter MacCallum

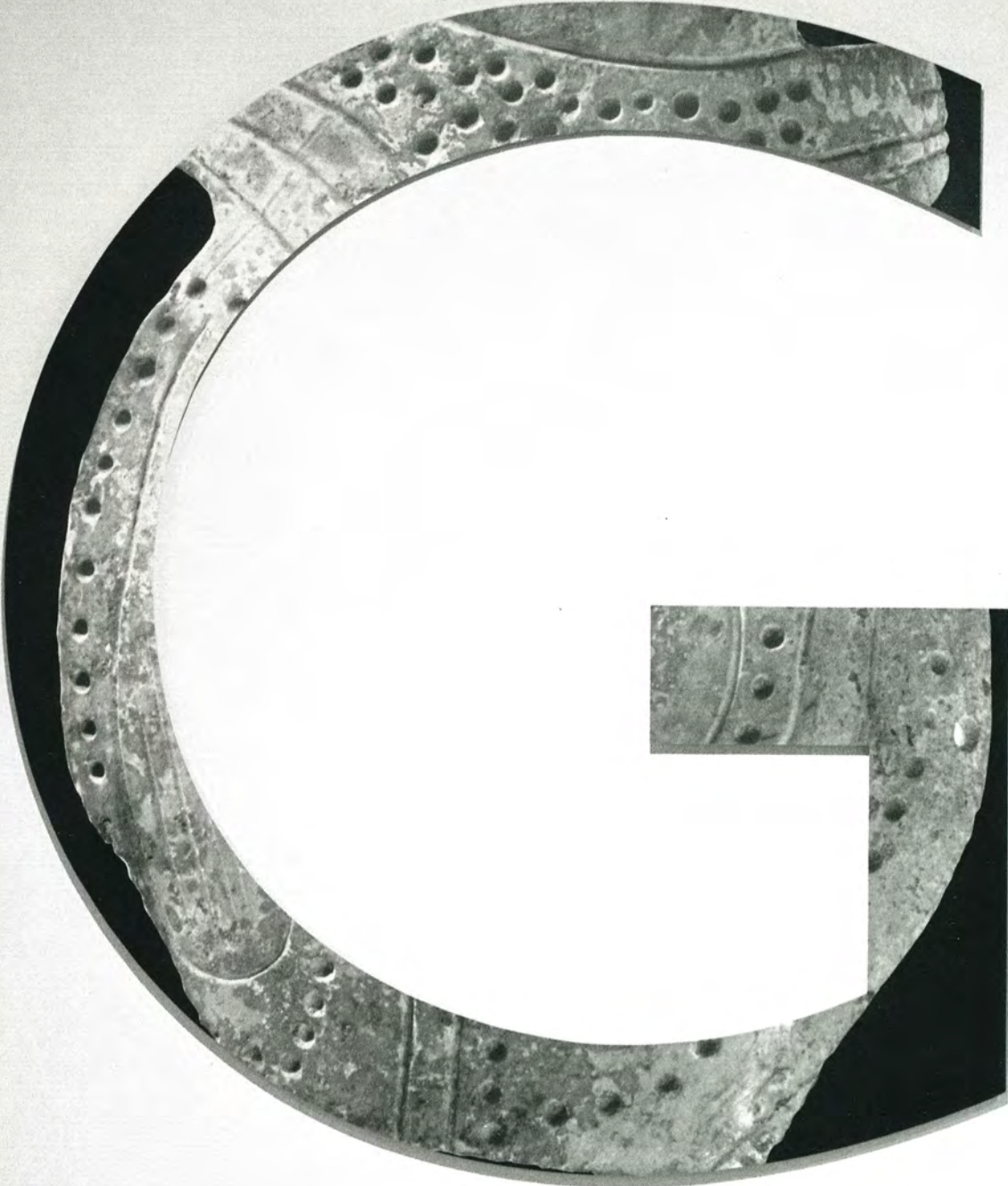
mit freundlicher Genehmigung

der Carmen Lamanna Gallery



Futura G mit Schlangenbildnis





Gill G mit Schildkrötenbildnis





Kabel G mit Vogelbildnis

**ROBIN COLLYER**



**85 Pemberton Avenue, North York**

**Trafostationen  
(Kamerateests)**

Bungalow-Style Substations  
(Camera Tests)

1987 – 89

Schwarzweißfotos auf Aluminium  
50,8 x 61,0 cm

Robin Collyer und  
Carmen Lamanna Gallery, Toronto  
Fotos von Robin Collyer



**Brimley/Shaddock, Scarborough**



**132 Berry Road, Etobicoke**



**ROBIN COLLYER**



**Greencedar/Lawrence, Scarborough**



**520 Rustic Road, North York**



165 Burbank Avenue, North York

**ROBIN COLLYER**



**97 – 99 Olive Avenue, North York**

**Lückenbebauung/Monsterhäuser  
(Kameratests)**

Infill Housing/Monster Homes  
(Camera Tests)

1987 – 89

Schwarzweißfotos auf Aluminium  
50,8 x 61,0 cm

Robin Collyer und

Carmen Lamanna Gallery, Toronto

Fotos von Robin Collyer



**Thornhill Pond, Thornhill**



**83 – 85 Pemberton Avenue, North York**

**ROBIN COLLYER**



**386 – 388 Drewry Avenue, North York**

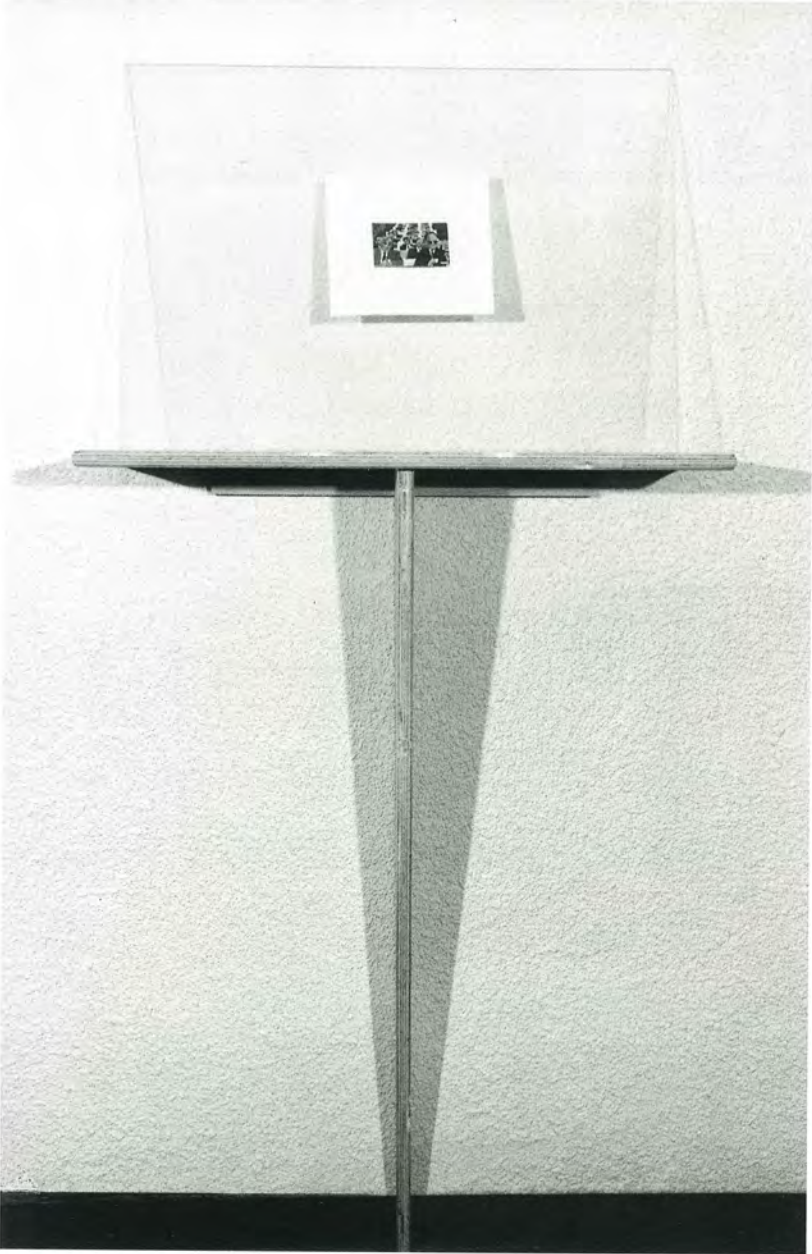


**60 – 62 Pemberton Avenue, North York**



**252 – 254 Olive Avenue, North York**

COLETTE WHITEN





**Gorbatschow & Jaruzelski**

Gorbachev & Jaruzelski

1986

Sperrholz, Glas, Gewebe, Stickereifaden

160,0 x 76,2 x 29,2 cm

Sammlung Art Gallery of Ontario

Schenkung des

Peggy Lownsbrough Fund, 1989

Foto mit freundlicher Genehmigung

der Carmen Lamanna Gallery





**Lt. Col. Oliver North**

1986

Sperrholz, Glas, Gewebe, Stickereifaden

160,0 x 76,2 x 29,2 cm

Carmen Lamanna Gallery, Toronto

Foto mit freundlicher Genehmigung  
der Carmen Lamanna Gallery



**Kurt Waldheim**

1986

Sperrholz, Glas, Gewebe, Stickereifaden  
160,0 x 76,2 x 29,2 cm

Carmen Lamanna Gallery, Toronto  
Foto mit freundlicher Genehmigung  
der Carmen Lamanna Gallery

COLETTE WHITEN



**Ehrung in Pension gehender  
vietnamesischer Führer**

Retiring

Vietnamese Leaders Praised

1987

Sperrholz, Glas, Gewebe, Stickereifaden

160,0 x 76,2 x 29,2 cm

Carmen Lamanna Gallery, Toronto

Foto mit freundlicher Genehmigung  
der Carmen Lamanna Gallery



**Die PLO:  
Ein Milliarden-Dollar-Konzern**

The PLO:

Billion Dollar Conglomerate

1988

Sperrholz, Glas, Gewebe, Stickereifaden

160,0 x 76,2 x 29,2 cm

Carmen Lamanna Gallery, Toronto

Foto mit freundlicher Genehmigung  
der Carmen Lamanna Gallery

**SHELAGH ALEXANDER**





**ohne Titel (Mutter)  
für M.S.**

Untitled (Mother)

for M.S., 1988

Schwarzweiß-Fotomontage

155,0 x 205,0 cm

Sammlung von Robert Simpson, Toronto

Foto von Shelagh Alexander

SHELAGH ALEXANDER





**ohne Titel (Wunsch)**

Untitled (Wish), 1988  
Schwarzweiß-Fotomontage  
155,0 x 205,0 cm  
Sammlung Alison und  
Alan Schwartz, Toronto  
Foto von Shelagh Alexander



SHELAGH ALEXANDER





**ohne Titel (V)**

Untitled (V), 1988

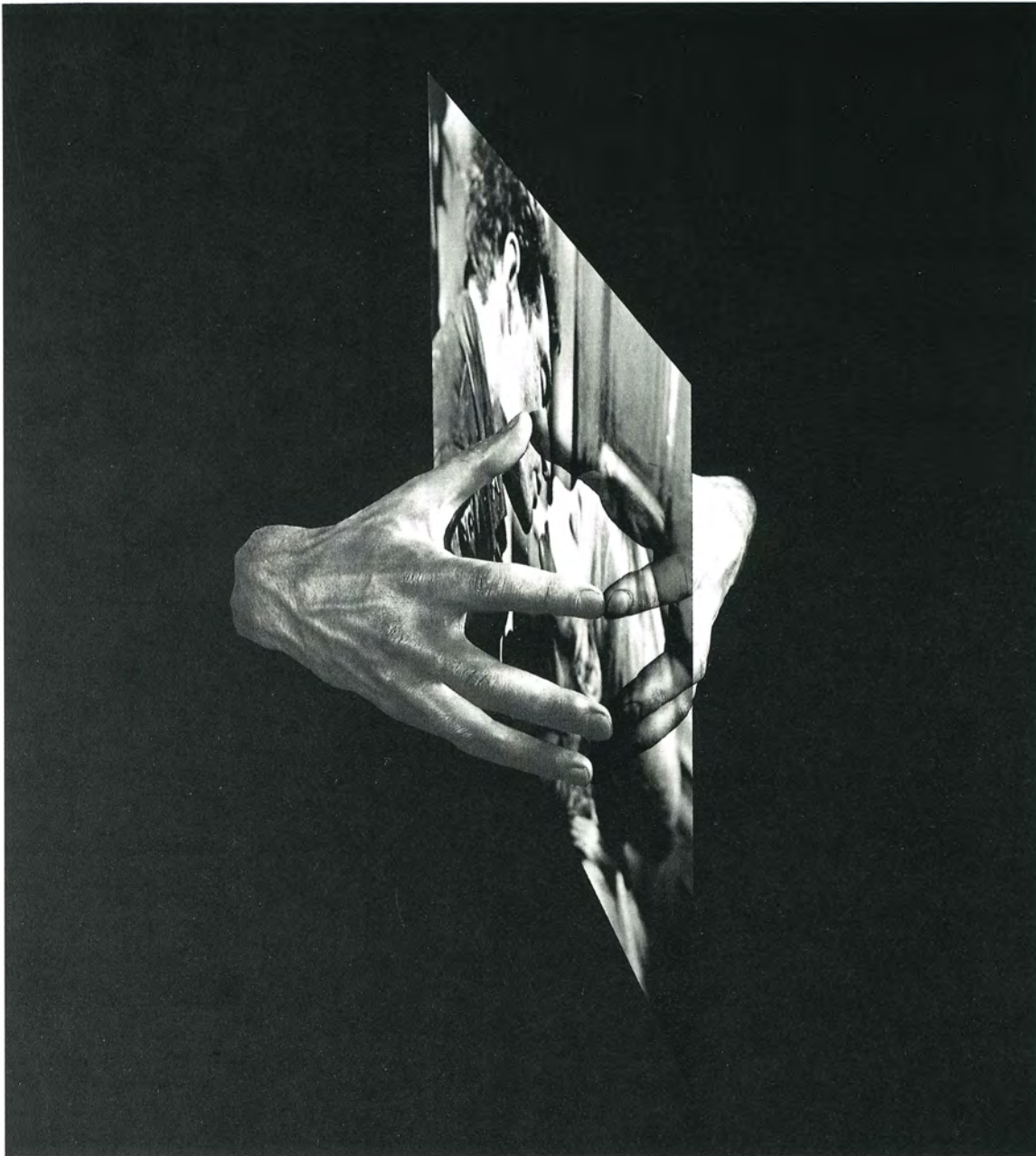
Schwarzweiß-Fotomontage

155,0 x 205,0 cm

Sammlung Walter Phillips Gallery,  
Banff, Alberta

Foto von Shelagh Alexander





**Brücke in Remagen**

Bridge at Remagen

1985

Seidensiebdruck

76,5 x 89,5 cm

Sammlung Art Gallery of Ontario

Schenkung des

Peggy Lownsbrough Fund, 1988

Foto von der Art Gallery of Ontario

Photo-Services



**Versailles 1985**

1985

Seidensiebdruck

127,0 x 96,5 cm

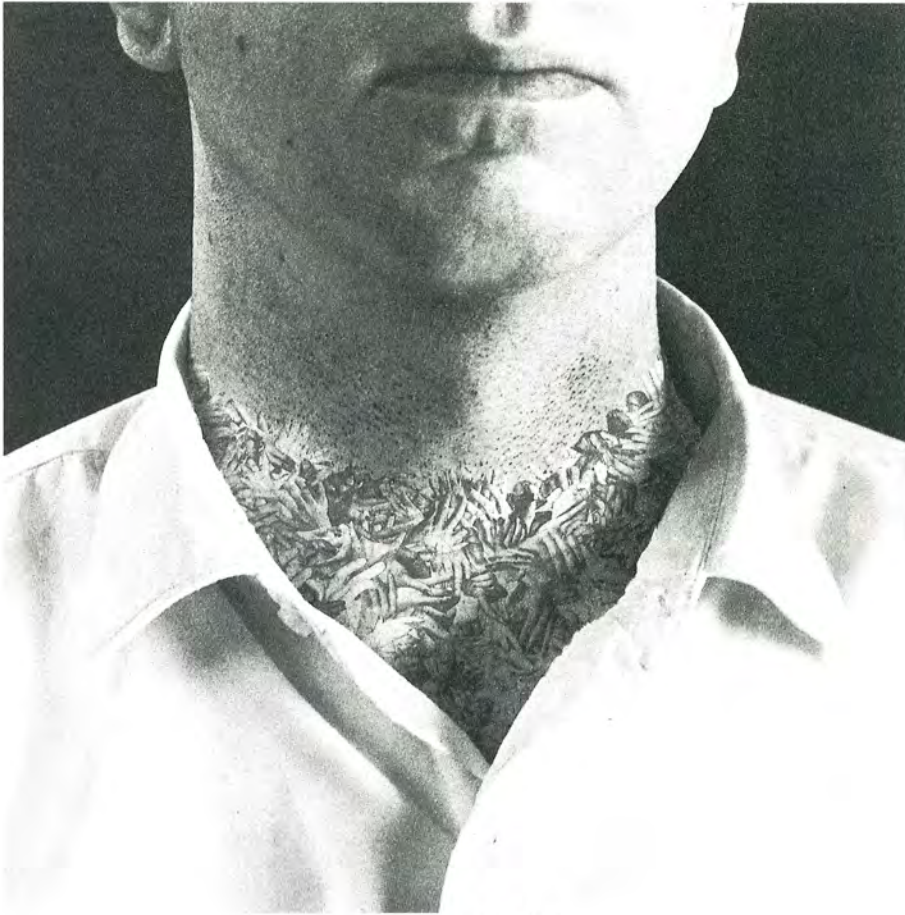
Sammlung Art Gallery of Ontario

Schenkung des

Peggy Lownsbrough Fund, 1988

Foto von der Art Gallery of Ontario

Photo-Services



**ohne Titel**

Untitled

1986

Fotolithografie

55,0 x 56,0 cm

Sammlung Art Gallery of Ontario

Schenkung des

Peggy Lownsbrough Fund, 1988

Foto von Peter MacCallum



**Schwarzes Auge**

Black Eye  
1988 – 89  
Fotolithografie und Seidensiebdruck  
66,0 x 71,0 cm  
Sammlung Art Gallery of Ontario  
Schenkung des  
Peggy Lownsbrough Fund, 1989  
Foto von Peter MacCallum



**Zusammengesetztes Auge**

Compound Eye

1988 – 89

Offsetlithografie

76,0 x 66,0 cm

Sammlung Art Gallery of Ontario

Schenkung des

Peggy Lownsbrough Fund, 1989

Foto von Peter MacCallum



Philip Monk  
Curator,  
Contemporary Canadian Art  
Art Gallery of Ontario

## RECEPTION, INSCRIPTION, PROJECTION

Can we define the art of a nation, state or city by economic, historical or ideological factors to the exclusion of characteristics that it shares with different language communities? If so, the predilection of recent French art for the repetition of a ready-made object under a copyrightable image or author(ity) would make this art into an emblem of French consumer culture, rather than a particular inflection of a commonly posed strategy. Similarly, German art would be condemned to a compulsive repetition of its return to an expressive mode in painting, indicative of a repressive authoritarianism. Analysis, thus, would ignore the precise features contemporary German art inherits from its economic and technical milieu, recognition of which would shift attention to the materials and forms that German art shares with other contemporary art.

In such a context, Canadian art, or art from Toronto, would suffer from a lack of definition from the outside or from the description it gives itself as specifically different in response to that lack of attention. (Vancouver art, or at least that portion that is photographic, has accomplished a self-definition that has become accepted elsewhere: witness the Stuttgart Staatsgalerie »Photo-Kunst« exhibition, 1989 – 90). And yet, the factors that seem to set Canadian art apart by its history are exactly those that prefigure or bring it into relation to certain conditions of European art. The work in this exhibition is evidence of that association.

This exhibition explores the role of photographic inscription in contemporary art as practised in a particular locale, Toronto, Ontario. The work is not necessarily representative of Toronto, nor are other works in Canada – or elsewhere – excluded from this specific practice. In fact, these artists work in diverse modes – sculpture, mixed media, installation – with only one artist working solely in photography »per se«. Whether working outside photography or not, all have employed some inscriptive mode or have recorded indices of one sort or another in different materials. Photography has not been adopted here for some »ad hoc« or arbitrary purpose. It has lent itself, for these artists, through its capacities as a tool and a record, to a continuity of concerns; but, photography also situates itself very specifically and dominantly in our current cultural milieu. The inscriptive mode of working not only represents the present conditions of our (post-modernist) culture (semiotic and social inscription meet in and function through the image), it has been a condition of formation of Canadian culture as well. Communications, for instance, has played an essential role in the economic and cultural formation of Canada; more recently, the image has been the means of reception of cultural influences and art movements.

The subjects and structure of the works in this exhibition display the diversity of interest that the particular background of each of the artists prepares. All selections, however, are directed to a photographic practice or effect, with the stipulation that a photographic print may not be the outcome of the piece. The artists have been chosen to reflect the diversity of the theme of photographic inscription but they also have been chosen to function in tandem and opposition. Robert Fones and Robin Collyer form one pole of the exhibition and Shelagh Alexander and John Massey the other with Colette Whiten being the mediating link. Yet within each of the poles an opposition can be figured as well.

Inscription, of course, is located in the process of photographic recording itself, to which we more properly give the name the index (as well as, sometimes, in the manufacture of the art object, as in Robert Fones »Erratic I«). If I have chosen the term inscription over index it is to emphasize the active rather than passive nature of this construction and its social function. Its cultural imprint thus appears as a social rather than physical evidence.

In its social or political function, inscription is addressed as the subjective conditions of reception by Shelagh Alexander and John Massey or in its objective conditions of dissemination by Colette Whiten. Its generalized effects in our industrial-economic milieu are reflected in the manner by which it shapes the landscape

whether the emphasis is on geological or cultural formation, as in Robert Fones, or the general dispersion of the urban landscape into a sign function, as in Robin Collyer.

These works place themselves as records and critical symptoms of their common milieu: the system of the capitalist West; but whatever the type, degree and direction of their register – culture on nature or society on subjectivity – they recognize a strong unconscious element (both destructive and utopian) pervading this milieu that is reflected, in turn, in the subject or structure of their images. Whether it is the »unseen« geological formations allied to an all-encompassing graphic formalism that together shape our lives (Fones), the mediating technologies of the everyday (Whiten), or the psychic projections of an embodied vision (Massey), a certain unconscious moves through these works. At the same time, this unconscious is a conscious motive in the works in that a desire is manifested, as well, to build another resource from the fragments and within the effects of a dominant language. This desire may be expressed in the subject coming to speech through the reconstituted images torn from film (Alexander) or the vernacular structures reflective of an altogether other order (Collyer)<sup>1</sup>.

Two forms of inscription register themselves in Robert Fones work. We find as subject matter, on the one hand, record of geological formation and, on the other, typographic imprint. These may appear together as in »Erratic I«, 1987, in which a Roman typeface »M« is incised into a photographic surface that depicts a displaced boulder in a grassy plain – the geological erratic of the title, the refuse carried by a glacier and deposited far from its point of origin. The rock is a silent record of this past history, mute witness of an event that can be read in this remain but in most cases is overlooked as a mere trace of its present milieu. Similarly, the letter »M«, deposed from a Roman inscription, serves as a tag to this particular stone, its arbitrary classification. At the same time, the letter is empty, a mere possibility for communication. Together, the two inscriptions, one geological, the other typographic, could be taken as two limits of our being: nature/culture. Both mark something pre-existent but each do not necessarily establish themselves as recognizable differences even though they are the landscape and signage that surround us. They are the cultural inscriptions that bind us almost as something unconscious, what pervades but is unseen. Likewise, the cultural forms we inherit from those whose land we uncomfortably inhabit (indigenous North American culture for, until recently, predominately European immigrants) are so many obscure signs, remnants in which culture returns to nature. We find this in the scored stones of »Three G's«, 1989, three sacred Indian effigies overlaid by another systems of signs, cut out and effaced by three modern typefaces. Is what is effaced merely fallow, resting with its power of signification intact? Or has it become, like the signs of »Erratic I«, the unconscious milieu of our predation?

## ROBERT FONES

Robin Collyer is a sculptor, but he is a sculptor who has pursued photographic work independently and whose sculpture frequently, of late, incorporates photographic elements. In fact, his recent sculpture and photographic work share common sources. For instance, some of the sculpture has a put-together quality that bears resemblance in its configuration of unaltered industrial materials to those structures, strangely fitted sheds and buildings also found in his photographs, that we could only label as built by »bricoleurs«. These photographs, like those in the exhibition, are at a remove from the more familiar Bernd and Hilla Becher's photographic registry of the »ruins« of industrial production. That record of ruin, brought about by changes in the commodity process, has been displaced by the construction of elements of a new fragmented reality: the »vernacular« adaptation of industrial products for personal use.

## ROBIN COLLYER

None of these images are to be seen as part of a mere inventory of a particular subject, evidence of the oddity and individuality of human endeavor; rather they are to be taken as tokens of the transposition of the landscape into a sign system. To

make of objects a signifying function is to recognize a system of differences by which something stands out, that is, as a meaning or value. The two complimentary series of photographs by Robin Collyer in this exhibition document things that fit and don't fit into their milieu. As such they function as two different types of signs: those that simulate something else and those that excessively display themselves as signs of some other value. The former, called »Transformer Houses (Bungalow-Style Substations)«, residences, they are local electric transformer stations housed in buildings consonant with their suburban environment. The latter, commonly known pejoratively as »Monster Homes«, are out of character with their milieu as new homes built in old neighbourhoods. Much too large and ostentatious for their surroundings, their inflated sign »value« refers to something else: a conspicuous consumption to which their often false styles appeal.

#### **COLETTE WHITEN**

Colette Whiten's project of the past few years belies her origin and career as a sculptor. In that work the traces of association between artist and participant were recorded in the process of plaster casting, the sculpture being the intertwined casts or the casting apparatus alone. What was left was evidence of both the working process and of a human relationship.

In works from 1986 on, these processes have been abandoned in favour of a presentation of what imposes itself from afar as a mediated relationship: the image in the power relationships of politics. The sources of the images are wire-service photographs published in newspapers in which pictures of leaders or incidents of violence predominate, that is, those images that reinforce the social fabric or that seem to rend it. (Only those with more »universal« recognition have been chosen for this exhibition over those which deal specifically with Canadian political figures.) The images have been rendered in petit-point, the stitch and weave of the thread simulating the half-tone of the printing process so that the image now appears to have been digitalized, like television. The original image is a communication that fuses transmission and technique and it is this operation as much as the image that forces itself upon us or, at least, provides a backdrop to our daily activity. But if technique and transmission are the grounds that sustain relationships, they also have been incorporated back into the working means of the artist so that a continuity of sorts is maintained with the earlier sculptural work. That is, the technical realm encompasses both politics and practice. If it suffuses the everyday, it is also necessarily part of the making of the work. For the very ground of the image here is an age-old practice: studio practice emulates that of women's work, but puts it in direct connection to the political.

#### **SHELAGH ALEXANDER**

As the sole photographer, or rather as one who solely manipulates a photographic process, we expect and find, in Shelagh Alexander, work that takes photography itself as, or reads into it, a powerful and empowering medium of inscription. Neither formalizing the photographic apparatus nor turning the camera outwards to capture her own images, Alexander takes from an existent stock of photographic images, and in particular the film still, the means of her own constructions. The resultant images are not arbitrary assemblages; she transcribes the multiple and repetitive effects of film into the format of a single, albeit condensed, image that plays itself out in a narrative series. (The technique of photomontage used here accomplishes its look entirely through darkroom printing processes; there is no cut and paste of collage.)

The repetition marks the recurrent images of women in film as social constructions. By accumulating images and gestures, by doubling, splitting and inverting the image, by re-creating the ground and context of the image, another inscription – a rewriting, in fact – imposes itself. Choosing those images that occupy mere moments between scenes and, so, do not serve to further the narrative in fetishizing figures (in other words, images that are on the edge of our consciousness and that stage the unconscious of the image), the process of construction mirrors the narrative enacted in these newly scripted works. This narrative in five parts, three of

which are represented here, is a tale of self-birth in a coming to speech of the female subject: a self initially in flux or unformed, a self that is a mask or screen for projection, but a self that is also full of holes for this self-birth. By means of what is unconscious or uncontrollable in the image and through the staging of a re-projection, the artist works within the terms of a dominant language to inscribe a different desire and give voice to another expression.

In John Massey we have another sculptor who has looked to photographic means as a way of embodying the destiny of a particular vision. Earlier work comprised models of spaces (for instance, the artist's studio) that »somehow embodied, or transcribed, or represented the theatre of the inside, analogous to the interior of one's being. I saw that I could create the theatre of perception, the theatre of reception, the theatre of projections.«<sup>2</sup> Photography inverted that look into an empty interior materializing a body in the process. Through photography, an exteriorization or seeming objectification took place by which the body surfaced as a site of an ambiguous identification. Photography offered an analogy to the body which in turn could be imprinted with an image. The body – always the artist's stigmatized body – became the ground of a relationship to an exterior image: as if what the eye saw was manifested physically, and primitively, on the body for our viewing. (In the earlier of the photographic works involving the body, the process operated physically; for instance, the viewer folded one half of a screened diptych over a photographic image of the artist's body).

The works in the exhibition are not photographs; they are prints which enable the artist to obsessively assemble images within images, laboured fragments within bodily parts. In one case, »Versailles 1985«, 1985, the body is a repository or rather a surface for a surfeit of images: a golden collage of cuttings from picture books of the interiors of the Versailles palace supported pathetically by the original arm in black and white. In another, *Compound Eye*, 1988 – 89, a conclave of monstrous heads are entombed in the globe of an eye. As a compound eye, made of many eyes, this eye perhaps registers the fright of all those looks. What is of the eye, however, partakes of a violence of perception which is also projective. Whereas »*Bridge at Remagen*«, 1985, prepares perception for the reception of an image, »*Black Eye*«, 1988 – 89, protects a voyeuristic eye behind a cyclonic panoply of fists.

**JOHN MASSEY**

#### Notes

<sup>1</sup> Different series than the earlier work by Collyer referred to here have been chosen for the exhibition and are reflective of other desires.

<sup>2</sup> John Massey, interviewed by Peggy Gale, »Art as Embodied Conditions«, *Parachute*, 56 (1989), p. 35.

