

Effets de sculpture en performance
L'immobilité chez Gathie Falk et Megan Rooney
The Sculpture Effect in Performance
Immobility in the Works of Gathie Falk and Megan Rooney

Mélanie Boucher

Number 115, Winter 2017

Faire Statue
Statue Play

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/84383ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)
1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Boucher, M. (2017). Effets de sculpture en performance : l'immobilité chez Gathie Falk et Megan Rooney / The Sculpture Effect in Performance: Immobility in the Works of Gathie Falk and Megan Rooney. *Espace*, (115), 36–45.

Effets de sculpture en performance

L'immobilité chez Gathie Falk et Megan Rooney

Mélanie Boucher

Au printemps dernier, Skulptur Projekte Münster lançait le premier de trois numéros de sa revue *Out of*, qui fut créée afin d'accompagner l'édition 2017 de l'évènement présenté aux dix ans en différents endroits dans la ville de Münster, en Allemagne¹. Le premier numéro, intitulé « Out of Body », interrogeait la façon dont la sculpture et les projets réalisés dans l'espace public sont expérimentés à partir du paramètre du corps. Claire Bishop y signalait, en ouverture, un texte qui s'amorçait par une description de la performance déléguée *Private Moment* (2015) de David Levine. Les performeurs de *Private Moment* jouaient en boucle des scènes de films à Central Park, à l'endroit précis où elles avaient été tournées. Chacune d'elles variait de trois à cinq minutes, se répétait six heures par jour, deux jours par semaine, de la mi-mai à la mi-juin. *Private Moment* était, selon l'auteure, typique des performances qui se déroulent dans l'espace public : « [...] in that it comprises hybrid of sculpture (a continual, fixed presence in space and time) and vidéo

The Sculpture Effect in Performance

Immobility in the Works of Gathie Falk and Megan Rooney

Last spring, Skulptur Projekte Münster launched the first of three issues of its magazine *Out of*, which was created to accompany the 2017 edition of the event presented every ten years in various sites in the city of Münster, Germany.¹ The first issue, titled "Out of Body," explored how the body serves as the initial parameter for how we experience sculpture and projects carried out in public space. As an introduction, Claire Bishop authored a text that began with a description of David Levine's performance *Private Moment* (2015). The performers of *Private Moment* continuously replayed film scenes in Central Park, at the precise location where they had been shot. Each of the scenes varied from three to five minutes and was repeated six hours per day, two days per week, from mid-May to mid-June. *Private Moment* was, according to the author, typical of performances that unfold in public space: "[...] in that it comprises a hybrid of sculpture (a continual, fixed presence in space and time) and video (the continual loop or repeat playback)."² The performances would also be better adapted to a gallery presentation, because this provides a space where they can be continuously shown over several

Megan Rooney, *Last Days. Last Days. Last Days*, 2015. Performance présentée à la/Performance presented at Serpentine Sackler Gallery, Londres, lors de l'exposition/in the exhibition *Duane Hanson Retrospective* (2015). Performeur devant l'œuvre/ Performer in front of *House Painter* (1984-1985). Photo : © Mélanie Boucher.







days, or longer, in addition to being a more suitable format for biennales and other large-scale events where viewers stream by incessantly without being too concerned with catching the performance from the beginning or finding out the end.³

According to Bishop, two types of performances can be considered to have a temporal structural comparable to film: looped performances that *Private Moment* exemplifies and performances, such as those of Tino Sehgal, in which sequences appear to result from an algorithm. This is easy to understand because reproduction and rescreening are two procedures inherent to the film medium. Over the course of the 1970s, action, in its relationship to the inert object, lived experience and in its relationship to continuousness, contributed to defining performance as a discipline of the here and now, which is contrary to traditional disciplines, such as sculpture. Bishop evidently invites us to reconsider this initial definition of performance in the light of reenactment. Developed at the turn of the millennium, this type of performance—notably used by Levine and Sehgal—which proposes a consequent repeat of something that occurred in the past, is, by essence, repetitive; which brings us back to the comparison with film. But what about sculpture? Beyond an inevitably sculptural physical presence, which becomes more pronounced in the unfolding time of a continuous performance in space, what relationship can be established between the two disciplines?

Time is generally understood as a sequence of irreversible actions that take place in space. The loop and algorithm effects thus provide performers with a means to embody a resistance to the passing of time, to suggest a body that is passively struggling against the ineluctable, a body striving for immortality. But the performer's ability to take on the sculpture genre is minimally discernible in two other types of performances that do not (necessarily) make use of the idea of the repeat, but rather immobility: first, performances comprising momentary stops; second, those that make use of a complete immobility. The "fixed presence," taken in its literal sense, thus makes it possible to expand on Claire Bishop's idea and to bring a more distinct relationship between performance and sculpture into view. Unlike the usual performances in which pauses intersperse the actions, the ones we are interested in here do not just use immobility as a transition pivot; on the contrary, their movements reveal the active power of inaction by inverting the determinist idea according to which time is irreversible.

One of the first performances to use this type of immobility is Gathie Falk's *Red Angel*. This performance, which would leave its mark on Canadian art history, was first presented in 1972 at the Vancouver Art Gallery, then in 1975 at the National Gallery of Canada and in 1977 at Western Front in Vancouver.⁴ Wearing a long white satin dress and a pair of imposing wings, Falk first adopted the traditional pose of archangel Gabriel from representations of the Annunciation. She was perched on a bright red dresser, behind five small, high white tables. On each of them, a record player topped with an apple and a kitschy mock parrot formed a red composition that was set into movement to the tune of a nursery rhyme (*Row, Row, Row Your Boat*), the lyrics of which suggest words the archangel could have communicated to the Virgin Mary – "Life is but a dream." Falk remained practically immobile, softly moving her lips to the sound of the lyrics, and got up when the song ended. She undressed, revealing a grey dress under the white one and then struck a new pose, this time standing up, very straight, as she

held the white garment over her arm like a bath towel. At this moment a second woman pushing a washing machine on wheels entered, took the dress, loaded it in the machine and started a wash while also striking a pose: standing firmly on the left side of the appliance, hands flat on the lid. At the end of the wash, she wrung out the dress and then walked off carrying it in a basket under her arm. Falk then took up her first pose, the record players and music sprang back into action, her lips moved again, and then all of this and the performance came to an end.

Through its evocation of an annunciation and the manner in which it makes use of colours and a frontal view for pictorial ends, *Red Angel* can be considered a *tableau-vivant*.⁵ However, what we are more interested in here are the stationary poses and their contribution to an interpretation of the work. Falk composed two distinctive poses: that of the archangel and that of a statue of the Blessed Mary. The other woman, for her part, struck the pose of the proud homemaker regularly depicted in advertisements. The three attitudes, all linked to purity, put forth the idea of the objectified woman represented by the virtuous mother and queen of the home, conveyed in the popular culture images of the 1960s and 1970s and which was vehemently criticized by women artists of this period. The movement and sound of the turntables and washing machine became counterpoints to the women's immobility, freezing them even more rigidly in their role, thus conflating the subject with the object and the performative with the sculptural. The intermittent immobility served to indicate the gap between reality and ideality. In this case, the idea of the repeat partakes in this interpretation by connecting these propositions. The circular movement of the turntable, the cycle of the washing machine and above all the structure of the performance that recalls the *rondo form*⁶—annunciation, washing, annunciation—link the repetition of daily chores with the rigid role of the feminine ideal, which is placed on a pedestal like a statue.

Nowadays, immobility is frequently used in performance either with intermittent stops or as complete immobility. In this second category, the example of a recent performance by Toronto artist Megan Rooney, who now lives in London and Berlin, is particularly interesting due to the way in which it includes the sculpture medium. *Last Days. Last Days. Last Days* (2015) was presented at regular intervals over a day at Serpentine Sackler Gallery in London, in a retrospective of the master of hyperrealist sculpture Duane Hanson (1925–1996). The retrospective of a dozen or so sculptures of typical American men, women and children was used here in the service of the performance. Facing the wall in a lying down, sitting or standing position, five actors held the pose while a projector in their hands or placed nearby, projected moving images in thumbnail format. Here again, the movement produced by the apparatus contrasted with the static poses of the performers who appeared to be captivated by the screening. But it is also the proximity of the sculptures that established the relationship between the living and the inert. Duane Hanson's sculpture of an obese woman, a street vendor surrounded by books and paintings and reading with fixed eyes, which was presented at the entrance of the Serpentine gallery, gave the impression of being more alive than the actual woman who was lying alongside it with her face hidden from view. Further on, a young man leaning against a wall also thwarted expectations, beside the sculpture of a worker who, for his part, leaned against a hand truck.



p. 38-39, 41 : David Levine, *Private Moment*, 2015.
 Commande d'œuvre de/work commissioned by
 Creative Time and the Central Park Conservancy
 pour l'exposition/for the exhibition *Drifting in Daylight*.
 © David Levine.

(the continual loop or repeat playback)² ». Ces performances seraient aussi mieux adaptées à la présentation en galerie, en pouvant l'occuper en continu sur plusieurs jours, voire davantage, ainsi qu'à l'envergure des biennales et autres événements pour un public va-et-vient qui, dans l'ensemble, ne se soucie guère d'assister au début des performances ou d'en saisir la fin³.

Deux types de performances auraient, selon Bishop, une structure temporelle à rapprocher du cinéma : les performances en boucle (loop) qu'exemplifient *Private Moment* et les performances, comme celles de Tino Sehgal, et dont les enchaînements semblent résulter d'un algorithme. Cela se comprend aisément puisque la reproduction et la rediffusion sont deux procédés inhérents au médium filmique. A contrario, la relation qu'établit Bishop avec la sculpture mérite que l'on s'y attarde. L'action, par rapport à l'objet inerte, et l'expérience vécue, par rapport à la pérennité, participent à définir, au cours des années 1970, la performance en tant que discipline du *hic et nunc*, qui s'oppose aux disciplines traditionnelles, au nombre desquelles figure la sculpture. Bishop invite bien sûr à revoir cette première définition de la performance à la lumière du *reenactment*. Conceptualisé avec le nouveau millénaire, ce genre de performances exploitées par Levine et Sehgal, et proposant une reprise

conséquence d'une chose s'étant produite par le passé est, par essence, répétitif; ce qui ramène à la comparaison avec le cinéma. Mais qu'en est-il de la sculpture ? Au-delà d'une présence corporelle forcément sculpturale, qui s'affirme davantage dans le temps d'une performance se déroulant dans un espace, quelle relation peut-on établir entre les deux disciplines ?

Le temps est communément considéré comme un enchaînement irréversible d'actions qui se déploient dans l'espace. Les effets en boucle et en algorithmes permettent ainsi au performeur de figurer une résistance à l'écoulement du temps, à suggérer un corps qui lutte passivement contre l'inéluctable, un corps qui tend vers l'immortel. Mais la capacité du performeur à revêtir le genre de la sculpture se discernerait minimalement dans deux autres types de performances qui n'exploitent pas (nécessairement) l'idée de la reprise, mais l'immobilité : les performances composées d'arrêts momentanés, premièrement, et, deuxièmement, celles qui exploitent l'immobilité complète. La « présence fixe », prise au sens littéral, permet ainsi de développer l'idée de Claire Bishop et d'y voir plus distinctement la relation de la performance à la sculpture. À la différence des performances habituelles dans lesquelles les pauses ponctuent les actions, celles qui nous intéressent ici n'exploitent pas l'immobilité qu'à des fins de transition; au contraire, leurs mouvements révéleraient le pouvoir actif de l'inaction en inversant l'idée déterministe selon laquelle le temps est irréversible.



Gathie Falk, *Red Angel*, 1977.
 Extraits de l'enregistrement de la performance présentée à la/excerpt from the video of the performance presented at Western Front, Vancouver.
 © Western Front Video Production.

Last Days. Last Days. Last Days established a complex relationship between the living and the inanimate that Megan Rooney's specific intervention consolidated. Holding a microphone, the artist strolled through the gallery reading a collage of texts out loud from her e-reader about love, family, neighbourhood interactions, restaurant life, home and other everyday matters. The use of personal pronouns filled the performance piece with fragments of private life, in which each person could find something to relate to. Her voice, heard from speakers, intensified the contribution of sound to the image. An immaterial voice was suddenly linked to the artist, who thereby became recognizable among the actors, sculptures and viewers. The Serpentine space, made up of five interlinked halls, encouraged people to walk about and explore. The play between reality and the simulacrum, which arose every time a performer took on a sculptural pose, was highlighted by not only the visual but also the auditory trompe-l'œil that increased the effects. With Rooney, but also with Falk and certainly with many other performers, immobility works its effects in the contrasts. Between a repressed vitality and an apparatus that brings it to light.

Translated by Bernard Schütze

1. This research is being carried out with support from Fonds de recherche société et culture. I would like to thank my research assistant Jean-Michel Quirion.
2. Claire Bishop, "Black Box, White Cube, Public Space." *Out of Body*, (Spring, 2016), 1-4. Accessible at the Skulptur Projekte, Magazine website: < <https://www.skulptur-projekte.de/#/En/Publications/Publications/377/Out%20of%20Body> > [accessed on October 24, 2016]
3. On the presentation of performances in galleries, consult my article: "L'exposition de la performance, entre reenactment et tableau vivant. Les cas de Marina Abramović ainsi que d'Alexandra Pirici et Manuel Pelmus," published in the journal *Muséologies. Les cahiers d'études supérieures*, vol. 8, no. 1, 2015, 73-89.
4. *Red Angel* was recorded during its third representation at the Western Front gallery in Vancouver, in 1977. The recording on which this work analysis is based is available at Western Front website: <<http://front.bc.ca/events/red-angel/>> [accessed on October 24, 2016]
5. In this regard the author Robin Laurence states: "The scene is so pictorial, you feel you could frame it," in *Gathie Falk*, Vancouver, Douglas & McIntyre, 2000, 42.
6. Magdalene Redekop, "The Painted Body Stares Back: Five Female Artists and the 'Mennonite' Spectator," *The Conrad Grebel Review*, vol. 16, no. 3, 1998, 32.

Mélanie Boucher is a professor of museology and heritage at l'École multidisciplinaire de l'image de l'Université du Québec en Outaouais. A specialist in 20th and 21st century art, her current research focuses on the tableau vivant in contemporary art (CRSH, FIRC, FRQSC) in addition to the production of events for museum collections (CIÉCO, CRSH research group). Her interest in performance art, which underpins her doctoral thesis, led to the publication of her latest book, *La nourriture en art performatif : Son usage, de la première moitié du 20^e siècle à aujourd'hui*, published in 2014 by Editions d'art Le Sabord. Mélanie Boucher is also active as an exhibition curator and has organized exhibitions for the Musée national des beaux-arts du Québec, Galerie de l'UQAM and the Musée d'art de Joliette, among others..



L'une des premières performances à exploiter ce type d'immobilité est *Red Angel* de Gathie Falk. Cette performance, qui marqua l'histoire de l'art au Canada, a d'abord été présentée en 1972, à la Vancouver Art Gallery, puis en 1975, au Musée des beaux-arts du Canada et en 1977, au Western Front à Vancouver⁴. Vêtue en blanc, d'une longue robe de satin et d'une paire d'ailes imposante, Falk adoptait d'abord la traditionnelle posture de l'archange Gabriel dans les représentations de l'Annonciation. Elle était juchée sur une commode rouge vif, derrière cinq petites tables hautes blanches. Sur chacune d'elles, un tourne-disque surmonté d'une pomme et d'un perroquet de pacotille formaient une composition rouge qui s'activait au son d'une chanson enfantine (*Row, Row, Row Your Boat*), dont les paroles suggèrent celles qu'aurait pu rapporter l'archange à la Vierge Marie – « *Life is but a dream* ». Falk demeurait pratiquement immobile, remuant subtilement les lèvres au son des paroles, puis se relevait quand prenait fin la chanson. Elle se dévêtait, dévoilait une robe grise sous la blanche, puis adoptait une nouvelle pose, cette fois debout, bien droite, avec sur son bras le vêtement blanc porté telle une serviette de service. Une seconde femme poussant un lave-linge sur roulettes s'introduisait à ce moment, le prenait, le mettait au lavage et entreprenait une brassée en prenant également une pose : plantée sur le côté gauche de l'électroménager, les mains à plat sur son couvercle. Une fois la brassée complétée, elle essorait le vêtement puis quittait la scène avec celui-ci dans un panier sous son bras. Falk reprenait alors sa première pose, les tourne-disques et la musique se réactivaient, les lèvres remuaient à nouveau, puis le tout cessait ainsi que la performance.

Red Angel est un tableau vivant à sa façon de suggérer une annonciation ainsi que d'exploiter la frontalité et les couleurs à des fins picturales⁵. Ce qui nous intéresse par ailleurs davantage, ce sont les postures maintenues et leur apport à l'interprétation de l'œuvre. Falk composait deux poses distinctives : celle de l'archange et celle d'une statue de Sainte Vierge. L'autre femme prenait, pour sa part, la pose de la fière ménagère telle que régulièrement montrée dans les publicités. Leurs trois attitudes, toutes rattachées à la pureté, avançaient l'idée de la femme-objet que sont la mère vertueuse et la reine du logis, véhiculée dans l'imagerie populaire des années 1960-1970 et vivement critiquée

par les artistes femmes de cette époque. Les dispositifs sonores et en mouvements activés qu'étaient les tourne-disques et le lave-linge devenaient des contrepoints à l'immobilité des femmes, les statufiant d'autant plus dans leur rôle, télescopant ainsi le sujet à l'objet, le performatif au sculptural. L'immobilité intermittente avait pour fonction de marquer l'écart entre la réalité et l'idéalité. Ici, l'idée de la reprise participait à cette interprétation en liant ces propositions. Le mouvement circulaire du tourne-disque, le cycle du lave-linge et surtout la structure de la performance qui rappelle la forme du rondo⁶ – annonciation, lavage, annonciation – mettaient en relation la répétition des tâches routinières au rôle figé, érigé en statue de l'idéal féminin.

L'immobilité est aujourd'hui couramment exploitée en performance avec les arrêts ponctuels et l'immobilité complète. Dans cette deuxième catégorie, l'exemple d'une performance récente de la Torontoise Megan Rooney, qui vit maintenant à Londres et à Berlin, possède un intérêt particulier à sa façon d'inclure le médium de la sculpture. *Last Days*. *Last Days* (2015) a été présentée à intervalles réguliers sur une journée, à la Serpentine Sackler Gallery de Londres, dans une rétrospective du maître de la sculpture hyperréaliste Duane Hanson (1925-1996). La rétrospective d'une dizaine de sculptures d'États-Uniens typiques, hommes, femmes et enfants, était exploitée aux fins de la performance. Face au mur, dans une position couchée, assise ou debout, cinq figurants gardaient la pose avec, en mains ou à proximité, un projecteur diffusant au mur des images en mouvement de format vignette. Ici aussi, le mouvement du dispositif contrastait avec les poses figées des performeurs semblant captifs devant la projection. Mais la relation qui était établie entre le vivant et l'inerte l'était également par la proximité des sculptures. La femme obèse de Duane Hanson, marchande de rue entourée de livres et de tableaux, les yeux rivés sur sa lecture, qui était présentée à l'entrée de la Serpentine, donnait l'impression d'être plus vivante que la femme en chair et en os qui était allongée à côté, mais dont on ne pouvait voir le visage. Plus loin, un jeune homme appuyé au mur déjouait également les attentes, au côté d'une sculpture de travailleur qui s'appuyait, lui, sur un diable.



BOOK
and
Art 1/2 of

THE
GINGER
MAN

Charles
Dickens

CALL ME KATE

Last Days. Last Days. Last Days établissait une relation complexe entre le vivant et l'inanimé, que consolidait l'intervention spécifique de Megan Rooney. Microphone en main, l'artiste déambulait de part en part de la galerie, en lisant à haute voix sur sa liseuse électronique un collage de textes qui portait sur l'amour, la famille, le voisinage, la vie au restaurant, la maison, et les autres choses du quotidien. L'usage des pronoms personnels contribuait à projeter sur l'ensemble des fragments de vie intime dans lesquels chaque individu était amené à se reconnaître. Sa voix, diffusée par haut-parleurs, renforçait l'apport du son à l'image. Voix immatérielle, soudainement rattachée à la personne de l'artiste, reconnue parmi les figurants, les sculptures et les visiteurs. L'espace de la Serpentine, constitué de cinq couloirs reliés entre eux, favorisait ainsi la découverte par déambulation. Le jeu entre la réalité et le simulacre, qui se présente chaque fois qu'un performeur prend une pose sculpturale, était mis en lumière par le trompe-l'œil, non seulement visuel mais auditif, qui en démultipliait les effets. Chez Rooney, mais également chez Falk et sans doute dans plusieurs autres performances, l'immobilité ferait ainsi effet dans les contrastes. Entre une vitalité refoulée et le dispositif qui la met en lumière.

1. Cette recherche est conduite avec l'aide du Fonds de recherche société et culture. Je tiens à remercier l'assistant à la recherche Jean-Michel Quirion.
2. Claire Bishop, « Black Box, White Cube, Public Space ». *Out of Body*, (printemps 2016), p. 1-4. Disponible sur le site web de Skulptur Projekte, Magazine : < <https://www.skulptur-projekte.de/#/En/Publications/Publications/377/Out%20of%20Body> > [consulté le 24 octobre 2016]
3. Sur la présentation de performances en galeries, je renvoie le lecteur à mon article « L'exposition de la performance, entre reenactment et tableau vivant. Les cas de Marina Abramović ainsi que d'Alexandra Pirici et Manuel Pelmus » publié dans la revue *Muséologies. Les cahiers d'études supérieures*, vol. 8, n° 1, 2015, p. 73-89.
4. *Red Angel* fut captée à sa troisième représentation à la Galerie de Western Front, à Vancouver, en 1977. L'enregistrement sur lequel est basée l'interprétation de l'œuvre est disponible sur le site web de Western Front. <<http://front.bc.ca/events/red-angel/>> [consulté le 24 octobre 2016]
5. L'auteure Robin Laurence mentionne à cet effet : « The scene is so pictorial, you feel you could frame it », dans *Gathie Falk*, Vancouver, Douglas & McIntyre, 2000, p. 42.
6. Magdalene Redekop, « The Painted Body Stares Back : Five Female Artists and the "Mennonite" Spectator », *The Conrad Grebel Review*, vol. 16, n° 3, 1998, p. 32.



Megan Rooney, *Last Days. Last Days. Last Days*, 2015. Performance présentée à la Serpentine Sackler Gallery, Londres, lors de l'exposition *Duane Hanson Retrospective* (2015). Photos : © Mélanie Boucher. p. 44 : performeur devant l'œuvre/Performer in front of the *Flea Market Lady* (1990-1994). p. 45 : performeur devant l'œuvre/Performer in front of the *Men With Handtruck* (1975).

Mélanie Boucher est professeure en muséologie et patrimoines à l'École multidisciplinaire de l'image de l'Université du Québec en Outaouais. Spécialiste de l'art des 20^e et 21^e siècles, elle poursuit des recherches sur l'usage du tableau vivant en art contemporain (CRSH, FIRC, FRQSC) de même que sur l'évènementialisation des collections muséales (groupe de recherche CIÉCO, CRSH). Son intérêt pour l'art performatif, duquel découle sa thèse de doctorat, a donné lieu à son plus récent livre, *La nourriture en art performatif : Son usage, de la première moitié du 20^e siècle à aujourd'hui*, publié en 2014 aux éditions d'art Le Sabord. Mélanie Boucher poursuit une pratique en commissariat d'expositions. Elle a, entre autres, réalisé des expositions pour le Musée national des beaux-arts du Québec, la Galerie de l'UQAM et le Musée d'art de Joliette.