

Don Konliam ou les implications d'une métaphore

Don Konliam

Implications of a Metaphor

Eric Cameron

Volume 20, Number 79, Summer 1975

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/55102ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Cameron, E. (1975). Don Konliam ou les implications d'une métaphore / Don Konliam: Implications of a Metaphor. *Vie des arts*, 20(79), 52–76.

Don Bonham

ou les implications d'une métaphore

Eric Cameron

Né le 9 novembre 1940, à Oklahoma City, Oklahoma, É.-U. Il a fréquenté l'Université d'Oklahoma de 1963 à 1967. Il demeure au Canada depuis 1968. Boursier du Conseil des Arts du Canada en 1970, 1972 et 1973, il a exposé régulièrement, au Canada et aux États-Unis.

«Nous chanterons...; les ponts aux bonds de gymnastes lancés sur la coutellerie diabolique des fleuves ensoleillés;...; les locomotives au grand poitrail, qui piaffent sur les rails, tels d'énormes chevaux d'acier bridés de longs tuyaux, ...» (F.T. Marinetti, *Manifeste du Futurisme*, 1909).

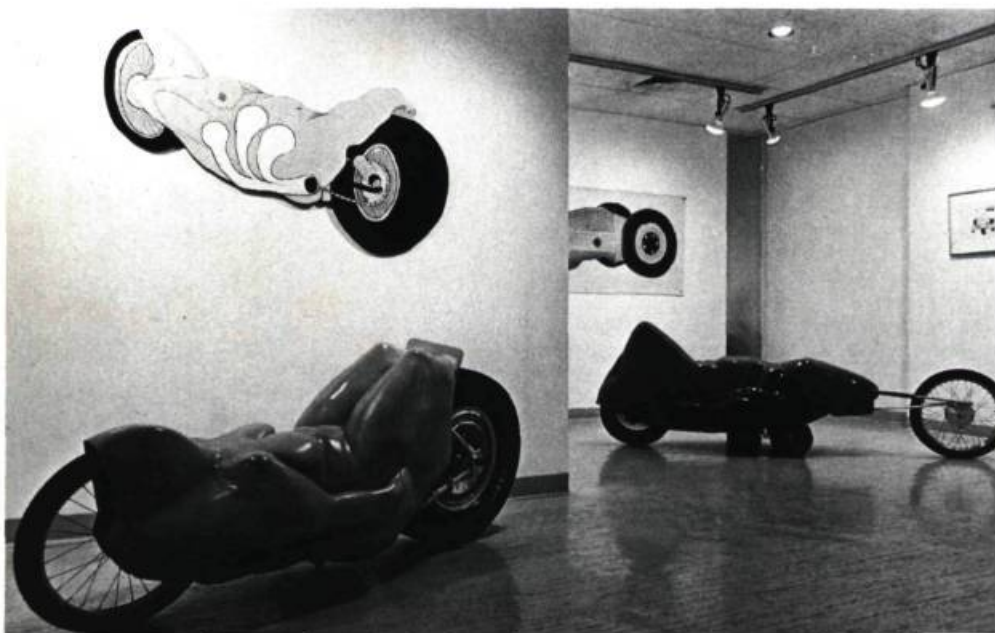
L'œuvre de Don Bonham prend sa source uniquement dans l'analogie qui existe entre le corps humain et la machine, un des thèmes qui revient avec le plus de régularité dans l'art du vingtième siècle. Les futuristes, pour leur part, ne furent que les protagonistes les plus ardents de cette idée qui, par ailleurs, ne s'exprime guère qu'avec des différences de nuance dans les méplats du Cubisme et, par delà, dans la sensibilité géométrisante d'une grande partie de l'art abstrait. Si l'on y ajoute de transparentes allusions sexuelles, on y retrouve le sujet des machines à piston de Tinguely et de *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*

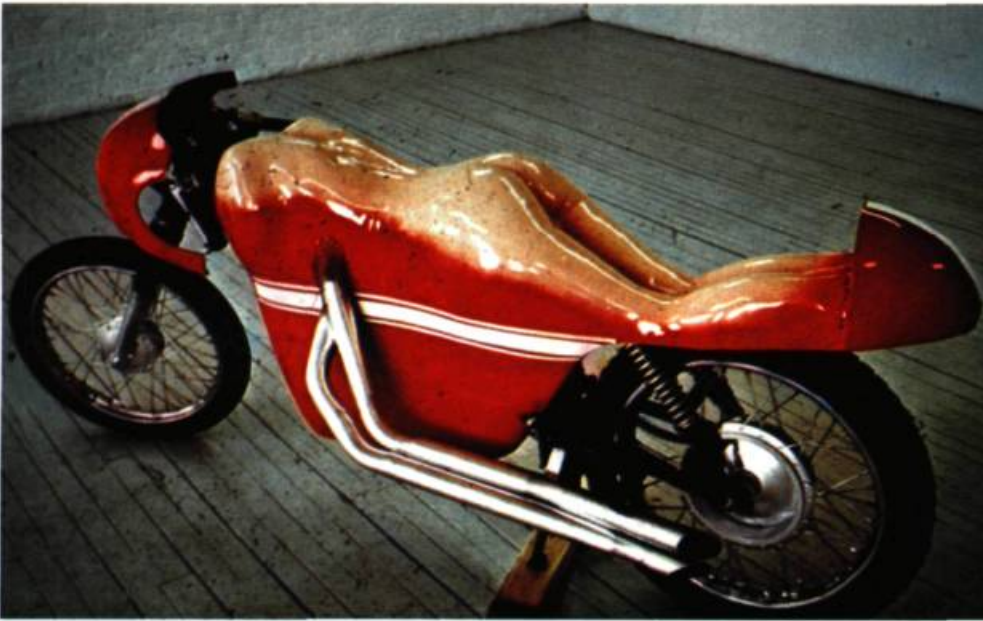
de Duchamp. Dans chaque cas, et dans celui de Don Bonham, ce thème remet en question, par des moyens qui peuvent différer, la véritable ligne de démarcation entre la vie et l'art.

La dépendance réciproque de l'homme et de la machine soulève vraiment un problème vital, en ce sens qu'elle traduit une évolution du monde moderne qui informe le comportement psychologique aussi bien que physique de l'homme. Les conséquences se présentent sous un double aspect. La machine permet à l'homme de dominer son environnement, tandis que la mécanisation peut devenir déshumanisante — mais, également, la machine procure de nouveaux moyens de satisfaction, quoique toujours assaisonnés d'un risque concomitant. Les façons de parler transmutent un échange d'ordre profondément émotif; le vocabulaire de l'automobile et de la motocyclette humanise son châssis (*body-work*!) mais place la métaphore dans un contexte de violence avec les mots embrayage (*clutch*), prise d'air (*choke*),

et étrangleur (*throttle*). En langage trivial, l'acte d'amour peut se dire tarauder (*screwing*) ou pomper; une jeune fille peut se laisser monter par un homme; son vagin devient une *boîte*, ses seins, des *boîtes à lait*. Une terminologie de cette sorte avilit à la fois la sexualité et sa fin; si la jeune fille *marche (fast)*, cela signifie qu'elle est facile. En art, une conception mécaniste de l'activité sexuelle a pu être rendue par Duchamp avec une tranquille fascination, mais le *plaisir* fait partie d'une autre face de l'échange, et c'est là que se trouve le point essentiel de l'art de Don Bonham; la machine et sa ressemblance avec l'homme. Dans diverses œuvres, l'automobile prend la forme d'un monstrueux phallus et devient à son tour un objet de convoitise. Plus souvent, sur le haut d'une automobile, d'un bateau ou d'une motocyclette, se détache une forme féminine qui présente une grande similitude avec un moulage en plâtre. La motocyclette fournit les œuvres les plus piquantes, non seulement parce qu'elle offre la meilleure possibilité de fusion des formes, mais parce qu'elle exprime parfaitement sa puissance propre, procure au motocycliste les émotions de la vitesse et, aussi, parce que, socialement, on la relie à la violence et à la contestation. L'attente du plaisir entrevu est entaché d'éléments sadiques et masochistes. La jeune fille n'est pas volontairement consentante mais elle est physiquement accessible en raison de son asservissement à la machine. Elle est, en outre, exposée aux dangers de la route, tandis que l'homme qui la monte peut, de son côté, se prendre dans le mécanisme du moteur.

Don Bonham veut-il alors proclamer que l'existence a été rabaissée par la technologie? Ou encore se fait-il l'avocat des plus grossiers assouvissements d'un érotisme et d'une violence dénaturés? Ou bien encore démasque-t-il, en vue d'un redressement qu'il souhaite, les manœuvres subconscientes du dessinateur industriel des automobiles et des motocyclettes? On pourrait en venir à toutes ces conclusions, et, cependant, je suis d'avis que





1. Don BONHAM
Yamaha Mama, 1972, à g., et *Texas Snow-Mobile*, 1971, à dr.
(Phot. Ruthe Karlin)
2. *Maggie Cycle*, 1970.
3. *Sarmu*, 1968.

si, dans le contexte des arts, cet œuvre se conforme à l'une quelconque de ces conclusions, il diminue d'autant comme art. La cafardeur moralisatrice (que ce soit au nom de la morale conventionnelle ou de son contraire) rend aigre la délectation que procure l'art, et des prétentions, qui dépassent la sphère propre de l'art, place celui-ci dans une situation doctrinalement indéfendable (et même virtuellement dangereuse). La question qui se pose est la suivante: l'art de Don Bonham est-il le champ clos où les problèmes de la vie sont considérés dans la lumière indistincte d'une philosophaillerie d'amateur — ou bien, les vrais problèmes de la vie apportent-ils de l'eau au moulin de l'art et sont-ils un des éléments constitutifs de sa vitalité?

En définitive, ces questions doivent être résolues par un jugement de goût susceptible de rationalisation mais incomplètement réductible à une analyse rationnelle. J'ai l'impression que la pensée intime de Don Bonham n'est pas sur ce point absolument claire. Ce sont ses premières œuvres, ses ouvrages à côté et ses productions marginales qui soulèvent les plus gros points d'interrogation. Peu après son arrivée au Canada, en 1969, il produisit des ouvrages en forme de machine sculptés dans le bois, un peu à la façon de Marisol. Le thème en était *Opcan*, l'invasion du Canada par les Américains; les pièces isolées comprenaient *Sarmu* (Self-Administering Religious Mobile Unit), un cerceau sur roues. On peut y voir des difficultés personnelles à s'adapter à un nouvel environnement, une revanche exagérée contre son pays d'origine. Mais, cette période elle-même dépassée, alors que ses ouvrages prennent un sens plus général en faisant vibrer des cordes individuelles plus profondes, il continue avec insistance à se considérer comme un «paysagiste américain».

Il y a aussi ses films, qui simulent des matchs entre des machines et des bateaux et des bicyclettes de course, ou la dégringolade d'un avion joujou qui tombe d'une aire de lancement à laquelle son peu d'élévation ajoute encore du pathétisme. Ce n'est pas seulement que les machines fonctionnent mal en tant que machines, mais plutôt que, dans un monde réel, elles deviennent précisément des machines inadéquates à leur fin. Comme le fond de cet art repose sur l'analogie entre la

bicyclette ou le bateau et le corps d'une femme, on peut supposer que l'épreuve de rendement de la machine ne repose pas tant sur son fonctionnement comme machine que sur sa capacité à procurer une satisfaction sexuelle. Au moment de l'action, les cuisses ne se jettent pas en avant, les hanches ne se contractent pas et les mamelons ne pointent pas dans l'excitation de la passion. En regardant, dans une galerie d'art, le bateau de *Miss 50*, on voit que les jambes grandes ouvertes de la jeune fille, entourant le siège du conducteur, forment une sorte de poste de pilotage (*cockpit*), un orifice vaginal béant qui nous invite, avec une criante vulgarité, à y prendre place. Mais, tandis que le bateau clapote ignominieusement autour de la baie, la jeune fille découvre sa totale frigidité plastique.

Dans la conversation, Don Bonham raisonne sur ce retournement. Il soutient que l'échec et la futilité sont en eux-mêmes significatifs. Si cette assertion a la prétention d'être un commentaire d'ordre social, elle ne dépasse guère le niveau d'un mouvement d'humeur, mais, même si on accorde (avec générosité) que la non-réussite de ces œuvres à soutenir la concurrence avec la réalité résout la question de leur qualité en tant qu'art, il n'en reste pas moins que raisonner sur l'art constitue tout de même un raisonnement et que le fait d'appeler son ouvrage *Hermen Goode* l'Aesthetic Racing Team (ART, en un mot) étend simplement la parabole jusqu'à la limite de la concurrence commerciale en art.

La réponse du public a uniquement servi à souligner le point d'interrogation; non à cause d'un manque d'éloges mais à cause de son contexte: présentation dans des expositions d'automobiles et articles dans les magazines égrillards — accompagnés de commentaires tels que «Les machines en vente les mieux construites», «Attention, courbes dangereuses» ou «Avec un si beau châssis, qui a besoin d'une bonne amie?» Il serait difficile de dire que ces expressions indiquent un manque de compréhension, mais il ne s'agit pas de celle de l'art.

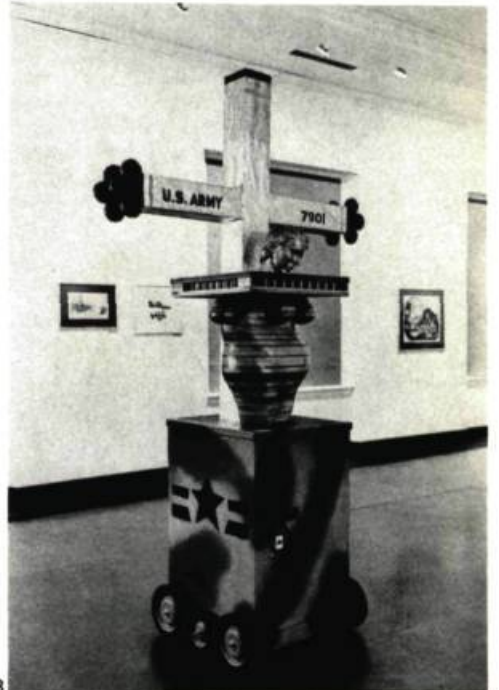
Cependant, les œuvres elles-mêmes, quand elles sont bonnes, se présentent sans cette équivoque. Même après la période de l'*Opcan*, la qualité n'est pas toujours égale. Les peintures et les dessins n'emportent à peu près jamais la conviction qu'offrent les machines,

et quelques travaux récents risquent de devenir d'une sensualité un peu crue. Mais les meilleurs ouvrages — *Maggie Cycle*, *Yamaha Mama*, *Texas Snowmobile* ou *Miss 50* —, grâce à leurs surfaces en fibre de verre peintes au fusil, en s'opposant au caoutchouc d'un vrai pneu et au métal d'un tuyau d'échappement véritable, engendrent une sensualité autonome, alors que les matériaux acquièrent une qualité sculpturale qui, sans aucun doute, font entrer ces œuvres dans un contexte artistique. Dans cette perspective, les implications de la vitesse et du danger ainsi que l'érotisme utilisé dans le rendu de la composition — même dans les bouffonneries d'Hermen Goode et de ses frères — atteignent, dans les meilleures œuvres, un équilibre qui arrive à point nommé.

1. Les termes comportent, en anglais, une connotation que le français ne possède pas.

(Traduction de Geneviève Bazin)

Original English Text, p. 76



DON BONHAM
IMPLICATIONS OF A METAPHOR

By Eric CAMERON

"We will sing . . . bridges like giant gymnasts stepping over sunny rivers sparkling like diabolical cutlery; . . . large-breasted locomotives bridled with long tubes . . ." (F. T. Marinetti, *The Foundation and Manifesto of Futurism*, 1908).

The art of Don Bonham hinges on a single analogy that has been one of the most persistently recurring themes of twentieth century art: the human body and the machine. The Futurists are only the most polemical exponents. It is a shade of meaning in the facet-planes of Cubism, and beyond that in the geometrized sensibility of much abstract art. With explicit sexual connotations, it is the subject of Tinguely's piston engines and of Duchamp's *Bride Stripped Bare by her Bachelors, Even*. In each case (and in Don Bonham's), it raises the same issues (though in different ways) of the proper boundaries between life and art.

The interaction of man and machine is a real life issue, a fact of the modern world that has shaped its psychological, as well as its physical, aspects. The results are ambivalent. The machine gives man power over his environment; mechanization may have a dehumanizing effect — but, then again, the machine itself offers new modes of gratification, though always spiced with attendant risks. Figures of speech epitomize a deep-seated emotional trade-off; the language of the car and motorcycle humanize its "body-work" but set the metaphor in a context of violence with "clutch", "choke" and "throttle". Vulgarly, the act of love may be "screwing" or "pumping"; the girl may give the man a "ride"; her vagina becomes a "box", her breasts, "cans". Such terminology debases both sex and its object; if the girl is "fast" that means promiscuous. In art, the mechanistic view of the sexual process may be described with dispassionate fascination by Marcel Duchamp, but "pleasure" belongs to the other side of the exchange, and that is the gist of Don Bonham's art: the machine in its human aspect. On a few occasions a car takes on the form of a monstrous phallus, and itself becomes the instrument of lust. More generally, the form of a girl emerges in the high verisimilitude of a body-cast, out of the superstructure of a car, a boat or a motorcycle. The motorcycle provides the most poignant works, not only because it offers the best possibility of formal integration, but because it is more expressive of its own power, it exposes the rider to the experiences of speed, and also because it has acquired social connotations of violence and violation. The prospect of pleasure opened up is tainted with sado-masochistic overtones. The girl is not willingly receptive, but physically available to our appetites through her bondage to the machine. She is exposed also to the hazards of its course, while the man who mounts her may be mangled in the workings of its engine.

Is Don Bonham, then, saying that life has been debased by technology? Or, alternatively, is he advocating the grosser indulgences of perverted eroticism and violence? Or, yet again, is he exposing to the level of conscious redress, the subliminal strategies of the industrial designer of cars and motorcycles. One

might draw all of these inferences, and yet I would suggest that if, in an art context, the work still means any of these things, it becomes that much less as art. The sanctimoniousness of moralizing (whether in the name of conventional morals or their opposite) sours the pleasure of art, and pretensions beyond the sphere of art's proper competence set art in an ethically indefensible (and potentially dangerous) position. The question is then: is Don Bonham's art an arena in which the issues of life are exposed to the dim light of amateur philosophizing — or are the real life issues all grist to the mill of art and a source of its vitality?

In the end these questions must be settled as a judgement of taste that we may rationalize but cannot totally reduce to the terms of rational analysis. I suspect that Don Bonham's own thinking is not absolutely clear at this point. It is the early works, the peripheral works and the fringe activities that raise the biggest question marks. Early after his arrival in Canada in 1969 there were machine-figure works carved out of wood, a bit like Marisol. The theme was OPCAN, the American invasion of Canada; individual pieces include SARMU (Self-Administering Religious Mobile Unit), and MIPDU (Military Individual Personal Disposal Unit), a coffin on wheels. One suspects personal difficulties of adjustment to his new environment, over-compensation by an attack on his own home. But even beyond this period, as the works attain a more general significance in touching deeper personal chords, there remains his insistence on being an 'American landscape artist'.

There are the films too, that set the machines in mock competition with racing boats and bikes, or send a toy plane toppling off a pathetically low launching pad. It is not just that the machines perform badly as machines, but rather that out in the real world they become just inadequate machines. As the gist of the art is the analogy of the bike or boat with the body of a woman, so one might suppose, the test of the machine's performance is not so much its ability to function as a machine but to give sexual gratification. In action, the thighs do not lunge, the hips do not clench, and the nipples fail to rise in passionate arousal. Looking at the boat *Miss 50* in an art gallery the spread-eagled legs of the girl encircling the driver's seat make the so-called 'cockpit' a gaping vaginal orifice that blatantly invites us aboard. But as the boat putters ignominiously round the bay, the girl reveals her total plastic frigidity.

In conversation, Don Bonham rationalizes the anticlimax. The failure and the futility are themselves significant, he claims. If this is meant to be social comment, then it scarcely rises above the level of petulance, but even if (generously) we allow that the failure of the works to compete with reality resolves the issue of their status in favour of art, yet moralizing about art is still moralizing none the less, and calling his enterprise the Hermen Goode Aesthetics Racing Team (ART for short) simply extends the parable to the competitive business side of art.

Public response has only served to underline the question-mark; not through lack of praise, but through its context: appearances at car shows and articles in girly magazines — comments like "best built machines on the market", "Dangerous curves ahead" or "With a chassis like that, who needs a girl?". It would be difficult to call any of this insensitive, but it is not the sensibility of art.

The works themselves, however, at their best, are unequivocal. There is an unevenness of quality still beyond the period of OPCAN. Paintings and drawings never quite achieve the conviction of the machines; and in a few recent works there is a danger the carnality may become gross. But the best works — *Magpie Cycle*, *Yamaha Mama*, *Texas Snowmobile* or *Miss 50* — with their surfaces of spray-painted fibreglas set against the rubber of an actual tire and the metal of an actual exhaust-pipe generate an autonomous sensuality as sculptural materials that locate the object definitively in the context of art. From that perspective the connotations of speed and danger, and the depicted eroticism of the figure — and even the buffoonery of Hermen Goode and his brothers — achieve a balance that, in the very best pieces, comes out just right.

CHRISTIAN BOLTANSKI

by Gilberto CAVALCANTI

"I am an artist, a kind of restless clown who plays the idiot," that is how Christian Boltanski defines himself. Since 1968 he has continued gathering, accumulating the most diverse things divested of all artistic value, such as fragments of letters and photographs; in brief everything that falls into his hands. He collects them, files them carefully and, by the systematic repetition of his obsessive gesture, he succeeds in entirely erasing the identity of each object, its original individual aura, thus annulling the exact moment of which it is the witness. "Abolishing the very reality of time", as Jean Clair said, "he conjures death away".

Boltanski is an entertainer and a wizard. He himself is the only theme of his work, marked by time, death and the search for the collective ego aiming at the meeting with the individual ego. The reconstructions of strange memories made by the artist lead him not only to anonymity but also reveal his own subjectivity. The artist, through a contagious mimesis that we can call *Boltanskiian*, tries, by the effort of an unceasing and always baffled struggle, to escape death by the present; because, for him, the memory is not in the ego but in the present. In this intellectual and profoundly human step, since it is inseparable from the being, from his existential agony of conservation and permanence, Boltanski, as an ethnologist of modern times, topples all the past, his own and that of others, to go beyond it by comprehension and *self-awareness*. It is, after all, a matter of a real archaeology, of a self-analysis that gives off the odour of a certain nostalgia and of the fear that tortures man.

"We shall never observe that death is a shameful thing", he wrote. "Finally, we never try to make a frontal attack on it; doctors and scientists only compromise with it, they fight on points of detail, delay it a few months, a few years, but all this is nothing. What is needed is to attack at the base of the problem in a big collective effort in which each works for his own survival and that of the others. That is why, because it is necessary that one of us should set an example, I decided to undertake the project which has been close to my heart for a long time: to preserve myself whole, to keep some trace of all the moments of our life, of all the things that have sur-