

Françoise Sullivan, The 1970s. Galerie de l'UQAM, Montreal (14.05.2021 — 16.07.2021)

Françoise Sullivan, Les années 1970

Didier Morelli

Number 119, Winter 2022

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/98186ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (print)

1923-8932 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Morelli, D. (2022). Review of [Françoise Sullivan, The 1970s. Galerie de l'UQAM, Montreal (14.05.2021 — 16.07.2021) / Françoise Sullivan, Les années 1970]. *Ciel variable*, (119), 83–85.

Lorenza Böttner Requiem for the Norm

Lorenza Böttner: *Requiem for the Norm* is the first international retrospective exhibition for the Chilean-German artist Lorenza Böttner, a trans person who lost both arms as a child following an accident. Böttner's practice and life embody, to use the words of philosopher Paul B. Preciado, who curated the exhibition, a "political struggle for recognition and exaltation of [non-normative] life." This political power shines within a remarkable and prolific body of work exhibited at the Leonard & Bina Ellen Gallery in spring 2021.

Requiem for the Norm brought together more than a hundred works and documents testifying to Böttner's multidisciplinary art practice from when she entered the Gesamthochschule Kassel, in 1978, to her death in 1994, at age thirty-four, following AIDS-related complications. Large-format pastels, pencil and ink drawings, photographs, videos, dance, performance – not only does Böttner's work involve a multitude of techniques, but her works transcend traditional art disciplines: painting becomes a dance; sculpture, the subject of a performance. Often featured in performances, Böttner's body works as a true weapon of subjectivation and resistance to normative systems. Indeed, the affirmation of Böttner's subjective power upsets, at several levels, what Preciado calls somatopolitical regimes – techniques of production and control of bodies – chiefly, here, the medical system. Refusing to wear the prostheses intended to bring her body into conformity, Böttner left the care institution that was supposed to adapt her to an ableist environment to devote herself to her art. In doing this, she rejected the pathological perception of her body as disabled in order to express all of its agency – that of a dancing, painting, creating, desiring body.

Two works in the exhibition probe with particular acuteness the contingency of belief systems that inform our gaze at



Face Art, 1983, photographie noir et blanc / black-and-white photograph

bodies with functional diversity. A pastel, made in 1985, portrays, in front of a background of pink fading to grey, Böttner in the pose, hairstyle, and draped garb of the Venus de Milo, a sculpture lauded for its aesthetic perfection and, like Lorenza, with both arms amputated. In this piece, as in all of her work, Böttner is interested in showing the power and beauty of maimed bodies, taking a stance in opposition to the invisibilization and

desexualization that are so pervasive. Nearby, on a wall to the side, a small screen shows a video of the performance *Venus von Milo 2*, filmed in Munich in 1987. In the video, Böttner first appears immobile on a pedestal, draped like the Venus to the waist, and with her skin covered with a fine layer of plaster. After a few minutes, she speaks to the audience – "What would you think if art came to life?" – and then begins to dance.

Inhabiting a body that is at first passive and silent, like the original sculpture and the neighbouring pastel, Böttner then reconstructs all of its power and vitality, transforming it from an object of contemplation to an active, speaking, and moving subject.

It was when she entered the art school that Böttner took the name Lorenza, further reinforcing her resistance to the gender binary that she had already been disrupting for a long time, if one believes a conversation between her and her mother in the 1991 documentary *Lorenza: Portrait of an Artist*, directed by Michael Stahlberg, screened in one of the exhibition galleries. The film brings out Böttner's extreme sensitivity, freedom, and desire to be recognized and accepted in her uniqueness. In a series of thirty-two portraits, made in 1983 and hung on two of the gallery's walls, Böttner makes up her face, remodels her facial hair, arranges her long hair, and dresses in a way that plays with the borders of identity and the norms and stereotypes that shape them.

The shadow of normative power appears here and there in the exhibition. We glimpse it, for example, in a newspaper article in which the author has systematically masculinized the artist's name. In the version that is shown, each occurrence has been corrected in pen, perhaps by Lorenza herself. This revision, a true sign of resistance, points to one of the effects of the exhibition: its holding and its touring rectify the invisibilization of an important body of work, thus challenging the way in which a broad swath of artworks is obscured by the dominant canon – those very works that shake its foundation. Böttner's retrospective and, more generally, the work of curator Preciado, operate in this sense as an admirable and welcome breath of fresh air. *Translated by Käthe Roth.*

Fanny Bieth is a doctoral student in art history at UQAM and copyeditor for the magazine Captures.

Françoise Sullivan

The 1970s
Galerie de l'UQAM, Montreal
14.05.2021 — 16.07.2021

Even in her nineties, the seminal Quebec interdisciplinary artist Françoise Sullivan never ceases to inspire. *Françoise Sullivan: The 1970s*, organized by the Galerie de l'UQAM, delves into her experimentation five decades ago, with particular attention to her time in Italy. Filmed and photographed while performing within the ancient architecture of Rome, Tuscany, and Sicily, or employing the camera herself to document her environment, Sullivan bridges her own conceptual, aesthetic, and political identity to those of the Arte Povera movement and the Situationist International. After sifting through her archives during the

COVID-19 pandemic with the assistance of curator Louise Déry, Sullivan presents old, previously unseen works alongside more well-known pieces. The exhibition presents her photography, video, collage, performance, and written word, repositioning her as a leading North American conceptual and performance artist of the 1970s.

From the outset of the exhibition, photographs of Sullivan performing in various natural and architectural settings in Italy announce the overall themes: linking "art and real life," exploring the kinesthetic potential of a moving body, and creating parallels



Ora Basta 1976, black-and-white digital print / épreuve numérique noir et blanc, 66 × 81 cm
photo: David Moore

ALL PHOTOS/TOUTES LES PHOTOS: © Françoise Sullivan / SOCAN (2021) and / et Galerie de l'UQAM

between European archaeological sites and their myths. These collections of small black-and-white prints are precious peeks into a compelling and rich embodied practice. One series shows Sullivan creating a sundial with her dancing figure, arms outstretched in the middle of an amphitheatre. In another set of images, a similar shadow-casting action is performed at the centre of a circle of stones. Simple, precise, and confident in their execution while remaining playful in their appearance, these photographs illustrate the exhibition's interest in aligning Sullivan with the bare, conceptually rigorous, and ascetic aesthetics of 1970s Western conceptualism, while acknowledging her individual flare.

Two photomontage friezes of thirteen digital prints, arranged across the gallery's main walls, make up the crux of *Françoise Sullivan: The 1970s*. The first, nearly fourteen feet long, shows Sullivan gliding between large Doric columns at the Tempio di Ercole in Rome. Originally documented by David Moore in 1976, the black-and-white photographs have been reprinted and arranged in a repetitive sequence that gives a new sense of time and space to the initial action. In this new installation of the work, which resembles a film strip, Sullivan concretely draws on the architecture of the tholos – a round Greek temple completely encircled by a colonnade – to transform her kinetic energy into a structural component of the building. Remixing archival images of her younger self briskly walking between the portals, Sullivan becomes enmeshed in the physical composition and historicity of the site. This gesture is reminiscent of the psycho-geographic wanderings of the Situationists, a group that Sullivan became familiar with during her time in Italy with her family; snapshots in the exhibition show her in the company of Gianfranco Sanguinetti and Guy Debord. Not only does the frieze at the Tempio di Ercole point to past performative abilities in engaging the built environment, but it also marks her contemporary astuteness in rethinking her own archives as malleable source material.

Sullivan's political interests come to the fore in a room dedicated to her documentation of graffiti in Italy. *Graffiti* (1976–2021) is a Super 8 silent colour film that catalogues the tumultuous socio-political moment in the country as expressions of dissent adorned the architectures of cities and towns. The slogans, caricatures, and public paintings of feminist, Marxist, and other social movements become a visual and conceptual vocabulary that Sullivan redeploys in her own performance videos. *Io sono mia/I Am My Own/Je suis à moi-même* (c. 1976) shows her tracing the words from the title on a sandy beach as the waves repeatedly come ashore

and wash the letters away. Working with written word and the natural elements, Sullivan uses her body to mark the landscape in an ephemeral gesture that is both poetic and inscribed in traditions of scored performances of the 1970s.

In a black-and-white video, *Promenade à Greve in Chianti avec mes quatre garçons* (1975), Sullivan leads her sons through Greve in a loosely choreographed walk. This work, alongside a series of delicately beautiful photomontages of blocked architectural surfaces in Europe, *Maison aux ouvertures bloquées* (1977), is reminiscent of works that she completed in Quebec during the same period. The final piece on view, *Et la couleur revient* (c. 1978), is a fifteen-minute video of Sullivan gradually brushing bright primary-colour rectangles onto folded newspapers one after the other, and then beginning to apply paint onto her own arms and hands. This process work, filmed on a tiled studio or kitchen floor in Montreal, harkens back to an era of body art during which performance artists challenged disciplinary boundaries by intervening in the materiality of traditional media with their own physicality. Placed at the end of *Françoise Sullivan: The 1970s*, it is a reminder of Sullivan's innovative spirit and historical relevance, and another testament to her enduring legacy.

— **Didier Morelli's research focuses on the relationship between the built environment and the kinesthetic nature of performing bodies. A writer, cultural critic, and visual artist based in Montreal, he has recently contributed to Art Journal, Canadian Theatre Review, Esse, and TDR: The Drama Review. He is currently completing a PhD in performance studies at Northwestern University in Chicago, Illinois.** —



Promenade à Greve in Chianti avec mes quatre garçons, 1975, photogram from an 8 mm film / photogramme tiré d'un film 8 mm

Françoise Sullivan Les années 1970

Françoise Sullivan, même nonagénaire, continue d'inspirer. Organisée par la Galerie de l'UQAM, *Françoise Sullivan. Les années 1970* nous plonge dans les expérimentations pionnières menées par l'artiste québécoise interdisciplinaire dans les années 1970, avec une attention particulière sur ses séjours en Italie. Filmée et photographiée lors de performances dans l'architecture antique de Rome, de la Toscane et de la Sicile, ou maniant l'appareil photo elle-même pour rendre compte de son environnement, l'artiste rapproche sa propre identité conceptuelle, esthétique et politique de celles du mouvement *arte povera* et de l'Internationale situationniste. Après avoir passé au crible ses archives durant la pandémie de COVID-19 avec l'aide de la commissaire Louise Déry, Sullivan présente des œuvres anciennes jamais vues auparavant aux côtés de pièces plus connues. Faisant appel à la photographie, à la

vidéo, au collage, à la performance et à l'écrit, l'exposition repositionne Sullivan comme une des figures nord-américaines majeures de l'art conceptuel et de la performance des années 1970.

Dès l'entrée dans l'exposition, des photographies de Sullivan dansant dans divers décors naturels et architecturaux en Italie annoncent les thèmes généraux : l'artiste faisant un trait d'union entre « art et réalité », explorant le potentiel kinesthésique d'un corps en mouvement et créant un parallèle entre les sites archéologiques européens et leurs mythes. Ces collections de petites reproductions en noir et blanc sont autant d'aperçus précieux d'une pratique incarnée à la fois captivante et foisonnante. Dans une des séries, on voit Sullivan créer un cadran solaire qu'elle forme en dansant, bras écartés au milieu d'un amphithéâtre. Dans un autre ensemble d'images, une gestuelle semblable de projection d'ombre a pour cadre le centre d'un cercle de pierres. Simples, précises et assurées dans leur réalisation tout en conservant une apparence ludique, ces photographies traduisent l'intention de l'exposition d'établir un parallèle entre Sullivan et l'esthétique dépourvue, conceptuellement rigoureuse et ascétique du conceptualisme occidental des années 1970 sans toutefois occulter son flamboiement personnel.

Deux frises de 13 épreuves numériques en photomontage, placées sur les murs principaux de la galerie, sont l'une et l'autre au cœur de *Françoise Sullivan. Les années 1970*. La première, d'un peu plus de quatre mètres de long, montre Sullivan se glissant entre d'imposantes colonnes doriques du Tempio di Ercole à Rome. Réalisées à l'origine par David Moore en 1976, les photographies en noir et blanc ont été tirées à nouveau et organisées en une séquence répétitive qui donne d'autres dimensions de temps et d'espace à l'action initiale. Dans cette nouvelle installation de l'œuvre, qui ressemble à un morceau de pellicule, Sullivan puise concrètement dans l'architecture de la



Graffiti (détail / détail), 1976–2021, digital transfer from Super 8 film, colour, silent / transfert numérique d'un film Super 8, couleur, muet / 6 min 45 s, 18 digital colour prints, photograms / 18 épreuves numériques couleur, photogrammes, 23 x 30 cm

tholos – un temple grec circulaire entièrement ceint d’une colonnade – pour transformer sa propre énergie cinétique en élément de structure du bâtiment. En réorchestrant des images d’archives d’elle marchant d’un pas alerte entre les portiques, Sullivan se fond dans la composition physique et l’historicité du site. Ce geste rappelle les déambulations psychogéographiques des situationnistes,

documentation du thème des graffitis en Italie. *Graffiti* (1976–2021) est un film Super-8 muet en couleur qui inventorie les aspects d’une époque sociopolitique tumultueuse de ce pays européen en tant qu’expressions de contestation ornant l’architecture des villes, grandes ou petites. Les slogans, caricatures et peintures publiques des mouvements féministes, marxistes et autres deviennent

Dans une vidéo en noir et blanc intitulée *Promenade à Greve in Chianti avec mes quatre garçons* (1975), Sullivan entraîne ses fils dans une déambulation librement chorégraphiée à travers Greve. Cette œuvre, accompagnée de *Maison aux ouvertures bloquées* (1977), série de photomontages à la beauté délicate d’éléments architecturaux obturés en Europe, rappelle d’autres créations

disciplinaires en intervenant dans la matérialité des techniques traditionnelles avec leur propre physicalité. Clôture *Françoise Sullivan. Les années 1970*, l’œuvre rappelle l’esprit novateur et l’importance historique de Sullivan et constitue un autre témoignage de l’intemporalité de son legs et de sa pertinence. *Traduit par Frédéric Dupuy*



Tempio di Ercole (detail / détail), 1976–2021, photomontage of 13 digital prints from the original photo negatives / photomontage de 13 épreuves numériques tirées des négatifs originaux, 91 × 413 cm



un groupe que Sullivan a fréquenté en Italie avec sa famille; des instantanés dans l’exposition la montrent en compagnie de Gianfranco Sanguinetti et Guy Debord. Si la frise du Tempio di Ercole met en relief des talents passés de performance en écho à l’environnement bâti, elle témoigne aussi de la perspicacité bien actuelle de l’artiste dans la reconception de ses propres archives comme matière première malléable.

Les intérêts politiques de Sullivan prennent le devant de la scène dans une salle consacrée à son travail de

un vocabulaire visuel et conceptuel que l’artiste reconvertit dans ses propres vidéos de performances. Dans *Io sono mia / I Am My Own / Je suis à moi-même* (v. 1976), on la voit tracer les mots du titre sur une plage de sable tandis que les vagues se répandent inlassablement sur le rivage et effacent les lettres. Travaillant avec l’écrit et les éléments naturels, Sullivan se sert de son corps pour marquer le paysage dans un geste éphémère à la fois poétique et inscrit dans les traditions des performances enregistrées des années 1970.

qu’elle a produites au Québec au cours de la même période. La dernière pièce présentée, *Et la couleur revient* (v. 1978), est une vidéo de quinze minutes de l’artiste brossant graduellement des rectangles de couleurs primaires vives sur des journaux pliés, les uns après les autres, avant de se mettre à appliquer de la peinture sur ses mains et bras. Ce travail par processus, filmé sur un plancher d’atelier ou de cuisine carrelé à Montréal, nous fait remonter à l’époque de l’art corporel où les artistes de performance repoussaient les frontières

—
Les recherches de **Didier Morelli** portent sur la relation entre l’environnement bâti et la dimension kinesthésique des corps en performance. Auteur, critique culturel et artiste en arts visuels installé à Montréal, il a récemment publié ses travaux dans *l’Art Journal*, la *Canadian Theatre Review*, *Esse* et *TDR: The Drama Review*. Il termine actuellement un doctorat en *Études de la performance* à la *Northwestern University* à Chicago, en Illinois.
—

Catherine Bodmer

Synonymes

Galerie B-312, Montréal

7.05.2021 — 23.06.2021



Entrevues (détail / detail), 2020, jeu de 50 cartes avec textes espagnol, français, anglais sur tablette / 50-cards deck with Spanish, French and English texts on a shelf, impression au jet d’encre sur papier Entrada Rag / inkjet print on Entrada Rag paper, photos : Guy L’Heureux

Ancrée dans un long processus de recherche, l’exposition *Synonymes* témoigne de plusieurs séjours de résidence effectués par Catherine Bodmer à Mexico, entre 2010 et 2018. Alliant photographie et texte, le corpus déployé dans les deux salles de la Galerie B-312 aborde la relation que l’artiste a développée au fil du temps avec un lieu particulier : un marché de plantes au cœur du Viveros, parc public et pépinière municipale, situé dans le quartier de Coyoacán. À travers les œuvres, on découvre un aperçu de ce marché généreux, où se succèdent de multiples kiosques qui abritent des serres contenant des fleurs, plantes et arbres en pots, de même que de la tourbe et d’autres articles pour le jardinage.

Les pièces de la grande salle s’agencent comme des variations sur le sujet central, fonctionnant dans une relation synonymique. D’entrée de jeu, une projection vidéo au plancher ainsi

qu’un assemblage sculptural d’une série de mots superposés évoquent une expérience exaltée d’une nature luxuriante et abondante¹. Parallèlement, les œuvres photographiques reprennent le motif du jardin comme une manière d’organiser le vivant en une collection idéalisée, parfois même utopique. On l’observe dans la série *Viveros* (*nuancier*), présentée sur une longue tablette au mur, qui comprend six assemblages de deux photos, l’une de format moyen et l’autre plus petite, posée devant la première. Les deux images sont séparées par une vitre, qui forme une sorte d’écran, rappelant les parois des serres. Dans cette séquence, les images dévoilent les points de vue du client vers le kiosque, mais aussi celui de l’employé, depuis l’arrière-boutique. Le traitement en camaïeu évoque des lieux baignés d’une lumière colorée, dans une ambiance onirique. Avec un geste subtil qui