Document generated on 10/12/2024 1:37 a.m.

RACAR : Revue d'art canadienne
Canadian Art Review

Greg A. Hill, Candice Hopkins et Christine Lalonde (dir.), *Sakahàn : Art indigène international*, catalogue d'exposition, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 2013, 285 p., 39.95 $, ISBN : 978-0-88884-913-7

Véronique Gagnon

Volume 39, Number 2, 2014

URI: https://id.erudit.org/iderudit/1027757ar
DOI: https://doi.org/10.7202/1027757ar

See table of contents

Publisher(s)

UAAC-AAUC (University Art Association of Canada | Association d'art des universités du Canada)

ISSN

0315-9906 (print)
1918-4778 (digital)

Explore this journal

Cite this review

Gagnon, V. (2014). Review of [Greg A. Hill, Candice Hopkins et Christine Lalonde (dir.), *Sakahàn : Art indigène international*, catalogue d'exposition, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 2013, 285 p., 39.95 $, ISBN : 978-0-88884-913-7]. *RACAR : Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, *39*(2), 121–125. https://doi.org/10.7202/1027757ar

Tous droits réservés © UAAC-AAUC (University Art Association of Canada | Association d'art des universités du Canada), 2014

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

5 Voir Inke Anks, « History Will Repeat Itself », dans *History Will Repeat Itself : Strategies of Re-enactment in Contemporary (Media) Art and Performance*, KW Berlin, 18 novembre 2007–13 janvier 2008, p. 1–9 ; Robert Blackson, « Once more…with feeling: Re-enactment in contemporary art and culture », *Art Journal*, avril 2007, p. 1–15 ; *Esse + opinions*, n° 79, dossier « Reconstitution – Reenatcment », automne 2013, p. 2–49 ; et plus spécifiquement sur la reconstitution d'expositions historiques, voir Bénédicte Ramade, « L'audace par procuration : lorsque l'exposition est reproduite / Audacity by Proxy : The Reiteration of Exhibitions », *CV*, n° 97, printemps-été 2014, p. 46–53.

6 Anthony Petiteau, « Le spectacle de la guerre ? La grande guerre et la stéréoscopie en France (1914–1930) », *La grande guerre, op. cit.*, p. 51–61.

7 Non seulement ces pièces renvoient-elles à des contextes nationaux et culturels variés mais elles proviennent d'établissements aux vocations dissemblables : archives nationales attentives au caractère patrimonial des objets (Bibliothèque et Archives Canada, Ottawa) ; collections particulières reflétant des intentionnalités essentiellement personnelles ; musées sensibles aux dimensions documentaires (Musée canadien de la guerre, Ottawa) ou encore esthétiques (Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto) des images ; institutions de conservation et de recherche dédiées à l'image photographique (Ryerson Image Centre, Toronto ; Société française de photographie, Paris) ; organisations (Archive of Modern Conflict, Londres et Toronto) instituant de nouveaux modes de présentation de la photographie vernaculaire.

Greg A. Hill, Candice Hopkins et Christine Lalonde (dir.), *Sakahàn : Art indigène international*, catalogue d'exposition, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 2013, 285 p., 39.95 $, ISBN : 978-0-88884-913-7

Présentée à l'été 2013, l'exposition *Sakahàn : Art indigène international* marquait l'importance qu'accorde le Musée des beaux-arts du Canada à l'art autochtone contemporain d'ici et d'ailleurs. L'instauration en 2007 de la Chaire de conservation de l'art indigène Audain, la première du musée entièrement soutenue par un financement privé, témoigne également de cet intérêt. D'emblée, l'institution nomme à la tête de ce département le commissaire et artiste d'origine mohawk Greg A. Hill. Ce dernier s'associe à Christine Lalonde et Candice Hopkins dans l'élaboration de cet événement international. *Sakahàn*, qui signifie en algonquin allumer un feu, constitue la première flamme d'un feu que l'institution souhaite alimenter par la voie d'une organisation quinquennale.

D'un point de vue historiographique, l'exposition et son catalogue s'inscrivent en filiation avec deux autres événements collectifs d'art autochtone contemporain, soit *Indigena : Perspectives autochtones contemporaines* diffusé par le Musée canadien des civilisations et *Terre, esprit, pouvoir : Les Premières nations au Musée des beaux-arts du Canada*, tous deux présentés en 1992 lors des festivités entourant la commémoration de l'arrivée de Christophe Colomb en Amérique en 1492. *Sakahàn* se distingue de ces deux prédécesseurs par sa teneur internationale, puisque ces derniers se concentraient sur l'Amérique du Nord. Elle rejoint toutefois *Indigena* par l'importance qu'elle accorde aux théoriciens autochtones dans son catalogue. Première grande exposition d'art contemporain autochtone d'Amérique du Nord, *Terre, esprit, pouvoir* transformait à son époque l'espace accordé à cette production par l'institution fédérale. *Sakahàn* poursuit cette transformation par la valorisation de l'internationalisation de ce réseau d'art autochtone contemporain et de sa théorisation. Il s'agit là de l'apport principal de cette exposition et de son catalogue en regard d'autres événements collectifs du même ordre. D'autre part, l'évolution du contexte sociopolitique et de la mondialisation qui le sous-tend provoque une redéfinition de l'identité autochtone se déployant dans la création, et ce phénomène explique et justifie en partie l'élaboration de *Sakahàn*. Les enjeux autochtones s'avéraient d'autant plus d'actualité en 2013 alors que les manifestations d'*Idle No More* et la *Commission de vérité et de réconciliation du Canada*, qui met en lumière les conséquences des pensionnats autochtones, avaient cours au Canada.

L'envergure et la qualité de l'exposition impressionnent : plus de 150 œuvres créées dans les dernières années par quatre-vingts artistes provenant de seize pays sont réunies afin de témoigner de la diversité artistique de la création autochtone. Comme l'énonce Hill dans sa postface intitulée « *Sakahàn*, 25 ans après », l'événement vise non seulement à démontrer l'ampleur de cette production, mais à créer et consolider un réseau entre les différents acteurs du domaine de l'art contemporain autochtone et à valoriser les contributions des artistes autochtones dans le discours de l'art contemporain (p. 136). Il souhaite que ces artistes persistent à affirmer leur « souveraineté esthétique » en inscrivant les éléments de leurs traditions dans une vision d'avenir. Dans cet essai « futuriste », puisqu'il se projette en 2038, Hill expose son espoir quant à l'engagement du musée pour les cinq prochaines éditions de ce projet quinquennal. Il évoque également ses aspirations quant à l'évolution de cette production et du contexte colonial qui l'entoure.

Suite à la sélection des œuvres, les commissaires remarquent que l'ensemble n'évoque pas des thèmes précis, mais plutôt des « superpositions et des résonnances » qu'ils identifient ainsi : « autoreprésentation, récits et rencontres historiques, bienfaits du travail manuel, transmigration entre spiritualité, étrangeté et quotidien, le pays natal et l'exil et les expressions personnelles de violence physique et de traumatisme social » (p. 18). Ces notions s'expriment cependant inégalement dans les textes du catalogue, puisque les auteurs y font peu référence, et apparaissent de manière éclatée dans le parcours muséal, ce qui les rend difficilement repérables. Par ailleurs, si l'événement s'étendait à l'extérieur des murs de l'institution par une programmation complémentaire présentée à Ottawa, à Winnipeg et à Wellington en Nouvelle-Zélande, le catalogue se concentre uniquement sur ce qui se déroulait au sein du Musée des beaux-arts du Canada. Nous remarquons aussi une forte présence canadienne, puisque six des treize auteurs et vingt-huit des quatre-vingt-un artistes proviennent des nations autochtones du pays hôte. Cela dit, pour une exposition à teneur internationale, plusieurs territoires majeurs manquent à l'appel. En effet, les peuples autochtones de Russie, de Chine et d'Afrique ne figurent pas dans la distribution de *Sakahàn*. Les commissaires prétextent un manque de ressources et considèrent que le modèle quinquennal permettra de remédier à cette situation selon les futures tendances de l'art autochtone contemporain.

En plus des sections consacrées à la reproduction et aux fiches techniques des œuvres et d'une vaste bibliographie, le catalogue d'exposition comporte trois essais rédigés par les commissaires annonçant les ancrages théoriques de l'événement. S'y ajoute une dizaine d'articles proposés par des spécialistes internationaux dévoilant chacun leur propre expertise autochtone. Ces derniers traitent de divers aspects de l'autochtonie, tant sur le plan artistique que politique sous des formes d'écriture variées (essai, entretien, journal visuel). Malgré la richesse et l'internationalité des discours présentés par le catalogue, seuls quelques-uns de ces textes seront examinés dans le cadre de cette recension, particulièrement ceux traitant des thématiques canadiennes et américaines.

Il faut souligner tout d'abord que l'appellation même de ce corpus, dont nous reparlerons plus loin, comme son inclusion dans la sphère occidentale ou sa mise à l'écart de celle-ci, soulève certains questionnements d'ordre éthique et catégoriel. Or, l'internationalisation d'un réseau autochtone de l'art contemporain est un phénomène qui ne saurait être nié : la présente exposition et son catalogue le prouvent d'ailleurs et le Musée des beaux-arts du Canada encourage à sa façon cette tendance. Dans son essai « Introduction : au carrefour de l'indigénéité, de la mondialisation et de l'art contemporain », la commissaire Christine Lalonde avance à cet effet l'idée d'une « citoyenneté culturelle autochtone » allant au-delà des limites géographiques (p. 16). En cette ère de mondialisation, *Sakahàn* aspire selon elle à l'inclusion des idéologies et réalités indigènes, même si l'événement demeure dans le modèle eurocentrique des biennales (p. 17). Les organisateurs souhaitent de plus que cette quinquennale devienne un catalyseur de ce réseau mondial.

Par ailleurs, l'internationalisation d'un réseau de l'art autochtone va à l'encontre des tentatives d'assimilation politique et culturelle des pays colonisateurs envers les nations autochtones et répond à l'exclusion de cette production des institutions occidentales de diffusion qui avait cours jusqu'à tout récemment, quand elle n'est pas encore en vigueur en certains endroits. Cette marginalisation a favorisé l'intégration des artistes à un système de diffusion alternatif local (maisons de la culture, centres d'artistes, musées autochtones)[1] qui s'est élargi au-delà des frontières à un dialogue entre Autochtones. Cette internationalisation s'inscrit dans la vague de mondialisation favorisée par les développements technologiques et informatiques, mais elle agit aussi en résistance envers l'homogénéisation que sous-tend cette dernière. La valorisation de la particularité autochtone dans cet univers globalisant et uniforme, ou l'inscription du local dans le général, telle que présentée par l'auteure Jolene Rickard devient le principe fondamental de ce phénomène (p. 58).

Dans son texte d'introduction, Christine Lalonde rappelle également les problématiques entourant l'inclusion de l'art autochtone dans la sphère de l'art contemporain. À son avis, ce dernier rejette tout élément de tradition et favorise plutôt une recherche constante de nouveauté. Or, l'art autochtone contemporain aborde tant les éléments du passé, du présent et de l'avenir, dans une perspective de continuité, et ce constat justifie, en partie du moins, cette catégorisation distincte. Elle identifie ensuite une caractéristique de cette production reconnue par le comité organisateur de *Sakahàn*, soit l'équilibre entre esthétique et engagement social qui s'exprime par l'aspect personnel des œuvres, par une mise en lumière de l'oppression coloniale et par les enjeux internationaux ciblés par les artistes.

L'article de la commissaire Candice Hopkins, « D'autres images : impérialisme, amnésie historique et mimésis », précise les propos avancés par Lalonde quant aux caractéristiques de l'art contemporain autochtone. L'auteure y aborde un élément couramment employé, soit la remise en question des récits historiques imposés par les puissances colonisatrices. À son avis, plusieurs artistes exposés à *Sakahàn* renversent ces métarécits et font ainsi acte de résistance quant à l'amnésie historique de ces différents pays.

Selon les historiens de l'art Hal Foster et Mark Godfrey cités par Hopkins, l'Histoire occuperait depuis quelque temps une place importante en art contemporain. Or, Hopkins signale que les artistes autochtones affichent une propension en ce sens depuis fort longtemps. Elle remarque deux tendances à cet effet, la première englobant une perspective de continuité

indissociable pour les Autochtones entre le passé et le présent, et la seconde qui aspire à lever le voile sur des pans oubliés de l'Histoire. Plusieurs artistes de *Sakahàn* déconstruisent ainsi des présupposés historiques issus de l'impérialisme par la voie de ses représentations visuelles. L'auteure analyse entre autres les œuvres de Kent Monkman, *Le triomphe de Miss Chief* (2007), et de Danie Mellor, *Le pouvoir de l'obscurité* (2013), pour exemplifier ce phénomène.

Tout comme l'exposition, le catalogue propose des perspectives diversifiées quant à l'art contemporain autochtone. Les auteurs invités couvrent l'ensemble de la géographie de l'événement et la majorité d'entre eux s'applique à définir ou à interroger les définitions actuelles de l'art autochtone contemporain selon leur particularité nationale. La question de la catégorisation apparaît donc en filigrane de ces essais. Par exemple, l'auteure Annapurna Garimella, dans le texte « L'aboriginalisthan en milieu muséal », initie les lecteurs à la peinture *gond* originaire de l'Inde exposée à *Sakahàn* et se questionne sur la relation de celle-ci avec l'ensemble des œuvres présentées lors de l'événement. Ses interrogations reposent sur une conception de la modernité qu'elle conçoit comme un état universel et non comme une spécificité occidentale. Cette perspective l'autorise à considérer l'art *gond* non pas comme un art indigène, mais comme un art moderne puisqu'il se développe à la même époque. À son avis les termes *tribal* ou *indigène* s'accordent davantage à l'artisanat et lui semblent donc inadéquats pour traiter de l'art *gond*. L'auteure réfléchit ainsi à la catégorisation et aux dénominations que provoque ce type d'exposition collective et sur les différentes manières d'envisager la production artistique d'un groupe « marginalisé ».

D'un point de vue nord-américain, l'auteur Gerald Vizenor aborde dans son article « L'art cosmototémique autochtone » le concept de *survivrance* qu'il définit comme « […] terme désignant le contraire de la domination, [qui] introduit un sentiment de présence au monde tout en définissant une résistance au tragique ainsi qu'au legs de la victimisation » (p. 42). Vizenor situe la *survivrance* chez certains artistes contemporains dans leur utilisation des stratégies du *trickster* et dans leur résistance envers la domination muséale et culturelle. L'auteur s'attarde à des artistes absents de l'exposition (Oscar Howe, Carl Beam, George Morrison) qu'il associe de façon « cosmototémique[2] » à l'art rupestre ancien.

Directrice du Centre d'art autochtone des Affaires autochtones et Développement du Nord du Canada, Linda Grussani signait la programmation du volet film et vidéo de l'exposition ainsi que l'essai « Le film et la vidéo autochtone : redéfinir le cinéma ». Selon Grussani, les Autochtones emploient ces médiums afin de « […] déterminer la façon dont ils sont représentés […] » (p. 34) ; il en résulte une œuvre politiquement chargée, et l'esthétique autochtone remplace ici le point de vue occidental. L'auteure mentionne au passage le sentiment de responsabilité inhérent au statut de vidéaste autochtone. Cette reprise en main de leur représentation leur donne l'occasion de contrer les nombreux stéréotypes issus, entre autres, du cinéma hollywoodien. Ses propos complètent ceux de Candice Hopkins en lien avec les renversements historiques proposés par certains artistes de l'exposition.

Grussani inscrit par ailleurs la production vidéo dans le concept de *survivrance* élaboré par Gerald Vizenor comme une opposition à l'absence des Autochtones de la version européocentriste du grand récit historique. La vidéo devient ainsi un outil de décolonisation accessible de surcroît en raison de ses faibles coûts d'exploitation. Dans le même ordre d'idées, Grussani évoque la notion « d'ethno-esthétique » formulée par l'artiste originaire du Groenland Pia Arke. Pour cette dernière, ce concept tient compte de tous les points de vue du monde non occidental et constitue une façon de décrire l'Occident de l'extérieur, selon la perspective de l'Autre. À la manière de la reprise en main du récit historique, la thèse avancée par Pia Arke, présente entre autres dans sa vidéo *Hystérie arctique* (1996), explore une stratégie de renversement anthropologique et ethnographique.

Jolene Rickard, historienne de l'art, artiste et commissaire autochtone, examine de son côté les enjeux de l'indigénéité dans un univers de globalisation sans traiter spécifiquement de l'exposition *Sakahàn*. Elle associe en premier lieu le développement de cet art à l'essor des recherches autochtones et à la création des instances permanentes des Nations Unies sur les questions autochtones. Suite à ce progrès, elle espère une ouverture du cadre analytique de la production autochtone pour y inclure d'autres voix que celles de l'histoire de l'art, soit celle des études amérindiennes. Rickard prône un décloisonnement dans les approches théoriques, mais conserve une structure catégorielle ferme en formulant une définition fixe de l'art autochtone international. Cette catégorie serait le résultat des « […] artistes qui dénoncent dans leurs œuvres le maintien d'une situation coloniale, la dépossession continue de leurs terres et de leurs ressources, et qui tiennent compte des conceptions autochtones susceptibles d'assurer l'avenir des cultures à l'échelle mondiale » (p. 54). Elle semble ainsi prioriser l'engagement politique au détriment des considérations esthétiques. Le commissaire Greg A. Hill adopte une position plus nuancée, mais en dressant un portrait sommaire du contexte politique entourant la création de l'exposition (soit les manifestations du mouvement *Idle No More* et la grève de la faim de Theresa Spence), il insiste également sur l'inévitable relation de l'art autochtone avec le politique : « L'art indigène est toujours politique » (p. 137). Il situe d'ailleurs l'expérience autochtone en rapport direct avec le contexte colonial et analyse selon ce cadre l'œuvre de Teresa Margolles, *Tela bordada* (2012), avec éloquence et sensibilité.

Remarquons notamment que le catalogue ne se désengage pas quant aux positionnements politiques des artistes comme ce fut le cas lors de l'exposition, alors que des cartels à l'entrée des salles d'exposition et sous l'œuvre *For Those Who Cannot Speak* (2013) de Nadia Myre dégageaient l'institution des points de vue critiques des œuvres.

Rickard s'intéresse aussi à la notion d'essentialisme, regrettant par exemple que le champ de l'art contemporain perçoive la catégorie autochtone comme un essentialisme local. Elle s'appuie sur les théories de Gayatri Chakravorty Spivak pour revendiquer un « essentialisme stratégique » qui relève de la capacité d'un groupe marginalisé à mettre de côté ses spécificités locales pour insérer le local dans le général et favoriser l'éclosion d'une identité collective (p. 58). Cette position se précise dans son texte « The Local and the Global » publié dans les actes du colloque *Vision, Space, Desire : Global Perspectives and Cultural Hybridity*. L'auteure y transporte les enjeux autochtones dans une conjoncture de mondialisation qu'elle compare à un immense projet colonialiste. Elle soutient que pour éviter « l'invisibilité » et « l'aplanissement » dans cet empire homogène, les Autochtones peuvent tirer profit de l'emploi d'une stratégie essentialiste. Concrètement, cet essentialisme se traduit selon elle dans l'établissement d'un réseau local et international dans lequel les artistes autochtones s'adressent à leurs confrères et non uniquement à la communauté occidentale[3]. Ils peuvent ainsi contribuer au maintien des spécificités locales, mais aussi transmettre leurs connaissances en matière de survie culturelle, puisque tous les humains sont, à son avis, menacés par l'homogénéisation de la mondialisation[4].

Devançant les reproches de l'usage d'un essentialisme, Greg A. Hill révèle dans sa postface que l'exposition insiste plutôt sur une identité collective de l'indigénéité qui repose sur une explication souple de celle-ci, principalement associée à l'expérience coloniale. Un principe d'autodéfinition de l'identité autochtone orientait les critères de sélection ; cette ouverture du système de reconnaissance relève d'une stratégie décolonisatrice courante dans la recherche autochtone.

Le texte de Christine Lalonde mentionné précédemment s'attarde par ailleurs à la terminologie entourant les questions identitaires autochtones. Consciente de la complexité et de l'absence de consensus entourant ce vocabulaire, Lalonde justifie les choix terminologiques des commissaires de l'événement. Au fait des enjeux colonialistes et des distinctions linguistiques entourant le vocable autochtone, l'auteure se réfère à la définition des Nations Unies des « peuples autochtones » reposant sur les notions « [… d'] ascendance, d'occupation de terres ancestrales, de la continuité culturelle, de langue et, plus récemment, du droit individuel et collectif à revendiquer une appartenance culturelle particulière » (p. 15). Étrangement, malgré ces explications, les commissaires choisissent finalement d'employer le terme « indigène » comme synonyme d'« autochtone ». S'il est couramment utilisé dans le monde anglo-saxon (qui domine la recherche sur le sujet), il s'avère peu présent dans la littérature francophone où on lui préfère le terme « autochtone » tel que promu par les Nations Unies.

Pour conclure, l'absence de consensus entourant une définition de l'art contemporain autochtone et la variété des propositions publiées dans cet ouvrage témoignent de l'ouverture des organisateurs. Chaque auteur peut ainsi faire valoir la particularité de sa production artistique nationale et insister sur certains critères tels que l'aspect traditionnel des œuvres (Ngahiraka Mason), l'engagement politique de l'artiste (Jolene Rickard) ou l'équilibre entre l'aspect critique et esthétique de l'objet (Christine Lalonde). Par conséquent, le lecteur peine à identifier une ligne directrice claire dans le discours du catalogue. Certains auteurs évoquent d'ailleurs très peu l'exposition (Jolene Rickard) et d'autres évitent même le sujet artistique en se limitant au sujet politique (Catalina Lozano). Tout compte fait, cet éclatement dépeint la complexité des enjeux entourant l'art autochtone contemporain.

Sur le plan matériel et méthodologique, notons la qualité des reproductions et de la présentation graphique de l'ouvrage. Il aurait toutefois été souhaitable d'y retrouver davantage d'informations sur les artistes et leurs œuvres. Exception faite des mentions à l'intérieur des essais, le catalogue n'offre aucune biographie, même brève des artistes et ne contextualise aucune des œuvres présentées. Or, la contextualisation apparaît pour plusieurs spécialistes autochtones comme une nécessité pour la bonne compréhension des objets d'art autochtone. Dans un article publié dans le catalogue de l'exposition *Manifestations : New Native Art Criticism*, l'historienne de l'art d'origine apache Nancy Marie Mithlo rappelle l'importance de considérer le contexte sociopolitique dans l'évaluation de l'art contemporain autochtone[5]. À son avis, négliger ces éléments ne permet pas de rendre justice à cette production. La grille d'analyse universaliste se fondant uniquement sur des critères formels constitue un cadre limitatif pour l'étude de l'art autochtone contemporain. Quelques notices explicatives, à la manière des cartels présents lors du parcours muséal, auraient permis une meilleure compréhension et appréciation des œuvres reproduites dans le catalogue. La publication constitue néanmoins une contribution majeure, rigoureuse et diversifiée sur le sujet, une riche source d'informations et de réflexions pour une production artistique en pleine effervescence.

Véronique Gagnon, Université du Québec à Montréal

Notes

1 Jean-Philippe Uzel, « L'art contemporain autochtone, point aveugle de la modernité », dans Guy Bellavance (dir.), *Monde et réseaux de l'art, diffusion, migration et cosmopolitisme en art contemporain*, Montréal, Liber, p. 193.

2 Concept qui, selon l'auteur, « […] regroupe les sens évidents des termes cosmos et totémique ; le premier fait référence au monde, ancien et moderne, tandis que le deuxième renvoie aux motifs évoquant les esprits de la nature, aux images d'animaux et d'oiseaux et aux traces de scènes chamaniques, de mémoire et de survivrance » (p. 52).

3 Jolene Rickard, « The Local and the Global », dans *Vision, Space, Desire : Global Perspectives and Cultural Hybridity*, Actes du colloque, Washington, D.C., National Museum of the American Indian, Smithsonian Institution, 2006, p. 64.

4 Rickard, *ibid*., p. 66.

5 Nancy Marie Mithlo, « The First Wave…This Time Around », dans Nancy Marie Mithlo (dir.), *Manifestations : New Native Art Criticism*, catalogue d'exposition, Santa Fe, Museum of Contemporary Native Arts, 2011, p. 18–27.

John Ruskin: Artist and Observer, National Gallery of Canada, 14 February–11 May 2014 and Scottish National Portrait Gallery, 4 July–29 September 2014.

Christopher Newall, ed., *John Ruskin: Artist and Observer*, exhibition catalogue, National Portrait Gallery of Scotland and National Gallery of Canada, Paul Holberton Publishing, London, 2014, Paperback, 376 pp., 150 colour illustrations, $65, ISBN-10: 190737257, ISBN-13: 978-1907372575.

My most surprising experience as a graduate student was a visit to Oxford University to view John Ruskin's sketchbooks. I wasn't expecting much. The research trip only happened because I wanted to visit friends in London and suspected that the presence of some Ruskinalia at Oxford would help me pry plane fare out of the grad studies office. If the only payment demanded of me was a quick glance through some musty sketchbooks, well, then, cheap at twice the price.

It turned out rather differently. Not that I didn't visit my friends. I did, and a long-lost cousin and his family as well, and had a nice time. A fair bit of alcohol was consumed, most memorably in an old Oxford pub with an amazing arched fireplace spanning an entire wall. So that part went according to plan. My encounter with the sketchbooks, though, did not. Whatever time I had allowed for the duty call—probably two afternoons, on the off-chance that something interesting would turn up—I quickly realized it was not enough.

For one thing, Ruskin envisioned a substantial project regarding these sketchbooks. Motivated by a belief that learning to draw well means studying expert examples, he assembled close to 1,500 objects for use in the Drawing School that he founded at Oxford in 1871. Comprising prints, photographs, and drawings by a wide range of artists, the collection testified to the expansiveness of Ruskin's interests and seemed

Figure 1. *Rocks and Ferns in a Wood at Crossmount, Perthshire* 1847 Pen and ink and watercolour over graphite on paper; 32.3 x 46.5 cm Courtesy of Abbot Hall Art Gallery, Lakeland Arts Trust, Kendal, Cumbria, UK (AH1134/73). Reproduced by courtesy of Abbot Hall Art Gallery

either obsessive or dedicated, or both. However, none of that is news. The surprise came from the works produced by Ruskin himself.

Ruskin's early books *Modern Painters, The Stones of Venice*, and *Elements of Drawing* make clear that he was a meticulous, if somewhat loopy, observer of art and nature, while downplaying his artistic talent. In fact, *Modern Painters* suggests that Ruskin's admiration for Joseph M. W. Turner springs at least somewhat from Ruskin's relative lack of artistic ability. The truth, however, is otherwise. Encouraged from an early age by his parents—who provided a steady course of drawing lessons, architectural explorations, art appreciation, and travel—Ruskin developed considerable facility with drawing by his late teens. And, through his twenties, that competence progressed into an artistic