

**John David Mooney**  
**D'Espace et de lumière**  
**Space and Light**  
**John David Mooney**

Jean-Loup Bourget

Volume 22, Number 89, Winter 1977–1978

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54867ac>

[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

Bourget, J.-L. (1977). John David Mooney : d'Espace et de lumière / Space and Light: John David Mooney. *Vie des arts*, 22(89), 53–98.

# John David Mooney

## D'Espace et de lumière

Jean-Loup Bourget

Du sol et de la nue hostiles, ô grief!  
Si notre idée avec ne sculpte un bas-relief  
Dont la tombe de Poe éblouissante s'orne,  
Calme bloc ici-bas chu d'un désastre obscur,  
Que ce granit du moins montre à jamais sa borne  
Aux noirs vols du Blasphème épars dans le futur.

(MALLARMÉ, *Le Tombeau d'Edgar Poe*)

Sculpter, cela veut dire bien des choses. Par exemple, il y a la sculpture du tailleur de pierres, *carving* en anglais, qui consiste à ôter, à dégager la forme de la masse, du bloc de marbre, ou encore du bois. Et puis, la sculpture qui inversement consiste à créer un bloc, une masse dans un espace encore vide, sculpture-architecture, où l'on ajoute plutôt qu'on ne (re)tranche, sculpture constructiviste, métallique, terre cuite, assemblages de Louise Nevelson, que sais-je. Et bien d'autres espèces encore, mais qui toutes, me semble-t-il, ont ceci de commun, non pas tant qu'elles sont à *trois dimensions*, mais que, par voie de conséquence, elles se déploient dans l'espace même du spectateur. Alors que la peinture — et le bas-relief — ont leur espace propre, qui est imaginaire, la troisième dimension n'étant en somme présente que dans l'œil du spectateur (et symétriquement de sa présence, par la *profondeur* qu'il distingue sur la toile), il en va autrement avec la sculpture. Le spectateur, dirait-on, est de trop, puisque la sculpture se déploie dans un espace réel, que caractérise généralement la multiplicité des perspectives en un cercle complet de 360 degrés, sans parler éventuellement des vues en plongée et, parfois (quoique rarement, la plupart des sculptures ayant une *base* qui se confond avec le sol), des vues en contre-plongée. Dès lors, le spectateur doit lui-même se multiplier; il n'est pas en face, ni même autour de la sculpture, mais à l'intérieur, puisqu'il partage le même espace.

La sculpture est donc, par définition, un art de l'espace, et aussi, ceci est moins évident, puisqu'elle est un art de l'espace réel et non imaginaire, un art de l'atmosphère: de la lumière, du soleil, du temps qu'il fait, du jour et de la nuit. Ce qui frappe, précisément, chez le sculpteur de Chicago John David Mooney, c'est qu'il utilise comme ses matériaux mêmes, comme sa



1. John David MOONEY  
*Siesta (Passing Line)*.  
Malte, Musée des Beaux-Arts,  
1976.  
(Phot. de l'Artiste)

matière première, moins tel ou tel matériau solide (ou éventuellement liquide ou gazeux) que l'espace lui-même, modelé par l'ombre et la lumière. C'est que Mooney a bien saisi ce caractère essentiel de la sculpture: à son intrusion dans l'espace doit répondre, de la part du spectateur, une intrusion symétrique: «Mes sculptures, qu'elles soient en plein air ou non, ont parmi leurs caractéristiques essentielles d'exiger la participation du spectateur, soit sous forme seulement introspective, soit (ou simultanément) sous forme physique, spatiale, puisqu'il s'agit de marcher à travers elles ou autour d'elles.»

Mais d'abord il faut dire un mot de Chicago. La beauté et l'originalité de cette ville sont de plusieurs ordres, à savoir: un ordre architectural, un ordre sculptural et un ordre mixte, qui combine le milieu naturel et le milieu artificiel, le travail sur le paysage, sur ce qu'on est convenu d'appeler l'environnement. Dans l'ordre architectural, il n'est peut-être pas superflu de répéter qu'il existe au moins trois *écoles* de Chicago. La première a inventé, à la fin du 19<sup>e</sup> siècle, les gratte-ciels, mais, tel un Janus bifrons, elle est caractérisée à la fois par son fonctionnalisme (a priori donc hostile à la sculpture comme à d'autres ornements du *discours* architectural) et par son symbolisme qui l'apparente à l'Art Nouveau européen, d'où les bâtiments de Louis Sullivan, à la décoration folle comme une végétation. Le magasin Carson, Pirie et Scott est ainsi surchargé d'extraordinaires sculptures décoratives de fonte, des excroissances de crustacés monstrueux; cette architecture constitue donc à sa façon une sculpture, exactement comme la Sagrada Familia de Gaudí à Barcelone. D'autre part, tel gratte-ciel *fonctionnel*, donc innocent de décorations, le Monadnock de Burnham et Root, a lui aussi la beauté, le caractère massif et svelte, la courbure légère d'une sculpture.

Deuxième école de Chicago, issue de la précédente, celle que l'on appelle aussi de la *Prairie*, avec Frank Lloyd Wright (disciple de Sullivan) et ses contemporains; elle flirte avec la sculpture: de la maison-studio de Wright à Oak Park émergent de vagues atlantes qui évoquent Puget ou Von Stuck, le mariage de l'architecture et de la sculpture gigantesque qu'ont affect-

tionné soit le Baroque soit certain Art Nouveau, mais néo-classique (alors qu'avec Gaudí et Sullivan on était dans l'Art Nouveau mais, la végétation aidant, néogothique). D'autre part, Wright lui-même serait l'auteur de ce curieux morceau de sculpture fonctionnelle, l'abreuvoir de chevaux dont on voit la réplique à Oak Park aussi.

Enfin la troisième école de Chicago, dirigée par Ludvig Mies van der Rohe, voit, après la maison de la Prairie aux lignes exagérément basses et horizontales, le triomphe du gratte-ciel maison de verre et d'acier, aux vastes hautes façades quadrillées de fenêtres toutes semblables qui deviennent, comme on sait, miroir, art du temps qu'il fait, réceptacle du ciel et des nuages. Architecture qui désire, elle encore, être fonctionnelle, dont la beauté résiderait dans l'absence même de décoration, mais qui a ménagé, surtout à Chicago, des esplanades où l'homme, minuscule et innombrable, se déplace encore à pied, et qu'il faudra meubler.

D'où l'ordre sculptural, la rue devenue musée de sculpture monumentale. Il y a des précédents: Lorado Taft, Art Nouveau attardé, avec sa *Fontaine de la vie*, près de l'Université, et puis le mécène Ferguson qui avait donné, être les deux guerres, un million de dollars pour qu'on érige des statues monumentales dans les lieux publics; mais c'est là le tout venant de la *statuaire* (plutôt que de la sculpture) 19<sup>e</sup> siècle, qu'on admire aussi à Paris, Londres, New-York et ailleurs. Mais les exemples plus récents sont les plus célèbres: le *Picasso de Chicago*, grande tête de femme, chevaline, devant le Civic Center, qui convainc pour plusieurs raisons, sa taille réellement monumentale, le fait qu'il soit en Cor-Ten, acier qui prend à l'air une patine de bronze, comme l'architecture qui lui sert de *toile de fond*, de rideau. Aussi, le *Flamant rouge* de Calder, superbe crabe pesant sur le piédon, éclaboussure de couleur parmi l'austère cage de verre du Federal Center (de Mies van der Rohe); et lorsqu'on le voit du sommet de la Tour Sears (le plus haut immeuble du monde, lui-même une sorte de sculpture, de jeu de cubes enfantin mais pour quel Gargantua?), il apparaît dans une mince trouée, un canyon entre les buildings, quatre cents mètres plus bas, comme une mignonne, délicate, un peu dérisoire crevette. Ce qui ne convainc guère, en revanche, c'est la mosaïque de Chagall, *Les Quatre Saisons*, de l'esplanade de la First National Bank: bloc de béton banal, aux tons pastel, auto-pastiche de Chagall, assommé par son cadre. Dans un genre moins monumental (encore que...) et plus raffiné, il faut citer l'admirable sculpture-fontaine d'Isamu Noguchi, devant la nouvelle façade de l'Art Institute, obélisque et grande auge horizontale, tous deux de marbre gris rose où l'eau qui coule met de la fraîcheur mais aussi, malheureusement (car elle est polluée), de la rouille. Et, toute dernière-née, la batte de base-ball de Claes Oldenburg, presque enfant de Chicago où son père était consul général de Suède et où il fit ses études.

Troisième ordre: il faut se rappeler que Chicago a un de ces climats continentaux aux extrêmes de chaleur et de froid; mais alors que d'autres villes (Montreal, Minneapolis) se sont surtout préoccupées d'améliorer leurs conditions de vie hivernales, Chicago, depuis un siècle, a fait un grand effort pour s'adapter à son été, tropical par intermittence. Des terres ont été gagnées sur le lac Michigan, domestiqué à l'aide de jetées; d'immenses parcs ont été créés sur sa bordure. On sait que Frederick Law Olmsted (surtout

célèbre pour avoir dessiné le Central Park à New-York) a joué un rôle ici: banlieue de Riverside, Jackson Park, participation à l'Exposition colombienne de 1893, etc. Ce remodelage du paysage vise non seulement à accroître le plaisir des habitants, mais aussi à faciliter le négoce: la rivière de Chicago se jetait dans le lac, mais on a inversé son cours pour que les bateaux la remontent aisément; souvent les ponts qui la franchissent en des points multiples sont levés, coupant la rue et l'autoroute; le jour de la Saint-Patrice, elle est peinte en vert, manifestation de Land art que ne désavouerait pas Christo.

Voici donc une triple tradition, architecture, sculpture, environnement, de quoi donner à un artiste comme John David Mooney matière à réflexion. Il est manifeste qu'il se sent l'héritier de Daniel Burnham — auteur de l'Exposition colombienne célébrant le quatrième centenaire de la découverte de l'Amérique par Christophe Colomb, puis d'un plan d'urbanisme qui fit école dans le monde entier (1909) et qui nous vaut cette ville au *front de lac* superbe et aux quartiers pouilleux (mais ceci, comme disait Kipling, est une autre histoire) — et d'un contemporain de Frank Lloyd Wright comme Walter Burley Griffin, qui s'exila en Australie où il dessina la capitale fédérale, Canberra. Repère biographiques: John David Mooney est né en 1941 dans l'Illinois; il a fait ses études à l'Université de Notre-Dame (à South Bend, dans l'Indiana) et à l'Université d'Illinois. Il a enseigné aux Etats-Unis — surtout dans le Midwest —, en Italie et à Londres, au Hornsey College of Art.

Ses premières sculptures sont au néon — sculptures dites *plasma* car la lumière y est dans un état de plasma, apparemment dépourvue de densité — et on peut les comparer à celles d'un Don Flavin, par exemple. Mais elles comportent déjà un aspect cinétique: dans des tubes de verre qui évoquent des éprouvettes, des cornues, un laboratoire de physique ou de chimie, les gaz rares, la lumière, de couleur variée, est captive, s'allume et s'éteint, vacille en se propageant par ondes. «Ma première idée était de créer la lumière non comme une illumination, mais comme une forme dans l'espace, et de lui conférer l'apparence de la couleur et de la fluidité — comme dans une peinture de Morris Louis.» Le médium, le matériau est donc la lumière même; c'est aussi un témoignage de collaboration entre l'artiste et le scientifique ou le technicien, dont l'Université — en l'occurrence Purdue (West Lafayette, Indiana) où John David Mooney était artiste en résidence — constitue le lieu privilégié.

Une deuxième tendance (sculptures d'acier) pourrait être qualifiée, à la fois, de minimaliste et de monumentale. Enfin — ce sont les développements les plus récents — l'aspect lumineux et l'aspect minimaliste sont combinés. *Continuous You*, placé dans une zone piétonnière à South Bend, acier et miroir sans tain, pure géométrie, surfaces lisses qui le jour reflètent le ciel, les passants, la rue, tandis que le soir la sculpture s'illumine de l'intérieur, néon rouge et bleu, vit de sa vie propre, comme un signal, reflète le temps qui passe après le temps qu'il fait. On peut noter les rapports de cette sculpture, d'une part, avec la peinture hyperréaliste (les surfaces de verre et de métal et leurs reflets chez un Richard Estes ou un Don Eddy, par exemple), d'autre part, avec l'architecture de Mies van der Rohe, qui, selon Mooney, a simplement le tort de «ne pas s'adresser à la rue». Un projet, en cours de réalisation, pour Skokie (banlieue de Chicago) est du même type, avec une chambre de reflets à l'infini

2. *Springflow*, 1975. Acier peint en blanc; 9 m 8 x 9 m 8, Chicago, Federal Center Plaza (Aujourd'hui, à Indianapolis). (Phot. Jonas Dovydenas)



3. *Return to the East*, 1976. Acier; 21,43 x 6,66. (Phot. Barbara Jones)



4. *Passing Line*. Edimbourg, 1976. (Phot. Richard Demarco)

5. *Continuous you*, 1974. Acier inoxydable poli, bronze, plexiglas, néon; H.: 5 m 14. South Bend (Indiana) (Phot. Barbara Jones)



(comme chez le coiffeur: glace devant, glace derrière) et l'intérieur seul visible la nuit.

Même lorsqu'il n'utilise que l'acier, sans tubes au néon, le médium de Mooney est la lumière. En effet, *Springflow*, à Indianapolis, n'est pas seulement une sculpture minimaliste, c'est surtout un jeu sur l'ombre portée par l'acier (peint en blanc). Il y a, dans le studio de Mooney, toute une série de photographies prises dans le Michigan, près de South Bend, qui illustrent admirablement cette préoccupation: photos de sous-bois où les ombres des arbres sont plus fortes, comme il le dit lui-même, que les arbres; photos où tel reflet (dans l'eau d'un lac) importe plus que la chose reflétée. C'est en ce sens donc qu'il s'agit de sculpture d'environnement. Et, en Virginie occidentale, Mooney a réalisé des sculptures avec de vraies branches d'arbre. A Indianapolis, *Springflow* est placé sur un tertre d'herbe; on songe, signal («c'est comme un doigt, un index»), à *Now* de Kosso Eloul à London, Ontario (cf. *Vie des Arts*, Vol. 17, N° 67, p. 48), et le titre même dit bien l'attention de l'artiste aux saisons. Comment en serait-il autrement dans le Midwest? En Californie, sait-on ce que sont les saisons?

Confirmation de cette tendance, le travail de Mooney à Edimbourg, issu de sa rencontre avec Richard Demarco, artiste, directeur de galerie et surtout animateur et inventeur d'*Edinburgh Arts* et de voyages d'artistes et de critiques en quête d'un commun et probablement imaginaire patrimoine celtique, de Malte au nord de l'Écosse, en passant par l'Italie, la Yougoslavie, la Bretagne, les Cornouailles et l'Irlande. Il faut dire qu'à Stonehenge déjà, qu'on peut considérer, quelle qu'ait été sa fonction religieuse, comme une gigantesque sculpture minimaliste et d'environnement, la lumière était le médium: soleil sculpté, solstice d'été. A Edimbourg, le travail de Mooney consistait à dérouler un mince et long ruban de gaze ou d'étamine sur l'architecture néo-classique de l'Athènes du Nord et à photographier les résultats; cela s'appelait *Passing Line*, la ligne qui passe, que l'on passe, que l'on franchit. A nouveau, on est assez près de Christo ici. Et au sein de préoccupations à la fois spatiales et temporelles, essentiellement sculpturales donc. Spatiales: ligne qu'on franchit, frontière, état de limite. Temporelles: cette ligne se déplace, elle est, encore une fois, un index qui désigne, dans tous les sens, l'écoulement du temps (architecture durable — sculpture éphémère; architecture du 18<sup>e</sup> siècle — sculpture du 20<sup>e</sup>; etc.). Mooney considère avec une certaine ironie le néo-classicisme de Robert Adam, partiellement responsable, un siècle plus tard, du style Beaux-arts qui triomphe paradoxalement à Chicago, lors de l'Exposition colombienne de 1893, et tue pour un temps l'école de Chicago (les New-Yorkais McKim, Mead et White se substituent à Sullivan).

Ces préoccupations culminent avec les projets actuels de John David Mooney, auxquels s'intéressait de près le maire de Chicago, Richard J. Daley, mort peu avant la Noël 1976, et dont on ne sait donc pas exactement s'ils seront réalisés. Il s'agit de créer, entre la jetée dite Navy Pier et le Musée de la Science et de l'Industrie, un gigantesque environnement cinétique et lumineux à l'aide de projecteurs et de rayons laser réfléchis par des miroirs. C'est, à la mesure du lac Michigan, des parcs et du vivant musée d'architecture moderne qui le bordent, la suite du plan de Daniel Burnham et de l'exposition de 1893. Sait-on qu'alors on avait surnommé Chicago la Ville-Lumière et que l'Exposition universelle de Paris en 1900 était dans

une large mesure une tentative d'émuler et de dépasser Chicago, si bien qu'à Paris on réalisa *en dur* (Grand-Palais, Pont Alexandre III) ce qui était provisoire ici? Sullivan, pour sa part, avait construit la Porte d'or, grande arche vouée à la lumière, à l'orient qu'il cherchait inlassablement. Mooney se passionne pour l'entrée de la lumière dans la ville, les étroites rues méditerranéennes (La Valette, à Malte, où il est allé avec Demarco) qui laissent passer soleil et lune; je songe aussi aux *canons à lumière* de Le Corbusier à La Tourette, ou encore aux *tunnels solaires* de Nancy Holt dans l'Utah (cf. *Artforum*, Avril 1977). Pour en revenir à Chicago, un des points de vue les plus justement célèbres est celui sur le Wrigley Building, gratteciel de 1924 recouvert telle une dragée de céramique luisante qu'on a envie de sucer; une batterie de projecteurs située de l'autre côté de la rivière l'illumine chaque soir depuis sa naissance. Mooney m'a dit que ce qu'il préférait dans cet environnement, c'était la batterie même des projecteurs: la lumière.

Voici les traits principaux de son grand projet. D'abord, au Musée de la Science et de l'Industrie, une série de rayons laser se refléterait de dôme en dôme et sur le lac Michigan. La surface même du lac fonctionnerait, pour certains programmes, comme un miroir. De véritables miroirs seront d'ailleurs utilisés pour que les rayons fassent retour vers le musée. De même à Navy Pier, rayons laser réfléchis de tour en tour et vers le lac, renvoyés par des miroirs, l'ensemble tissant une sorte de réseau, de résille, de toile d'araignée lumineuse. Dans une deuxième phase, le *mur de lumière*, de grands rayons lumineux obliques auraient leur source le long du lac, entre le musée et la jetée; ils seraient modifiés toutes les demi-heures. Ils créeraient des schémas formels et dans le ciel et sur le lac. Ils contrasteraient avec les rayons laser plus discrets, plus subtils, seulement visibles dans une atmosphère brumeuse ou polluée. Enfin, il serait question, avec l'aide technique de General Motors, d'utiliser des *rayons captifs*: il y aurait une sculpture lumineuse à l'intérieur du musée, et une ou plusieurs entre musée et jetée, le lac servant de surface de réflexion, mais aussi de réfraction, car l'une des sculptures pourrait être sous l'eau. Soumettant son projet à la Ville, Mooney note: «Depuis longtemps, la ville de Chicago est remarquable pour son utilisation de la lumière à des fins décoratives et de fête, par exemple les éclairages de Noël sur North Michigan Avenue et l'illumination de la Fontaine Buckingham — fontaine de 1927, équipée il y a dix ans d'un programme électronique comprenant 653 lampes de couleur. On retrouve donc ici la tradition immémoriale des feux d'artifice, sous une forme qui doit sans doute aussi quelque chose à ces orages théâtraux qui parfois sillonnent d'éclairs le ciel de Chicago<sup>1</sup>.

On peut noter enfin que les études multiples de John David Mooney pour ses sculptures ont eu un effet inattendu, celui de lui faire faire retour à la lithographie (qu'il avait étudiée naguère) et de lui faire découvrir la sérigraphie, dont il a donné un superbe exemple. Après avoir contemplé l'infinie prairie et le lac infini, Daniel Burnham déclarait avec un bel aplomb: «Tout ce que l'homme entreprend ici devrait être, soit en réalité, soit en apparence, sans borne.» John David Mooney marche, à sa manière toute personnelle, sur cette trace — sa manière qui consiste à faire prisonnière puis à libérer la lumière, l'atmosphère même, jusqu'à l'horizon, à perte de vue.

English Translation, p. 97

1. Une partie des projets de John David Mooney a pu être réalisée pendant le *Festival du Lac*, à Chicago, du 13 au 19 août. Seize projecteurs dardaient des rayons de lumière bleutée, longs de six kilomètres, stratégiquement disposés de part et d'autre d'une grande baie délimitée par Navy Pier, au nord, l'Aquarium et le Planétarium, au sud. Ils dessinaient dans le ciel noir (du côté du lac) ou rose et rouge (du côté de la ville) des berceaux de verdure lumineuse, semblaient une haie d'honneur de sabres brandis pour le mariage à trois du lac, du ciel et de la ville. Toutes les dix minutes leur disposition était modifiée; ils balayaient alors le ciel en caressant au passage, comme une aile blanche, un avion, un gratteciel, se coagulant sur les nuages où ils formaient des lunes laiteuses, des pois blancs sur le foulard immense de la nuit. Oeuvre d'art dont la beauté altière tient non seulement à ses dimensions plus que monumentales, à la mesure du cadre grandiose de Chicago, mais aussi au caractère éphémère, et qui fait revivre, en somme, par ces deux qualités, la tradition renaissante des entrées de ville et des arcs de triomphe dressés pour des souverains de passage. Le 19 août, à minuit moins le quart, les bougies sont soufflées, et Chicago, telle Cendrillon, s'achemine, non sans une pointe de tristesse, vers l'automne.

By Jean-Loup BOURGET

Sculpting is a word that covers a multitude of ideas. There is, for example, the sculpture of the stonemason which consists in removing, in freeing form from the mass, the block of marble, or of wood. On the other hand, there is the sculpture which consists of creating a block in an initially empty space, architectural sculpture where more is added than is abstracted, constructivist sculpture, metal sculpture, terra-cotta, Louise Nevelson's assemblages and the rest. And there are many other kinds, all of them, however, or so it seems to me, having in common, not so much their three-dimensionality, but that, as a result of these three, they are spread out in the spectator's own space. Painting and bas-reliefs occupy their own imaginary spaces — the third dimension is present only in the spectator's eye (and symmetrically to his presence by the depth which he perceives on the canvas). Sculpture works differently. You might say that here the viewer is *de trop*, since the sculpture unfolds in a real space, usually characterized by the multiplicity of perspectives forming a complete circle of 360°, not to mention the possibility of views from above and sometimes (although rarely, most sculptures having a ground-level base), of views from below. This being so, the spectator must multiply himself; he is not face to face, or even around the sculpture, but inside it, since he shares the same space.

By definition, then, sculpture is an art of space and also, less obviously, since it is an art of actual, and not of imaginary space, an art of the atmosphere. An art of light, of sun, of the weather, of day and of night. What is so striking about the Chicago sculptor, John David Mooney, is that he uses as his material, not solids (or, as the case may be, liquids or gases), but space itself, shaped by space and light. For Mooney has firmly grasped the essential character of sculpture: the fact that its intrusion into space must be met with a symmetrical response on the part of the spectator. "My sculptures, which are designed for both indoor and outdoor spaces, have, as one of their primary definitions, the insistence upon viewer participation, whether it be only in the form of introspection, and/or actual physical involvement with the work by walking through and around it."

First, however, a word about Chicago. The beauty and originality of this city are varied in nature. They are simultaneously architectural, sculptural and mixed, the latter being a combination of the natural and artificial milieus, the work on landscape which is now termed environment. In the sphere of architecture, it is as well to reiterate that there are at least three Chicago schools. The first, at the end of the nineteenth century, invented the sky-scraper, but like a two-faced Janus, it is characterized both by its functionalism (hostile, a priori, to sculpture and to other rhetorical figures in architecture), and by its symbolism, which links it with European Art Nouveau. Hence Louis Sullivan's buildings with their weird plant-decorations. The Carson, Pirie and Scott store is thus loaded with extraordinary cast-iron decorations, excrescences of monstrous crustaceans. This architecture then, constitutes in its own way a sculpture, exactly like Gaudi's Sagrada Familia in Barcelona. On the other hand, a functional sky-scraper — hence free of ornamentation — such as Burnham and Root's Monadnock, also has the beauty, the *svelte* curve of a sculpture.

The second Chicago school originated from the first. Also called the Prairie school, its chief exponents were Frank Lloyd Wright, a disciple of Sullivan, and his contemporaries. It flirts with sculpture. From Wright's studio home in Oak Park emerge vague Atlantean shapes, reminiscent of Puget or Von Stuck, a marriage of architecture and of gigantic sculpture, dear to both the Baroque and the Art Nouveau movements but here distinctly neo-classical (whereas with Gaudi and Sullivan, the Art Nouveau element, thanks to the vegetation, was neo-Gothic). At the same time, Wright himself is said to be the author of that curious piece of functional sculpture, the watering-trough, the replica of which may also be seen in Oak Park.

After the Prairie school, with its exaggeratedly low, horizontal lines, the third Chicago school, led by Ludwig Mies van der Rohe, witnesses the triumph of the glass and steel sky-scraper, with its vast, haughty facades cross-ruled by identical windows, which become, as everyone knows, a mirror, an art, of the changing weather, a receptacle of the sky and of the clouds. Again, it is an architecture which claims to be functional, whose beauty is said to derive from the very absence of decoration, which provides — especially in Chicago — plazas, where men, tiny and numerous, may still move around on foot, spaces to be filled.

Hence the sculptural order, the street transformed into a museum of monumental sculpture. There are precedents. Lorado Taft, a belated Art Nouveau artist, with his *Fountain of Life*, near the University and the patron of the arts, Ferguson, who, between the two wars, gave a million dollars for the erection of sculptures in public places. But this is the

come one, come all period of nineteenth century statuary (rather than of sculpture), which may also be admired in Paris and in New York. However, the most recent examples are the most famous: *Chicago's Picasso*, a great woman's head, horse-like, in front of the Civic Centre. It is a convincing piece of work for several reasons: its really monumental size and the fact that it is made of "Cor-Ten", a steel which gradually acquires a bronze patina, as is the architecture which serves as its background, as a curtain. In addition, Calder's red *Flamingo*, a proud crab bearing down on the pedestrian, a splash of colour in the austere cage of the Federal Centre (by Mies van der Rohe). When seen from the top of the Sears Tower (the tallest building in the world — itself a kind of sculpture, a child's set of blocks, but for what Gargantua?), it appears in a slender hollow, a canyon between the buildings, four hundred yards below, like a pretty shrimp, delicate, derisive. Less convincing by far is the Chagall mosaic, *The Four Seasons*, made for the plaza of the First National Bank: a banal block of concrete in pastel hues, Chagall's self-pastiche, overpowered by its context. In a more sophisticated, and less monumental (is that the right word?) class, Isamu Noguchi's admirable fountain-sculpture must be cited. In front of the Art Institute's new facade are the obelisk and large horizontal trough, built of grey-pink marble, where the running water adds coolness — and rust, for it is polluted. And the last-born, Claes Oldenburg's (baseball) *Bat*. Oldenburg is almost a child of Chicago, where his father was Consul General of Sweden and where he went to school.

The natural order. It must be remembered that Chicago has a continental climate, with extremes of cold and heat. However, whereas other cities (Montreal, Minneapolis) have concentrated largely on improving their winter living conditions, for a century now Chicago has been striving to adapt to its summer, which can be even tropical. Land has been won back from the lake, itself tamed with piers and jetties. Enormous parks have been created near its shores. Frederick Law Olmsted, (famous above all for having designed New York's Central Park) has been influential: Riverside, Jackson Park, participation in the Columbian Exhibition of 1893, etc. Such reshaping of landscape aims not only at increasing the pleasures of the inhabitants, but also at facilitating trade. The Chicago River used to flow into the lake but its course has been switched so that ships can come up easily. The numerous bridges which span the river are often raised, bringing street and highway traffic to a standstill. On St. Patrick's Day, it is painted green, an example of *Land Art* which Christo would not reject.

A triple tradition of architecture, sculpture and environment. Food for thought, for an artist like John David Mooney. It is clear that he sees himself as an heir to Daniel Burnham, the author of the Columbian exhibition celebrating the fourth centenary of Christopher Columbus' discovery of America, then of an urban plan, whose influence was world-wide (1909) and to which we owe the superb *Lake-front* — with its nearby slums — but that, as Kipling used to say, is another story. He also follows in the footsteps of Frank Lloyd Wright's contemporary, Walter Burley Griffin, who emigrated to Australia, where he designed the capital, Canberra. A few biographical details: John David Mooney was born in Illinois in 1941, studied at Notre Dame University (in South Bend, Indiana) and at the University of Illinois. He has taught in the States, mainly in the Middle West, in Italy and in London, at the Hornsey College of Art.

His first sculptures are in neon — so-called *plasma* sculptures, since their light is in a state of plasma, apparently lacking in density, and they can be compared to those by Don Flavin for example. But they already include a kinetic element: there are test-tubes, retorts, a whole laboratory of physics or of chemistry, rare gases; multicoloured light is captured, switches on and off, trembles, as it spreads in waves. "My first notion was to create light, not as illumination, but as form in space, and to give a sense of colours and fluidity, as in a Morris Louis painting." The medium, the material, is this light itself. It is also a tribute to the collaboration between the artist and the scientist or technician, represented above all by the University — in this case, Purdue (West Lafayette, Indiana), where Mooney was artist in residence.

A second penchant — steel sculptures — might be simultaneously described as minimalist and monumental. Ultimately — these are the most recent developments — the luminous and minimalist aspects are fused. Thus *Continuous You*, situated in a pedestrian mall in South Bend, is made of steel and plate-glass, smooth surfaces which reflect the sky by day, and passers-by and the street, whilst at night, the sculpture lights up from within, red and blue neon, lives its own life, like a beacon, reflecting time passing instead of passing clouds. A connection can be made between this sculpture and hyperrealist painting (the glass and metal surfaces and their reflections in Richard Estes and Don Eddy) and also with the Mies van der Rohe architecture, whose only fault, according to Mooney, lies in not addressing the street. Work in progress for a sculpture in Skokie (a Chicago suburb) is of the same tendency, with an infinity chamber, the interior alone being visible at night.

Even when he uses only steel, Mooney's medium is light. Indeed, *Springflow*, in Indianapolis, is not merely a minimalist sculpture, it is above all a play on the shadow borne by the steel, which is painted white.

In Mooney's studio, there is a complete series of photographs taken in Michigan, near South Bend, which give a very good idea of this preoccupation. They are photographs of the underworld where the shadows of the trees are stronger, as he himself says, than the trees; photographs where the reflection (in the water of a lake) is more important than the object reflected. It is in this sense that we are dealing with *environmental sculpture*. And in West Virginia, Mooney has made sculptures with *real tree branches*. In Indianapolis, *Springflow* is placed on a mound of grass, like a signal ("It is like a forefinger"), like Kosso Elouf's *Now*, in London, Ontario (cf. *Vie des Arts*, Vol. XVII, No. 67, p. 48), and the title itself well expresses the artist's sensitivity to the seasons. How could it be otherwise in the Midwest: in California, do people know what the seasons are?

To confirm this tendency, Mooney's work in Edinburgh, born of his encounter with Richard Demarco. Demarco, an artist and gallery owner, is the creator of *Edinburgh Arts*, and is famous for his organization of artists' and critics' journeys in quest of a common, and probably mythical, Celtic heritage, from Malta to Northern Scotland, via Italy, Yugoslavia, Brittany, Cornwall and Ireland — Stonehenge itself, whatever its religious function, may be described as a gigantic minimalist and environmental sculpture. Here, light was the medium: sculpted sun, summer solstice. In Edinburgh, Mooney's work consisted of unrolling a long, thin piece of cheesecloth on the neo-classical architecture of the Athens of the North, and of photographing the results. He called it *Passing Line*: one which passes, and which must be crossed. Again, this is close to Christo, and at the very heart of spatial and temporal, and therefore sculptural, considerations. Spatial: a line to be crossed, a boundary, a borderline *state*. Temporal: the mobile line is, once again, a forefinger, pointing out, in very sense, the passing of time (*lasting architecture versus ephemeral sculpture*; 18th century architecture versus 20th century sculpture, etc.). It is with a certain irony that Mooney looks on Robert Adam's neo-classicism, partially responsible, a century later, for the Beaux Arts style which paradoxically triumphed in Chicago at the time of the Columbian exhibition of 1893, killing, for a while at least, the Chicago school (Sullivan being replaced by the New Yorkers McKim, Mead and White).

All these elements culminate in Mooney's present projects, in which Richard J. Daley, Mayor of Chicago, who died shortly before Christmas 1976, took a keen interest. Whether they will be realized is uncertain as yet. The plan is to create, between the Museum of Science and Industry and Navy Pier, a huge kinetic and luminous environment with projectors and laser-beams reflected by mirrors. It is in keeping with Lake Michigan, the parks, the living museum of modern architecture on its shores; it is the continuation of the Daniel Burnham plan and the 1893 exhibition. How many know that Chicago had been called the *City of Light* and that the World Exhibition of 1900 was largely an attempt to emulate and even surpass Chicago in Paris, to the extent that what was temporary here was built there *for good* (Grand-Palais, Pont Alexandre III)? Sullivan, for his part, had constructed the *Golden Door*, a great archway dedicated to light, facing the east which he constantly sought. Mooney is passionately concerned with the entry of light into a city, the narrow Mediterranean streets (Valetta, which he visited with Demarco), which let in the sun and the moon. I am also thinking of Le Corbusier's *guns of light* in La Tourette, of Nancy Holt's sun-tunnels in Utah (cf. *Artforum*, April 1977). In Chicago itself, one of the most justly famous vistas is that of the Wrigley Building, a 1924 sky-scraper covered with shiny ceramics, like a tempting sugared almond. From the other side of the river, a battery of flood-lights has illuminated the building every evening since its inauguration. Mooney has told me that what he prefers in this setting is the series of projectors itself: light.

Here are the main points of his grand project. Firstly, at the Museum of Science and Industry a series of laser beams would be reflected from dome to dome and on Lake Michigan. The lake surface itself would, for certain programmes, act as a mirror. Real mirrors will be used so that the beams return to the Museum. Similarly, at Navy Pier, laser beams would be reflected *from tower to tower and towards the lake, sent back by the mirrors*, the whole weaving a sort of network, a piece of lace, a luminous cobweb. Subsequently, the *wall of light*, large, oblique rays would originate along the lake between the Museum and the jetty; they would be changed every half-hour, creating formal patterns both in the sky and on the lake. They would contrast with the more subtle laser beams, visible only in a hazy or polluted atmosphere. Finally, with technical aid of General Motors, sealed beams would be used. There would be a light sculpture inside the Museum and one, or several, between the Museum and the Pier, the lake surface providing reflection and refraction, for one of the sculptures might be under water. When submitting his project to the City, Mooney observed that "the city of Chicago has long distinguished itself with its use of light in decoration and festivities, such as the Christmas lights on North Michigan Avenue and the lighting of the *Buckingham Fountain*, a 1927 fountain equipped, ten years ago, with an electronic programme, featuring 653 coloured lamps. Here we find the timeless custom of fireworks which doubtless owes something to those

dramatic storms which streak the Chicago sky with lightning flashes<sup>1</sup>.

In conclusion, we may point out that John David Mooney's multiple sketches for his sculptures have had an unexpected effect, that of making him return to lithography (which he had formerly studied) and of revealing to him the possibilities of silk-screens, of which he has created a superb example. After having contemplated the prairie and the lake stretching to the horizon, Daniel Burnham stated with fine aplomb: "Whatever man undertakes here should be either actually or seemingly without limit." In his own unique way, John David Mooney is working in this direction, by confining, and then freeing light . . . as far as the eye can see.

1. Part of John David Mooney's plans was able to be achieved during the *Lake Festival* at Chicago from the 13th to the 19th of August. Sixteen searchlights flashed forth beams of bluish light six kilometres long, strategically arranged on both sides of a large bay bounded on the north by Navy Pier and on the south by the Aquarium and the Planetarium. These rays sketched in the sky, black toward the lake or pink and red toward the city, bowers of luminous greenery, and seemed an aisle of honour of crossed swords for the three-way marriage of the lake, the sky and the city. Every ten minutes, their arrangement was changed; then the beams swept the sky, caressing as they passed, like a white wing, an airplane, a sky-scraper, massing on the clouds where they formed milky moons, white dots on the vast scarf of the night. A work of art whose proud beauty is due not only to its greater than monumental size suitable to the imposing frame of Chicago, but also to its fleeting character; a work of art that, in short, brings to life again by these two qualities the reviving tradition of royal entries into cities and arches of triumph erected for visiting sovereigns. On the 19th of August, at a quarter to midnight, the candles were snuffed out and Chicago, like Cinderella, went on its way toward autumn, not without a pang of sorrow.

(Translation by Eithne Bourget)

## THE WALRUS TUSK SCULPTURES IN THE ESKIMO MUSEUM AT CHURCHILL

By Jeannine VEISSE

There are many tourists who embark on the long and complicated journey by rail across the Canadian forest to Churchill just for a fleeting vision of the tundra. If a meeting with the polar bear is uncertain, one with the whale, the seal, or the wild goose rarely fails to occur. With its hospital, its school, its Hudson's Bay Company store and its Catholic mission, the Eskimo Museum belongs to the quadrilateral which is to-day the heart of the little village. Not even the most unobservant visitor can miss it. Most often he goes aimlessly into the only exhibition gallery. Immediately the symphony of the show-cases, in black and white on a red background, fascinates him. There may be seen, grouped in centres of interest, a broad sample of the best produced by Eskimo artists in the last thirty years. Among the hundreds of sculptures, the series of carved walrus tusks stands out powerfully and forms the coloured framework of the exhibition. Ordered in 1944 by the Churchill Catholic Mission, these works make up a unique ensemble in the history of contemporary Eskimo sculpture and deserve some comments for themselves alone.

In all, forty-eight scenes may be counted, twenty-eight having been produced at Repulse Bay by Tungilik, Koverk, Kringark, Nutakraluk and Takrawa, and twenty-one at Pelly Bay by Fabien and Antonin Attark and Ugark.

It must be noted that walrus tusk is used for the making of figurines and for their support. The Eskimo remains faithful to ivory, a material worked for thousands of years. Raised on four stands, the tusks are, most of the time, whole, the upper part simply being planed. They can also be shortened in length and height. Then the tusk boils down to a wide bar, not very thick, rounded at the ends and often bordered by a geometric motif.

The Lilliputian figurines carried by the tusk (one or two centimetres in height) are similar to those in the culture of Thule<sup>1</sup>. The accent is placed on the supple clarity of the contour line, the balance of volumes, the absence of details going so far as litotes. The meticulousness of the work and the quality of the finish are striking. These works, identical without being similar, possess a unity of ensemble while avoiding monotony.

With the passing of time the magic-religious rôle of the ivory statuettes has toned down. At the end of the 19th century and the beginning of the 20th, the figurines parted with to whalers and then to the occasional passing tourist had the same appearance as the earlier ones. Mystery and exotic quality replaced magic. They exerted a certain