

On Tim Whiten's Mythic and Metaphysical Explorations De la quête du mythe et de l'exploration métaphysique de Tim Whiten

Ted Rettig

Number 26, Winter 1994

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/10066ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Rettig, T. (1994). On Tim Whiten's Mythic and Metaphysical Explorations / De la quête du mythe et de l'exploration métaphysique de Tim Whiten. *Espace Sculpture*, (26), 19–23.

De la QUÊTE DU MYTHE et DE L'EXPLORATION METAPHYSIQUE DE Tim Whiten

Olga Korper Gallery, Toronto
du 28 août au 25 septembre 1993

Au début des années 1970, Tim Whiten s'appropriait des objets trouvés dans la nature, des morceaux de bois, des pierres, et les recouvrait de pièces de cuir qu'il cousait ensemble. Les pierres, rendues douces et lisses, étaient particulièrement intrigantes. La texture et la couleur du cuir mettaient de l'avant leur nature organique. Certaines pierres faisaient dans la main et la sensation du cuir les recouvrant procurait une conscience aiguë de paradoxes complexes. De tels paradoxes réapparaissent dans les oeuvres récemment exposées à la galerie Olga Korper.

En 1972, il a découvert une provision d'ossements humains dans un catalogue médical. Il a alors fait l'acquisition de plusieurs crânes, de sorte à s'en servir dans son travail. Récemment, on a interdit la vente de squelettes humains. Les premières oeuvres utilisant des crânes étaient fortement influencées par la tradition funéraire. Elles rappelaient des ossuaires, avec leur crâne placé dans de grands paniers doublés de coton blanc, recouverts de rubans blancs. Une autre pièce de cette époque était composée d'un panier blanc, gros comme une valise, partiellement rempli de crânes déposés sur un coussin violet. Cette oeuvre rappelait des photos d'ossuaires, ces lieux où les sociétés anciennes conservaient les os (souvent classés selon la grosseur) de leurs disparus.

Se trouver face à face à un crâne humain suscite une émotion originelle, une fascination mêlée à une profonde angoisse. Le degré de fascination est relatif à celui de la reconnaissance des détails laissés derrière par la vie unique et personnelle qui animaient, jadis, les os : la forme du front, des joues, des maxillaires, et plus spécialement les dents, déformées, jaunies et détériorées. L'angoisse nous précipite dans l'inconscient et nous fait ressentir l'abîme de notre propre mortalité, vite insoutenable.

L'utilisation de crânes humains en art constitue un geste provocateur. Ce faisant, l'artiste s'engage dans un sentier incontournable, un sentier qui pose le défi de le suivre jusqu'au bout. La réflexion, voire la méditation, que Tim Whiten effectue en manipulant ce matériau est unique et se situe en marge de la pratique de l'art, telle qu'elle a évolué à Toronto depuis la fin des années 1960.

En 1986, Tim Whiten a exposé une partie de la série d'oeuvres intitulée *Descendants of Parsifal*. Dix crânes avaient été alignés au mur, grâce à des crochets, un peu sous les yeux des visiteurs, l'un d'eux était recouvert de cuir noir. Ils étaient tous munis d'yeux d'humains en verre, sauf pour un seul, muni d'yeux d'animal, plus gros. Les yeux tenaient en place grâce à des matières appliquées, surtout de la gomme à mâcher. Tim Whiten

Ted Rettig

On Tim Whiten's MYTHIC and METAPHYSICAL EXPLORATIONS

Olga Korper Gallery, Toronto
August 28-September 25, 1993

In the early 1970's, Tim Whiten took a number of objects from nature, logs and stones, and covered them with leather, seams sewn together. The smoothed, rounded stones were especially intriguing. The organic form of the stones was enhanced by the addition of the tan coloured leather. Some stones were palm sized and the feeling of the leather with the stone produced a heightened perceptual awareness of a paradox without a direct, simple resolution. Paradoxes like this are also to be found in a recent exhibition at the Olga Korper Gallery.

In 1972, he discovered a source of human bones in a medical catalogue. He acquired many skulls for use in his work. Recently, the sale of actual human skeletons was discontinued. The first works with skulls were burial or ossuary-like pieces with a skull in a tall basket lined with white cotton and covered with a white cloth tape outside. Another work from this time consisted of a white trunk-sized basket, painted chalky white, partially filled with skulls on a purple pillow. This work recalls pictures of shelves in an ossuary, a room where a community stores the bones of its members, often sorted by size.

When one confronts an actual human skull, one has a fundamental emotional reaction of fascination and a deeply felt anxiety. The fascination is with the degree of recognition of the few details of the individual life the bones once carried: the unique formations in the forehead, cheek bone, jawline and especially the teeth, misshapen, yellowed, with some decay. The anxiety felt reaches deeply into the unconscious and produces a strong emotion about one's mortality. This leads to an emotional heaviness.

The use of actual skulls in an artwork is a daring act. Doing so means dealing with an irreducible, ultimate horizon, one that is very challenging to carry on with. The reflection or meditation that the artist must engage in handling these "materials" is unique and sits outside mainstream art as it has evolved in Toronto since the late 1960's.

In 1986, Whiten exhibited part of a longer series entitled *Descendants of Parsifal*. Here ten skulls were installed, each on a small bracket in a long row on the wall just below the viewers' eye level. One was covered in black leather. Most skulls had human glass eyes; one had the larger glass eyes of an animal. These were held in place by applied substances, mostly chewing gum. Whiten chewed the gum, pink, green, grey, and applied it to the skulls in patches. Some

had various colours. The association with the Latin American festival of the dead was immediate, but it was an aside since the pieces had such powerful presences. Whiten saw the chewing and application of the gum as a way

Tim Whiten, installation
view, 1993. Olga Korper
Gallery, Toronto.
Photo: Helena Wilson.

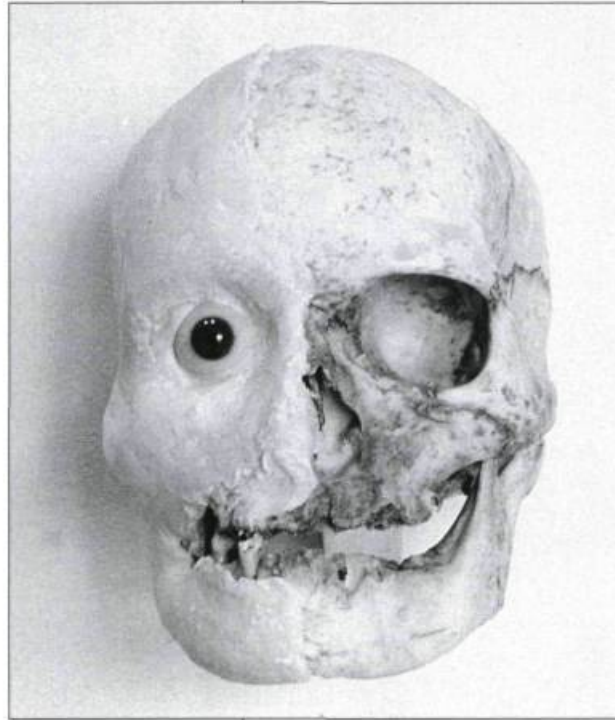


mâchait la gomme, rose, verte, grise, et l'appliquait sur les crânes, en plaques de diverses couleurs. On pouvait immédiatement associer ces oeuvres aux Fêtes des morts célébrées en Amérique latine, mais la référence devenait aléatoire devant des oeuvres douées d'une présence spécifique. Tim Whiten considérait que le fait de mâcher et d'appliquer la gomme correspondait à nourrir les oeuvres, tout comme les oiseaux mâchent et digèrent partiellement la nourriture qu'ils donnent aux oisillons. Il considérait que le rituel de l'ajout d'une couche décorative à l'oeuvre renouvelait la vie que les yeux en verre insufflaient aux crânes. Tim Whiten ne s'intéresse pas au sensationnalisme ou aux choses bizarres. Sa réflexion l'occupe à une exploration métaphysique du monde occidental, bien au delà de ses acquis scientifiques et religieux. Les limites du monde métaphysique, au sein de notre société scientifique, décrivent une expérience ancrée dans un fonctionnalisme empirique, selon lequel la beauté de l'oeuvre d'art dépend de son adaptation à la matière et aux formes qu'elle utilise. Pour leur part, les conventions religieuses en Occident composent avec les dogmes et l'acte de foi. Toutes deux font davantage appel à une rationalisation de la conscience de soi et s'aventurent rarement dans l'inconscient. Tim Whiten nous introduit à un monde peuplé d'êtres qui fraient avec les esprits, les démons et les anges. Dans la religion Hindou, ces êtres sont appelés *devas*. Comme dans la plupart des religions anciennes, leurs pouvoirs appartiennent au domaine des émotions et de la sensibilité, un monde dominé par la peur et l'exaltation. Ces êtres existent vraiment, de la même manière que les esprits des hommes et des animaux survivent au corps, dans la culture des Peuples fondateurs. Pour la plupart d'entre nous, ce champ d'exploration n'inspire pas confiance. Pour les intellectuels sérieux, il est carrément tabou. Tim Whiten propose une solution métaphysique aux questions que soulèvent la pensée scientifique et la foi occidentale. On peut y voir une critique implicite des prétentions esthétiques et métaphysiques de la culture dominante. Ces oeuvres exigent une ouverture d'esprit par rapport à de nouvelles expériences. Elles nous indisposent. Elles sont accrochées à la réalité et n'ont pas été conçues pour remplir le rôle d'accessoires culturellement distanciés, en vue d'un exercice muséologique. Dans *Descendants of Parsifal*, l'effet créé par l'ensemble des pièces où l'on retrouvait des crânes était tel que l'expérience surpassait les oeuvres, prises individuellement ou en série. L'ensemble initiait à un genre d'intuition d'une autre dimension, un inconnu peuplé, quelque part dans l'Univers. Tim Whiten a exploré cette métaphysique parallèle et est arrivé à transcender la matière de façon dérangeante, très sérieusement, d'une manière inoubliable. L'étendue des expériences transcendantes est plutôt limitée en art actuel et postmoderne. Les oeuvres de Rothko et de Newman composaient avec des formes très subtiles d'absence et de présence de l'indicible par le biais de la couleur, de l'image, de l'éclairage, de la vision périphérique et de l'échelle du corps. Ici, la conscience d'une intuition transcendante se présente comme un léger murmure, trouble. Certaines oeuvres plus récentes composent avec une transcendance plus immanente, à travers le corps. Eva Hesse l'a fait dans un langage postminimal et des oeuvres de la dernière décennie traitant du corps ont conduit cette expérience dans un inconscient plus vaste.

Lors de l'exposition de septembre, on ne retrouvait pas d'oeuvres utilisant des crânes humains. Les oeuvres de

of nourishment, as birds masticate, chew and partly digest the food given to their young. He saw this ritual act of adding a decorative layer as renewing and adding to the quality of life that the glass eyes gave to the bone. Whiten is not interested in sensationalism or the bizarre. His area of reflection has taken him to metaphysical exploration beyond that of Western science and religious conventions. The boundaries of the metaphysical range in the scientific framework deal with experience that is grounded in empirical material-based functionalism. Western religious conventions deal with dogmatic assertions and pious practices. Both are located much more in rational self awareness and rarely go into the unconscious. Whiten's works open up a realm of being that has to do

with spirits, demons and angels. In Hinduism, these "beings" are called *devas*. As in most ancient religious cultures, these powers are actually perceived within a range of emotional response, from fear to elation. They have a presence in reality as do human and animal spirits for First Nations peoples. For virtually all Western mainstream individuals, this area of exploration is highly suspect and for serious intellectuals, it is definitely taboo. Whiten has here developed an alternative metaphysics in the gap between scientifically grounded thought and Western religious practice. This body of work can be seen as implicitly critical of the metaphysical and aesthetic assumptions of mainstream culture. His works demand an openness to new



forms of experience. The works put one ill at ease. They are experienced as real and not as culturally distanced artefacts of a museum display. In *Descendants of Parsifal*, the overall effect of the groupings of works with skulls was such that the experience went beyond the individual works and the groupings. Altogether they initiated an intuition of a much larger scope, of presences in the unknown, in the cosmos. Whiten has experientially explored this alternative metaphysics and has produced real experiences of transcendence that are unsettling but also powerful and unforgettable. The range of transcendent experiences possible in modern and post-modern art is rather limited. Rothko's and Newman's works dealt with very subtle forms of absence and presence of the ineffable through colour, image, lighting, peripheral vision and body scale. Here, awareness of an intuitive transcendent seems like a faint fluttering whisper. More recent sculptural works deal with transcendence in the immanent range, through the body. Eva Hesse did so in post-minimal language and pieces of the past decade dealing with the body have carried the experience further into the unconscious.

In the September exhibition, there were no works with skulls at all. This show is a continuation of the stream of works that are either animated by imagistic content or by perceptual encounters with a subsequent reflective awareness of paradoxes found in the small wonders of the everyday.

Whiten speaks of consciousness as the mirror of reality, and actual mirrors are a prominent feature in these pieces. *Victor* has a door-sized wooden frame with a full-

Tim Whiten,
Descendant of Parsifal,
Human skull w/glass eye
and modeling
compound.

cette exposition viennent s'ajouter à une série animée soit par le contenu des images, soit par la perception suivie d'une conscience réfléchie des paradoxes propres aux petits miracles et mystères quotidiens.

Tim Whiten croit que la conscience est un miroir de la réalité, et les miroirs sont particulièrement présents dans les oeuvres de cette exposition. *Victor* est composé d'un miroir, encadré de bois, de la dimension d'une porte, appuyé au mur et faisant face au visiteur. À huit centimètres du miroir, l'artiste a disposé une plaque de verre sur laquelle il a peint une silhouette grise à son effigie, en pied, les mains placées le long du cou et du menton. La silhouette grise semble fantomatique, telle une ombre, son verso est aussi en miroir, placé de sorte que les deux surfaces réfléchissantes se font face. En s'approchant de l'oeuvre, face à l'ombre, la réflexion de la pièce est animée par les déplacements du visiteur, sa propre réflexion est absente, puisqu'elle se trouve à l'intérieur de la silhouette grise. On s'attend à voir ne serait-ce qu'un bout de tissu de nos vêtements, mais ce n'est pas le cas. Plus près de l'oeuvre et toujours devant la silhouette, on s'aperçoit que son contour est reproduit à plusieurs exemplaires créé par l'effet d'accrochage visuel des deux surfaces réfléchissantes. L'attente toute naturelle de retrouver sa réflexion en s'approchant d'un miroir en pied est trompée, un déplacement de la conscience a lieu. On peut le voir comme une victoire sur les conditions qui déterminent à la fois les reflets et les ombres. Le visiteur peut se soustraire à sa réflexion, grâce à cette image fixe d'ombres se répondant, l'introduisant à un genre de fantaisie métaphysique.

L'autre pièce entièrement constituée de miroirs est intitulée *Vault*. Vue de l'extérieur, la structure présente un image complète. Il s'agit d'une demi-sphère à facettes, suspendue au plafond, près du mur, tombant à la hauteur des épaules du visiteur. La structure reflète les murs et le plafond de la galerie, les visiteurs ne peuvent s'y voir. L'impression de totalité est si forte qu'en se plaçant sous la demi-sphère le visiteur s'attend à recevoir une réflexion parfaitement concave de son image. En fait, le contraire se produit. Les miroirs sont disposés en angle brisés, séparés les uns des autres, de telle sorte que seulement des fragments sont visibles. Ici, la gestalt crée une attente qui est confondue lorsque l'intérieur de l'oeuvre est expérimenté. En se déplaçant à l'intérieur de la demisphère, plusieurs points de vue sont offerts, mais leur portée demeure plutôt limitée. De quelque côté qu'on les aborde, les images réfléchies demeurent sensiblement les mêmes. La vision périphérique est située presque entièrement à l'intérieur de la réflexion. Le sol est visible, mais de façon accessoire. Le titre de l'oeuvre, *Vault*, réfère au plafond des églises médiévales, aux voûtes célestes. Tandis que l'extérieur de la pièce reflète l'Univers qui s'étend au delà du regard, son intérieur est intensément tautologique, et offre une vision plutôt décevante. Le concept de l'oeuvre diffère paradoxalement de ce qu'elle donne à percevoir.

Dans la pièce intitulée *Victor*, on a une conscience de soi en aplatissement, bien contourné. Dans la pièce *Vault*, on perçoit sa tête en entier. On a une impression de densité, de poids autour de la tête, du fait qu'elle est complètement encadrée par des miroirs, tandis que la structure elle-même semble conditionnée par l'apesanteur.

La pièce *Courting the Caliph's Daughter* présente une table de billard dont on a remplacé le tapis vert par un miroir. Le long de son contour, des cheveux servent de matelassure.

length mirror against the wall facing the viewer. About 8 centimetres from the mirror is a full sheet of glass with a grey painted silhouette of the artist, his hands at the side of his neck and chin. The grey silhouette appears shadow-like. The other side of the shadow is a mirror so that the twomirrored surfaces face each other. If one approaches the work in line with the grey shadow, what can be seen of the room is reflected and this reflection is animated by one's movement, yet one's own reflection is not present because it is constantly within the grey shadow-like silhouette. One expects to have fragments of one's clothes visible in the reflection but none is to be seen. When close to the surface and still within the silhouette, one notices that the edges of the painted shadow are

echoed many times in the counter reflection of the two mirrored surfaces. The common expectation of being reflected upon approaching a full length mirror is confounded and a subtle change in awareness takes place. One can see this as a victory over the conditions determining both reflective surfaces and shadows. One can hide from reflection in this stable materialised shadow that echoes itself, a bit of metaphysical whimsy.

The other work composed entirely of mirrors is entitled *Vault*. It is a faceted dome of mirrors suspended near the wall from the roof structure coming down to about shoulder height. From the external view, the structure is an imagistic whole, that of half a sphere. It reflects the walls and the roof of the gallery. No viewer is reflected. The impression of the wholeness is so strong that one expects to see a completely rounded reflection when one steps inside, under the dome. In fact the opposite is the case. The surfaces are all angled away from each other so that only fragments are visible. Here, the gestalt formed by the external view develops expectations that are confounded upon experiencing the internal surfaces. By moving somewhat inside the dome, various views are possible but the range is surprisingly limited since by looking in any direction, the reflection is virtually the same as any other. Peripheral vision is also almost entirely within the reflection. The floor is visible but has only a minor presence in the perception. The title, *Vault*, refers to medieval church ceilings, vaults of the cosmos. While the exterior of the dome reflects the cosmos above eye level, the interior is intensely tautologous, reflecting much less than expected. The concept formed and the perception experienced are paradoxically different.

In *Victor*, there is a subtle awareness of oneself as flat, as having edges. In *Vault*, there is a perception of the totality of one's head. There is a feeling of density, of weight around the head from the complete framing of the mirrors while the structure itself seems weightless.

In *Courting the Caliph's Daughter*, a pool table is constructed with a mirror in place of the green felt top. Around the edges, human hair has been applied to act as padding for the bumpers. There is only one red, stone billiard ball and one cue stick. There are no pockets. The cue is as long as the artist is tall. It is in fact longer than the table itself,



Tim Whiten, *Courting the Caliph's Daughter*, 1993. Wood, mirror, human hair. 165,1 x 83,8 x 86,3 cm. Photo : Helena Wilson.

Ne s'y trouvent qu'une seule boule, rouge, en pierre et une seule queue de billard. Il n'y a pas de poches pour recevoir les boules. La longueur de la queue de billard correspond à la taille de l'artiste. Elle est plus longue que la table, Tim Whiten l'y a déposée en diagonale. La boule est placée au centre du miroir. Le visiteur est invité à jouer sur la table de billard. La boule fait un bruit étonnamment fort, aigu et grinçant en roulant sur le miroir, ajoutant une dimension signifiante au traitement bien intégré des volumes de la sculpture, tandis que le son de la pièce s'oppose à ses composantes visuelles. Puisque le miroir reflète le plafond de la galerie et les tampons amortisseurs en cheveux de la table, on discerne mal où il se trouve sur la table. Au toucher, la profondeur qu'il occupe dans la table est plus grande qu'au coup d'oeil.

Elemental se présente comme un bloc de 120 centimètres carrés, en verre, rectangulaire. L'artiste a déposé un poêlon en fonte dessus, à l'intérieur duquel on retrouve une forme triangulaire de cheveux noirs et frisés. Ce remarquable volume de verre est parsemé de centaines de bulles d'air aux grosseurs variées. Certaines ont pour de bon gravé des ondulations sur sa surface. Le bloc semble mû par une énergie qu'on perçoit comme de la chaleur et du mouvement à l'intérieur de la masse vert-de-gris. Le poêlon et la forme triangulaire en cheveux partagent la géométrie fixe du bloc. Dans le contraste, les matériaux et les volumes de l'oeuvre sont complémentaires. La fonte présente une densité semblable à celle du verre coulé, sa rigidité et sa solidité font contrepoids à la translucidité du verre. La grosseur des boucles de cheveux correspond à la grosseur moyenne des bulles d'air. La pièce apparaît immuable, pourtant elle s'anime d'une activité bouillante, où se croisent le froid et le chaud. Le poêlon et les cheveux proposent des associations inspirées par l'anatomie. L'image évoque une panoplie d'expériences, d'invulnérables émotions et le contrôle de la passion.

Lors d'une conversation, Tim Whiten a mentionné que l'un des thèmes privilégiés de cette série était la nécessité d'une réalité par défaut, de la même manière que le concept de la chaise devient recevable et complet à partir du moment où personne s'est assis dessus. Pour la pièce intitulée

Ch air, il est intervenu sur une vieille chaise de salle à manger en y ajoutant les roues d'un fauteuil roulant. Les pattes avant de la chaise ont été raccourcies, amputées, de sorte à recevoir les roues avant du fauteuil, plus petites. Le siège de la chaise est recouvert de cheveux humains. La réalité par défaut s'évalue graduellement par l'ajout des éléments suivants : la manière dont le titre de l'oeuvre est prononcé, en allongeant le «ch» et en y juxtaposant «air», conférant au terme une acception surnaturelle. Tim Whiten attribue l'oeuvre à l'un de ses anges. Cette métaphore prend tout son sens par le type de souffle que demande la prononciation du titre de l'oeuvre, d'une part, et de l'autre, si on considère les possibilités de l'oeuvre résultant de la somme d'une tradition formelle, le repas en famille, et de la vulnérabilité du corps. Les cheveux emmêlés sur le siège détournent une lecture individualiste de l'oeuvre vers une lecture plus collective et accessible.

Le thème de la collectivité est repris dans la pièce intitulée *Magisterium Pardesh*. Une canne et trois parapluies ont été démontés, auxquels l'artiste a fixé des branches d'arbre de sorte que les pièces mesurent deux mètres et demi. La canne ressemble à une houlette de berger. En tout, on compte sept houlettes... ou bâtons. Trois d'entre eux sont constitués de gaulis aux faites arrondis et polis. On dirait aussi des crosses d'évêque provenant d'une culture du terroir. Ces bâtons peuvent en outre symboliser le pouvoir et les privilèges, dans certaines sociétés. Placées devant le béton, trois structures représentant des autels, donnant à l'oeuvre une fonction rituelle. Les toiles des parapluies sont drapées autour des autels, les ouvertures au centre des toiles ont été refermées par un morceau de tissu noir, cousu solidement avec du fil vert ou rouge. Lorsqu'on soulève les toiles, on aperçoit deux petites portes. Derrière, on retrouve un miroir à la verticale placé de manière que l'image réfléchie complète le fond de la boîte. Cette oeuvre est enracinée à une ritualisation de la notion de communauté, qui s'étend au-delà du

and is placed diagonally across the top rim. The ball is in the centre of the mirrored surface. One is meant to use the table. The stone billiard ball makes a surprisingly loud, sharp, high pitched, grinding sound as it rolls on the glass. This adds a significant dimension to the well-integrated treatment of the surfaces and elements of the structure. The sound is quite apart from the visual component of the piece. Since the mirror tabletop reflects the roof structure of the gallery and the hair bumper at the edges, the actual location of the mirrored surface is difficult to discern. If one tries to locate the mirror top by touch, the depth feels greater than by visual estimation.

Elemental is composed of a cubic volume of solid, poured glass about 30 centimetres high by 40 centimetres wide and deep. On this cube of glass is a cast-iron skillet with a triangle of curly, black hair glued inside. This remarkable volume of glass has hundreds of embedded air bubbles of various sizes. Some have formed permanent ripples on the surface. The block seems to have a strong energy that is perceived as both heat and motion within the dense, grey, green mass. The skillet and the triangle of hair share the regular geometry of the cubic component. The materials as well as the forms are complementary by contrast. The cast iron has a density similar to glass and it has a rigidity and hardness that counters the translucent plasticity of the glass. The curls of the hair are the same scale as the middle sized air bubbles. The piece is still, yet paradoxically full of boiling action. It is cold, yet has much heat. The skillet and hair take on anatomically gendered associations. The image evokes a rich range of experiences, calling forth deep feelings of controlled passions.

In conversation, Whiten mentioned that one of the themes important to him in these works is the necessity of an absence defining a presence, as a chair is determined as a concept and a structure by the absence of a sitter. In *Ch air*, he has transformed an antique dining room chair by adding wheels from a wheel chair. The front chair legs were cut shorter, amputated, to accommodate the smaller front wheels. The seat of the chair was covered with human hair. The absences here are qualified by degree through the addition of these other elements. The way the title is said, with a soft "ch" sound followed by "air," gives the name an ethereal quality. Whiten sees the piece as one of his angels. This image is strengthened by the release of breath in the title and by the presence of a potentiality in being that is a compression of a formal tradition, family dining, and of physical vulnerability. The matted human hair on the seat takes the work from an individualistic reading and introduces a more general collective presence.

This collective cultural theme is carried forward in the work entitled *Magisterium Pardesh*. Here a cane and three umbrellas have been taken apart and lengths of sapling wood have been added to lengthen each to 2.5 metres tall. The cane especially now looks like a shepherd's crook. There are seven crooks or staves in total. Three are just uncut saplings with rounded tops and polished lengths. These seem to be like walking sticks from another, rural culture. Tall staves like these are traditional means of showing power and special status in the community. In front of the seven staves are three small altar-like structures, giving the work a ritualistic reference. The umbrella covers are draped over the three boxes. The centre-top holes of the umbrella covers have been sewn over with a piece of black cloth stitched tightly with red or green thread. When the covers are lifted, one notices two small doors. Upon opening the doors, one finds a vertical mirror placed so that the reflection completes the back of the box. This work is also grounded in a collective context of ritual, one that reaches across time and cultures. It is engaging in a way more symbolic than perceptual.

The final work to be discussed is the first to be seen when entering the gallery. Entitled *Draw*, it is a cart-like structure made of mirrors. It has the neatness and clarity of a new office building while reading very much like a racing vehicle. It also reflects the

temps et des cultures. Elle se prête beaucoup plus à une interprétation symbolique que perceptive.

La dernière oeuvre dont nous parlerons se trouve à l'entrée de la salle d'exposition, c'est la première que nous voyons en entrant dans la galerie. Intitulée *Draw*, la structure évoque un véhicule construit de miroirs. Elle partage l'esthétique propre et translucide des édifices à bureaux modernes, tout en présentant les caractéristiques d'une voiture de course. Elle aussi ne servira qu'à réfléchir l'entourage, plutôt que l'image du visiteur. Les roues arrière ont été confectionnées à partir de pneus, les roues avant sont représentées par deux gros piquets, de manière à désamorcer l'effet de vitesse créé par la surface scintillante de l'oeuvre et sa forme. Au centre du toit de la voiture, l'artiste a percé une ouverture en forme de poisson dans laquelle on peut voir un poisson couleur aluminium, suspendu à une substance opaque et verte. Cette oeuvre déborde d'images contradictoires. Elle est si bien réalisée que sa matière même semble provenir du monde des illusions.

Tim Whiten se consacre à une quête de longue haleine sur l'héritage humain, telle que la lui dicte sa culture. Elle est en partie la quête des origines issues du bouillon de culture qui a précédé l'esclavage et l'anéantissement de la culture africaine en Amérique, et en partie une exploration infinie du monde contemporain. On peut prêter une analyse jungienne aux mythes dont il se sert, aux rituels qu'il remet en scène et aux symboles d'une multitude de peuples occidentaux, ou non, qu'il implique dans son travail. Il n'hésite pas à partager sa vision métaphysique, en jouissant de sa réalité et des expériences édifiantes dont elle est le récit concret. Certaines de ses premières oeuvres abordaient la question politique, ayant trait aux ethnies. Oeuvres-fétiches, elles sont constituées de longs bâtons, à l'extrémité desquels l'artiste a fixé des cheveux humains blonds, tressés de courroies de cuir auquel sont attachés de menus artefacts. Ces pièces du début des années 1970 indiquent une présence, elles sont des instruments du pouvoir et provoquent la nature au nom de la métaphysique et de l'esthétique. Tim Whiten a été capable d'explorer des territoires de l'esprit à mille lieux de ceux proposés par la culture dominante. Cela lui a permis de s'en remettre au pouvoir et à la subtilité de la transcendance. Il ne s'intéresse pas au spectacle, comme plusieurs de ses pairs sur la scène internationale. Il est épris par la vie des humains qui l'entourent, et il se considère moralement responsable de cet engagement. Cet intérêt particulier a pris plusieurs formes dans l'ensemble considérable de son oeuvre. À l'époque où il méditait sur les crânes humains, où il travaillait sur «la moralité et la mortalité» dit-il, sa méditation l'a amené à pratiquer d'authentiques expériences mythiques, à l'intérieur de la culture occidentale. Ces expériences sont si fortes et touchent si directement à l'inconscient qu'il appert que ses titres, référant aux mythes, sont accidentels. Ils ne servent certainement pas à attribuer superficiellement le sens d'archétype à un oeuvre, comme c'est souvent le cas pour l'art plus neutre.

Cette exposition s'inscrit dans sa recherche des hauteurs vertigineuses et subtiles que peuvent atteindre la conscience. Une recherche commencée il y a vingt ans, depuis ses pierres recouvertes de cuir jusqu'à *Vault*, sa voie d'accès à la conscience. Il se sert de paradoxes implicites pour explorer la vérité transcendante de tous les jours. En résumé, son projet artistique a trait à la découverte des limites de l'expérience humaine et à la clarté du propos d'introspection qui permet de les franchir. ♦ Traduction : Daniel Carrière

surroundings rather than the viewer. The rear wheels were cut from actual tires. In front, though, are two pegs instead of wheels so the sense of speed implied by the shiny surfaces and the form is confounded. In the top centre is a neat fish-shaped opening and an aluminium-coloured fish appears suspended in a solid green substance. This work is rich in images that are contradictory. The piece is so well crafted that the images almost become illusionary in nature.

I believe that Whiten is engaged in a long term reflection on a general human heritage cast in his cultural perspective. In part it is a search for roots of meaning in a cultural matrix that predates the dehumanisation and cultural destruction following the enslavement

of Africans in the Americas, and in part it is an open ended exploration of contemporary experience. His search can be seen in terms of Jungian archetypes by the involvement of myths, rituals and symbols of many peoples inside and outside Western culture. He readily tells stories and has a wonderful sense of the reality of these tales as elucidating experience. Some of his earlier works were based in an ethnic politics. These works were fetish-like poles or staves, topped with blond human hair and wrapped in leather strips with other smaller artefacts attached.



of Africans in the Americas, and in part it is an open ended exploration of contemporary experience. His search can be seen in terms of Jungian archetypes by the involvement of myths, rituals and symbols of many peoples inside and outside Western culture. He readily tells stories and has a wonderful sense of the reality of these tales as elucidating experience. Some of his earlier works were based in an ethnic politics. These works were fetish-like poles or staves, topped with blond human hair and wrapped in leather strips with other smaller artefacts attached.

These works from the early 1970's were presences, instruments of empowerment and challenge of a metaphysical and aesthetic nature. Whiten has been able to explore metaphysical territory that is different from that given in mainstream culture and this has allowed him to open powerful and subtle experiences of transcendence. He is not interested in spectacle as are many current prominent international artists. He is strongly committed to human concerns, which he equates with morality. This has taken many forms in his large body of works. His meditation with the skulls, on what he calls morality and mortality, has opened and made actual mythic experiences closed to conventional Western culture. These presences are so powerful and reach into the unconscious so directly that the titles, mythic names, are rather incidental. The names certainly do not serve as a means of externally ascribing archetypal meaning as they so often do for more neutral art objects. In this recent exhibition he has continued his interest in pointing to subtle wonders of heightened perception begun twenty years ago, from his leather covered stones to *Vault*, his cosmic dome of awareness. He explores the transcendent within the everyday by these simple, clear paradoxes. In the end his creative project is about an exploration of the horizons of experience and about a clarity of insight that leads to integration. ♦

Tim Whiten, *Ch air*, 1993.
Dining chair w/wheels and
human hair. 101,6 x 66 x
73,6 cm. Photo : Helena Wilson.