Document generated on 04/29/2024 6:40 a.m.

Espace Sculpture

Americanacirema.The Other Side of the American Dream
Duane Hanson
Americanacirema. L'envers du rêve américain
Duane Hanson

John K. Grande

Number 28, Summer 1994

URI: https://id.erudit.org/iderudit/9956ac

See table of contents

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)
1923-2551 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Grande, J. K. (1994). Americanacirema.The Other Side of the American Dream: Duane Hanson / Americanacirema. L'envers du rêve américain : Duane Hanson. *Espace Sculpture*, (28), 19–22.

Tous droits réservés © Le Centre de diffusion 3D, 1994

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/

DUANE HANSON

AMERICANACIREMA

The OTHER SIDE *of the* AMERICAN *Dream*

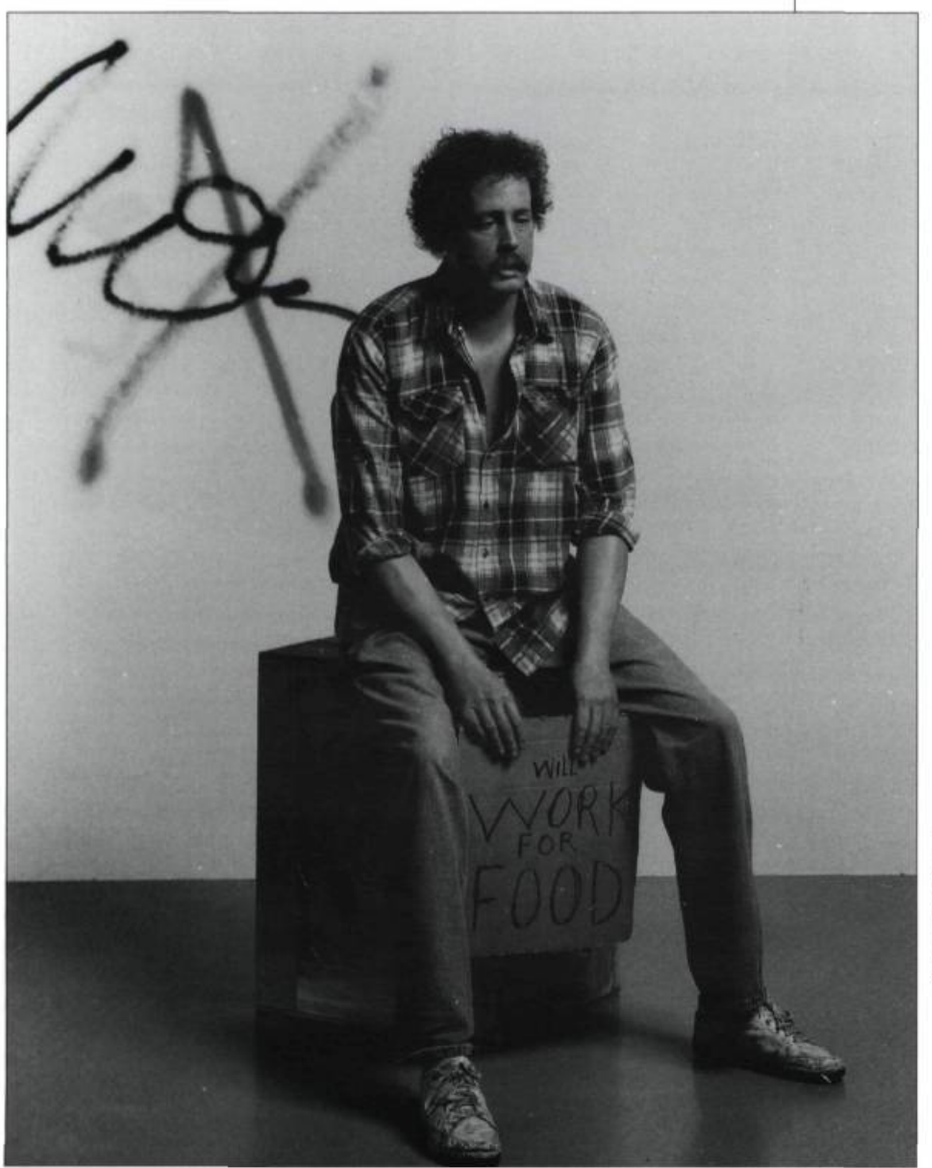
L'ENVERS *du* RÊVE AMÉRICAIN

John K. Grande

The fibreglass security guard who is staring at you looks virtually identical to the real one who stands across the exhibition room. They're both part of the same scenario and it's all about art, reality, and the modern-day museum. Clothed in the generic uniforms of their blue collar lifestyles, Duane Hanson's life-sized people sculptures are as homogenous as milk in a carton. Unlike the wax models from Madame Tussaud's, Hanson's humans are neither famous nor infamous but modelled to look as real as you and me. Their bloated bodies, flaccid composures and blank stares are the natural extension of the 19th century philosopher Jeremy Bentham's utilitarian principle: "It is the greatest happiness of the greatest number that is the measure of right and wrong".[1]

Le gardien de sécurité qui vous dévisage est en tout point identique à celui en chair et en os qui assure la garde sur les lieux. Sauf que le premier... est en fibre de verre! Pourtant, ils font partie du même univers, un univers qui recoupe l'art, la réalité et la scène muséale actuelle. Vêtus de leurs uniformes style col bleu, les personnages grandeur nature de Duane Hanson ont la même homogénéité que le lait dans son contenant de carton. À l'opposé des modèles en cire de Madame Tussaud, ces êtres-ci n'ont aucune notoriété médiatique ou autre. Au contraire, ils ont l'air anonyme des gens de la rue, des gens comme vous et moi. Leur corps boursoufflé, leur regard éteint, leur parfaite flaccidité, tout en eux semble illustrer l'axiome utilitariste du philosophe du siècle dernier Jeremy Bentham : «C'est par le bonheur du plus grand nombre qu'on mesure le bien et le mal!»[1] À l'encontre de la momie de Bentham qui trône encore à la vue du public dans une salle de l'University College à Londres, les sculptures de Hanson sont l'expression d'une vérité crue — la chair à canon d'une culture tout entière élaborée selon les dogmes du pragmatisme, une culture récemment enrichie/appauvrie du culte de l'image et entièrement noyée dans la médiocrité journalière. Tout l'envers, en somme, de l'*American Dream*. «Mes images, affirme Hanson, sont loin de ce que l'on voit dans la réalité. Le monde est si remarquable, si étonnant et si surprenant, que point n'est besoin d'exagérer. La réalité dépasse tout simplement l'entendement. Je ne sais pas pourquoi. Les gens ne prennent pas soin d'eux, ils s'en fichent.»[2]

Aux beaux jours du Pop art, à la fin des années soixante, où la réputation de Duane Hanson commença d'émerger, il s'inspira entre autres de Georges Segal, dont les proto-installations typiques représentaient des figures de plâtre aux allures fantomatiques, des pompes à essence, des supports de cannettes de coke et autres objets du quotidien. Il s'inspira également des visions cauchemardesques de Edward Kienholz, dont l'oeuvre pourfend la société institutionnalisée et la négligence dans laquelle elle laisse ses marginaux. Tandis que les objets trouvés de Marcel Duchamp entendaient prouver que le musée était incapable de tout intégrer dans ses murs, ces mêmes objets ouvraient la voie et faisaient éclater les limites institutionnelles des galeries et des musées. L'aspect consommation, les produits et les signes de la culture de l'image des années soixante ont donné naissance au Pop art, dont la *Marilyn* de Warhol



Duane Hanson, *Homeless Person/Sans Abri*, 1991, Cologne, Hannes von Gosseln Collection, Autobody filler, fibreglass and mixed media.

Unlike Bentham's actual corpse, which still sits fully clothed on exhibition at University College in London, Hanson's sculptures are the real thing—the cannon fodder of a culture built on pragmatism, now force-fed on image culture and mediocre lifestyles—the other side of the American Dream. In Hanson's own words "My images don't go near what you see in real life. The world is so remarkable and astonishing and surprising, that you don't need to exaggerate. What exists out there is mind-boggling. I don't know what it is. They don't take care of themselves."[2]

In the heyday of Pop art in the late 60's, when Duane Hanson emerged as an artist, his mentors included George Segal, whose typical proto-installation pieces had ghost-like plaster people, gas pumps, coke bottle stands and assorted objects appropriated from reality and Edward Kienholz, the master of the nightmare, whose works faced the faceless institutionalization and expressed the neglect of America's marginal citizens. While Duchamp's *objets trouvés* sought to prove that the museum was not capable of ingesting *everything* as art within its walls, Duchamp's appropriated objects paved the way and softened the walls of the museum and gallery institution. The consumer logos, products, and signs of 60's image culture, Pop art's commercialized answer to Duchamp's readymades and Duchamp's Mona Lisa with a moustache *L.H.O.O.Q.* (1919) became Andy Warhol's *Marilyn* (1962). Once irreverent, now decadent, subversive art became as American as apple pie. The museums and galleries sought it out like bees do a flower.

Marco Livingstone's insightful catalogue essay for the MMFA show resurrects Michael Fried's famous Greenbergian attack on minimalist (called literalist) art, "Art and Objecthood" which appeared in Artforum, June 1967 "The experience of literalist art is of an object *in a situation*—one that, virtually by definition, includes the beholder."[3] to suggest Fried's analogies about Minimalists Donald Judd and Robert Morris' views on actual space, the viewer's body and the object sculpture could just as well apply to Duane Hanson's sculptures.[4] As object representations that also play on our perception of reality and actual space, Hanson's people sculptures both subvert and cleverly disguise Duchamp's legacy in the guise of "found humans". The illusion becomes all the more remarkable because of the complexity of Hanson's sectional casting, assemblage, and cosmetic painterly techniques. The gap between art and life becomes virtually indistinguishable, yet the concerns are quintessentially human.

The Sidney Janis Gallery's breakthrough *Sharp-Focus Realism* show held in 1972 included the painters Malcolm Morley, Philip Pearlstein, Tom Blackwell and Richard Estes. As American critic Harold Rosenberg noted, *Sharp-Focus Realism* ushered in a new era in art history but "it was (history) being made rather listlesssly". While gallery owner Sidney Janis flitted to and fro serving clients during the *vernissage*, Hanson's plastic replica of Janis stood there in its shirtsleeves like an eternally patient, if somewhat sardonic, alter-ego. For Duane Hanson, realist sculpture avoided the pitfalls of formalist sculpture's structural concern with space and architecture altogether. The result was a 3-D realism that took the illusion of representation one step further by adding detail to detail in a process similar to painting, but whose result was actual. The show was a triumph for all that *trompe l'oeil* stood for. For an instant, the spectator's own perceptions were called into question because Hanson's sculptures looked so real yet were just plain sculptures.

(1962) constituait une réponse à la Mona Lisa à moustache de Duchamp (*L.H.O.O.Q.* — 1919). L'art, jadis irrévérencieux, aujourd'hui décadent et subversif, trouvait désormais ses lettres de noblesse ; partout, les musées et galeries se l'arrachaient et se le disputaient.

Dans l'essai publié dans le catalogue de l'exposition de Hanson au Musée des beaux-arts de Montréal, Marco Livingstone reprend la fameuse critique greenbergienne de Michael Fried sur l'art minimaliste (appelée "littéraliste"), "Art and Objecthood", publiée dans *Artforum* en juin 1967 : « La sensation de l'art littéraliste, écrit-il, est celle d'un objet *dans une situation* - laquelle, par définition comprend *celui qui regarde.*»[3] Ainsi, les analogies de Fried concernant la notion d'espace, le corps du spectateur et la sculpture comme objet des minimalistes Donald Judd et Robert Morris s'appliquent tout autant aux sculptures de Hanson.[4] Parce que celles-ci jouent directement sur notre perception de la réalité et de l'espace, elles subvertissent en même temps qu'elles imitent l'idée d'*objet trouvé*, si chère à Duchamp, nous livrant ainsi des *humains trouvés*. L'illusion devient parfaite, compte tenu des moyens techniques mis au point par l'artiste dans l'assemblage, le moulage et la finition. L'écart entre l'art et la vie devient à ce point ténu que l'entreprise garde entier tout son affect, qui est profondément humain.

Parmi les éléments charnières qui jalonnent le parcours artistique de Duane Hanson, il y a cette exposition *Sharp-Focus Realism* qu'il présenta en 1972 à la Sidney Janis Gallery avec la participation des peintres Malcolm Morley, Philip Pearlstein, Tom Blackwell et Richard Estes. Comme le notait le critique américain Harold Rosenberg, l'exposition a fait surgir un nouveau champ dans l'histoire de l'art, mais «il s'agissait d'une histoire marquée par une certaine nonchalance.»

Tandis que la directrice elle-même, Sidney Janis, s'occupait de ses invités lors de la première, on apercevait non loin sa réplique fidèle, en manche courte, rayonnant d'une douce patience teintée d'un regard sardonnique. Pour Hanson, ce recours au réalisme lui permettait d'éviter les pièges de la sculpture formaliste, notamment dans ses aspects structuraux et architectoniques. C'est ainsi qu'il en vint à un réalisme tridimensionnel qui amenait l'illusion de la représentation un cran plus loin, par l'ajout de détails dans un procédé similaire à la peinture mais dont le résultat était des plus actuels. L'exposition fut un triomphe de tout ce que peut représenter le trompe-l'oeil. Pendant un instant, les spectateurs en venaient à douter de leurs propres perceptions tellement la ressemblance était frappante. «Confrontée à de telles sculptures, poursuit Rosenberg, l'incertitude du spectateur disparaît à la faveur d'une pleine acquiescence à l'endroit du contrefait. Une fois l'illusion dissipée, ce qui reste est un objet dont l'intérêt principal n'est pas d'être un objet d'art mais la simulation d'un quelque chose qui n'est pas de l'art».[5]

Les soldats ensanglantés aux couleurs de grisaille dans *Guerre*

Harold Rosenberg again: "The spectator's uncertainty is eliminated by his recognition that the counterfeit is counterfeit. Once the illusion is dissolved, what is left is an object that is interesting not as a work of art but as a successful simulation of something that is not art."[5]

War (1967) with its monochrome mud-coloured and bloodied soldiers slain in a rectangular field and *Policeman and Rioter* (1967), with its image of a black man being bludgeoned to death, both in the present show, addressed 60's themes of social unrest, the Vietnam War, and racial tensions in the United States. Hanson's more recent sculptures are of everyday people. A photographer in a polyester shirt and Keds kneels beside his camera bag. Three construction workers take a break surrounded by scaffolding, drills, cables, tools and lunch boxes. The cleaning lady from every office tower from Montreal to Fort Worth stands behind her Rubbermaid waste container with her feather duster in hand like a drill sergeant. These figures have a muted apathy to them that is no less political because it suggests the flipside of violence where the victim, like the protagonist, cannot escape the confines of conformity and social norms. In real life they would be boring, but as subjects on display in a museum venue they evidence the contemporary art museum's gradual transition from high art legacy to the popcorn ethic of *realistic* cultural agendas. Citing the example of Carravagio's "humane realism" in *The Invisible Dragon*, Dave Hickey writes "We must ask ourselves if Carravagio's "realism" would have been so trenchant or his formal accomplishment so delicately spectacular, had his contemporary political agenda, under the critical pressure of a rival Church, not seemed so urgent? And we must ask ourselves further if the painting (*The Madonna of the Rosary*, 1606) would have even survived until Rubens bought it, had it not somehow expedited that agenda? I doubt it. We are a litigious civilization and we do not like losers."[6] Whether it's the cheerleader, the football player, the unemployed worker who sits on a box holding a "Will Work For Food" sign, or the employed one collapsed in his armchair with a can of beer, Hanson's reluctant tenants of the American Dream chart out their progress within the narrow confines of mass media culture in a fine art venue. One thinks of Gustave Courbet, a realist from another time who, despite his fear of seeing his works debased by art market commodification, was so frustrated when he found his *Après-Dîner* was denied a place beside the old masters in the Louvre. Surrounded by the objects associated with their lifestyles-like mannikins from a Wallmart store, Hansonian people explain a social condition in its own terms.

(p. 20) Duane Hanson, *War*, 1967. Polyester and fibreglass, polychromed in oil. Life-size. Wilheim Lehmbruck Museum.

Duane Hanson, *Self Portrait with Model/Autoportrait avec un modèle*, 1979, Davie, Florida, Collection of the Artist. Polyvinyl acetate and mixed media, polychromed in oil with accessories.

(*War*, 1967) et l'homme noir tabassé à mort dans *Policier et émeutier* (1967), toutes deux exposées au Musée des beaux-arts de Montréal, traitaient des thèmes soixante-huitards de l'agitation sociale, la guerre du Vietnam et les tensions raciales aux États-Unis. Les sculptures plus récentes présentent des gens ordinaires, des gens de tous les jours : un photographe en chemise de polyester et genouillères est accroupi près de son attirail de photographe; trois travailleurs de la construction au moment de la pause, entourés d'échafaudages, de câbles, d'outils et de boîtes à lunch ; la femme de ménage qui pousse son chariot Rubbermaid tenant à la main un plumeau à la façon d'un sergent de manoeuvres. Tous, ils témoignent d'une attitude profondément apathique. La charge est d'autant plus politique que ces derniers semblent représenter l'ensemble des victimes de la violence dont le sort inéluctable, tel celui de la femme de ménage, est de ne jamais pouvoir s'évader de la conformité et de la normalité. Dans la "vraie" vie, ils seraient peut-être sans intérêt, mais dans le cadre d'un musée, ils figurent le glissement graduel de l'héritage artistique du Grand Art muséal vers un calendrier culturel empreint d'un réalisme à l'esthétique *pop corn*.

Citant l'exemple de "réalisme humain" du Caravage, David Hickey écrit : «Il faut nous demander si le "réalisme" du Caravage aurait eu la même portée, si ses exploits auraient atteint la même richesse formelle, n'eut été la lourde pression qu'exerçait alors une Église rivale sur la pensée politique du temps. En outre, nous devons nous demander si *La Madone du Rosaire* (1606) aurait survécu jusqu'à ce jour si Rubens n'en avait pas fait l'acquisition. J'en doute. Nous sommes une société compétitive et litigieuse qui n'apprécie guère les perdants.»[6]

Que ce soit la majorette, le joueur de football, le chômeur assis sur une caisse et tenant une pancarte "Will Work For Food" (Du travail pour manger), ou le travailleur fourbu en train d'écluser une bière, les locataires récalcitrants de l'*American Dream* imaginés par Hanson mesurent leur difficile progrès à travers les méandres de la culture mass médiatique au gré des installations qui les recueillent. On pense ici à Gustave Courbet, un réaliste d'une autre époque qui, malgré la crainte que son oeuvre soit avilie par le marché de l'art, fut profondément désenchanté que son tableau, *Après-Dîner*, soit refusé au Louvre aux côtés des grands maîtres.

Entourés d'objets usuels reliés à leur style de vie tels les mannequins dans un magasin Wallmart, les personnages de Hanson projettent en avant-scène leur condition sociale véritable. Adéquation parfaite de la banalité ambiante du mode de vie américain contemporain, ils ressemblent à des exhibits extraits d'une culture de la fin du XXe siècle présentés dans un Musée de la Civilisation du XXIe siècle. Cela rappelle le célèbre essai à caractère ethnologique de Horace Minner, *Body Language among the Nacirema* : «Les Nacirema... sont un groupe nord-américain vivant dans un territoire habité par des Cris Canadiens, les Yaquis, les Tarahumares du Mexique, les Caribs et les Arawaks des Antilles. Bien qu'ils accordent une importance non négligeable à leur travail, une grande part de leur activité consiste à perpétuer des rituels établis... L'axiome principal qui leur commande un tel mode de vie repose sur la croyance que le corps humain est intrinsèquement laid et que sa disposition naturelle soit à la maladie et à l'avilissement... Certaines de leurs moeurs, à base d'esthétisme, témoignent d'un net sentiment d'aversion pour le corps et ses fonctions naturelles. Tandis que certains jeûnes ritualistes feront perdre du poids aux uns, d'autres s'exerceront à travers des rites à se développer les chairs... Les Nacirema baignent tout entier dans la magie. Il est étonnant qu'ils aient pu

As banal enigmas of contemporary American life they look like exhibits from a late 20th century culture display in a 21st century Museum of Civilization, and recall University of Michigan anthropologist Horace Miner's famous tongue-in-cheek essay *Body Language among the Nacirema*: "the Nacirema ... are a North American group living in the territory between the Canadian Cree, the Yaqui and Tarahumare of Mexico, and the Carib and the Arawak of the Antilles. While much of the people's time is spent in economic pursuits, a large part of the fruits of these labours and a considerable portion of the day are spent in ritual activity. ... The fundamental belief underlying the whole system appears to be that the human body is ugly and that its natural tendency is to debility and disease ... certain practices which have their base in native esthetics depend upon the pervasive aversion to the natural body and its functions. There are ritual fasts to make fat people thin and ceremonial feats to make thin people fat ... The Nacirema (are) a magic-ridden people. It is hard to understand how they have managed to exist so long under the burdens they have imposed upon themselves."[7]

Art's symbolic or political role in contemporary Western culture has waned in recent years because the public distrusts pretense no matter what shape it takes, yet popular mass culture is no less manipulative than the high art of the past, and is a great deal more pervasive. The sunbathing woman with the flowered bathing cap and polka dot bikini with her bag of Fritos, scooter-Pie, and a can of diet Coke has her necessary dose of supermarket tabloids near at hand whose headlines read: "What Thief Butler Saw! Burt and Loni's Explosive Marriage. What a drag. Burt Dolls up in Loni's Wig." America in microcosm, as distant from the White House and depoliticized as Disneyland. What is even more disturbing is the way these sculptures explain emptiness. It is like an echo without a reply, as seamless and devoid of human sentiment as a crinoline in a white cube, as though all the dignity and willpower of these people has been drained by the effects of mass media culture. In the film *Manufacturing Consent*, Montreal-based filmakers Peter Wintonick and Mark Achbar's profile of world renowned linguist and social theorist Noam Chomsky, the latter speaks of the mass media's diversionary effect on 80% of the American population. "There's the real mass media—the kinds that are aimed at, you know, Joe Six Pack. The purpose of those media is just to dull people's brains ... for the 80% or whatever they are, the main thing is to divert them. To get them to watch National Football League. And to worry about "Mother with Child with Six Heads" or whatever you pick up on the supermarket stands and so on. Or look at astrology. Or get involved in fundamentalist stuff. Just get them away. Get them away from things that matter. And for that it's important to reduce their capacity to think."[8]

Making the real look real is an extraordinary thing to do because it causes us to question what ordinary is. Duane Hanson states : "These sculptures are a panorama of American society. I'm a sculptor. I use hair and objects. I've never seen abstract as better than realism. This is the result—take it or leave it. The human condition revealed. I have great sympathy for the cleaning lady, for instance. We're all in the same boat. The face is like a road-map. You study the face and you can see that it's not so enjoyable. There's been ups and downs and that's related to the body and the whole thing comes together."[9] Revealing the human cost of progress involves recognizing failure as much as success. The pain is never stated and it is a fairly comfortable tragedy, but you can feel it anyway. These sculptures are the forgotten people who live in the shadow of the Hollywood minute—the other side of the American Dream played out for all to see. ▮

survivre aussi longtemps compte tenu de toutes ces contraintes qu'ils se sont imposées à eux-mêmes.»[7]

Dans la culture contemporaine occidentale, le rôle politique ou symbolique de l'art a perdu quelque peu de son impact ces dernières années. C'est que le public de l'art est devenu méfiant, il déteste la prétention sous toutes ses formes, même si la culture de masse nous manipule autant que que le Grand Art de jadis, et beaucoup plus omniprésente. La femme en train de se faire bronzer, affublée d'un bonnet à motifs floraux et d'un bikini tacheté d'ocelles, avec son sac de Fritos et sirotant un coke diète, est entourée de journaux à potins achetés au supermarché, où sont étalés ces titres : «Ce qu'a vu le valet voleur ! Le mariage explosif de Burt et Loni. Quelle inepsie. Burt se travestit et enfile la perruque de Loni !» C'est l'Amérique vue sous un microscope, tellement éloignée de la Maison Blanche et aussi dépolitisée que Disneyland. Ce qu'il y a de plus dérangeant dans cette affaire, c'est l'idéation du vide qui nous est proposée par ces sculptures. C'est comme un écho qui resterait sans réponse, dépourvu de tout sentiment humain. Comme si toute la dignité et l'entrain de ces gens avaient été absorbés par les effets de la culture de masse.

Dans le film *Manufacturing Consent*, les réalisateurs montréalais Peter Wintonick et Mark Achbar reprennent le profil humain établi par le linguiste et théoricien social Noam Chomsky qui parle de l'effet de diversion des mass médias sur 80% de la population américaine : «Voilà ce que c'est que le mass média—celui qui s'adresse, vous savez, à Joe Six Pack. D'abord, il faut les divertir, les amener tous devant le petit écran pour voir une joute de football, et ensuite les égayer d'une histoire de serpent à trois têtes... n'importe quoi que l'on trouve dans les stands des supermarchés. Consultez les colonnes du journal réservées à l'astrologie; abonnez-vous aux sermonnages des églises fondamentales; occupez-les à n'importe quoi, pourvu que ce ne soit pas l'essentiel. Et la seule façon de réussir cela, c'est de tendre au public l'hameçon de l'infantilisme.»[8]

Rendre le réel au réel est une chose extraordinaire parce qu'on interroge l'ordinaire, ce qui nous amène à en revoir la notion. Duane Hanson affirme : «Ces sculptures sont le panorama de la société américaine. Moi, je suis sculpteur. J'utilise des cheveux et des objets. L'abstrait ne m'a jamais paru supérieur au réalisme. Voilà ce que ça donne : c'est à prendre ou à laisser. La condition humaine révélée à nu. J'ai beaucoup de sympathie pour la femme de ménage, notamment. Nous voguons tous dans la même galère. Le visage humain en est la cartographie. Examinez-en un et dites-moi qu'il n'est pas triste. Le corps humain porte en lui un langage qui dit l'urgence d'accorder corps et esprit».[9] La pleine rançon du progrès ne sera révélée qui si l'on dit également l'envers de la médaille, que si l'on s'avise des erreurs par-delà les bonheurs qu'il recèle. La situation actuelle où la douleur est tenue en état d'atonie peut sembler une tragédie relative, mais c'en est une qui nous rejoint drôlement. Ces sculptures sont les oubliés qui tentent de vivre à l'ombre de la minute Hollywood—l'envers de l'*American Dream*, offert au regard de tous. ▮

Traduction : Roch Fortier

NOTES :

1. Margaret Drabble, ed., Oxford Companion to English Literature, New York, Oxford U. Press, 1985, p. 88-89.
2. Marco Livingstone, *Duane Hanson*. Musée des beaux-arts de Montréal/The Montreal Museum of Fine Arts, Montreal ; MMFA, 1994, p. 48.
3. Ibid., p. 57. (Michael Fried, "Art & Objecthood", *Artforum*, June 1967), p. 57.
4. Ibid.
5. Harold Rosenberg, "The Art World : Reality Again", *The New Yorker*, Feb. 5th, 1972, p. 88.
6. Dave Hickey, "The Invisible Dragon; Four Essays on Beauty", Los Angeles; *Art Issue Press*, 1993, p. 18-20.
7. Horace Miner, "Body Language Among the Nacirema", *American Anthropologist*, Vol. 58, 1956, p. 506-507.
8. Mark Achbar, ed., *Manufacturing Consent;* Noam Chomsky and the Media, Montreal ; Black Rose Books, 1994, p. 90. (Lecture at the University of Washington in Seattle).
9. Entretien avec Duane Hanson au Musée des beaux-arts de Montréal, le 1er février 1994/Duane Hanson interviewed at The Montreal Museum of Fine Arts, February 1st, 1994.