

Richard Prince ou la hantise du vent

Richard Prince A Breezy Obsession

Arthur Perry

Volume 21, Number 85, Winter 1976–1977

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54962ac>

[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

Perry, A. (1976). Richard Prince ou la hantise du vent / Richard Prince: A Breezy Obsession. *Vie des arts*, 21(85), 70–111.

Richard Prince ou la hantise du vent

Art Perry



1. *The Wind Catcher*, 1976.

2. Richard PRINCE.

3. Vue extérieure de *Wind Machine*, 1975, sur le toit de la maison d'Ian Davidson.

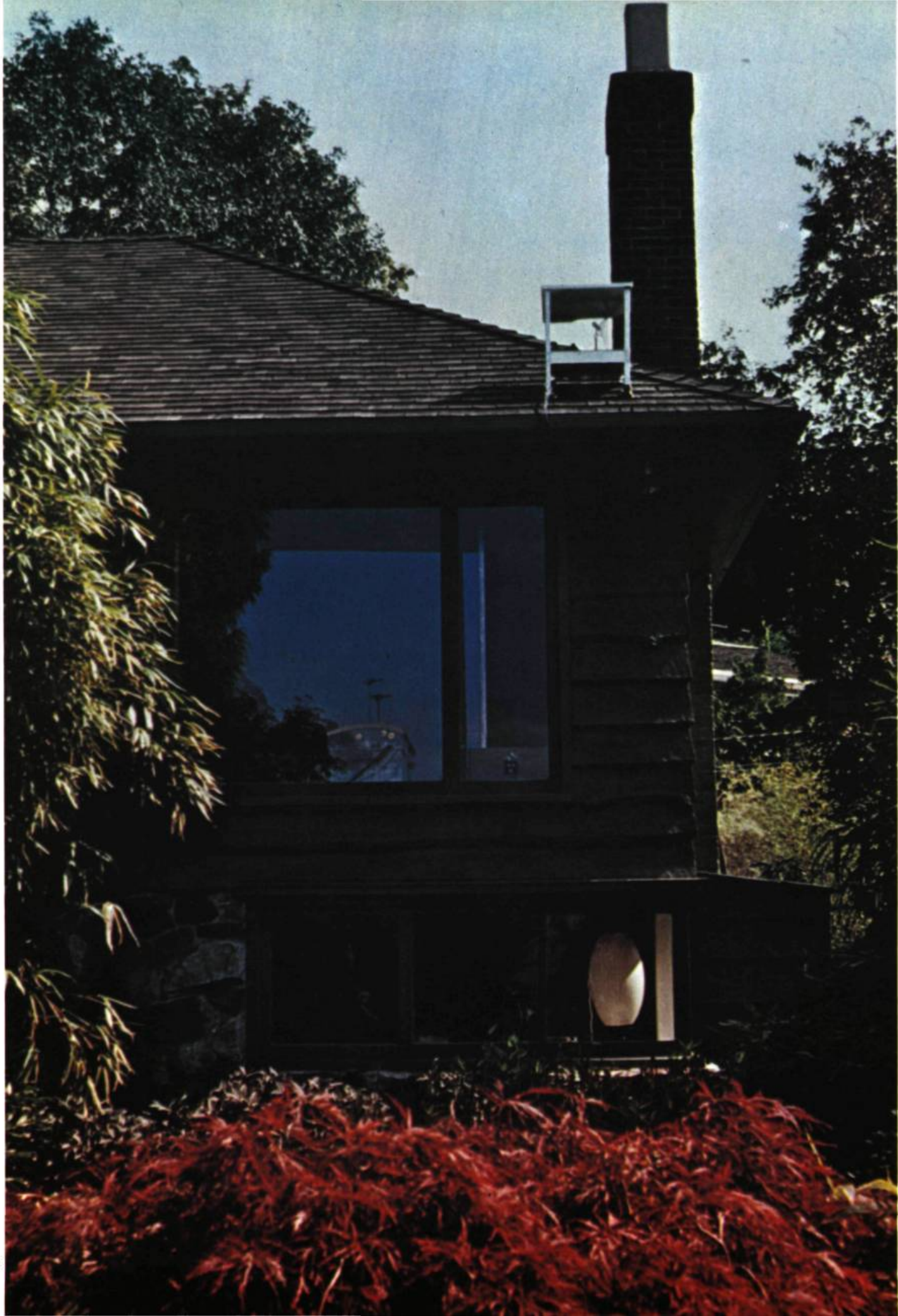
A partir d'une sculpture simple de 1973 intitulée *How to Tell the Direction of the Prevailing Wind or Bending the Lilac*, Prince a adopté le vent comme source principale de son art. Le lilas sculpté se borne à recréer, sous une apparence visible, le mécanisme d'une force de la nature — le vent —, auquel il donne la forme d'un ventilateur fait de main d'homme. Ce ventilateur projette des rafales d'air sur une branche de lilas fortement courbée et solidement assujettie à un morceau de cyprès jaune. Quand le spectateur presse le bouton du ventilateur de bois, il peut tout au plus imaginer que le courant d'air qui se produit fait plier la branche puisque l'action se passe dans une boîte en plexiglas à l'épreuve du vent: Les ouvrages de Prince intriguent constamment le spectateur par leur aspect mystérieux.

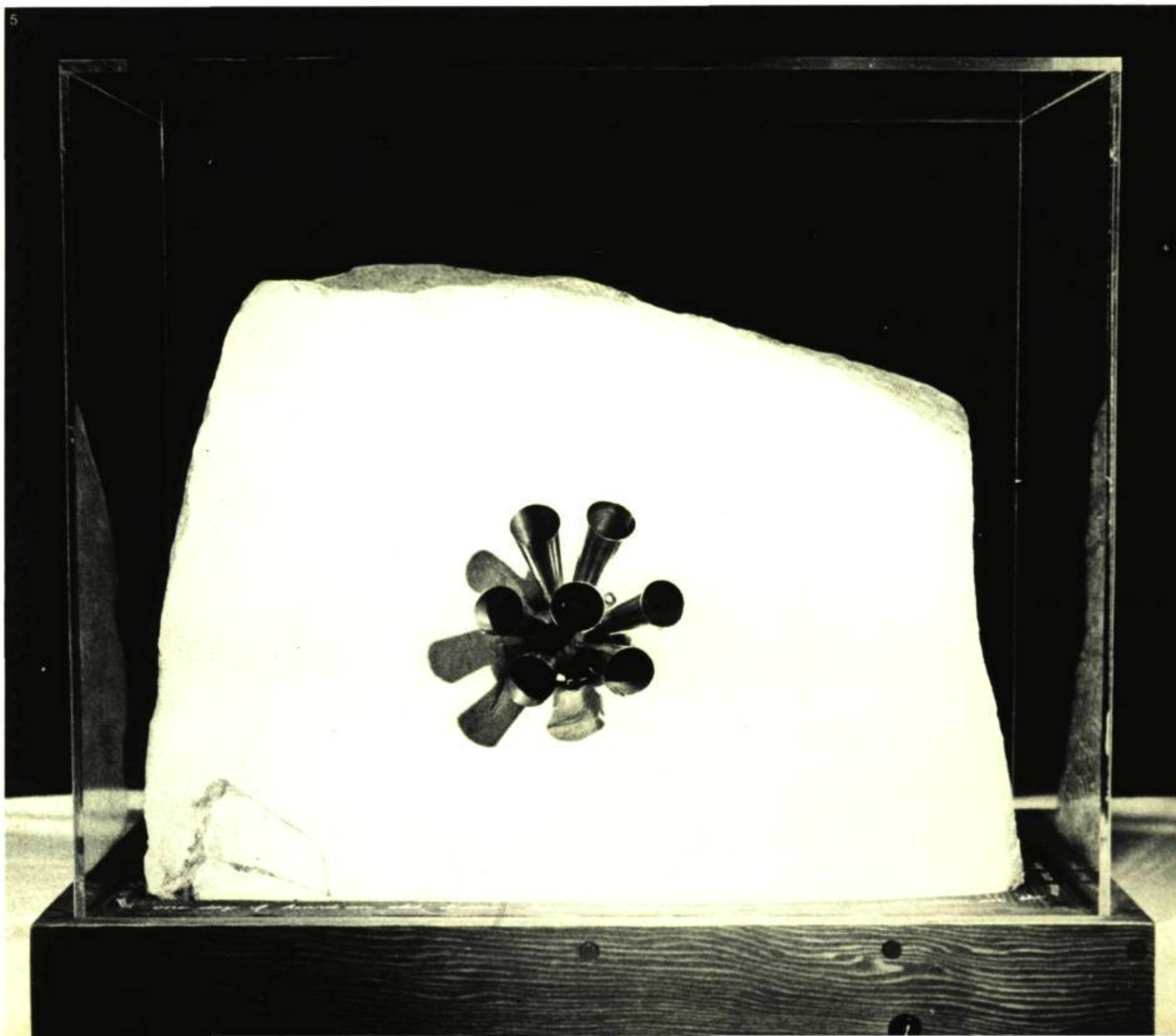
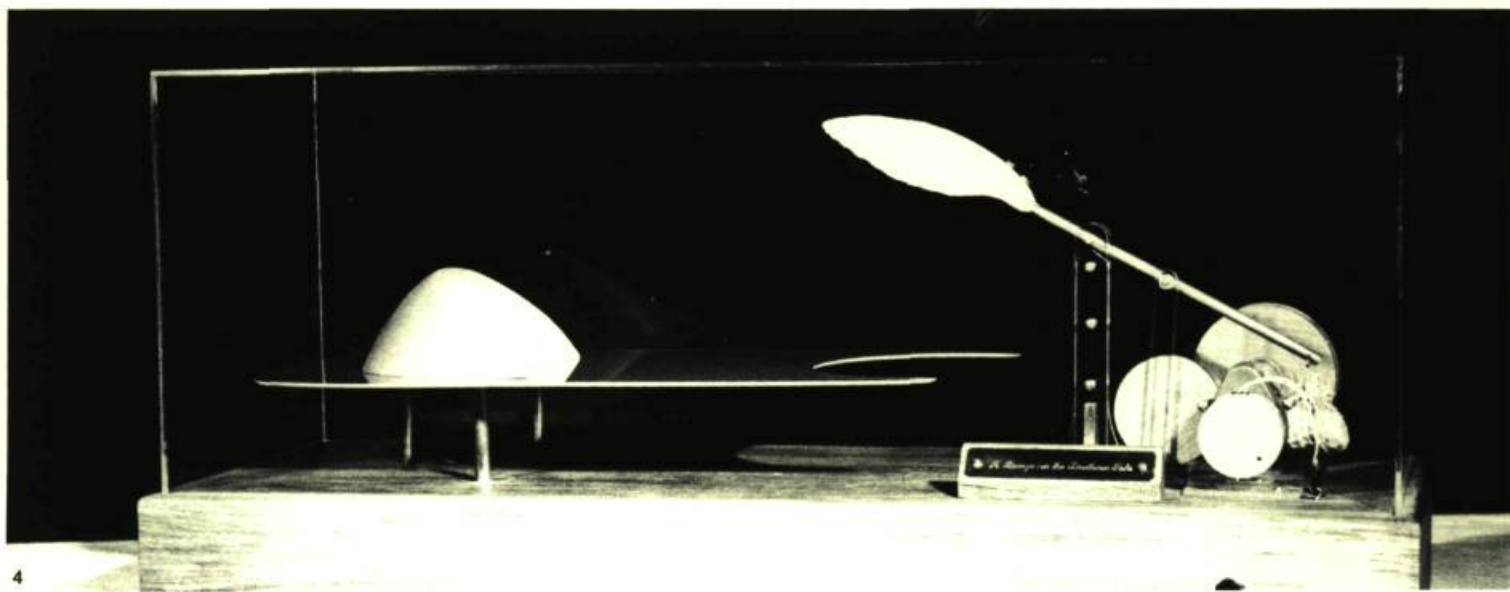
How to Tell..., qui fait maintenant partie des collections de la Galerie Nationale du Canada,

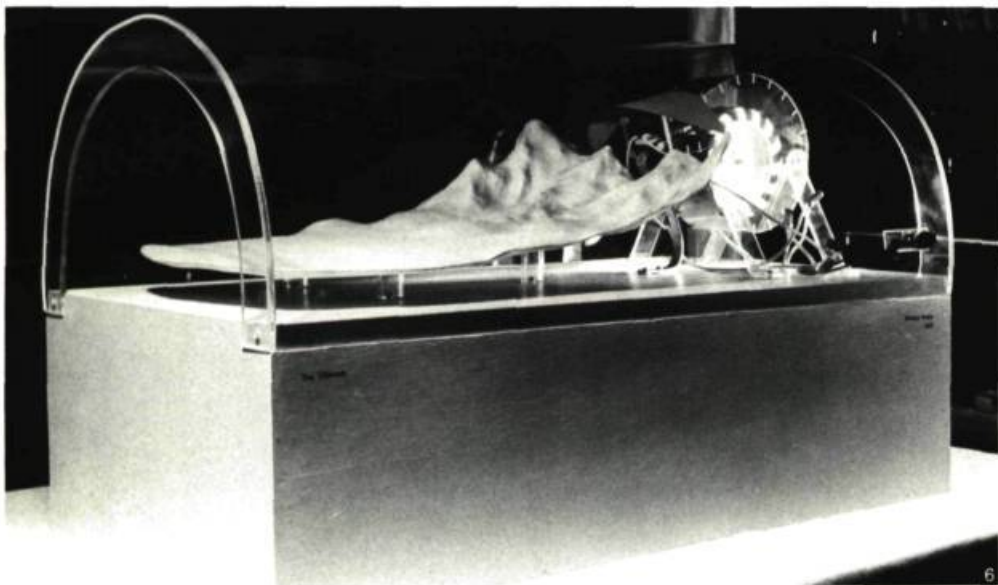


Les obsessions des artistes piquent toujours la curiosité. Il est possible que la fantaisie aussi bien que l'horrible proviennent des profondeurs mentales particulières à l'artiste — et qu'ils deviennent souvent des jeux qui lui sont propres. Dans le cas de Richard Prince, sculpteur de Vancouver, sa hantise le conduit à confronter directement les mécanismes de la nature.

Tandis que les peintres paysagistes cherchent à résoudre, selon leur mode personnel d'expression, les problèmes de forme que pose l'interprétation de l'aspect physique visible de la nature, Prince, lui, considère la nature comme une force agissante qu'il faut analyser en prenant pour point de départ les causes essentielles de ses mutations — croissance, alternance de la marée, érosion, réactions produites par la lumière. Toutefois, le phénomène naturel qui semble le hanter particulièrement, c'est le vent.







marque, à ce jour, le sommet des préoccupations de Prince. Au vrai, la forme artistique qu'il impose à la nature ne repose pas sur une utilisation abusive. Plus justement, il s'agit d'une incorporation. Prince respecte par-dessus tout la beauté physique des manifestations de la nature; il serait le dernier à fausser la vérité organique. Par exemple, *How to Tell...* et ses sculptures antérieures sont des façons de la réorganiser et sont destinées à clarifier des lois naturelles. Son dessin est axé, non sur la dislocation, mais sur la compréhension.

Dans *How to Tell...*, le vent devient un dispositif électronique et non pas une production, dans le firmament, de nuages engendrés par une pression haute ou basse. *Beach File*, ouvrage qui a suivi de près *How to Tell...*, assemble de manière cohérente des objets décolorés trouvés sur une plage. Tirant parti de l'effet de blanchiment que produisent les rayons solaires en dégradant la couleur naturelle, Prince dispose ces objets dans des tiroirs en bois: dans l'un, des cailloux d'un blanc lisse, dans un autre, des morceaux de cèdre d'épave d'un gris argenté, et ainsi de suite. Respectant le cours ordinaire de la nature, il se borne à le mettre en valeur grâce à un ordre rationnel qui lui est propre.

Plus récemment, l'intérêt de Prince pour les forces de la nature l'a engagé à fond dans une production soudaine d'œuvres orientées sur le vent. Parmi ces sculptures, la création la plus importante est sans doute *The Chinook*, qui date de 1975. Cet ouvrage considérable, installé à l'intérieur d'un tunnel circulaire en plexiglas, apportait à l'art de Prince une vigueur nouvelle. Du bronze et du plastique ren-

ferment le mécanisme denté d'un antique séchoir électrique qui produit des courants d'air chaud et les projette par à-coups sur des moulages de montagnes, de collines basses et de plats pays. Alors que le mystère prévalait dans *How to Tell...*, *The Chinook* suscite plutôt un sentiment d'inquiétude.

In the Teeth of the Gale, de 1976, présente également un caractère menaçant mais fondé sur un jeu de mot spirituel. Cette sculpture, la plus considérable de celles qui furent exposées, en avril dernier, à la Galerie Isaacs de Toronto, eut pour point de départ un coup de vent — produit par ventilateur — qui sifflait à travers de grands fanons de baleine. Les lourdes machoires en cuivre battu possèdent le même aspect de rudesse métallique que celui qui caractérise *The Chinook*; toutefois, dans *In the Teeth of the Gale*, l'habileté manuelle et le métal battu laissent une nette impression de primitivisme.

L'essence de l'art de Prince repose sur l'interpénétration d'idées connexes. La nature, les systèmes naturels du mouvement, l'interdépendance, à des fins rituelles ou fonctionnelles, de l'homme primitif et des éléments bruts, la beauté de l'apparence matérielle de la nature et le côté poétique de son existence même, le respect de la vérité organique contribuent à la conception esthétique que Prince se fait de la sculpture. Et, de tous ses ouvrages, c'est sa *Wind Machine* de 1975 qui exprime cette conception avec le plus de puissance.

Oeuvre majeure, *Wind Machine* est une sculpture à deux corps, dont l'un est installé dans la salle commune de la demeure d'Ian Davidson, à Vancouver West, et l'autre, sur le

toit. Depuis des années, Davidson, qui a garni sa maison de Judds et de Flavins, sa plage, d'une œuvre posée au sol de Carl André, et sa cour, d'une sculpture en verre de Smithson, collectionne aussi l'art local le plus avancé. La commande passée à Prince l'autorisait à traduire, dans des dimensions majestueuses, son intérêt pour le vent. Les éléments électroniques de *Wind Machine* furent mis en place avec l'aide de Michael Brnjar, mais la signification générale de l'œuvre relève de Prince lui-même et de sa prédilection pour le vent.

L'élément externe de *Wind Machine* contient un anémomètre (pour mesurer la vitesse du vent) et une girouette (pour indiquer sa direction); il est capable d'affronter les plus terribles colères de la nature. À l'intérieur, une hélice en bois à simple pale, fixée à un morceau de cèdre en forme d'arche et blanchi par le soleil, tourne au rythme de l'impulsion venue du toit. De conserve avec la nature, le petit ventilateur oscille en fonction de la direction et de la vitesse changeantes de la brise. Cet ouvrage a permis à Prince d'atteindre le sommet de son omniscience. Il a compris la nature, l'a aménagée et contrôlée, en conformité de son propre système d'analyse raisonnée.

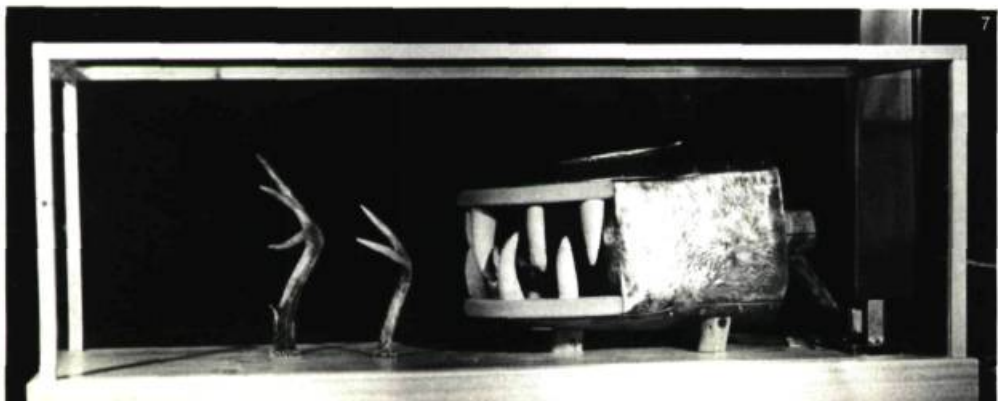
Depuis la réalisation de *Wind Machine*, Prince a utilisé sa fixation au vent à plusieurs autres fins. L'une de ses productions les plus humoristiques, *On the Radio One Day I Heard an Old Indian Legend About a Cave in the North where All the Wind Comes From*, de 1976, consiste en une pierre de deux cents livres parée de sept cornes de bronze qu'un mince filet d'air fait bruyamment claironner. Parmi les œuvres qui ont suivi l'exécution de *Wind Machine* figure *A Breeze on the Southern Island*, de 1975, qui représente idylliquement une grande coquille de palourde éventant avec douceur une île isolée. Cette œuvre, qui est en gros de même gabarit que *The Chinook*, est devenue un conte euphorique plutôt qu'un drame du dynamisme de la nature.

La collaboration de Prince et du vent a en outre donné naissance à une série très réussie de dessins à la pointe d'argent et à l'aérographe inspirée d'une sculpture en cuivre et en os intitulée *The Wind Catcher*, 1976. Par bonheur, le passage entre l'objet et ses images a respecté et le sujet et la hantise.

Richard Prince, sculpteur ingénieux, s'est vraisemblablement engagé dans une bonne voie. Il est naturellement doué d'un esprit amusant et a grand souci des vérités essentielles. On trouve chez lui, sous-jacent aux nombreux modes d'expression que renferme son art, un respect et un désir de glorification des forces créatrices de la nature. Dans sa tentative pour maîtriser ces forces, Prince se contente de leur ajouter l'obsession artistique qui lui est particulière.

(Traduction de Geneviève Bazin)

Original English Text, p. 111



4. *A Breeze on the Southern Isle*, 1975.

5. *On the Radio One Day, I Heard an Old Indian Legend About a Cave in the North Where All the Wind Comes From*, 1976.

6. *The Chinook*, 1975.

7. *In the Teeth of the Gale*, 1976.

a mottled foreground and a graduated or monochrome background according to which the openings — and it is here that resides the restitution of this universe in motion — limit the golden rule or, on the contrary, increase it, by again adapting the perspective of the point of departure.

The simple relationships between the colours and the depth of the volumes tie together this double module, fused in a natural frame which upholds these gradations and this projection; the edges and the thickness as spatial density, the flexibility and the bindings wishing to escape from their fixed quality.

Contre-jour, in this line, develops a central radiance coming from two woofs; the background, a shading from orange to wine red, tying itself together under a mellow white and black fleece with empty parts carved in it. The white allows shadow and light to pass, crossing the stitches and the relief. The grainy black renders the cuts unimportant, the linear design increasing and being prolonged outside the structure of its base. The suppleness of the fabric whose low-warp in bands produces opacity and gravitation, the action in space that tends to generate the fuzziness and distortion of the circle, the rhythms of this scale amplifying it.

This work, executed at Pierre Daquin's in Paris, recaptures the themes of immobility and sculptural modulations that the artist had discovered in this workshop during training courses taken in 1970 and 1973. At first a means of expression, tapestry, thanks to Jeanne-d'Arc Corriveau, would energize a tactile spirit that retinal research was to lead to compositions half-way between geometry and lyricism. A period of study in Czechoslovakia in 1970 led to a harmonic transformation, the dialectic being henceforth at the level of the surface of exhibition, its limits, and the tangible pulsations produced by the visual quality of the fibres and hues.

The continual work at Daquin's and the study at the Visual Arts School of Laval University from 1970 to 1976 confirmed this formal inventory whose intensity and reality are united in *Tekakwitha* (in the Quebec Museum), a high-warp tapestry articulated by central red ties, since strands of raw wool join the ends of these ties, of this bordering centre.

Another tapestry in the same vein is hung on the walls at the Liège Museum of Modern Art. Now, it was upon seeing her works exhibited that Michèle Bernatchez came to create for the Fermont auditorium a mobile work, a stage curtain, which completes an arrangement in which she collaborated. She is also working presently on a production for the water-filtration plant at Sainte-Foy, using textures, contrasts and translucent materials.

Her last tapestry, *Moins un, ou La Tourière*, defines an area, not by its contents but by its framework. This composition appliqué on a woven material, is constructed from the warp used as the base of the loom, this twisted rope, surrounded here by linen yarn and raw fibres (camel hair among others), brought into opposition with the velvet that becomes the dimension and the design. The uniformly red background is interrupted by this partitioned surface, these fragmentations causing the cubic effects by which the central series ends, at the bottom, in a white square broken by vertical black threads, at the point from which the creator began.

By means of her coloured web, Michèle Bernatchez desires to weave the original warp by intensifying effects of material and of struc-

tural borders which at the present time result in giving a texture to our environment.

(Translation by Mildred Grand)

RICHARD PRINCE: A BREEZY OBSESSION

By Art PERRY

Artistic obsessions have always been intriguing. Both fantasy and horror can be created from deep within the recesses of the artist's personal mental meanderings — meanderings that often become idiosyncratic games. Yet in the case of Vancouver sculptor Richard Prince, personal obsessions lead to a direct confrontation with the very mechanics of nature.

Where most landscape artists deal with the formal problems of interpreting nature's visual physicality into their own terms, Prince views nature as a working force to be analysed from its intrinsic sources of motion — growth, tide variations, erosion, phototropism. Yet one natural motion stands as Prince's major obsession: wind.

Since his simple sculpture of 1973 entitled *How to Tell the Direction of the Prevailing Wind or Bending the Lilac*, Prince has utilized wind as the major motivation in his art. The lilac sculpture is merely a recreation of nature's invisible power system — the wind — in the tangible man-made structure of a fan. This fan blows its gusty current over a violently bent lilac twig imbedded deep into a sun-blached slab of yellow cedar. As the viewer activates the wooden fan by a switch he can only assume a breeze is created which bends the twig, for the whole activity takes place within a Plexiglas wind-proof box: Mystery constantly irks the viewer of Prince's works.

How to Tell . . ., now in the collection of the National Gallery of Canada, is a culmination of all Prince's interests up to that point. The aesthetics Prince imposes on nature are in truth far from an imposition. More correctly they are an incorporation. Above all else Prince respects the physical beauty of nature's own means, and he is the last one to tamper with any organic truth. For instance, *How to Tell . . .* and previous Prince sculptures become methods of reorganizing for the sake of clarifying nature's own systems. His intent is understanding, not disruption.

In *How to Tell . . .* wind becomes an electronic system and not the creation of some nebulous high and low pressure system in the sky. *Beach File*, a sculpture that closely preceded *How to Tell . . .*, systemized the colourless objects found on the beach. Capitalizing on the entropic bleaching effect of the sun's rays on natural colour, Prince organizes objects in wooden drawers: a drawer of white smooth pebbles, a drawer of silver-grey cedar driftwood and so forth. Again keeping his reverence to nature's own order, Prince merely heightens that order through his own rational arrangements.

More recently Prince's interest in nature's forces has led him headlong into a burst of wind-oriented works. Perhaps the earliest major work in these recent wind sculptures is *The Chinook*, 1975. A large work fashioned in a rounded Plexiglas tunnel, *The Chinook* introduced an aggressiveness new to Prince's art. Brass and plastic house the teeth-like workings of an ancient hair-drier that produces a warm wind that cascades over moulded mountains,

foot-hills and prairie flats. Where mystery prevailed in *How to Tell . . .*, *The Chinook* leans towards ominousness.

Equally threatening in appearance but based on a witty word-play is *In the Teeth of the Gale*, 1976. This work was the largest sculpture in Prince's April exhibition at the Isaacs Gallery, Toronto, and originated around a fan-produced wind hissing through large whale teeth. A massive set of beaten copper jaws have the same metallic harshness as the more mechanical *The Chinook*, yet the aura of primitive craftsmanship, and of hand pounded metal, dominates *In the Teeth of the Gale*.

The interlacing of related ideas is at the core of Prince's art. Nature, natural system of motion, primitive man's interaction with raw elements in ritual and functional ways, the beauty of nature's physicality, the poetics of nature's very being, a reverence of organic truth — all these elements form Prince's sculptural aesthetic. And nowhere does this aesthetic become more profoundly dominant than in his *Wind Machine*, 1975.

A major statement, *Wind Machine* is a two part electronic sculpture that rests in the living room and on the roof of Ian Davidson's West Vancouver home. Davidson, who for years has furnished his house with Judds and Flavins, his beach with an earthly Carl André, and his yard with a Smithson glass sculpture, has also collected the most progressive local art. His commission to Prince allowed the artist to fully expound his wind interest to majestic proportions. Prince worked out the elaborate electronics of *Wind Machine* with Michael Brnjar, yet the overall sensibility of the work is definitely part of Prince's breezy obsession.

The outer element of *Wind Machine* contains an anemometer (for wind speed) and a weather-vane (for wind direction) and is ready to face nature's worst wrath. Indoors, a single wooden propeller set into a rhythmically arched piece of sun-bleached cedar whirrs to the transmitted roof-top information. As the direction or speed of nature's breeze changes, so the small fan oscillates to nature's accord. With *Wind Machine* Prince has reached the height of his omniscience. He has understood, harnessed and controlled nature by his own system of rationale.

Since the completion of *Wind Machine*, Richard Prince has taken his breeze fixation to many ends. One of his more humorous endeavours is *On the Radio One Day I Heard an Old Indian Legend About a Cave in the North where All the Wind Comes From*, 1976, consisting of a two-hundred-pound rock that sports seven brass horns trumpeting out a noisy but mild whiff of air. Of his post-*Wind Machine* works, *A Breeze on the Southern Isle*, 1975, is an idyllic depiction of a large clam shell that slowly fans an isolated island. Basically the same structural format as *The Chinook*, *A Breeze . . .* becomes a relaxed narrative more than a dynamic natural drama.

Prince and the wind have also collaborated to produce a successful series of silver point and air-brush drawings based on his copper and bone sculpture *The Wind Catcher*, 1976. Fortunately the transfer from fact to image kept both the source and the obsession alive.

Richard Prince can be seen as a well directed and ingenious sculptor whose personal mental bends are full of intelligent wit and a concern for intrinsic truths. Underlying the many levels folded into Prince's art is a respect and glorification of nature's creative force: Prince merely adds his own artistic obsession in an attempt to control this force.