

Mysterium coniunctionis
L'art de Brian Wood
Mysterium coniunctionis
The Art of Brian Wood

Volume 32, numéro 128, septembre–automne 1987

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/53919ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (imprimé)

1923-3183 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

(1987). *Mysterium coniunctionis* : l'art de Brian Wood / *Mysterium coniunctionis*: The Art of Brian Wood. *Vie des arts*, 32(128), 58–62.

L'ART DE Brian Wood

James D. CAMPBELL

THE ART OF Brian Wood

Il est difficile de nommer un autre artiste canadien aussi polyvalent que Brian Wood, le peintre, cinéaste et photographe, sauf peut-être Michael Snow, son mentor.

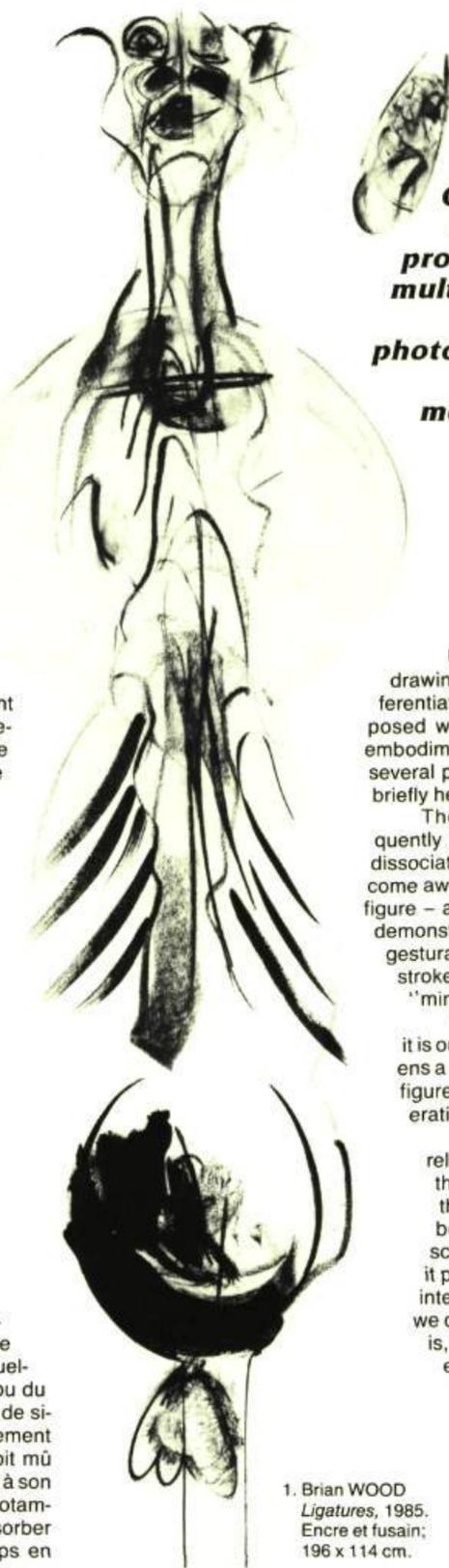
L'ombre est, il est vrai, un défilé, une porte étroite dont le pénible étranglement n'est épargné à aucun de ceux qui descendent dans le puits profond. (C.G. Jung)

Toujours empreints d'une égale puissance, les dessins de l'artiste canadien Brian Wood sont des œuvres dans lesquelles la force crue et souvent indifférenciée de la figuration se trouve invariablement contrebalancée par une symbolisation de l'idéation et en reçoit, tout aussi invariablement, une impulsion narrative. Sous ce rapport, ils laissent entrevoir plusieurs propositions philosophiques, dont nous traiterons brièvement dans l'exposé qui suit.

Fréquemment et, de prime abord, apparemment séparée d'une masse figurale, apparaît, fugitive, la forme vague d'un cortex. Puis, graduellement, le regardeur se rend compte que le motif cortical est toujours lié à la figure – et, habituellement, par un unique trait de pinceau. L'artiste montre l'intensité de cette relation par la représentation gestuelle vigoureuse et audacieuse de cette flèche qui trace un lien entre la figure en tant que *corps* et le cortex en tant qu'*esprit*.

Ce cortex demeure toujours reconnaissable comme tel. C'est toutefois notre capacité de reconnaissance de sa saisissante facticité qui accentue la prise de conscience de son indissoluble union à une figure donnée, dans une spontanéité du geste qui se révèle à la fois réfléchie et indéniablement automatiste dans sa nature.

Wood semble s'attacher à souligner une relation prédéterminée, établie entre le motif cortical et la forme figurale que ce motif gouverne – ou qui le gouverne. D'une certaine manière, on peut interpréter le cortex comme le symbole d'une conscience qui s'affirme toujours en tant que conscience de quelque chose – que ce soit d'un objet qu'elle perçoit ou du corps qu'elle habite – quant au fait de concevoir ou de signifier cet objet ou ce corps. Inversement, il est également possible d'imaginer que le corps, pour peu qu'il soit mû par quelque force kinesthésique première, influence à son tour la conscience. Ces diverses réflexions offrent notamment un intérêt en ce sens que Wood a réussi à résorber le schisme d'une dichotomie de l'esprit et du corps en



1. Brian WOOD
Ligatures, 1985.
Encre et fusain;
196 x 114 cm.

One would be hard put to cite another Canadian artist more provocatively - or successfully - multi-dimensional as Brian Wood, the painter/filmmaker/photographer. Only Michael Snow, in fact one of Wood's own mentors, comes immediately to mind.

The shadow is a tight passage, a narrow door, whose painful constriction no one is spared who goes down to the deep well.
C.G. Jung

Uniformly strong, Canadian artist Brian Wood's drawings are works in which the raw and often undifferentiated energy of his figuration is always counterposed with and given narrative thrust by a symbolic embodiment of ideation. As such, they are suggestive of several philosophical issues which I propose to discuss briefly here.

The shadowy representation of a cortex is frequently glimpsed in these drawings, at first seemingly dissociated from a figural mass. But we gradually become aware that the cortical motif is always bound to the figure – and usually by a single brush-stroke. The artist demonstrates the strength of this relation through the gestural, forceful and bold depiction of the arrow-like stroke that binds the figure as "body" to the cortex as "mind".

The cortex is always recognizable as such. Yet it is our recognition of its shocking facticity that heightens a realization of how indissolubly it is wed to a given figure in a spontaneity of gesture that is at once deliberative and yet undeniably automatistic in character.

Wood seems to be interested in an intentional relation that holds between the cortical motif and the figural form it controls – or which controls it. On the one hand, we can interpret the cortex as symbolic of a consciousness that is always a consciousness of something – whether it be an object it perceives or the body it inhabits – in the sense of intending or constituting that object or that body. Or we can somehow realize that the body, infused, as it is, with some primal kinaesthetic force, in turn influences consciousness. But the interesting thing about all this is that Wood has succeeded in resolving the schism of a mind/body dichotomy by demonstrating their ineluctable relatedness. In no sense is the viewer to construe a psyche somehow detached from the body in the sense of a private life "in here" and a public life "out there". Obviating this is the intentional relation; a constituting subjectivity that

Mysterium coniunctionis

révélant leur inéluctable connexité. Car, en aucun cas, le regardeur ne doit analyser une psyché qui serait dissociée du corps, en considérant une vie privée *au-dedans* et une vie publique *au-dehors*. La relation pré-déterminée dont nous parlions précédemment vient du reste y obvier – en s'appuyant sur une subjectivité constitutive qui va à l'encontre du concept tout entier d'un dualisme de l'esprit et du corps. Il est à remarquer que Wood a anatomisé cette dualité en poursuivant la même finalité que Murray MacDonald dans ses sculptures¹. En somme, on pourrait voir, dans toutes ces spéculations, le phénomène symbolique récurrent d'un processus d'individuation.

Tant dans ses dessins que dans ses photographies, Wood se préoccupe des notions de projection et d'intégration dans la communication d'un événement psychique donné. Il lui arrive souvent, actuellement, de combiner ces deux moyens d'expression, afin de tenter une synthèse et une conciliation des opposés psychiques tout en sondant des problèmes formels de figuration.

Le corps et l'esprit deviennent alors des composants à part entière de la «coniunctio» telle que Jung l'a formulée dans ses écrits sur l'alchimie. En d'autres termes, conçus en tant qu'opposés – entendus du point de vue de la figuration et de l'intellection –, ils atteignent à une synthèse par une conjonction au cours de laquelle l'esprit est libéré de son emprisonnement dans un corps, mais draine avec lui les ténèbres de l'esprit chthonien: l'inconscient.

Dans ces œuvres de Wood, la figure proprement dite consiste en une connexion de traits de pinceau, noirs et vifs, interprétables en tant que sensations kinesthésiques d'un corps. L'artiste a dit² l'importance de Francis Bacon dans son œuvre, importance mesurable ici en ce sens que Wood s'applique lui aussi à «disséquer le système nerveux central» pour s'efforcer de saisir l'essence d'une figure. Cette figure devient l'essence figurale d'une vie, et les traits énergiques qui la composent, les champs sensoriels qui masquent le corps.

Wood n'accorde jamais aucun intérêt à la figuration en soi – si authentique et incitante qu'elle puisse être; il tient plutôt à en accroître les affects, en adjoignant, dans le motif cortical, une représentation d'un système d'influence. De fait, nous pourrions énoncer le truisme que la figuration est toujours subordonnée à une conscience qui la conçoit. Mais corps et conscience restent néanmoins tous deux unis par un lien irrémédiable.

Si ses photographies l'entraînent³ – ainsi que le regardeur – toujours plus profondément dans l'univers du vécu, ses dessins, quant à eux, le mènent – et nous aussi – au cœur de la structure psychique, ou de l'égo transcendantal, si l'on préfère, qui constitue la connexion ultime de cet univers.

De cet ensemble de considérations, dérive la temporalité dans laquelle s'insère, ou dont se revêt, le contenu figuratif des dessins de Wood. D'ailleurs, les formes biomorphiques qui s'y manifestent sont toujours évocatrices d'un temps biologique ou «spinal». Quelle est cependant la nature exacte de cette temporalité?

Il est possible d'envisager chaque forme figurale comme un donné fondamental, un réservoir de souvenirs biologiques submergés et problématiques qui, dans ces dessins, exsudent, en quelque sorte, d'un passé archéopsychique. Le motif cortical suggère l'idée d'une échelle temporelle codée, qui remonte indéfiniment au tréfonds du passé humain, chaque neurone étant imprégné d'un souvenir biologique. L'inclusion fréquente d'une représentation spinale vient corroborer ce type d'interprétation à laquelle l'œuvre se prête. Les vertèbres mêmes deviennent l'image d'une échelle de temps neuronique. A la base du motif spinal, apparaît souvent une masse viscérale noire – la conscience morphologique ou, peut-être, l'inconscient collectif. Plus on descend le long des vertèbres, plus on s'enfonce dans le passé neuronique, pour arriver, enfin, à la source première – qui, en vérité, correspond à la chose la plus éloignée d'une «conscience individuelle» mais n'est autre que l'objectivité totale. Partant, le sujet devient objet en soi⁴.

En conséquence, si Wood paraît se soucier de dépendre la conscience comme étant toujours la conscience de quelque chose, et le corps-vécu comme un motif figural emprisonné dans la trame de sa propre kinesthésie, dans son questionnement d'une temporalité spinale, il se soucie donc, au même degré, de décrire l'esprit inconscient comme quelque messager de nos souvenirs biologiques les plus profonds.

A la lumière de ces raisonnements, nous pouvons comprendre pour quelle raison Wood s'intéresse tant à la métaphore – et à la métamorphose. Ses dessins utilisent des métaphores pour illustrer des relations pré-déterminées et des processus temporels particuliers; bien qu'au sein

cuts across the whole notion of a mind/body dualism. Remarkably, Wood resolves this duality with the same finality as Murray MacDonald has in his sculpture¹. And all of this can be said to be symbolic of a process of individuation, and hauntingly so.

Wood is preoccupied with ideas of projection and integration in the communication of a given psychic event in both his drawings and photographs. Now, photographed and drawn images are often combined, which attempt to synthesize and reconcile psychic opposites while working through formal problems of figuration.

Body and mind become integral components of the 'coniunctio' as Jung formulated it in his writings on alchemy. Conceived as opposites – readable in terms of figuration and intellection – they attain synthesis through a conjunction in which the 'mind' is freed to itself from imprisonment in a 'body' but brings with it the darkness of the chthonic spirit, the unconscious.

The figure proper in these works in a nexus of black, agitated brushstrokes interpretable as the kinaesthetic sensations of a body. Wood has spoken² of Francis Bacon's importance for his work and it can be seen here in the sense that Wood is also interested in "working off the central nervous system" in an effort to apprehend the essence of a figure. The figure becomes the figural essence of a life, the forceful strokes that constitute it become the sensory fields that enlark the body.

Wood is never interested in figuration for its own sake – authentic and compelling as that might be – but insists on heightening its affects by adding a representation of a control system in the cortical motif. Indeed, we could state the truism that the figuration is always subordinate to a consciousness that intends it. But both body and consciousness are nonetheless joined in an irremediable relation.

If Wood's photography drew him³ – and his viewers – ever deeper into the life-world, then the drawings draw him – and us – into the psychic structure or the transcendental ego, if you will, that is the ultimate nexus of that world.

Stemming from all this is the temporality that Wood's figuration is fixed in or embodies. The biomorphic forms that manifest themselves in these drawings are always redolent of biological or "spinal" time. But what is the precise nature of this temporality?

We can interpret each figural form as a primordial given, a reservoir of problematic and submerged biological memories that in these drawings seep forth, as it were, from the archaeopsychic past. The cortical motif is evocative of a coded time-scale which reaches back indefinitely into the human past, each neuron imbued with a biological memory. That the work lends itself to such an interpretation is affirmed by the frequent inclusion of a spinal representation. The vertebra itself becomes emblematic of a scale of neuron time. At the base of the spinal motif, there is often a black, visceral mass – morphological consciousness or, perhaps, the collective unconscious. The further down the vertebrae we are catapulted, the further one recedes into the neuron time, coming at last to this primary source – which is, in fact, the furthest thing from a 'personal consciousness' but complete objectivity. The subject becomes an object for itself⁴.

So if Wood is seemingly preoccupied with depicting consciousness as always consciousness of something, including the lived-body as a figural motif caught in a web of its own kinaesthesias, then, in his concern for a spinal temporality, he is equally preoccupied with the unconscious mind as some harbinger of our deepest biological memories.

We can see from this why Wood is so concerned with metaphor – and metamorphosis. The drawings are metaphoric of certain intentional relations and temporal processes. Yet inside these very metaphors, Wood's figuration undergoes a metamorphosis. Each figure becomes a "metamorphoseur" – subject into object, normal time to spinal time, consciousness into body and vice versa – that we cannot pin down but which ineluctably leads us ever deeper into the paradox of human life. Wood's drawings never wholly reveal their meanings – or intentions. Indeed, meaning or intentionality is not in question. But a certain holism is – and a certain mystery. This enigmatic quality is what ultimately renders Wood's drawings so diverting – as opposed to a mere exercise in another kind of figuration, consummately executed as it may well be – because he adumbrates his figuration with myriad haunting notions like the coniunctio, kinaesthesias, metaphor, the unconscious and spinal time.

1. James D. Campbell, "Murray MacDonald: The Observer as Embodied Subject, in *Vanguard*, October 1986.

2. Conversation with the artist, May 22, 1986.

3. Letter from the artist, August 15, 1986.

4. C. G. Jung, "Archetypes of the Collective Unconscious", in *The Collected Works of C. G. Jung*, Volume 9, Part 1, translated by R.F.C. Hull (Princeton: Princeton University Press, 1971).



2. Techniques mixtes sur papier, 1986.
76 x 55,9 cm.



3. Techniques mixtes sur papier, 1986.
76 x 55,9 cm

de ces métaphores, la figuration subisse une métamorphose. Chaque figure devient un *métamorphoseur* – du sujet en objet, du temps normal en temps spinal, de la conscience en corps et vice versa – que nous ne pouvons cerner, mais qui, inéluctablement, nous conduit toujours plus profondément dans le paradoxe de la vie humaine. Pourtant, les dessins de Brian Wood ne divulguent jamais totalement leur signification – ou leur propos. A dire vrai, la signification ou l'intentionnalité ne sont nullement ce dont il s'agit, mais d'un certain holisme – et d'un certain mystère. Cette dimension énigmatique constitue ce qui, en définitive, rend les dessins de Brian Wood si divertissants – contrairement à un pur exercice dans un autre genre de figuration, aussi parfaitement exécuté qu'il puisse l'être –, car Wood annote la figuration d'une myriade de notions troublantes, telles que la coniunctio, la kinesthésie, la métaphore, l'inconscient et le temps spinal⁵.

1. James D. Campbell, *Murray MacDonald: The Observer as Embodied Subject*, dans *Vanguard*, octobre 1986.

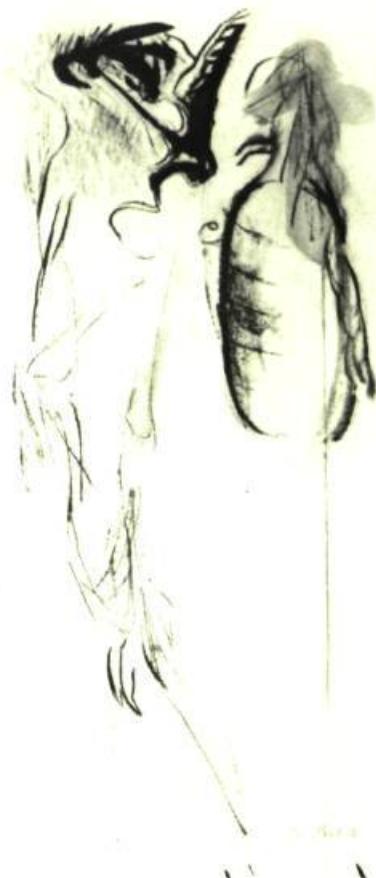
2. Entretien avec l'artiste, 22 mai 1986.

3. Lettre de l'artiste, 15 août 1986.

4. C.G. Jung, *Archetypes of the Collective Unconscious*, dans *Collected Works of C.G. Jung*, volume 9, 1^{re} partie, traduction anglaise de R.F.C. Hull, Presses universitaires de Princeton, 1971.

5. Cf. L'Article d'Hedwidge Asselin, dans *Vie des Arts*, XXX, 119, 74. N.d.T. L'exergue est tiré de l'ouvrage intitulé *Les Racines de la conscience*. Traduit de l'allemand par Yves Le Lay, Paris, Buchet/Chastel, 1971, p. 35.

(Traduction de Laure Muszynski)



4. Techniques mixtes
sur papier, 1986.
114 x 221 cm.
(Photos Rick Weeks)