

LA DISTANCIA

Mirada Hacia Nosotras

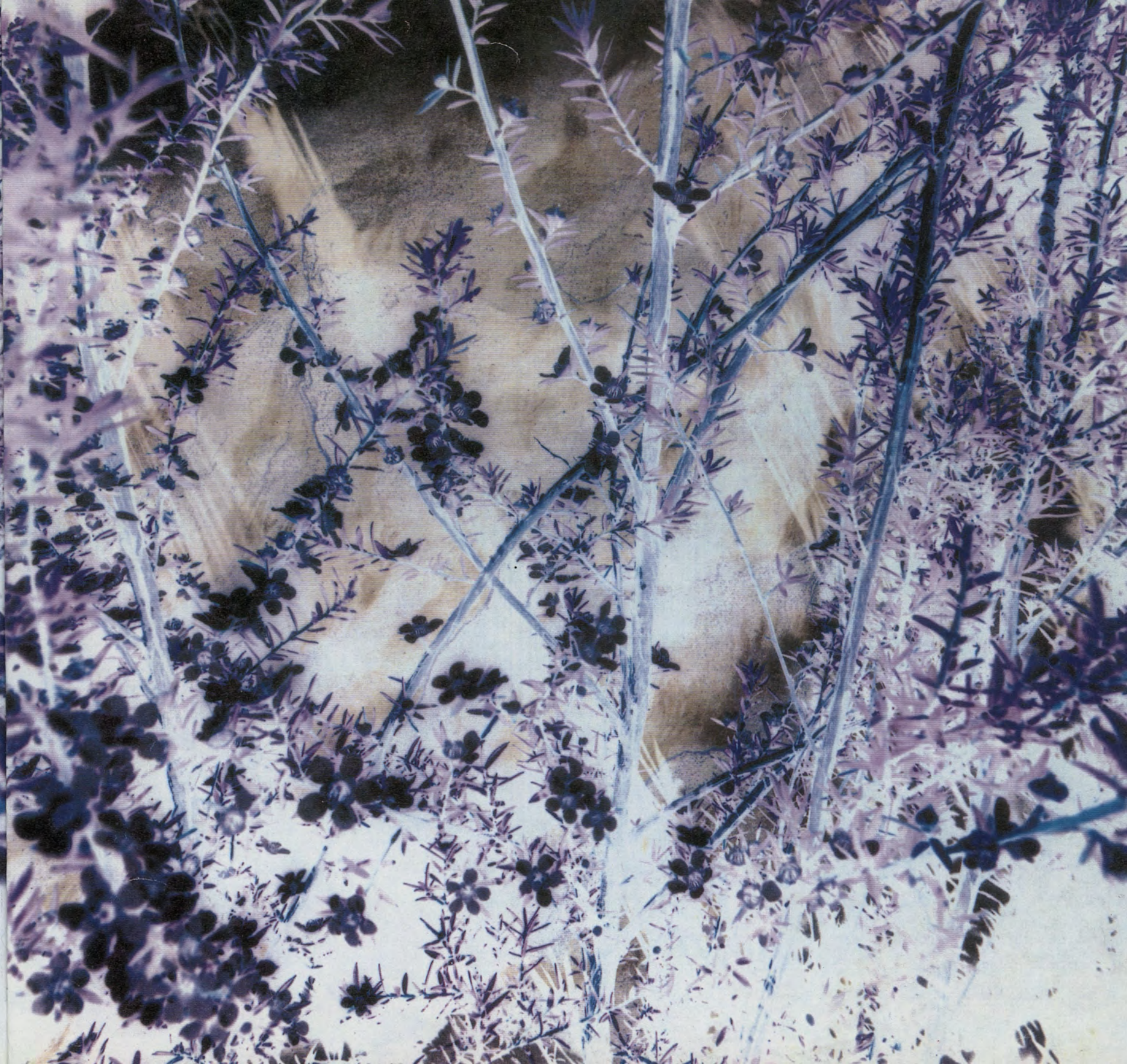
10 ARTISTAS DE NUEVA ZELANDA



DISTANCE

Looks Our Way

10 ARTISTS FROM NEW ZEALAND



CONTENTS

LA DISTANCIA

Mira Hacia Nosotros
10 ARTISTAS DE NUEVA ZELANDA

GRETCHEN ALBRECHT

GAVIN CHILCOTT

JACQUELINE FRASER

W D HAMMOND

TONY LANE

RICHARD REDDAWAY

JOHN REYNOLDS

JAMES ROSS

MICHAEL STEVENSON

ELIZABETH THOMSON

DISTANCE

Looks Our Way

10 ARTISTS FROM NEW ZEALAND

This book was published on the occasion of the exhibition *Distance looks our Way/10 Artists from New Zealand*.

This book is copyright. Apart from fair dealing for the purpose of private study, research, criticism or review, as permitted under the Copyright Act, no part may be reproduced by any process without the permission of the artist or writer concerned.

Distance looks our Way has been published in 1992 by the *Trustees, Distance looks our Way Trust*, with the support of the Queen Elizabeth II Arts Council of New Zealand through its international visual arts programme.

ISBN 0-473-014572

Co-ordinator: Luit H. Bieringa

Editor: Mary Barr

Design: Lindsay Missen Design & Production

Cover: Designed and photographed by Patrick and John Reynolds and Tony Lane

THE TRUSTEES

Jenny Gibbs
Tony Lane
Bill Milbank
James Ross

The *Trustees, Distance looks our Way Trust*, gratefully acknowledges the generous support of:

Expo 1992 Ltd
Queen Elizabeth II Arts Council of New Zealand
Sarjeant Gallery, Wanganui

PATRONS

Mr A. Burr
Jan and Trevor Farmer
Mr C. Heatley
Mr and Mrs A. T. Gibbs
Mrs J. Masfen
Mr J. Matthews

La Distancia Mira Hacia Nosotros ha sido publicada con el apoyo del Consejo de Artes Reina Isabel II en Nueva Zelanda, como parte de su programa internacional de las artes visuales.

ISBN 0-473-014572

Co-ordinador: Luit H. Bieringa

Editora: Mary Barr

Diseño: Lindsay Missen Design & Production

Portada: Diseñada y fotografiada por Patrick y John Reynolds y Tony Lane.

Los Fideicomisarios – Jenny Gibbs, Tony Lane, Bill Milbank, James Ross.

Los Fideicomisarios de La Distancia Mira Hacia Nosotros agradecen el apoyo generoso de Expo 1992 Ltd, el Consejo de Artes Reina Isabel II en Nueva Zelanda, Sarjeant Gallery, Wanganui.

CONTENTS

		PAGE			PAGE
Preface	Luit Bieringa	7	Prefacio	Luit Bieringa	7
Acknowledgements		10	Agradecimientos		10
Moving in and Moving out	Ian Wedde	12	Moviendose Hacia Adentro y Hacia Afuera	Ian Wedde	12
Distance looks our Way	Francis Pound	21	La Distancia Mira Hacia Nosotros	Francis Pound	21
GRETCHEN ALBRECHT			GRETCHEN ALBRECHT		
Two paintings – Nocture (midnight) and Colloquy (pacific annunciation)	Linda Gill	31	Nocturno (medianoche) y Coloquio (anunciación pacífica): Dos pinturas	Linda Gill	31
GAVIN CHILCOTT			GAVIN CHILCOTT		
Setting a Table in the Provinces	Ian Wedde	39	Poniendo la Mesa en las Provincias	Ian Wedde	39
JACQUELINE FRASER			JACQUELINE FRASER		
Jacqueline Fraser and 'Maoriness'	Francis Pound	47	Jacqueline Fraser y 'Maorismo'	Francis Pound	47
W D HAMMOND			W D HAMMOND		
Endangered Species	Jim Barr and Mary Barr	55	Especies en Peligro	Jim Barr and Mary Barr	55
TONY LANE			TONY LANE		
Stains, Emblems and Artifice	Peter Leech	63	Manchas, Emblemas y Artífice	Peter Leech	63
RICHARD REDDAWAY			RICHARD REDDAWAY		
Building Codes and Reproductive Systems	William McAloon	71	Códigos de Construcción y Sistemas Reproductivos	William McAloon	71
JOHN REYNOLDS			JOHN REYNOLDS		
A Multitude of Dreams	Allan Smith	79	Una Multitud de Sueños	Allan Smith	79
JAMES ROSS			JAMES ROSS		
Damned Fine Paintings	Robert Leonard	87	Pinturas Bastante Buenas	Robert Leonard	87
MICHAEL STEVENSON			MICHAEL STEVENSON		
Between Remembering and Forgetting	Douglas Standring	95	Entre Recordar y Olvidar	Douglas Standring	95
ELIZABETH THOMSON			ELIZABETH THOMSON		
The Owl, the Ghost and the Moon	Bridget Sutherland	103	El Buho, el Fantasma y la Luna	Bridget Sutherland	103
Checklist of works in exhibition		112	Lista de mabajos en exposición		112
Artists' documentation		113	Documentación de artistas		113

FOREWORD

I might have wished . . . to master the culture, to summarise, as if in some splendid order, all of its vivid life, to uncover, with masterful precision, all the rules of its operation: but its own indecision undoes me.¹

The exhibition *Distance looks our Way /10 Artists from New Zealand* comes from a country which was 'discovered' by Polynesians some time during the period that Spain was occupied by the Moors. The Polynesians' discovery was repeated by Europeans; first without any major consequences by Abel Tasman in the seventeenth century, and second by that most thorough of eighteenth century explorers, James Cook.

Given the belated discovery of this distant land and of its existing and unique Maori culture, visitors to an exhibition of New Zealand art may look for evidence which marks it out as distinct from that of any other place. This could perhaps be demonstrated by the revitalised imagery of a previously marginalised Maori culture or by the preoccupations of a post-colonial, Pakeha (non-Maori) culture.

However, to the many Europeans for whom New Zealand is still largely terra incognita, a distant set of islands on the exactly opposite side of the globe, this exhibition will not provide any glib answers as to the identity of this faraway place. *Distance looks our Way* is first and foremost an exhibition of art by individual practitioners rather than an exhibition of New Zealand art and all that may imply.

New Zealand will therefore not necessarily be found, discovered or even invented in this exhibition. Its parts do not make up a readily graspable whole. Of course neither the works nor their artists are concerned with establishing an identity confined to geography or, by implication, committed to a programme of building up a 'national identity'.

What overseas audiences — whether in Spain, France or the United States — may expect of us, isn't necessarily what we are or want to be.

PREFACIO

Hubiera podido desear dominar la cultura, resumir, como si en algun orden espléndido, toda su vida vivida, descubrir, con una precisión maestra, todas las reglas de esta operación: pero esta propia indecisión me desbace.

La exposición *La Distancia Mira Hacia Nosotros/10 Artistas de Nueva Zelanda* proviene de un país que fue 'descubierto' por Polinesios durante el mismo periodo en que España fue ocupada por los Moros. El descubrimiento de los Polinesios fue repetido por los Europeos; primero sin gran consecuencia por Abel Tasman en el siglo diecisiete, y segundo por aquel explorador del siglo dieciocho mas concienzudo, James Cook.

Dado al descubrimiento tan tarde de esta tierra distante y de su existente y única cultura Maorí, los visitantes a una exposición de arte neozelandés podrían buscar evidencia de lo que la distingue del arte de cualquier otro sitio.

Esto tal vez se podría demostrar con las imágenes revitalizadas de una cultura Maorí antes marginalizada, o por las preocupaciones de una cultura Pakeha (no Maorí) post-colonial.

Sin embargo, muchos de los Europeos para quienes Nueva Zelanda es todavía 'tierra desconocida', un grupo de islas distantes al otro lado del mundo, esta exposición no ofrecerá ninguna respuesta fácil en cuestion de la identidad de este lugar tan distante.

La Distancia Mira Hacia Nosotros es, ante todo, una exposición de arte de practicantes individuales, mas que una exposición del arte neozelandés, con todo lo que ésto puede implicar.

Por eso Nueva Zelanda no será fácilmente encontrada, descubierta o incluso inventada en esta exposición. Sus partes no constituyen una anteridad fácil de entender. Por supuesto ni las obras ni sus artistas están interesados en establecer una identidad limitada a la geografía o, por implicación, comprometida a un programa de construir una 'identidad nacional'. Lo que las audiencias extranjeras esperan de nosotros — ya sea España, Francia o los Estados Unidos — no es necesariamente lo que somos o queremos ser.

En vez de (re)presentar los clichés visuales de identidad y sus orígenes geográficos, los artistas en esta exposición pueden tan pronto citar o

Rather than (re)presenting visual clichés as to identity and geographical origin, the artists in this exhibition are as likely to quote from or refer to Holbein, Fra Angelico, Rothko, Whistler, El Greco, Alfred Wallis, Sienese painting or to intimate seventeenth century Vanitas painting, as they might reflect the signs, symbols and codes borrowed, absorbed or memorised from their own locality.

As Ian Wedde in this publication indicates, there is 'an ironic refusal by artists to sign on for the task of tackling national identity'; they speak for themselves. Nevertheless they carry 'upon their shoulders, willingly, deliberately or not, a share of that collective identity that is the mark of particular ethnic or cultural origins.'²

How well they reveal/ (re)present that collective identity is perhaps of less importance than their objective of entering into dialogue with those beyond their own shores. As Francis Pound puts it in his essay here, they may 'induce some reciprocity . . . so that something from the other side of that distance might glance, even if but for a moment, back'.

So it is not the purpose of this exhibition to carry the heroic burden of a nationalist strategy or to convey ideas of the exotic and its accompanying myth about 'isolation producing a particular vitality'. It is, rather, a venturing out.

If Columbus' endeavours can be read as an allegory of colonisation and personal illumination, such an endeavour by these ten artists, perhaps in contrast, reflects a post-colonial defiance or reexamination of cultural codes as they and their works travel to the opposite side of their particular antipodes.

Whatever cultural assumptions are made, the works, especially created for *Distance looks our Way*, and the commissioned writings will give both the senders and the recipients points of departure for speculation about the roles of both the post-colonial cultures and those from which they spring.

referirse a Molbein, Fra Angelico, Rothko, Whistler, El Greco, Alfred Wallis, la pintura Siennense o imitar la pintura Vanitas del siglo diecisiete, como reflejo de las señales, simbolos y códigos prestados, absorbidos o memorizados de su propia localidad.

Como Ian Wedde indica en esta publicación, hay una negación irónica de los artistas de apuntarse a la tarea de emprender la identidad nacional; hablan para si mismos. Sin embargo, llevan 'en sus hombros, con voluntad, si deliberadamente o no, una parte de aquella identidad nacional que es la marca de orígenes étnicos o culturales especiales'. Que bien que revelan/(re)presentan la identidad colectiva, es quizás menos importante que su objetivo de entrar en un diálogo con los de mas allá de sus costas. Como dice Francis Pound en su ensayo aquí, podrían 'inducir alguna reciprocidad para que algo del otro lado de aquella distancia pueda lanzar una mirada, incluso si es por un momento, de vuelta'.

Entonces no es el propósito de esta exposición llevar la carga heroica de una estrategia nacionalista, o comunicar ideas de lo exótico y su mito acompañante sobre el aislamiento produce una vitalidad especial. Es, mejor dicho, aventurarse por fuera. Si los esfuerzos de Colon pueden ser leídos como una alegoría de colonización e iluminación personal, tal esfuerzo por estos diez artistas quizás puesto en contraste, refleja un desafío post-colonial o una re-examinación de los códigos culturales mientras ellos y sus obras viajan al otro lado de sus propias antípodas. Cualquier suposición cultural es hecha, los trabajos, especialmente creados por la Distancia Mira Hacia Nosotros, y las escrituras comisionadas dará a ambos los remitentes y destinatarios puntos de salida para especular sobre los papeles de las dos culturas post-coloniales de los que proceden.

Dado a los pocos eslabones directos que hemos tenido con la cultura española, la presencia de *La Distancia Mira Hacia Nosotros/10 Artistas de Nueva Zelanda* en España en 1992 establecerá eslabones valiosos que llevarán a futuros intercambios.

Luit H. Bieringa
Co-ordinador de Exposición

Given the few direct links we have had with Spanish culture, the presence of *Distance looks our Way /10 Artists from New Zealand* in Spain in 1992 will establish valuable links that will lead to future exchanges.

Luit H. Bieringa
Exhibition Co-ordinator

NOTES

1. Francis Pound. 'Silence, Solitude, Suffering, and the Invention of New Zealand (A fictitious story)', *Interstices* 1, 1991, p. 82.
2. Thomas Messer, Preface for *Australian Visions; 1984 Exxon International Exhibition*, Solomon R Guggenheim Museum, New York, 1984.

NOTES

1. Francis Pound, 'Silence, Solitude, Suffering, and the Invention of New Zealand (A fictitious story)', *Interstices* 1, 1991, p. 82
2. Thomas Messer, Prologo para *Austrdian Visions; 1984 Exxon International Exhibition*, Solomon R Guggenheim Museum, New York, 1984

ACKNOWLEDGEMENTS

This exhibition is the product of an initiative taken by three of the artists, James Ross, Tony Lane and Gavin Chilcott. They perceived in 1989 that the opportunities and challenges offered by events in Spain in 1992 would be a chance to present some facets of New Zealand art practice beyond these shores, and in the process establish a dialogue with artists and viewers in Europe.

Rather than relying on the usual practice of curatorial selection, and the possible representation of New Zealand art as an entrant into some 'Olympic Art Game(s)', the artists proceeded along an unconventional path. As they put it, to 'break away from what are rapidly becoming clichéd groupings based purely on generational/geographical affiliations, peer group loyalties or aesthetic/philosophical hierarchies. Instead we have tried to represent the dynamic of cultural sophistication within New Zealand in a form that is separate from nationalistic aspirations.' (Artists statement, 1990.)

Given such curatorial absence or abstinence, this artist-driven project has resulted in a coalescence of participants rather than a selection of representative individuals.

The exhibition has been realised with the assistance and enthusiasm of many individuals and organisations.

The organisers and artists are especially grateful to EXPO NZ Ltd's General Commissioner, Ian Fraser, and his staff. Ian Fraser's enthusiasm for the concept and EXPO NZ's logistical and financial support have ensured the exhibition's installation in the official Pabellon de las Artes at EXPO '92.

In Sevilla we have had the excellent support of the Co-ordinator of the Pabellon de las Artes, Tania Fernandez de Toledo, as well as advice from Isabel Valverde of EXPO '92's Exhibitions Department.

Jenny Gibbs, a private collector and supporter of contemporary New Zealand and international art, generously joined the project as a Trustee, her advice and assistance are appreciated.

The Queen Elizabeth II Arts Council of New Zealand has been a keen advocate of the project, and invested significantly in the writing for and production of this publication.

AGRADECIMIENTOS

Esta exposición es el producto de una iniciativa tomada por tres de estos artistas, James Ross, Tony Lane and Gavin Chilcott. Se dieron cuenta a fines de 1989 que las oportunidades y desafíos ofrecidos por eventos que se desarrollarían en España durante 1992 sería una buena oportunidad para presentar algunas facetas del arte neozelandés lejos de estas costas, y a la vez establecer un diálogo con artistas y espectadores en Europa. En vez de depender en la práctica usual de selección conservadora y la representación posible del arte neozelandés como participante en un tipo de Juegos Olímpicos de Arte, los artistas eligieron un camino menos convencional. Como decían, querían romper con las agrupaciones clichés basados solamente en las afiliaciones generacional/geográficas, la lealtad a los colegas o jeraquías estéticas filosóficas. En cambio, hemos intentado representar la dinámica de la sofisticación cultural dentro de Nueva Zelanda en una forma que esta separada de las aspiraciones nacionalistas. (Declaración de los Artistas, 1990.)

Dado a tal ausencia o abstinencia curatorial, este proyecto que esta manejado por los artistas ha resultado ser una agrupación de participantes en vez de una selección de representantes individuales.

La exposición ha sido realizada con la ayuda y el entusiasmo de muchos individuos y organizaciones. Los organizadores y artistas agradecen especialmente al Comisionado General del Expo NZ Ltd, Ian Fraser, y su personal. El entusiasmo que ha mostrado Ian Fraser por el concepto desde el principio y el apoyo subsiguiente logístico y financiero de EXPO ha asegurado que la exposición estará ubicada en el Pabellón de las Artes oficial en EXPO '92. En Sevilla hemos recibido un apoyo excelente de la Co-ordinadora del Pabellón de las Artes, Tania Fernandez de Toledo, además de consejos de Isabel Valverde, del Departamento de Exposiciones de EXPO '92.

Jenny Gibbs, una coleccionista privada y partidaria del arte contemporáneo neozelandés e internacional, se ha incorporado al proyecto como Fideicomisaria, y sus consejos y ayuda se los agradecemos mucho. Apoyo y ayuda financiera también ha sido aportada por P&O Nueva Zelanda, en transportar la exposición internacionalmente, y Freightways Express NZ Ltd, que ha hecho toda la transportación de la exposición dentro de Nueva Zelanda.

El Consejo de Artes Reina Isabel II de Nueva Zelanda ha sido generoso en su apoyo para la producción de catálogo, una ventura iniciada y

The exhibition has been funded to a large extent through efforts by the artists themselves in terms of time and gifting of works for private syndicate sponsorship. We especially thank Mr A. Burr, Trevor and Jan Farmer, Mr C. Heatley, Mr and Mrs A. T. Gibbs, Mrs J. Masfen and Mr J. Matthews, who donated funds to this purpose.

Additional support and funding has been received from P & O New Zealand for international freight, and Freightways Express NZ Ltd who transported the exhibition within New Zealand.

Apart from the sterling work by the artist/Trustees, Tony Lane and James Ross, the enthusiasm of the other artists has been tremendous, as has that of the writers who responded magnificently, and with insight, to our request for essays.

Mary Barr, editor, Diana Burns, translator, and Lindsay Missen Design and Production Ltd have all given excellent advice and ensured that a worthy publication accompanies the exhibition.

Reg Ward in Madrid, and Mark Burry in Barcelona have assisted magnificently by helping secure venues.

Thanks also go the artists' dealers, in particular Greg Flint and Sue Crockford.

The unstinting support of the Trustees and artists has made the task of the Exhibition Co-ordinator and the supporting institution, the Sarjeant Gallery, a most rewarding one.

We trust that the investment made by all who supported this project will be amply rewarded by the realisation of *Distance looks our Way/10 Artists from New Zealand*.

Bill Milbank
Director, Sarjeant Gallery, Wanganui

Luit H. Bieringa
Exhibition Co-ordinator

September 1991

La exposición ha sido fundada principalmente por los esfuerzos de los artistas mismos, además del tiempo aportado y del regalo de obras para el patrocinio de grupos privados. Queremos agradecer especialmente a Mr A. Burr, Trevor and Jan Farmer, Mr C. Heatley, Mr and Mrs A. T. Gibbs, Mrs J. Masfen and Mr J. Matthews, quienes han contribuido financieramente a este proyecto.

Apoyo y ayuda financiera también ha sido aportada por P&O Nueva Zelanda, en transportar la exposición internacionalmente, y Freightways Express NZ Ltd, que ha hecho toda la transportación de la exposición dentro de Nueva Zelanda.

Aparte del trabajo excepcional de los artistas/fideicomisarios, Tony Lane y James Ross, también el entusiasmo y respuesta de los otros artistas ha sido tremendo, así como el de los escritores, que han respondido magníficamente y con visión a nuestro pedido de ensayos adecuados.

Mary Barr, la editora, Diana Burns y Manuel Miguel, los traductores, y Lindsay Missen, el diseñador, han ofrecido excelentes consejos, y han asegurado que una publicación digna de atención acompaña la exposición. Reg Ward en Madrid y Mark Burry en Barcelona han contribuido magníficamente en ayudar con organizar otras galerías para exhibir en aquellas ciudades.

Debemos agradecer también a los concesionarios de los artistas, especialmente Greg Flint y Sue Crockford.

El apoyo generoso de los Fideicomisarios y artistas ha hecho provechosa la tarea del Co-ordinador de la Exposición y la institución apoyante, la Galería Sarjeant.

Confiamos que la inversión que han hecho todos los que han apoyado este proyecto será ampliamente remunerada por la realización de *La Distancia Mira Hacia Nosotros/10 Artistas de Nueva Zelanda*.

Bill Milbank
Director, Sarjeant Gallery Wanganui

Luit H. Bieringa
Co-ordinador de Exposición

September 1991.

MOVING IN AND MOVING OUT

IAN WEDDE



Paul Gauguin *Noa Noa* 1895

1 'Moving in and moving out...' — the chorus, probably, of a popular song — hardly remembered, something that was playing on the car radio, inexplicitly sexual, an accompaniment to the idle pleasure of watching a coastal vista pass. What I remember better than the song, though also imperfectly, is the phantom of an image summoned up by the song, the sense of travel, the seacoast: an image in Paul Gauguin's *Noa Noa — voyage de Tahiti* of 1893, where an exotic photograph of two Tahitian women is repeated, lower on the page, in a watercolour version by Gauguin which, with an impatience bordering on violence, seems to strip the women of their expressions of sullenness or submission, substituting a look of something like sexual avarice, and replacing the photograph's greys with hectic rubefaction. Is this what Gauguin wanted to see? It is presumably what he wanted his readers back in Europe to see. Maybe it's what he wanted them to see him seeing. Maybe it's what he wanted them to believe he was getting. Maybe they (the male viewers) would believe they could get it too.

2 As the West approached (and has gone on approaching) conceptual and geographical territories it considered uncharted, its 'first contacts' characteristically produced moments and images of liminality — perceptual, sensory, and therefore cultural thresholds at which a predisposition to notice, feel and interpret was momentarily in abeyance; at which the cultural nerve-ends were numb; at which the breath was stopped. The contemporary jargon of tourism, certainly unavailable to explorers such as Bligh and Vancouver travelling 'in the wake of Cook', might provide the term 'culture shock' to describe such stunned encounters, when perceptual numbness is the immediate result of contact, rather than simple astonishment, expressions of vindication ('We heard it would be like this'), or the culturally malapropos — though these may all follow.

In conversation about this, I heard it suggested that 'culture shock' was the result of realising that you, the shocked, were a product of culture; the shock had to do with the alienation caused by this realisation: not unlike the process whereby a child, beginning to experience the sensation of mediated *relationship* with its mother, simultaneously begins to discover its identity separate from her.

MOVIENDOSE HACIA ADENTRO Y HACIA AFUERA

IAN WEDDE

El coro, probablemente, de una canción popular — raramente recordada, algo que estaba tocando en la radio del auto, inexplicitamente sexual, acompañando al languido placer de mirar la costa de paso. Lo que recuerdo mejor que la canción, aunque no del todo, es el fantasma de una imagen convocada en la canción, la sensación de viajar, la costa del mar: una imagen en *Noa Noa — viaje a Tahiti* de Paul Gauguin de 1893, en donde una exótica fotografía de dos mujeres Tahitianas es repetida, mas adelante, en una versión en acuarela en que Gauguin, con una impaciencia cercana a la violencia, parece quitar de las mujeres las expresiones de mal humor y sumisión, substituyendoles una apariencia de avaricia sexual, y reemplazando los grises de la fotografía con una rubefacción agitada. Es lo que Gauguin quería ver? Es presumidamente lo que él quería que sus lectores en Europa vieran. Tal vez quería que ellos vieran lo que él quería ver. Tal vez es lo que quería que ellos creyeran que él vivía. Tal vez ellos (los observadores masculinos) podían creer que ellos podrían lograrlo también.

Así como el Oeste se acercó (y ha seguido acercándose) a territorios conceptuales y geográficos han sido considerados inexplorados, los primeros contactos produjeron momentos e imágenes de liminalidad-perceptual, sensorial, y por lo tanto umbrales culturales en que a predisposición de notar, sentir e interpretar estaban momentaneamente en suspenso; a los que los nervios culturales estaban insensibles; y el respiro había cesado. La Jerga contemporánea del turismo, ciertamente no estaba disponible para exploradores tales como Bligh y Vancouver viajando 'en la estela de Cook', pueda darsele el término de 'culture shock' para describir encuentros tan atónitos, cuando insensibilidad es el inmediato resultado del contacto, en vez de un simple asombro, expresiones de justificación (escuchamos que sería así), o el malapropos cultural — aunque todos éstos podrían seguirlo.

En una conversación acerca de esto, escuché que decían que la "cultura de choque" era el resultado de darse cuenta, que usted, el choquado, era un producto de la cultura; el shock tiene relación con la enajenación causada por esta realización: bastante parecido al proceso en que el niño comenzando a experimentar la sensación de relacionarse de una manera mediada con su madre, simultáneamente comienza a descubrir su identidad que la separa de ella.

However, I believe the experience of 'culture shock' is itself more culturally engendered than this analogy of a rupture from infantilism suggests. The clue lies in the fact that our term 'culture shock', in contemporary parlance, suggests much in addition to its description of an actual moment of encounter. Most obviously, it requires the clash of difference — or rather, since such a clash cannot be conceived of without movement in time — of prior and subsequent, of central and peripheral: 'moving in and moving out'.

Also obviously, since the term is in generalised circulation and may therefore be attached by tense to any temporal stage of a particular history, it says that this clash not only is, but *will be*, shocking. It already supposes that cultural encounters with difference will shock. And why? Hardly because of any element of surprise; the term 'culture shock', because it implies expectation, also implies preparation: those who are shocked expected to be because they were told in advance, and believed, that they would be.

What we are trying to investigate is clearly of a rhetorical order. There is a complicity between the term and those who use it — it 'circulates', as we have said, thereby making itself available as a convention: potentially both illuminating and bathetic. In this it resembles most closely a theatrical rhetoric, for example that of the horror movie. We buy a ticket for this experience because we want it (we may even need it). We have seen posters and promotional material: we know *that* we are in for an encounter; we probably also know *what* we are going to encounter. We know the rhetorical shape of the experience: we submit to a familiar dramatic structure. The small shocks we experience on the way to the big one, are the products of dramatic skill. In applauding the thrills, we are applauding the narrative structure.

This narrative structure is, and has, an incremental history. It is a history with which we advance, as we add one experience to another, as we demand increasing resourcefulness of the rhetoric, as our taste becomes increasingly historicised, cultivated, discriminating and 'unshockable'. The end of this historicising process, which we attempt to defer endlessly, and as endlessly long to outgrow, is that we become 'seasoned' or perhaps jaded.



Culture shock
King Kong 1933

Cultura de choque
King Kong 1933

Sin embargo, creo que la experiencia de "cultura de choque" está en sí misma engendrada más culturalmente que la analogía de la ruptura que el infantilismo sugiere. La clave está en el hecho que nuestro término "cultura de choque," en lenguaje contemporáneo, depende mucho si a ésta descripción agregamos el actual momento del encuentro. Más obviamente, requiere el choque de diferencia — o mejor dicho, porque un choque así no puede ser concebido sin movimiento en el tiempo, prior y subsecuente, central y periférico: 'moviéndose hacia dentro y hacia afuera'.

También obviamente, desde que el término está en circulación generalizada y puede por lo tanto estar ligado por tiempo a cualquier estado temporal de una historia en particular, este choque no solo es, pero será, choquante. Asume aún que los encuentros culturales con que las diferencias choquerán y por que? Raramente por cualquier tipo de sorpresa; el término "cultura de choque", porque implica expectación, también implica preparación: aquellos que han sido choqueados esperaban estarlo porque les habían dicho anticipadamente, y creyeron que iban a estarlo.

Lo que estamos tratando de investigar es claramente de orden retórico. Existe una complicidad entre el término y aquellos que lo usan — está circulando, como hemos dicho, de ésta manera haciéndose disponible como una convención. Potencialmente iluminante y batética a la vez. De ésta manera se asemeja a una retórica teatral, por ejemplo la de las películas de terror. Compramos un boleto para ésta experiencia porque queremos vivirla (quizás la necesitemos). Hemos visto posters y material de promoción. Sabemos que estamos allí para un encuentro. Probablemente también conocemos lo que vamos a encontrar. Conocemos la figura retórica de esta experiencia: nos sometemos a una estructura dramática familiar. Los pequeños choques los vivimos en dirección a los grandes, son los productos de una destreza dramática. Aplaudiendo las emociones, estamos aplaudiendo la estructura narrativa.

Esta estructura narrativa es, y ha sido, una historia incrementada. Es una historia con la que avanzamos mientras sumamos una experiencia a otra, así como exigimos incrementar la inciativa de la retórica, ya que nuestras ideas tienden a crecer historizadas, cultivadas, discriminadas e inchocables. El fin de éste proceso de historificación, que tendemos a aplazar infinitamente, y que siempre anhelamos dejar, es que nos volvemos a estar acostumbrados o quizás saciados.

At this point a crisis occurs. We find that the rhetorical trope of 'culture shock' has been seconded to a larger structure, to a more powerful and knowing extension. In the term 'culture shock' we read of a tourist submitting more or less knowingly to an experience that momentarily stuns: that, against all preparation and expectation, against all understanding of the conventions of the trope, stops the breath for an instant before reaction and recovery. This moment has been sought through a narrative movement — through travel, let's say. And as we have said, it posits a departure and an arrival, a near and a far, an embarkation and an encounter, a metropole and a wilderness. It constructs the traveller as the knowing and empowered party moving consciously from a centre to a margin.

Within the zone of the unshockable or jaded consciousness, however, *such a knowing traveller is himself made marginal*. This moment of crisis and annexation needs to be carefully unknotted. Let us say:

The dramatic rhetoric of encounter, in which a traveller is shocked by the culturally different, is annexed by the ironic rhetoric of knowledge, in which a jaded consumer of dramas is amused by the innocent abroad.

In this symmetrical proposition, 'the dramatic rhetoric of encounter' is equivalent to but is annexed by 'the ironic rhetoric of knowledge'; 'a traveller' is equivalent to and annexed by 'a jaded consumer of dramas'; 'shocked' is equivalent to and annexed by 'amused'; and 'the culturally different' is equivalent to and annexed by 'the innocent abroad'.

The peripheralised spectacle of shocking culture is overmantled by the provincialised spectacle of gaping tourist. Believing that what has shocked him remains, for all that, marginal — an experience rather than a matrix — the tourist is in turn marginalised by the amused gaze which turns upon him. This tourist, in short, is transposed from subject to object.

And nothing valorises the power of the ironic hierarchy who now plays subject to the tourist's object, more than a reversal of the

En éste punto encontramos que el retórico estilo de "cultura de choque" ha sido desplazado a una estructura mayor, a una que imita su forma pero asimila ésta forma en una de conocimiento y poder, más generalizada. En el término "cultura de choque" leemos de un turista sometándose mas o menos consciente a una experiencia que momentáneamente le atolondra: que en contra de toda preparación y espectación, a pesar de todo entendimiento de las convenciones del estilo, detiene la respiración por un momento antes de reaccionar y reponerse. Este momento ha sido buscado a través de un movimiento narrativo — a través de viajes, digámoslo así. Y como ya hemos dicho, sugiere una salida y una llegada, cerca y lejos, una embarcación y un encuentro, una metrópoli y un desierto. Forma al viajero como parte conciente moviéndose concientemente desde un centro hacia un margen.

Dentro de la zona del conciente inchoable sin embargo, tal sabio viajero está marginado. La retórica dramática de encuentro, en que un viajero está choqueado por la diferencia cultural, está anexada por la retórica irónica del conocimiento en el que el consumidor hastiado de dramas, está divertido por el inocente extranjero.

El espectáculo periferalizado de la cultura choqueante esta sobrepuesto por el espectáculo provincializado del turista embobado.

Creiendo que lo que le ha chocado queda, al fin, marginado — una experiencia mas que una matriz — el turista está en su turno marginado por la divertida mirada fija que le mira y nada valoriza el poder de ésta jeraquía irónica más que una contra-marcha de la dirección narrativa del viajero provincializado. El ironista ahora ocupa un centro *hacia el que el turista esta atraído* para ser explotado como marginado. En éste escenario, el inocente extranjero no viaja hacia ningún margen: viaja por dentro, o incluso por detras, hacia un centro. La gramática de ésta descripción, por supuesto, nos dice que el punto de vista ya pertenece al ironista; que el *poder* pertenece allá. Y lo que hace éste poder, antes que nada, es controlar la dirección de la narrativa. Mas o menos aparte, deberíamos notar lo que es obvio aquí: que la dinámica descrita anteriormente puede tomar la forma de un conflicto dentro de un individuo. Este conflicto se indica mejor en un termino como 'blasé', con su imputación de una reacción camuflada. Una palabra así expresa una necesidad cultural de aparecer inchoable. En una escala entre ingenua e irónica, mejor expresa lo que queremos decir por 'provincial'.

narrative direction of the provincialised voyager. The ironist now occupies a centre *to which the tourist is drawn* to be exploited as marginal. In this scenario, the innocent abroad does not travel out to a margin: he travels inward, or even back, to a centre. The grammar of this description, of course, tells us that the point of view now belongs to the ironist; the power belongs there. And what this power does, before anything else, is control the direction of the narrative.

More or less as an aside, we should note the obvious here: that the dynamic described above can take the form of a conflict within a single individual. This conflict is best indicated in a term such as 'blasé', with its imputation of a camouflaged reaction. Such a word expresses a cultural need to appear unshockable. On a scale between naive and ironic, it best expresses what we mean by 'provincial'.

3 Lest this transaction begin to seem too clear-cut, let us return to the time before culture shock — before tourism: for example, to the voyages of Captain James Cook.

Some years ago I needed information about the whaling techniques of Maori living in the Bay of Plenty region of New Zealand before contact with Europeans. I went up there to talk to members of the Whanau-a-Apanui tribe. I was aware that the very name of the place, 'Bay of Plenty', had already overwritten that place's history, that from very early — well before colonial contact — Maori had gone to sea as whalers in European and American ships, and I believed that the chances of getting clear evidence of old practices were not good. In the event, I heard a single story which brilliantly problematises the process I have simplified above.

The Whanau-a-Apanui, I was told, had ways of driving migrating female whales with young into shallow bays and stranding them. This was done by making a racket on the headlands they would pass, and in massed canoes across their route. It was also done by means of special *karakia* — incantations which would summon the whales to their doom. The reputations of these *karakia* were

No sea que ésta transacción empiece a parecer demasiado fácil, volvamos a los tiempos antes de cultura de choque — antes del turismo: por ejemplo, los viajes del Capitan James Cook. Hace unos años necesitaba información sobre las técnicas de caza de ballenas de los Maori que vivían en la región de Bay of Plenty de Nueva Zelanda antes del contacto con los Europeos. Fuí por allá para hablar con los miembros de la tribu Whanau-a-Apanui. Estaba consciente de que el propio nombre del sitio, 'Bay of Plenty' (Bahía de Plenitud) ya había sobre-escrito la historia de aquel sitio, ya que desde muy temprano — mucho antes del contacto colonial — los Maoríes habían viajado por el mar como cazadores de ballenas en naves Europeas y Americanas, y yo creía que las oportunidades de obtener evidencia clara sobre las practicas antiguas no eran buenas. En el evento, escuché una sola historia que ilumina y problematiza el procedimiento que he simplificado (anteriormente).

Los Whanau-a-Apanui, me decían, tenían formas de guiar las ballenas hembras migrando con sus crías, a bahías poco profundas y desamparadas. Lo realizaban haciendo un gran ruido en los promontorios mientras pasaban, y en canoas enmasadas bloqueando su paso. Lo hacían también con una *karakia* especial — cantos que podían mandar las ballenas a su perdición. Me decían que *tobunga* rivales competían por las reputaciones de estas *karakia*. De hecho, éstos hombres de poder a veces competían en público durante la temporada de migración de las ballenas. En una ocasión, dice la historia, los apoyantes enmasados de dos *tohunga* fueron ensamblados en un promontorio de la bahía, y en el mar, esperando el resultado de los incantaciones. Por el promontorio distante navegó a vela el Capitan James Cook. Todavía declaran los Whanau-a-Apanui, sin duda con ironía, que el Capitan James Cook no 'descubrió' Nueva Zelanda — fué mandado. No arruinemos una buena historia examinandola demasiado de cerca. No pretendamos saber lo que cada uno sintió en ese momento. Notemos simplemente que la función principal de la historia es describir, o quizás retener or reclamar, el control de la situación por una aserción de poder y preconocimiento: poder sobre la gramática y dirección de la narrativa: preconocimiento de un encuentro que, mientras puede sorprender en los detalles, fué recibido con ecuanimidad como generalización.

competed for, I was told, by rival tohunga. In fact such men of power would sometimes compete in public during the season of whale migration.

On one such occasion, the story went, the massed supporters of two tohunga were assembled on the down-route headland of the bay, and at sea, awaiting the outcome of the incantations. Around the far headland sailed Captain James Cook. To this day the Whanau-a-Apanui declare, with irony no doubt, that Captain James Cook did not 'discover' New Zealand — he was summoned.

Let us not spoil a good story by shaking it down too hard. And let us not pretend to know what anyone felt at the time. Let us merely notice that the story's main purpose is to describe, or perhaps to retain or reclaim, control of the situation by an assertion of power and foreknowledge: power over the grammar and the direction of the narrative; foreknowledge of an encounter which, while it may have surprised in its particulars, was received with equanimity as a generalisation.

A more active way of stating this result — a way that pinned it through to its contemporary telling — would be to say that the story represents a *seizing* of the historically inevitable. But this might also be too speculative.

What is not speculative, is an account of the speed with which this 'first encounter' was incorporated in an economic history one of whose contemporary manifestations is tourism. Far from submitting to the cleaving prow of Cook's *Endeavour*, those who had summoned it recognised its potential for economic exploitation and rapidly set about making the most of the opportunity. This history has been a chequered one. But from the basic stratagem, give them what they want (provisions, trade, women) and take what you can (iron, technology, weapons), has developed the fundamental tenet of tourism: *Give them* (the tourists) *what they want* (what they think they want, what they have been told they want, what they have been told they will get), and take what you can (as much as you can charge for it).

That this is a theatrical exchange is obvious. Not only does it present forms of theatre to the tourist (performances such as

Una manera más activa de decir éste resultado — una manera que le ligó a su relato contemporáneo — sería decir que la historia representa una *toma* de lo histórico inevitable. Pero esto también podría ser demasiado especulativo.

Lo que no es especulativo, es un cuento de la rapidez con que éste 'primer encuentro' fué incorporado en una historia económica, una manifestación contemporánea de lo que es el turismo. En vez de subyugarse a la proa de la nave *Endeavour* de Cook, los que lo habían mandado reconocieron su potencial por la explotación económica, y empezaron rápidamente a aprovecharse de la oportunidad. Esta historia ha sido bastante variada. Pero desde la estrategia básica de darles lo que querían (provisiones, comercio, mujeres) y tomar lo que podían (hierro, tecnología, armas) se desarrolló la base fundamental del turismo: Darles (a los turistas) *lo que quieran* (lo que creen que quieren, lo que les han dicho que quieren, lo que les han dicho que recibirán) y tomar lo que puedan (el máximo precio que se puede pedir). Es obvio que esto es un intercambio teatral. No solamente presenta formas de teatro al turista (actuaciones como los 'grupos de cultura' de las salas de hoteles, escenas como 'pueblos de modelo'), su retórica entera es teatral. Turismo cabe exactamente dentro de la estructura de intercambio descrita anteriormente y nos muestra quizás mas claramente de lo que queremos ver, que una sumisión de mimo puede ocultar una mecánica controlante, que la periferalidad y la diferencia pueden ser fabricadas y promocionadas con éxito. Dales lo que quieren. Dales un 'cultura de choque'. Y dales las imágenes, los artefactos, que representarán, conmemorarán y validarán ésta experiencia, éste intercambio. Mueves por dentro, dáselos, hazles pagar, mueves por fuera. Pero no olvidemos que 'ellos' son los contratados, son clientes que pagan. Ellos, también, saben lo que quieren. ¿No suena esto como la economía del arte? ¿No se mezclan las dos cosas de alguna manera? ¿Se mueve por dentro y se mueve por fuera, una de la otra? Entre otras cosas, ellos (los turistas) quieren ver la *evidencia* cultural. Mucha de ésta evidencia será el arte (y ellos habrán oído hablar de ella). Ellos (los constituyentes del arte) quieren viajar, porque si nó, como pueden ver algo *diferente* (aunque lo conocerán todo de antemano).

Intentar separar el arte del turismo es como intentar separar el turismo de su historia, desde algún 'primer encuentro'. No se puede hacer. Esto es un show dirigido. Es como si fueran folletos mostrando a Paul Gauguin yendo

The dawn opening ceremony of the exhibition *Te Maori* at the Metropolitan Museum, New York in 1984
Courtesy Mobil Oil New Zealand Ltd

Ceremonia de apertura al alba de la exposición *Te Maori* en el Museo Metropolitano de Nueva York en 1984,
Cortesía de Mobil Oil Nueva Zelanda Ltd.



hotel-lounge 'culture groups', stage sets such as 'model villages'), its whole rhetoric is theatrical. Tourism fits exactly within the exchange structure outlined above. And it shows us, more clearly perhaps than we are willing to see, that a mimed submission may in fact conceal a controlling mechanism, that peripherality and difference may be manufactured and successfully marketed. Give them what they want. Give them a 'culture shock'. And give them the images, the artefacts, that will represent, commemorate and validate this experience, this exchange. Move them in, make them pay, give it to them, move them out. But let *us* not forget that 'they' are contractees. They are paying customers. They, too, know what they want.

Doesn't this sound, also, like the art economy? Don't the two, even, blend in some way? Move in, and move out, of each other?

Among other things, they (tourists) want to see some cultural *evidence*. Much of this evidence will be art (and they will have heard about it). And they (the art constituency) want to travel, because how else are they to see anything *different* (though they will know about it in advance).

Trying to separate art from tourism is like trying to separate tourism from its history dating back to some 'first encounter'. It can't be done. This is a directed show. It's as though there are brochures showing Paul Gauguin going to Tahiti, Paul Klee visiting Tunisia. There's one that shows the *Te Maori* exhibition going to The Metropolitan in New York, and the American critic James Clifford ('Of other Peoples, Beyond the Salvage Principle') going to see it there. Like any good show, it contains conflict. There are even those who resist its direction.

4 We now have a topic: the directing, as well as the direction, of the narratives of cultural encounter.

But I have begun to generalise: in particular, though disclaiming it, I have begun to speak of a contemporary conception of cultural encounter informed by tourism, in the same anecdotal space as cultural encounter towards the end of the Age of Reason in the eighteenth century; and cultural encounter among a people who

a Tahití, a Paul Klee vistando Tunisia. Hay uno que muestra la exposición *Te Maori* en camino a La Metrópoli en Nueva York, y el crítico americano James Clifford de (otra gente, mas allá del Principio Salvaje) yéndose para verlo allá. Como cualquier show bueno, contiene conflictos. E incluso hay los que resisten su dirección.

Ahora tenemos un tópico: dirigir, tal como la dirección de las narrativas del encuentro cultural. Pero he empezado a generalizar: en particular, aunque lo nieguen, he comenzado a hablar de una concepción contemporánea del encuentro cultural informado por el turismo, en el mismo espacio anecdotal que el encuentro cultural hacia el fin de la Edad de la Razón en el siglo dieciocho; y el encuentro cultural entre un pueblo que tenía en los tiempos de la historia de Cook, ninguna historia de aquello excepto a nivel de tribu.

Además de necesitar ordenar algunas definiciones e historias aquí, también necesitamos recordar algo totalmente diferente: que el lenguaje de exploración y descubrimiento del Oeste ha sido, desde muy temprano, sexualizado — e incluso el título de éste ensayo, prestado de una canción popular, fué elegido precisamente para indicar esto.

En ordenar las definiciones y las historias del encuentro cultural, esperamos ir hacia un mejor entendimiento de la sexualización del lenguaje explorador, al menos en los términos de posesión, ('moviéndose por dentro') y en su producción de imágenes sexualizadas (el motín en el Bounty, Paul Gauguin en Tahití, propaganda de Singapore Airlines). Junto con la dirección de la narrativa del encuentro cultural, entrega vital información que necesitamos para un entendimiento cultural de la producción e intercambio del arte. El factor sexual tiene que ser escuchado, digamos, como una canción en la radio del coche, durante ésta excursión.

Debemos insistir que nuestro concepto de 'cultura de choque' no es adecuado para la edad de la razón como los viajes del Capitán James Cook. Cook no fué un turista. Su objeto fué, explícitamente, examinar y trazar la tierra desconocida. Está claro por sus obras, que no especuló tampoco. Donde no hizo contacto, sus mapas quedan en blanco. Su estilo no se mete con la curva dramática de la retórica teatral entregada por el turismo. Sus respuestas a los encuentros no son dramáticos. Lo que el 'experiencia' no es lo mas importante.



The Singapore girl
Courtesy Singapore Airlines

La niña de Singapur
Cortesía de Aerolíneas Singapur

had, at the time of the Cook story, no history of it whatsoever except at tribal level.

As well as needing to tidy up some definitions and histories here, we need to recall something else entirely: that the West's language of exploration and discovery has, from very early, been sexualised — indeed the title of this essay, borrowed from a popular song, was intended to indicate this from the outset.

In tidying up the definitions and histories of cultural encounter we will, I hope, go some way towards understanding the sexualising of explorer language, at least in its larger terms of possession ('moving in'), and in its production of sexualised images (the 'Mutiny on the Bounty', Paul Gauguin in Tahiti, advertisements for Singapore Airlines). Together with the direction of the narratives of cultural encounter, it delivers information vital to our contemporary understanding of the production and exchange of art. The sexual factor needs to be overheard, as it were, like a song on the car radio, during this excursion.

5 We have to insist that our concept 'culture shock' is not appropriate for Age of Reason voyages such as Captain James Cook's. Cook was not a tourist. His purpose was explicitly to survey and chart terra incognita. It is clear from his work that he did not speculate, either. Where no contact was made, his maps remain blank. His approach does not marry the dramatic curve of theatrical rhetoric provided by tourism. His responses to encounter are not dramatic. What he 'experiences' is not paramount.

Between 1770 and 1777, between the first and third of Cook's 'encounters' with New Zealand, however, the glow of Enlightenment thought began to alter the lighting of these events. The presence aboard of Johann and George Forster (and in particular of George) tied the encounters of the 1777 voyage back to the increasingly histrionic expectations of Goethe, Friedrich Schlegel, and other *europemüde* intelligensia who had begun to construct a dramatic curve of cultural, rather than explicitly scientific or economic, expectation towards the terra incognita of the world.

Sin embargo, entre 1770 y 1777, entre el primero y el tercero de los 'encuentros' de Cook con Nueva Zelanda, la iluminación del pensamiento ilustrado empezó a alterar la luz de los eventos. La presencia a bordo de Johan y George Forster (de George en particular) conectó los encuentros del viaje de 1777 a las expectativas mas y mas histrionicas de Goethe, Friedrich Schlegel y la otra inteligencia *europemüde* quienes habían empezado a construir una curva dramática de expectación hacia la tierra desconocida del mundo. Reise um die Welt de George Forster fué un gran éxito en Europa en 1778. Podríamos decir que introdujó la edad del turismo — inauguró el deseo del centro de viajar por fuera (desde un punto a otro) para experimentar la iluminación del encuentro chocante. Europa ya fué demasiado grande para sí misma. No pasaría mucho tiempo hasta que la cultura 'periférica' que buscaban la Edad de Iluminación, aprendería la retórica teatral de un sistema de intercambio, en que los turistas reciban lo que quieran. No es necesario verlo como una historia corrupta y explotante, aunque la corrupción y la explotación han ocurrido. Es principalmente una historia de dirección: de quien supervisa, en el sentido irónico, los intercambios de éstos encuentros; de quien dirige la narrativa.

Lo que el Oeste encontró 'por allá' fué siempre predestinado: por los conceptos de religión (cerca de, o lejos de, la verdad), de pecado (o inocencia), de civilización, de inteligencia innata, de tipos raciales, de (después de Darwin) grados evolucionados, de (después de Mead) el sexo sin culpa, y así — cada concepto marcando una etapa (no un progreso) en la historia del encuentro cultural. Necesitamos mantener un sentido de la diferencia de éstas etapas, e incluso mientras perseguimos una trayectoria generalizada que posiciona el *Reise um die Welt* de George Forster como el primer guía turístico.

También tenemos que tener en cuenta otra historia familiar en el Oeste — historia del espectáculo sensación y especulación. Ya es presente como un margen invisible pero fuertemente desviada en los cuentos de Cook: la historia que dió a Shakespeare, la fuente popular de *The Tempest*, a Dean Swift los fuentes de *Gulliver's Travels* (los viajes de Gulliver); que produjo el show de fenómenos *Wild Man of Borneo* (y luego generó los chillidos de Fay Wray), y el espectáculo degradado del progreso del príncipe Omai en Europa; que nos dió una película como *Alien*.

George Forster's *Reise um die Welt* was a best-seller in Europe in 1778. We might say that it ushered in the age of tourism — inaugurated the desire of the centre to travel outwards in order to experience the enlightenment of shocking encounter. Europe had outgrown itself. It would not be long before the 'peripheral' cultures the Enlightenment sought would learn the theatrical rhetoric of an exchange system in which tourists are given what they want.

It is not necessary to see this as a corrupting and exploitative history, though corruption and exploitation have occurred within it. It is primarily a history of direction: of who oversees, in an ironic sense, the exchanges of these encounters; of who directs the narrative.

What the West did encounter 'out there' was always predisposed: by concepts of benightedness (nearer to, or further from, religious truth), of sinfulness (or innocence), of 'civilisation', of innate intelligence, of racial types, of (after Darwin) evolutionary degrees, of (after Mead) guilt-free sexuality, and so on — each such concept marking a stage (not a progress) in the history of cultural encounter. We need to maintain a sense of the differences of these stages, even as we pursue a generalised trajectory that posits George Forster's *Reise um die Welt* as the first tourist guide.

We also need to bear in mind another history familiar in the West — a history of spectacle, sensation and speculation. It is present as an invisible but sternly deflected margin in Cook's accounts: the history that gave Shakespeare the popular source of *The Tempest*, Dean Swift the sources of *Gulliver's Travels*; that produced the freakshow 'Wild Man of Borneo' (and later generated Fay Wray's shrieks), and the debased spectacle of the princely Omai's progress in Europe; that has given us a movie such as *Alien*.

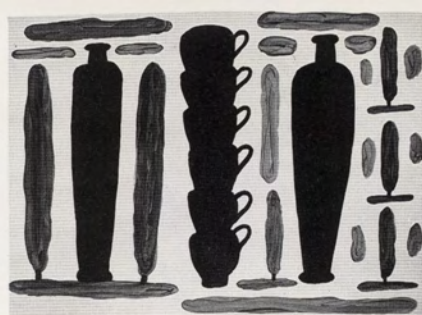
6 It is time, surely, to substitute the question 'What did you expect?' for 'What do you want?'. A certain more or less cynical equality in the competition for controlling interests in the narratives of cultural encounter, must now allow us to pause. Without expecting of art that it should somehow transcend the cynical

Ya es hora, seguramente, de sustituir la pregunta ¿Qué esperaban? por ¿Qué quieren? Una igualdad mas o menos cínica en la competencia por controlar los intereses de las narrativas del encuentro cultural, ahora hagamos una pausa. Sin esperar que el arte de alguna manera trascienda la cínica retórica explorada anteriormente, quizás podríamos pedir que nos muestre otra vez algo como éstos momentos de liminalidad con que empezamos: reinvertir aquellas pausas, aquellas pérdidas de aliento con un valor social.

Exactamente como necesitamos calcular los particulares cambios de expectación dentro de la historia generalizada del intercambio cultural, también necesitamos encontrar nuestra posición presente. Podemos pedirle al arte que nos haga ésto. Su largo romance absorbente y obsesivo con el Primitivo no ha sobrevivido. Es el mismo arte que ahora pregunta '¿Que esperaba?' Ya no más codicia disfrazada de curiosidad, ya no más sumisión disimulada como ventaja. Si ésto no ha acabado, debería haberlo hecho. Lo que encontramos, cuando perdemos la respiración no con el choque sino con el reconocimiento, el algo como la memoria distante. En el arte de Gavin Chilcott, por ejemplo, no encontramos la memoria explícita o conmemoración de Italia, sino las formas simplificadas, las siluetas de los cipreces y ánforas que recuerdan aquella memoria. Existe un sentido de ecuanimidad en momentos así, que posan al espectador no enfrente de un choque, no al fin de un viaje, no en medio de una lucha por la dominación de la narrativa; sino en un lugar de atención, familiaridad e intimidad. La dirección de la narrativa ya no importa. Moviendose por dentro y por fuera, la gramática de ésta, también, ha llegado a ser mutua: la diferencia escrita en la memoria, el encuentro expresado como relación, el intercambio como multivalencia.

Gavin Chilcott *Stacked Cups and Flasks* 1987
Courtesy Gregory Flint
Gallery, Auckland

Gavin Chilcott *Pila de Tazas y Termos* 1987
Cortesía de Galería
Gregory Flint, Auckland



rhetoric explored above, we can perhaps ask it to show us again something like those moments of liminality with which we began: to reinvest such pauses, such catchings of breath, with social value.

Just as we need to plot the particular shifts of expectation within the generalised history of cultural exchange, so do we need to locate our present position. We can ask art to do that. Its long, absorbing, obsessive romance with the Primitive has not survived. It is art that can now ask the question, 'What did you expect?'. No longer acquisitiveness masquerading as curiosity, no longer submission disguising advantage. If that's not over, it should be.

What we find, as the breath stops not with shock but with recognition, is something like memory once removed. In Gavin Chilcott's art, for example, we do not find the explicit memory or commemoration of Italy; but the simplified forms, the silhouettes of cypress trees and amphora which remember that memory. There is a sense of equanimity in such moments, which position the viewer not before a clash, not at the end of a voyage, not in the midst of a struggle for narrative mastery; but in a position of alertness, familiarity and intimacy. The direction and the directing of the narratives are no longer issues. Moving in and moving out — the grammar of that, too, has become mutual: difference inscribed in memory, encounter experienced as relationship, exchange as multivalency.

DISTANCE LOOKS OUR WAY

FRANCIS POUND

*No other people in the world is so surrounded by
ocean immensities.*

Allen Curnow, *The Penguin Book of New Zealand
Verse*, 1960

How! ye inhabitants of the coastlands.

Inscription on Colin McCahon's Second Gate Series, 1962

My purpose here is simple. It is to offer a brief archaeology of the metaphor which grants the present exhibition its title. And why? Because the travelling show, *Distance looks our Way*, is no more than an attempt to undo the truth of a locally famous figure of speech — a melancholy figure which proclaims that New Zealand is cut off from the rest of the world by a 'great, unrelenting mesh' of ocean. This figure, in its most piteous aspect, 'with face turned always to the sea', endlessly laments that, though *we* gaze endlessly out, there is no answering gaze, or that if anything *does* look our way, it is only the blind, blank, barely sane stare of distance itself. The hope of the present show, no doubt, is to induce some reciprocity, at last, so that something from the other side of that distance might glance, even if but for a moment, back.

One of the most constant themes in twentieth century New Zealand high culture has been that of 'islands' and 'landfalls' — topos of distance and isolation from Europe. The theme constantly appeared after the economic Depression of the 1930s threatened to cut 'the umbilical cord of butterfat [that] has held us in strict dependence on the motherland', England.¹ Then, as in Charles Brasch's much-quoted poem, 'The Islands', it seemed that nothing but 'distance looks our way'; then it seemed that New Zealanders were an 'Island people', surrounded by nothing but *Encircling Seas*;² then, against the sounding face of those seas, poet and anthologist Allen Curnow could cry, as if refusing ever again to gaze out: 'Whatever is true vision belongs, here, uniquely to the islands of New Zealand'.³

Such an island mentality provided a way of thinking in which, by seeming to refuse or to lack the foreign, a true and unique New Zealand might be invented. It offered too, a convenient fortification against any doubts of the invented New Zealand's truth and uniqueness, a nice fable devised for its protection.

LA DISTANCIA MIRA HACIA NOSOTROS

FRANCIS POUND

*No existe otro pueblo en el mundo rodeado por tal inmensidad
oceánica.* (Allen Curnow, *The Penguin Book of New Zealand
Verse*, 1960)

Cbillen, los habitantes de los literales. (Inscripción en Colin
McCahon's *Second Gate Series*, 1962)

Mi intención en éste artículo es simple. Es ofrecer una Arqueología breve de la metáfora que da a ésta exposición su título. ¿Y porqué? Porque la exhibición viajante *La Distancia Mira Hacia Nosotros* no es más que una tentativa de deshacer la verdad de una figura de discursos famosos localmente..... una figura melancólica, que proclama, que Nueva Zelanda está aislada del resto del mundo por una 'gran malla inexorable' de océano. Esta figura, en su aspecto más penoso, 'con su cara girada siempre hacia el mar' lamenta interminablemente que, aunque miremos fijamente hacia fuera siempre, no hay mirada fija que nos conteste, o que si una cosa mira hacia nosotros, es solamente la ciega, vacía, apenas sana mirada fija de la propia distancia. La esperanza de ésta exposición es, sin duda, inducir alguna reciprocidad, al fin, para que algo del otro lado de aquella distancia pueda lanzar una mirada, incluso si es por un momento, de vuelta.

Uno de los temas mas constantes del Siglo 20 en la alta cultura de Nueva Zelanda ha sido el de 'islas' y '*aterrajes*' - de la distancia y aislamiento de Europa. El tema apareció constantemente, después de la Depresión económica de 1930 que amenazó con cortarnos 'el cordón umbilical de la mantequilla, que nos había puesto en una dependencia estricta con la madre/patria', Inglaterra¹. Entonces, como en el poema muy conocido de Charles Brasch, *Las Islas*, parecía que nada mas que 'la distancia mira hacia nosotros'; entonces parecía que los neozelandeses eran un 'Pueblo Isleño' rodeados por nada más que los Mares Envolviendonos²; entonces, contra la cara ruidosa de aquellos mares, el poeta y antologista Allen Curnow podría gritar, como negando volver a mirar hacia fuera: 'Cualquier visión verdadera pertenece a aquí, únicamente a las islas de Nueva Zelanda'³.

Una mentalidad completamente isleña proporcionó una manera de pensar en que, al parecer negar o rechazar la falta de extranjeros, una Nueva Zelanda única y verdadera podría ser inventada. Ofreció, también, una fortificación conveniente contra cualquier duda de la verdadera y única Nueva Zelanda inventada, una fábula simpática inventada para su protección.

I harbour a faith that the seas which surround us and separate us, forgiving the ancient grudge we bear them, may serve to protect what has been achieved.⁴

So the invented New Zealand was often made insular, in several senses of the word: in a descriptive, geographical way, where the facts of New Zealand geography are, as it were, taken to heart, turned into an emotional and prescriptive truth; and in the sense, too, often enough, of an indifference or hostility to — or an ignorance of — contemporary culture in the rest of the world.

It was quickly decided where the real New Zealand was *not*. Already, in the 1930s, it was not to be found in the 'Victorian' works of one's New Zealand predecessors, even if they had seemed to be painting within the fringes of these isles (*they* were too like the nineteenth-century English). Nor was it in Europe. Rather, it might be, for instance, in the fact of experiencing the vast and vaporous seas about one.

Since New Zealand was, in Allen Curnow's lines,

*... two islands not in narrow seas
Like a child's kite anchored in the indifferent blue,
Two islands pointing from the Pole, upward...*

pointing up and out into an empty sea, perhaps the poet's task could be only to create

*A passage of proud verse, rightly construed,
An unerring pen to edit the ensuing silences...*

Why not declare an advantage to peripherality? A ravishing crisis? Proclaim (desperately, proudly, hopelessly) an advantage which (it is well known) is non-existent?

Why not take advantage of our 'geographical anxieties'? Why not celebrate catastrophe? Indulge the grandeurs of annihilation?

The painter's task, then, might be to paint the unpeopled Pacific where there is nothing but wind upon the sea, 'pursuing, as in the days when no living creature yet existed, her insane and immemorial agitation'. It was, indeed, a common poetic fantasy in sparsely populated New Zealand, to imagine a world without people — it was a kind of melancholy, national Sublime.

Tengo fé de que los mares que nos rodean y separan, disculpando el antiguo rencor que llevamos, pueden servir para proteger lo que ha sido logrado.

(Allen Curnow, 'Aspectos de la Poesía Neozelandesa')⁴

Así la Nueva Zelanda inventada fué insularizada, en varios sentidos de la palabra: una manera descriptiva y geográfica, donde los hechos de la geografía neozelandesa son, como diríamos, tomadas en serio, y convertidos en una verdad emocional y descriptiva; y muchas veces en el sentido, también, de una hostilidad o indiferencia - o una ignorancia - de la cultura contemporánea en el resto del mundo.

Fué decidido rápidamente donde no se podría encontrar con la verdadera Nueva Zelanda. Aún en la década 1940, no se le podía encontrar en las obras 'Victorianas' de uno de los antecesores de Nueva Zelanda, e incluso aunque habían parecido estar pintadas dentro de la franja de éstas islas (ellos eran demasiado parecidos a los ingleses del siglo diecinueve.) Tampoco fué en Europa. Podría ser mas bien en el hecho de experimentar el mar enorme y vaporoso que les rodeó.

Puesto que Nueva Zelanda fué, en las palabras de Allen Curnow,

.....dos islas no en los mares estrechos

Como el cometa de un niño anclada en el azul indiferente,

Dos islas indicando desde el Polo, hacia arriba....

indicando hacia arriba y hacia un mar vacío, tal vez la tarea del poeta podría ser solamente crear

*Un pasaje de verso orgulloso, bien construído,
Un lápiz infalible para editar los silencios resultantes....*

¿Porqué no declarar una ventaja por la periferalidad? ¿Una crisis encantada? ¿Proclamar (desesperadamente, con orgullo, sin esperanza) una ventaja que (se sabe bien) no existe?

¿Porqué no tomar la ventaja de nuestras 'ansiedades geográficas'? ¿Porqué no celebrar la catástrofe? ¿Entregarnos a la grandeza de la aniquilación?

La tarea del pintor, luego, podría ser pintar el Pacífico despoblado donde no hay nada aparte del viento sobre el mar 'persiguiendo, como en los días cuando todavía ninguna criatura viva existía, su agitación insana e in-

If there was a grand Sublimity in the hardly bearable Vastness of Ocean, there was Sublimity too in making speech out of the ensuing Solitude and Silence (a poetics of silence), in endeavouring to wrest a new order out of the sense of near annihilation. New Zealand poets and painters might, as in 'a passage of proud verse', appropriate the very power of which they felt themselves the victim. There was a pleasurable pride to be had in the very facing of the difficulty, and in the grandeur of the conception. And all this, of course, is in accord with the traditional claims of the Sublime.

If New Zealand was, as in poet R. A. K. Mason's words, a 'far-pitched perilous place', a 'solitary hard-assaulted spot/ fixed at the friendless outer edge of space', if we seemed at times 'to be almost outside the world', if the painter Colin McCahon could liken the desperate solitude of the New Zealand poet John Caselberg to that of the vision-ravaged John the Divine on the island of Patmos, if, as in Allen Curnow's claim, 'No other people in the world is so surrounded by ocean immensities', then, in the very anguish of such Sublimity, in the exacerbation it grants to our consciousness, we might find ourselves formed as real New Zealand subjects at last, and interesting ones at that: we might entertain a lofty conception of our own capacity, and find, at the same proud time, the mode of our self-invention.

No other people in the world... There is no other people like us, none faced by such immensity, none other facing it as we — an enormity which we bear at once as our pain, our truth, and our pride.

Such claim, at least, might make a positivity of disaster.

I turn now from Curnow's verse to his anthology introductions, which proffer a kind of *summa* of distance. There, one finds islands scattered throughout. In Curnow's introduction to *A Book of New Zealand Verse 1923-1950*⁵, the first island comes with poet Charles Brasch, when the isolating sea is mixed with that other stock nationalist element, the local earth, in an alchemical dream of a time when New Zealand's islanded people might discover, at last, the golden sense of feeling at home.

memorial. Fué, de veras, una fantasía poética común en la Nueva Zelanda tan escasamente poblada, imaginar un mundo sin gente - fué un tipo de melancolía, sublime nacional.

Si hubo una gran sublimidad en la enormidad escasamente aguantable del Océano, hubo sublimidad también en realizr discursos, de la soledad y silencio resultante (una poesía del silencio), en el intento de construir un orden nuevo, impulsado por el sentido de una eminente aniquilación. Los poetas y pintores neozelandeses podrían, como en 'un pasaje de verso orgulloso', adecuar el mismo poder del que se han sentido víctimas. Hubo un orgullo gustoso en enfrentar las dificultades, y en la grandeza de la concepción. Todo ésto, por supuesto, está de acuerdo con las demandas tradicionales del sublime.

Si Nueva Zelanda fué, como en las palabras del poeta RAK Mason, un 'lugar peligroso puesto lejos', un 'sitio solitario y duramente ganado, fijo en el borde solitario del espacio', si parecemos a veces 'estar casi fuera del mundo', si el pintor Colin McCahon podría comparar la soledad desesperada del poeta neozelandés John Caselberg con la de Juan el Divino, saciado de visiones en la Isla de Patmos⁵, si, como en la declaración de Allen Curnow, 'no hay otro pueblo en el mundo rodeado por tales inmensidades de mar, pues, en la misma angustia de tal sublimidad, en la exacerbación que nos da a la consciencia, podríamos encontrarnos formados como verdaderos súbditos neozelandeses al fin, e interesantes también: podríamos tener una opinión elevada de nuestra propia capacidad, y encontrarnos, al mismo tiempo orgullosos, del modo de nuestra auto-invencción.

'No hay otro pueblo en el mundo..' No existe otro pueblo como nosotros, ninguno enfrentado por tanta inmensidad, ninguno enfrentado como nosotros - una inmensidad que aguantamos a la vez como el dolor, la verdad y el orgullo.

Tal declaración, al menos, podría hacer del desastre una cosa positiva.

Desvío ahora de la poesía de Curnow, a las introducciones de sus antologías, que ofrecen un tipo de suma de la distancia. Allá, se encuentran islas dispersas por todas partes. En la introducción de *Un libro de Versos Neozelandeses 1923-1950*, la primera isla llega con el poeta Charles Brasch, cuando el mar aislador está mezclado con el otro elemento ordinario y

*Only in the wash of time
Identifying, as the sea
Isolates, can earth and man
Into understanding come.*

'How much in how many of our poets', Curnow is moved to exclaim, 'is sea coast stuff. The islands are not content within themselves; their coasts are crowded with images of arrival and departure'. How much in our painters, too, one might add. But it is hard to speak, and hard to make the voice heard, against the unceasing beat of the sea:

*... and his voice came
Folded in the roll of waves
that echoed through the room, and ceased
But nothing eased the beating sea.*

Next come R. A. K. Mason's 'Sonnets of the Ocean's Base', whose sea is 'that great unrelenting mesh', and whose poet sees himself as 'bedded in the sea mid-most wave'; and Curnow's own line, the 'amphibious hauntings of beaches'. 'The sea', says Curnow, 'if our poets are true witnesses, is everpresent in imagination'.

*With face turned always to the sea...
Charles Brasch, 'The Land and the People'*

And through this endless contemplation of sea, 'we', the 'stranger', the 'European' interloper here, may be credited at last with some of that nativeness, that golden feeling of being at home, which we envy in the Polynesian, who once, like us, had voyaged here: 'It may be that in some such way we draw nearer the imagination of the Polynesian peoples, islanders and inveterate voyagers; at least in the powers with which we credit the sea.'

In Curnow's introduction to his next anthology, *The Penguin Book of New Zealand Verse*,⁶ the island theme goes as productively on, in voices which 'drop into a silence, broken only by a whispering of Pacific winds and surges. . . . There is an island story here. . .'. Curnow's whole text, in fact, is nothing but an island story, in which, at last, in the work of the chosen poets, there is 'a true reorientation — away from colonialism and on towards the island nation of the past three or four decades'.

nacionalista, la tierra local, en un sueño alquímico de la época cuando los pueblos de las islas neozelandesas podrían descubrir, al final, el sentido dorado de sentirse en casa.

*Solamente en el paso del tiempo
Identificando, como el mar aísla,
Pueden la tierra y el hombre
a un entendimiento llegar⁷*

¿Cuánto, y en cuántos poetas nuestros, exclama emocionalmente Curnow, es la costa del mar? Las islas no están contentas entre ellas, sus costas están atestadas con imágenes de llegada y partida.⁸ ¿Cuánto en nuestros pintores, también, se podría añadir. Pero resulta difícil hablar, y difícil hacerse escuchar, contra el ritmo incesable del mar:

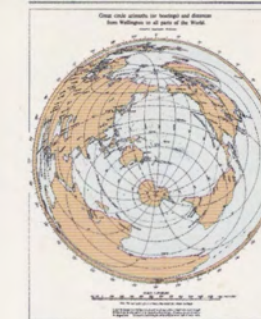
*... y vino su voz
doblada en el rollo de las olas
que retumbaban en la habitación, y cesaron
Pero nada calmó el mar latiendo.⁹*

Después vienen los *Sonetos de la Base del Océano* de RAK Mason. ¿El mar de quién es? 'Aquella implacable red enorme e inexorable'¹⁰, y el poeta de quién se ve a sí mismo como 'acostado en la onda más profunda del mar'¹¹ y el renglón del propio Curnow, la 'querencia anfibia de las playas.'¹² El mar, dice Curnow, si nuestros poetas son testigos verdaderos, está siempre presente en la imaginación.¹³

*Con su cara girada siempre hacia el mar..
(Charles Brasch, 'La Tierra y la gente')*

A lo largo de ésta contemplación sin fin del mar, 'nosotros', los extraños, el intruso 'Europeo' aquí, puede acreditarse al fin por parte de ésta naturaleza, éste sentimiento dorado de estar en casa, que envidiamos tanto en la Polinesia, quienes hace tiempo habían viajado por aquí, como nosotros: 'Puede ser que de alguna manera nos acerquemos a la imaginación de los pueblos Polinesios, isleños y viajeros empedernidos; al menos en los poderes que atribuimos al mar'¹⁴

En la introducción de la siguiente antología de Curnow, *The Penguin Book of New Zealand Verse, 1960*, el tema de las islas sigue productivamente, con voces que 'caen al silencio, que está roto solamente por los suspiros de los vientos y olas del Pacífico ... Hay una historia isleña aquí...'¹⁵ El texto



The world from New Zealand

El mundo desde Nueva Zelanda

And yet, it is no accident that the public gallery director and art historian Peter Tomory, taking his title from an essay by the Spanish philosopher Ortega y Gasset, should summarise all of New Zealand art history under the title 'Imaginary Reefs and Floating Islands'.⁷ There are special dangers in our sea-girt situation, so Curnow warns. 'Islands breed illusions, whichever end of the telescope one takes'. There is a common misperception, for instance, that New Zealand is splendid (is Sublime) in its loss of Europe. Rather:

The true poet is more apt to feel underprivileged in his geographical isolation. He is subject to the pressures of an English, a European tradition, which the ocean distances transmit, as they do radio signals, more forcibly than land masses would. He is of the greater traditions, but not in them.

And the still occasionally expressed desire for a non-regionalist, non-nationalist culture, for an 'internationalist' culture, or an 'esperanto culture', as Curnow derisively calls it, seems to him a peculiarly island mistake. 'We are specially prone to these mistakes in our islands' says Curnow: 'such illusions of escape from the pangs and clumsinesses of what Santayana would call our second body, our native country'.

The real New Zealand — whatever mirages the sea might present, this much seemed clear — was three islands, set apart from the world by the endless blue of the sea.

New Zealand is isolated from South America, its nearest neighbour to the east, by some 4500 miles of ocean, while to the south there are 1600 miles of sea to the Antarctic continent; Australia lies 1230 miles to the west and 2500 miles to the north-west is New Guinea... This isolation and this degree of remoteness have lasted for at least 70 million years.

If you turn the globe until you see the largest possible area of ocean — what is sometimes called the water hemisphere — you will see that New Zealand is not far from the middle.

entero de Curnow, de hecho, no es más que una historia isleña, en que al fin, en las obras de los poetas elegidos, existe 'una orientación verdadera... lejos del colonialismo y avanzando hacia la nación isleña de las últimas tres o cuatro décadas.'¹⁶

Pero no es ningún accidente que el historiador de arte y director de una galería pública Peter Tomory, llevando el título de un ensayo del filósofo español Ortega y Gasset, sumariase toda la historia del arte neozelandés bajo el título *Arrecifes Imaginarios e Islas Flotantes*.¹⁷ Existen peligros especiales en nuestra situación de estar rodeados por mar, Curnow nos previene. 'Isleños crean ilusiones, no importa cual extremo del telescopio se mire'¹⁸. Hay una malpercepción común, por ejemplo, que Nueva Zelanda es espléndida (es sublime) sin Europa. En cambio:

El verdadero Poeta está más propenso a sentirse desvalido en su aislamiento geográfico. Está sujeto a presiones de una tradición inglesa, una tradición Europea, transmitido por las distancias del océano, como lo hacen las ondas de radio, más fuertemente que podrían hacerlo las masas de la tierra. El proviene de las tradiciones grandes, pero no es parte de ellas.¹⁹

El deseo, todavía expresado ocasionalmente, por una cultura no regionalista y no nacionalista, por una cultura 'internacionalista' o una cultura 'esperanto' como Curnow le llama burlescamente, le parece un error particularmente isleño. 'Estamos especialmente propensos a errores así en nuestras islas' dice Curnow: 'tales ilusiones de escape a los dolores agudos y torpezas que Santayana llamaría nuestro segundo cuerpo, nuestro país nativo.'²⁰

La verdadera Nueva Zelanda sin importar los espejismos que el mar presenta: ésto pareció claro... eran tres islas, separadas del mundo por el azul sin fin del mar.

Nueva Zelanda está aislada de Sud América, su vecino más cercano al Este, separado por alrededor de 4,500 millas de océano, mientras al sur hay 1,600 millas de mar hasta llegar al continente Antártico; Australia queda a 1,230 millas al Oeste, y Nueva Guinea a 2,500 millas al Nor-Oeste.... Este aislamiento y éste grado de distancia han permanecido así durante al menos 70 millones de años.²¹

Remindingly beside the quays, the white
Ships lie smoking; and from their haunted bay
The godwits vanish towards another summer.
Everywhere in light and calm the murmuring
Shadow of departure; distance looks our way
And none knows where he will lie down at night.

Charles Brasch, 'The Islands'

Already I find myself drowning, half in love with what I purport merely to describe or to critique — this old, this sometimes Sublime island mentality, this islanded vision. . .

The above bunch of quotations is plucked from a marvellous book of essays, *Distance looks our Way: The Effects of Remoteness on New Zealand* (1961)⁸. Here a botanist, a prehistorian, an historian, a cultural historian, an art historian, a poet and literary historian, and a political scientist, all speak to the theme of distance. Though there are counter-voices within *Distance looks our Way*, that there should be a whole book devoted to the proclaimed remoteness of New Zealand proves the poetic power the island topos had attained in New Zealand high culture. . .

Yet the moments and voices of doubt in *Distance looks our Way*, and even the attacks on that doubt, are symptomatic. By 1961 the long held and once so productive island myth is starting to seem to some less real, less true to what is now felt to be New Zealand's actual condition.

The island mentality as an empowering force was in the 1960s nearing its end; those endless seas were starting to shrink. The island myth, at once a cause for complaint (we are cut off from European intellectual culture); and a cause for pride (we have made our own culture, independent of the foreign); and which was also, from the beginning, the cause of prescription (it is not licit to look beyond these shores), came to seem to a new generation of poets and painters at once an unreality, and an unnecessary constraint.

The conventional wisdom on the matter — and who is to say that, for once, it may not be partly right? — is that the work of the uneasy pioneers, those poets and painters of a proud island

Si giramos el globo hasta que veamos el área más grande posible de océano, lo que a veces llaman el hemisferio del agua.... veremos que Nueva Zelanda no está lejos del medio.²²

Recordándonos al lado de los muelles, los barcos blancos, permanecen fumando; y desde su había fantasma

Las golondrinas desaparecen hacia otro verano. En todos los sitios, en luz y calma, la sombra murmurando de luna partida; la distancia mira hacia nosotros; y nadie sabe donde se acostará por la noche.

(Charles Brasch, 'Las Islas')

Me encuentro ya ahogado, medio enamorado de lo que quiero simplemente dar a entender, describir o criticar... esta mentalidad isleña, antigua, a veces sublime, ésta visión isleña...

Lo citado anteriormente fué cogido de un libro maravilloso de ensayos, *La Distancia Mira Hacia Nosotros: Los Efectos del Alejamiento en Nueva Zelanda, 1961*. En donde un botánico, un prehistoriador, un historiador, un historiador cultural, un historiador del arte, un poeta e historiador literario, y un político científico, todos debaten el tema de la distancia. Aunque existen contra-vozes dentro de *La Distancia Mira Hacia Nosotros*,²³ debiera de existir un libro entero dedicado a la proclamación del alejamiento de Nueva Zelanda como del poder poético que la geografía isleña había logrado en la alta cultura de Nueva Zelanda.

Sin embargo los momentos y voces dudosas en *La Distancia Mira Hacia Nosotros* y aún los ataques a ésta duda son sintomáticos. Para 1961 el acostumbrado y antiguo mito productivo de las islas ya empieza a parecer menos real, para algunos, menos verdadero de lo que ahora se acepta como la condición actual de Nueva Zelanda.

La mentalidad isleña como una fuerza facultante fué en los años 60 acercándose a su fin; éstos mares sin fin empezaron a contraerse. El mito isleño, a la vez, un motivo de quejas (estamos separados de la cultura Europea intelectual); y a causa del orgullo (hemos creado nuestra propia cultura, independiente del resto); y que fué también, desde el principio, la causa de prescripción (no esta permitido mirar más allá de éstas costas), llegó a parecer una generación nueva de poetas y pintores a la vez una irrealidad, y un restringimiento innecesario.

solitude, has itself made it possible, and is the necessary condition, for painter and poet now to feel at ease in New Zealand; to feel that there is a New Zealand culture, and one not stretched too unbearably thin on the ground. Feeling somewhat more at ease here, perhaps, in a culture now more firmly, if at first painfully, achieved and established, having passed from paucity to plenitude, painter and poet now need have no islanded fear of the foreign...

The successful creation of an audience by the 1960s and 1970s, the establishment of a market for writing and art, was doubtless a further pre-condition of the new sense of ease. The 'isolation' and 'island' theme had always been, in some part, an unconscious metaphor for the melancholy state of the New Zealand poet and painter, a geographical embodiment, and unconscious projection, of their sense of isolation from New Zealand culture at large. Poet and painter had long felt *themselves* to be 'islands anchored in the indifferent blue'. In looking to the New Zealand populace, and in seeking in its eyes for an audience and market, they had found that nothing but 'distance looks our way', across a separation as of 'sundering seas'. It had seemed to them that their speech fell into 'a silence broken only by the whispering of Pacific winds and surges. . .'

But then, in the 1960s, 1970s, and 1980s, New Zealand painting came commonly to be bought and enjoyed by the New Zealand middle class, and occasionally by the public galleries and the corporations. Nor was New Zealand writing and painting only a product with some commercial success: it was established as a respectable subject of attention even in the universities and schools. The 'isolated island' theme, in as much as it was a metaphor for the artist's and writer's isolation from the wider culture, could no longer ring true. Poet and painter could no longer seem alone 'in the indifferent blue', since the 'sundering seas' between artist and audience had too definitively shrunk.

Doubtless, too, an increased ease and speed of travel and communications might be adduced to explain how it was that the sea, blue and polished with the innumerable gaze of painter and poet, should so suddenly recede. If, once, New Zealand had invariably

La sabiduría convencional del asunto...¿ y quién pude decir que, por una vez, no tiene un poco de razón?...es que el trabajo de los inquietos pioneros, aquellos poetas y pintores de una orgullo isla solitaria, han ellos hecho ésto posible, y és la condición necesaria, para el pintor y poeta ahora sentirse cómodos en Nueva Zelanda; sentir que existe una cultura neozelandesa y no uno demasiado para aguantar. Sentirse algo mas cómodo aquí, quizás, en una cultura que está ahora más realizada y establecida, aunque fué doloroso al principio.. que ha pasado desde la pobreza a la plenitud, pintor y poeta ahora no tienen ningún miedo isleño a lo extraño.

La creación exitosa de una audiencia para los 1960's y 70's, el establecimiento de un mercado para el escritores y el arte, fué sin duda otra pre-condición del sentido nuevo de comodidad. El tema de 'aislamiento' e 'isla' siempre ha sido, en alguna forma, una metáfora inconsciente del estado melancólico del poeta y pintor neozelandés, una incorporación geográfica, y proyección inconsciente, de su sentido de aislamiento de la cultura neozelandesa en general. El poeta y el pintor ya habían sentido durante mucho tiempo que es ser 'islas ancladas en el azul indiferente.' Mirando hacia el pueblo neozelandés, y buscando en sus ojos una audiencia y un mercado, habían encontrado que nada más que 'la distancia mira hacia nosotros' a través de una separación de 'mares separantes'. Les había parecido que sus palabras cayeron en 'un silencio roto solamente por los suspiros de los vientos y olas del Pacifico'.

Entonces, en los 1960's, 70's y 80's, la pintura neozelandesa empezó ser a menudo comprada y disfrutada por la clase media neozelandesa y de vez en cuando por galerías públicas y corporaciones. No fué la escritura ni la pintura neozelandesa, solamente un producto con éxito comercial: se estableció como un sujeto de atención respetable incluso en las universidades y escuelas. El tema de la 'isla aislada', en el sentido de ser una metáfora por el aislamiento del artista y escritor de una cultura mas amplia, ya no sirvió. El poeta y el pintor ya no parecían estar solos 'en el azul indiferente', porque los 'mares separantes' entre el artista y su audiencia se habían contraído definitivamente.

Sin duda, la mayor comodidad y facilidad de viajar y comunicarse también podría explicar como fué que el mar, azul y pulido por las innumerables miradas fijas de pintores y poetas, había retrocedido tan de repente. Si alguna vez Nueva Zelanda había sido visa contra un fondo de mar, que al



Ruth Watson
Another map of the world
Courtesy of the artist

Ruth Watson
Otro mapa del mundo.
Cortésia del Artista

been seen against a background of sea, 'enshrining it in a glittering unbreakable casket', when that casket was in the end broken, or its glittering implacable web undone, the whole world might seem, suddenly to be simultaneously present.

What Proust says of the coming of the car is still more dramatically so of the advent of the passenger plane. 'Distances are only the relation of space to time and vary with it. We express the difficulty we have in getting to a place in a system of miles or kilometres which become false as soon as that difficulty decreases'. So, with the advent of the aeroplane, and of telecommunications, countries which once seemed in a different world from New Zealand may become its neighbours in a landscape whose dimensions are shrunk. New Zealand, once it is no longer segregated by the notion of sailing time, or by the spatial notion of the sea's 'great, unrelenting mesh', is no longer one of those 'places which we see always in isolation', and 'which seem to us to have no common measure with the rest, to be almost outside the world'.

Or could it be — or could it play some part — that the endless repetition of the island theme had become simply... boring?

Whatever the cause, a change of consciousness comes — you can see it everywhere in the words and the paint. For example. In the old Islands and Landfall culture, the vernacular word for countries other than New Zealand was *overseas*. Whereas the word used today, at least by the New Zealand business class, and by journalists, to describe what was once 'overseas', is — *offshore*. A significant change in terminology: it reflects a new closeness of the world in current New Zealand consciousness — a now *non-island* mentality, a mentality which, forgetting the blue distance of seas, knows a chaos of 'overseas' images in the blue screens of its living room, nightly.

So these three fabulous isles, these three high heaps of earth discovered in the blue of a desolate sea, and dwelt upon in despairing or proud isolation, begin to be seen, at the last, for what they are: a productive invention, a period truth, a literary and painterly topos. So that art in which, from the 1930s to the

'encierró en un casco brillante e irrompible' cuando aquel casco fué al fin roto, o su tela brillante e implacable deshecha, podría parecer que de repente el mundo entero estuvo simultáneamente presente.

Lo que dice Proust sobre la llegada del coche es todavía más dramáticamente adecuado al advenimiento del avión pasajero. 'La distancia es solamente la relación de tiempo y espacio y varía dentro de ello. Nosotros expresamos la dificultad que tenemos en llegar a un sitio dentro de un sistema de millas o kilómetros que llega a ser falso cuando aquella dificultad disminuye.'

Con el advenimiento del avión y telecomunicaciones, los países que antes habían parecidos existir en un mundo diferente de Nueva Zelanda pueden llegar a ser sus vecinos en un paisaje cuyas dimensiones se han contraído. Nueva Zelanda ya no está segregada por la noción de la duración del viaje a vela, o por la noción espacial de 'la red enorme e inexorable' del mar, ya no es uno de 'los sitios que vemos siempre aislados' y 'que parece no tener nada en común con los demás, de estar casi fuera del mundo.

¿O podría ser... o podría afectarle... que la repetición sin fin del tema isleño ha llegado a ser, simplemente, aburrido?

No importa la causa, viene un cambio de conciencia se puede ver en todos lados en las palabras y la pintura. Por ejemplo. En la cultura Antigua de Islas y Aterraje, la palabra vernácula para los países fuera de Nueva Zelanda fué 'overseas' (al otro lado de los mares). En cambio la palabra que se utiliza hoy en día, al menos por la clase neozelandesa trabajadora y por periodistas para describir lo que fue hace tiempo 'al otro lado de los mares' es offshore (fuera de las costas). Es un cambio de terminología signficante: refleja la nueva cercanía del mundo en la corriente conciencia neozelandesa una mentalidad ahora no-isleña, una mentalidad que, olvidando la distancia azul de los mares, conoce imágenes caóticas en las pantallas azules de su sala de estar, todas las noches.

Entonces éstas tres islas fabulosas, éstas tres pilas altas de tierra descubiertos en el azul de un mar desolado y habitadas en una aislación desesperada y orgullosa, empiezan a ser vistas, al final, por lo que son: una invención productiva, una verdad periódica, una geografía literaria y pintoresca. Entones aquel arte en que, desde los 1930's hasta los 1970's una Nueva Zelanda fué triunfantemente inventada parece ser, en in los 1970's, 80's y 90's, el mismo una distancia.

1970s, a New Zealand was triumphantly invented, is, in the 1970s, 1980s and 1990s, made itself to seem a distance.

That Island Mentality, that New Zealand which, from the thirties to the seventies, claims to discover itself in a deferment of the rest of the world, in distance and difference from it, that culture which had proclaimed itself in a melancholy and self-dramatising loss of the world beyond, or in a positive and patriotic blindness to it, is submitted, now, to interrogation. So the long sustained fiction of New Zealand as an isolate being, an inviolable essence, alive only to its own interiority, begins in the 1970s to be finally undone. ('A certain kind of inside can be terrible. Or stupid'.) So the end of the Island and Landfall culture, and of its invented New Zealand, is announced — it becomes an ancient artifact, merely. Or — an artifact which haunts, a ghost which can never quite be dispelled...

Aquella mentalidad isleña, aquella Nueva Zelanda que, desde los años treinta hasta los setenta, clama descubrirse en un aplazamiento de los demás en el mundo diferente, aquella cultura que se había proclamado en una pérdida melancólica y auto-dramatizante del mundo más allá, o en una ceguera positiva y patriótica, está sometida ahora a la interrogación. Entonces la ficción, sostenida durante tanto tiempo, de Nueva Zelanda como un ser aislado, una esencia inviolable, consciente solamente en su propio interior, empieza finalmente en 1970 a ser deshecho. ('Un cierto tipo de interior puede ser terrible. O estúpido.') Entonces el fin de la cultura de Islas y Aterrajes, y de su Nueva Zelanda inventada, está anunciada.... llega a ser solamente un antiguo artefacto. O.... un artefacto que se quiere, un fantasma que nunca se puede dispersar totalmente.

NOTES

1. A. R. D. Fairburn, 'Some Aspects of N. Z. Arts and Letters', *Art in New Zealand*, June 1934, p. 214.
2. 'Island People' is a chapter heading in M. H. Holcroft *Encircling Seas*, Caxton Press, Christchurch, 1946.
3. Allen Curnow, *The Penguin Book of New Zealand Verse*, Penguin, Harmondsworth, 1960, p. 17. Curnow's next sentence goes on to say: 'The best of our verse is marked or moulded everywhere by peculiar pressures — pressures arising from the isolation of the country...'
4. Allen Curnow, 'Aspects of New Zealand Poetry', *Meanjin Papers*, vol. 2, no. 1, Summer 1943.
5. Allen Curnow, *A Book of New Zealand Verse: 1923-50*, Caxton Press, 1951, pp. 15-49.
6. Curnow, *Penguin Book*, 1960, pp. 17-67.
7. Peter Tomory, 'Imaginary Reefs and Floating Islands: The Romantic Image in New Zealand Painting', *Ascent: A Journal of the Arts in New Zealand*, vol. 1 no. 2, July 1968, pp. 5-19.
8. Keith Sinclair ed. *Distance looks our Way: The Effects of Remoteness on New Zealand*, Paul's Book Arcade for the University of Auckland, 1961.

NOTES

1. A. R. D. Fairburn, 'Some Aspects of N. Z. Arts and Letters', *Art in New Zealand*, June 1934, p. 214.
2. 'Island People' es el título — de un capítulo en M. H. Holcroft *Encircling Seas*, Caxton Press, Christchurch, 1946.
3. Allen Curnow, *The Penguin Book of New Zealand Verse*, Penguin, Harmondsworth, 1960, p. 17. La próxima frase de Curnow dice: "Lo mejor de nuestro verso está marcado o moldeado por presiones especiales — presiones que llegan del aislamiento del país..."
4. Allen Curnow, 'Aspects of New Zealand Poetry', *Meanjin Papers*, vol. 2, no. 1, Summer 1943.
5. Allen Curnow, *A Book of New Zealand Verse: 1923-50*, Caxton Press, 1951, pp. 15-49.
6. Curnow, *Penguin Book*, 1960, pp. 17-67.
7. Peter Tomory, 'Imaginary Reefs and Floating Islands: The Romantic Image in New Zealand Painting', *Ascent: A Journal of the Arts in New Zealand*, vol. 1 no. 2, July 1968, pp. 5-19.
8. Keith Sinclair ed. *Distance looks our Way: The Effects of Remoteness on New Zealand*, Paul's Book Arcade for the University of Auckland, 1961.

GRETCHEN ALBRECHT

TWO PAINTINGS — NOCTURNE (MIDNIGHT) AND COLLOQUY (PACIFIC ANNUNCIATION)

LINDA GILL

Gretchen Albrecht's oval paintings float on the wall like islands on a nautical chart. Each painting is self-contained, isolated, distanced by its curving outline from the inevitable horizontals and verticals of the wall on which it is displayed. Each painting is, you could say, its own world, borrowing from cartographers the shape in which the whole earth may most conveniently be represented.

The oval-shaped canvases were placed on the floor to be painted and Albrecht began with layer upon layer of thin acrylic wash, poured and sponged, gradually building up a surface that combined depth of colour and translucency. This is a meditative gentle process. Then, in *Nocturne (midnight)*, came the risk-taking, almost violent sweep of raw strokes of black paint round the outer edge, blotting out, negating what lies underneath, enclosing and enhancing the core of colour. Over the black Albrecht trailed metallic gold, making marks that were more cursory, seemingly swifter in their application. Finally, to one side, she placed, carefully, a small rectangle of thick oil paint, like a full stop at the end of a sentence, signalling the completion of meaning. Straight-sided, precise in outline (its crisp edge obtained by the use of a stencil) the rectangle hangs motionless, a point by which to measure and deeply sense the curving, swirling rhythms elsewhere in the painting.

One of the foremost colourists in New Zealand, Albrecht is attentive to the relations between colour and light. The centre of *Nocturne (midnight)* glows from within, where the white of the canvas lies under its veils of blue, violet and purple. The black border, almost a frame, absorbs all light and against that darkness the sheen of gold becomes rich and potent. The oil paint of the rectangle has the subtle gleam of its medium.

The small rectangle is so thickly painted that from close up it looks as if it is glued onto the surface of the canvas. From further away however it becomes spatially ambiguous, at times floating in front of the surface, at others sinking back into it. Further still and it almost ceases to be visible. Here Albrecht acknowledges and at the same time overrides the influence of modernist practice, exemplified in this case by Hans Hofmann. Her rectangle is too

DOS PINTURAS — NOCTURNA (MEDIANOCHE) Y COLOQUIO (ANUNCIACIÓN PACÍFICA)

LINDA GILL

Las pinturas ovaladas de Gretchen Albrecht flotan en la pared como islas en una carta náutica. Cada pintura es auto-contenida, aislada, distanciada por su perfil curvado de los horizontales y verticales inevitables de la pared en que se exhibe. Se podría decir que cada pintura es, dentro de su propio mundo, obteniendo de los cartógrafos la forma en que la Tierra entera puede ser representada de la manera más conveniente. Los lienzos ovalados estuvieron puestos en el suelo para ser pintados, y Albrecht comenzó con capa tras capa fina de pintura acrílica desliada, derramada y esponjada, gradualmente aumentando su superficie que combina profundidad de color y transparencia. Este es un proceso suave y meditativo. Entonces, en *Nocturno (medianoche)* empezó a arriesgarse con un alcance casi violento de golpes crudos de pintura negra alrededor del borde, cubriendo y negando a lo que queda abajo, encerrando y realizando el centro de color. Encima del negro Albrecht puso dorado metálico, haciendo marcas más superficiales, aparentemente más rápidas en su aplicación. Finalmente, a un lado, puso, con cuidado, un rectángulo pequeño de óleo, grueso como un punto al fin de una frase, señalando la terminación del significado. Rectos, precisos en su forma (su borde exacto ejecutado por un cartón picado) el rectángulo cuelga inmóvil, un punto en el que se pueden medir y sentir profundamente los ritmos curvados y arremolinados del resto de la pintura.

Una de las principales coloristas en Nueva Zelanda, Albrecht es cortés a las relaciones entre el color y la luz. El centro de *Nocturna (medianoche)* brilla desde adentro, donde el blanco del lienzo queda bajo sus velos de azul, violeta y púrpura. El borde negro, casi un marco, absorbe toda la luz y contra aquella oscuridad el lustre de oro se vuelve rico y potente. El óleo del rectángulo tiene el bruñido sutil de su medio.

El pequeño rectángulo está tan densamente pintado que desde cerca parece como si estuviera pegada a la superficie del lienzo. Sin embargo, desde lejos llega a ser espacialmente ambiguo, a veces flotando frente de la superficie, otras veces hundiéndose en ella. Mas allá casi deja de ser visible. Aquí Albrecht reconoce y a la vez ignora las influencias de la práctica modernista, ejemplificada en éste caso por Hans Hofmann. Su rectángulo es demasiado pequeño para activar la superficie entera, siguiendo los principios de 'empujar-tirar' de Hofmann. Solamente nos hace notar que el asunto del espacio dentro de una pintura es importante para ella.

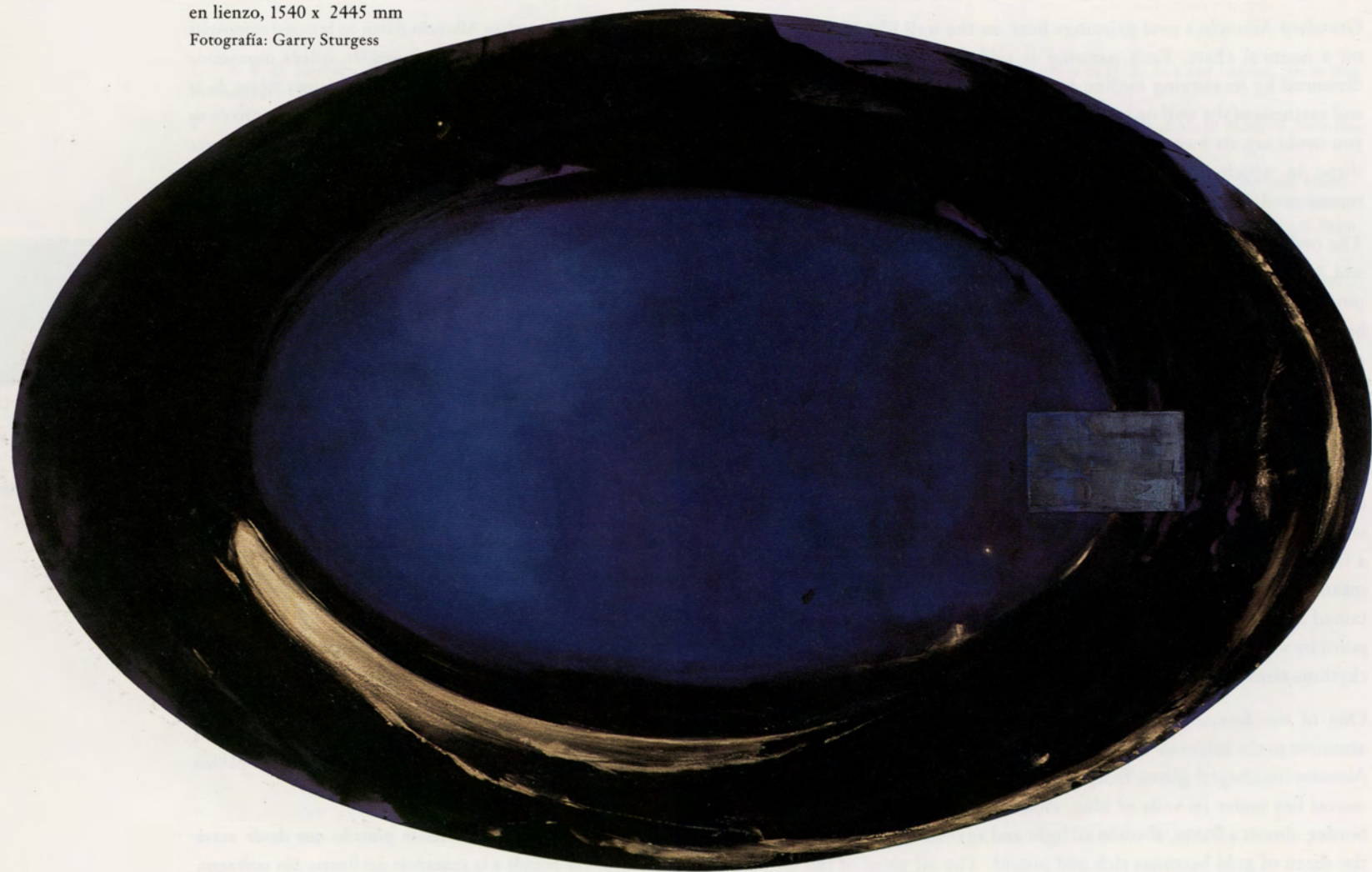


From *Reader's Digest Great World Atlas*

Del *Gran Atlas del Mundo Reader's Digest*

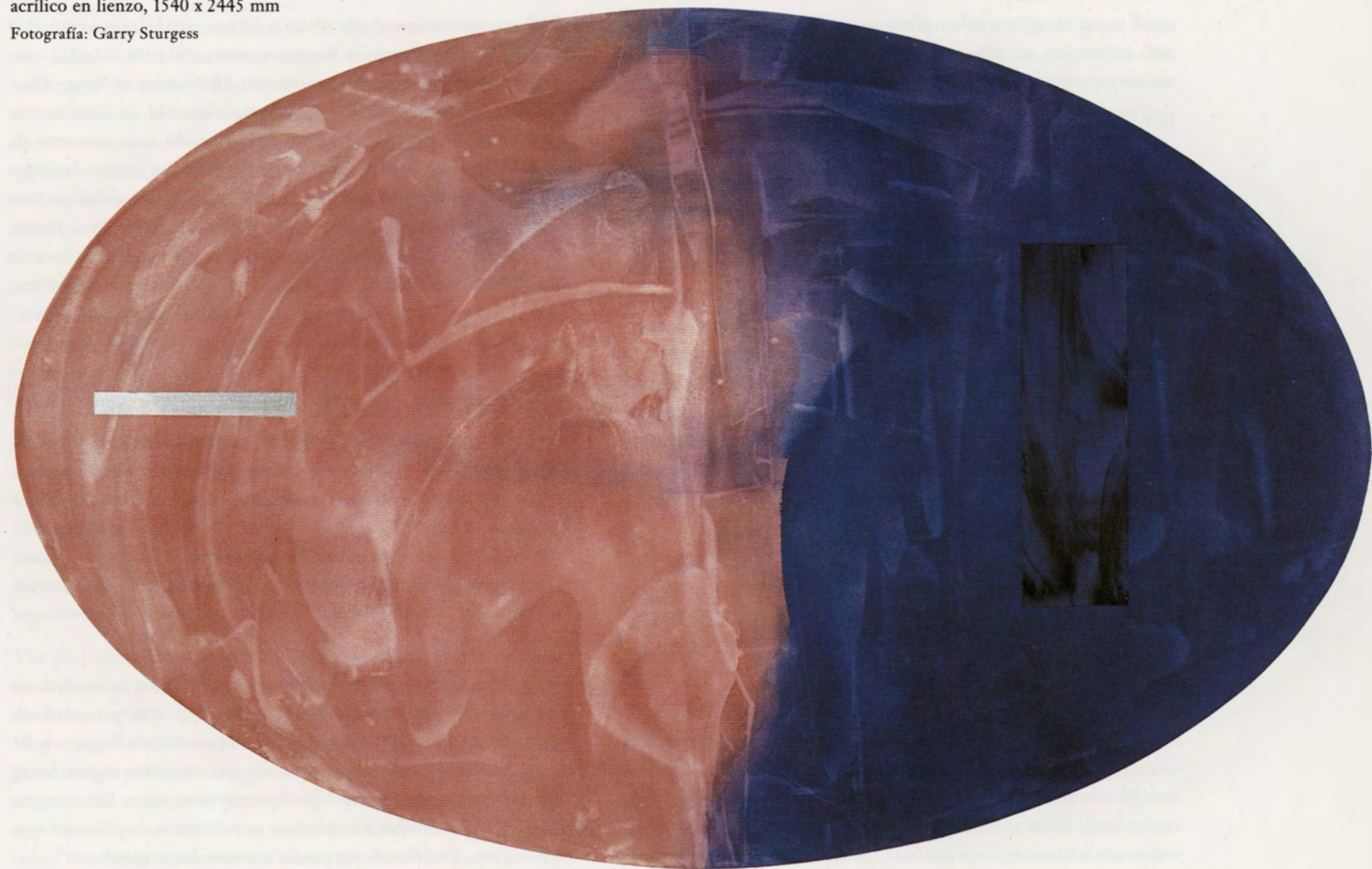
Gretchen Albrecht, *Nocturne (midnight)* 1991, acrylic and oil on canvas, 1540 x 2445 mm
Photography: Garry Sturgess

Gretchen Albrecht, *Nocturno (medianoche)* 1991, óleo y acrílico en lienzo, 1540 x 2445 mm
Fotografía: Garry Sturgess



Gretchen Albrecht, *Colloquy (pacific annunciation)* 1991, acrylic on canvas, 1540 x 2445 mm
Photography: Garry Sturgess

Gretchen Albrecht, *Coloquio (anunciación pacífica)* 1991, acrílico en lienzo, 1540 x 2445 mm
Fotografía: Garry Sturgess



small to activate the whole surface according to Hofmann's push-pull principles, merely serving notice that the issue of space within a painting remains important to her.

In *Nocturne (midnight)* the creation of space and light is inseparable from the origin and meaning of the painting as an evocation of the night sky. Albrecht makes deliberate reference to Whistler's *Nocturne in Black and Gold — the Falling Rocket* where the sky over the Thames is illuminated by the flash of fireworks. Albrecht's night sky is more generalised than Whistler's, for the oval shape has intimations of eternity, and global even cosmic scale. The streaks of gold suggest the fiery path of a comet through outer space. And the work can move backwards in time, to the whirling chaos before the first light as well as forwards to possible dissolution in the future. There is an elegiac aspect to this painting, made clearer by comparison with *Colloquy (pacific annunciation)*, which has to do with beginnings, with new life and a new world.

Like the word 'nocturne', 'annunciation' belongs to the European painting heritage that Gretchen Albrecht constantly alludes to in her work. Yet, apart from a crucial thirteen-month journey to the United States and Europe in 1978-9 and shorter excursions since, she has lived all her life — she is now forty-eight — in Auckland, New Zealand. All her major paintings have been made there. Her viewpoint has been the reverse of the European artists and explorers who looked to the South Pacific for renewal or escape. But it has not been, either, that of the colonial expatriates like Frances Hodgkins who found no sustenance in their native land. Born at the end of a period of nationalist aspiration and consolidation in New Zealand, Albrecht could embark upon an open dialogue (or colloquy) with the art of the northern hemisphere.

For a decade after her return from Europe Albrecht painted almost exclusively within a semicircular format constructed out of two quadrants bolted together. This she has always called a hemisphere to emphasize her perception of it as a three-dimensional shape which can 'contain feeling'.

En *Nocturno (medianoche)* la creación del espacio y la luz es inseparable del origen y significancia de la pintura, como evocación del cielo nocturno. Albrecht se refiere deliberadamente a la *Nocturno en Negro y Oro — El Cobete Cayendo* de Whistler, en que el cielo arriba del Támesis está iluminado por la ráfaga de fuegos artificiales. El cielo nocturno de Albrecht está más generalizado que el de Whistler, porque la forma ovalada lleva intimaciones de la eternidad, y una escala global, incluso cósmica. Y la obra puede moverse hacia atrás en el tiempo, hacia el caos remolineando antes de la primera luz, y también hacia el frente, hacia la disolución posible en el futuro. Hay un aspecto elegíaco en ésta pintura, hecho más claro por la comparación con *Coloquio (anunciación pacífica)*, que tiene que ver con comienzos, con la vida nueva y un mundo nuevo.

Como la palabra 'nocturno', 'anunciación' pertenece a la herencia de la pintura Europea a que Gretchen Albrecht alude continuamente en sus obras. Sin embargo, aparte de un viaje crucial a los Estados Unidos y Europa en 1978-79 y otras excursiones más cortas, desde entonces, ha vivido durante toda su vida - tiene ahora 48 años - en Auckland, Nueva Zelanda. Todas sus pinturas más importantes las realizó allí. Su punto de vista ha sido al revés de los artistas y exploradores Europeos quienes miraron hacia el Pacífico Sur para renovación o escape. No ha sido como los expatriados colonialistas como Hodgkins, quien no encontró sustento en su tierra nativa.

Nacida al fin de un período de aspiración y consolidación nacionalista en Nueva Zelanda, Albrecht consiguió abrir un diálogo abierto (o coloquio) con el arte del hemisfero del norte. Durante una década después de su retorno de Europa, Albrecht pintaba casi exclusivamente dentro de un formato semi-circular construido de dos cuadrantes juntos. Esto siempre ha llamado un hemisfero para acentuar su percepción de ello como una forma de tres dimensiones que puede "contener los sentimientos."

Uno de los atributos importantes de la forma fue su división en dos mitades iguales que se unían bajo un arco abrozado por la curva. Esta organización no-jerárquica de la superficie de la pintura llegó a ser una metáfora del diálogo abierto, por la co-existencia de la dualidad con la unidad, por la igualdad de elementos diferentes u opuestos. Dentro de ésta forma Albrecht podía hacer referencias oblicuas asuntos contemporáneos como la política de raza y sexo, tanto como tratar los temas más grandes - el orden natural con sus ritmos alternantes



Domenico Veneziano
Annunciation

Domenico Veneziano
Annunciación

One of the important attributes of the shape was its division into two equal halves that were united under the over-arching embrace of the curve. This non-hierarchising organisation of the picture surface became a metaphor for open dialogue, for duality's co-existence with unity, for the equality of different or opposing elements. Within this shape Albrecht could make oblique reference to contemporary issues such as the politics of colour and gender as well as dealing with larger themes — the natural order with its alternating rhythms of light and dark, birth and death. Above all she could place large areas of colour side by side in ringing contrast or in subtle modulation, giving full rein to the power of colour to generate its own meanings. Within the hemisphere she has found endless scope for variation of texture and handling and the introduction of smaller colour notes.

Albrecht used an oval for the first time in 1989 and it is a logical continuation of the thoughts that produced the hemisphere. *Colloquy (pacific annunciation)* is divided into two halves and relates to a hemisphere with a similar title painted in 1983. The Annunciations of the Italian primitives Duccio, Simone Martini, Fra Angelico and Domenico Veneziano are the source for this painting.

The pink on the left is associated with the Angel and the blue on the right with the Virgin; the activated, brushy left-half suggests the fluttering arrival of the Angel compared to the stillness of the Virgin opposite. Albrecht adds a secular dimension to the religious imagery. The meeting between active and passive elements suggests the moment of conception, a meaning reinforced by the egg-like shape in which the meeting takes place. In Christian belief the Annunciation is the moment when Mary's womb was miraculously fertilised by the word of God, making it incarnate. In the twentieth century, the work of art itself is often seen as the incarnation of spiritual values. The language of the physical act of giving birth serves also to describe the process by which a work of art is 'conceived' and, after a period of 'gestation', 'brought into the world'.

If *Nocturne (midnight)* is about the night sky and the light of the moon and stars and life beyond the earth, *Colloquy (pacific annunciation)*

de luz y oscuridad, nacimiento y muerte. Sobre todo podía poner áreas grandes de color uno al lado de otro, en claro contraste o en modulación sutil, dando libertad entera al poder de color para generar sus propios significados. Dentro del hemisferio ha encontrado posibilidades sin límite para la variación de textura y manipulación, y la introducción de notas de color más pequeñas.

Albrecht empleó un óvalo la primera vez en 1989, y es una continuación lógica de los pensamientos que produjeron el hemisferio. *Coloquio (anunciación pacífica)* está dividida en dos partes y refiere a un hemisferio con un título similar pintado en 1983. Las Anunciaciões de los primitivos Italianos Duccio, Simone Martini, Fra Angelico y Domenico Veneziano son la fuente de ésta pintura. La rosa del lado derecho con la Virgen; la izquierda activada y ocupada de la mitad de izquierda sugiere la llegada aleteando del Angel, comparado con la tranquilidad de la Virgen en frente. Albrecht añade una dimensión secular a las imágenes religiosas. El encuentro entre elementos activos y pasivos sugiere el momento de concepción, un significado reforzado por la forma de huevo en que ocurre el encuentro. En la creencia cristiana la anunciación es el momento cuando el útero de Maria fué milagrosamente fertilizado por la palabra de Dios, que lo hizo encarnado. En el siglo veinte, la obra misma está vista muchas veces como la encarnación de los valores espirituales. El lenguaje del acto físico del parto sirve también para descubrir el proceso en que una obra de arte está 'concebida' y, después de un periodo de 'gestación', 'dado a luz'.

Si *Nocturno (medianoche)* trata del cielo de noche y la luz de la luna y las estrellas y la vida más allá de la Tierra, *Coloquio (anunciación pacífica)* trata de la luz del día, el poder generativo del sol y la creación de la vida aquí en la Tierra. El interés que tiene Albrecht en la Anunciación es un respuesta a la historia de la Biblia que está únicamente relacionada a ella como artista y mujer. Pero el ángel como enviado de otro reino, llevando un mensaje revelatorio y fertilizante, tiene también otras implicaciones. Para un pintor nacido, como Albrecht, en los alrededores de una cierta civilización, el angel puede atravesar la distancia, ambas geográfica y cultural, que separa el centro de los márgenes, y revelar la relevancia de los antecedentes en Europa y los Estados Unidos. Por sus raíces fuertes dentro de Nueva Zelanda, Albrecht sugiere que en el futuro el Ángel podría llevar un mensaje desde además de las Antípodas, su vuelo describiendo un vuelo circular como el perfil del óvalo. La asignación es el

ation) is about daylight, the generative power of the sun and the creation of life here on earth.

Albrecht's interest in the Annunciation is a response to the biblical story that is uniquely relevant to herself as artist and woman. But the angel as an envoy from another realm who bears a revelatory fertilising message has further implications. For a painter who was born, like Albrecht, on the outskirts of a particular civilisation, the angel may traverse the distance, both geographical and cultural, that separates the centre from the margins and reveal the relevance of antecedents in Europe and the United States. By her own rootedness within New Zealand Albrecht suggests that in the future the angel may have a message *from* as well as *to* the Antipodes, its flight describing a circuit looping round like the outline of the oval.

Appropriation is the single most characteristic aspect of the art of the twentieth century, 'high art' reinventing itself from sources beyond its own boundaries, the 'centre' looking to the 'periphery'. The word 'appropriation' conflates the ideas of property and appropriateness and raises a number of well-rehearsed questions. In New Zealand debate centres on the appropriation by European-descended (Pakeha) artists of the imagery of the indigenous Polynesians and the reverse process whereby Polynesian artists make use of European forms. Albrecht has another set of appropriations altogether and they come from her own background in the popular culture of the European colony founded in New Zealand 150 years ago.

The workshop of her father, a builder and furniture-maker, the sewing-room of her mother, who made, exquisitely, all the family clothes, the garden providing vegetables and fruit to be cooked or preserved and flowers to be brought inside — these are Albrecht's sources. They relate to the pioneering culture of the not-too-distant past which relied in equal measure on the work of both men and women.

There are clear art historical precedents for Albrecht's decision to work within shapes like the semicircle and oval but the choice of them also depends on familiarity with her father's skills, an early confidence in the possibilities of making and shaping. Her child-

aspetto más característico del arte del siglo veinte; 'arte alto' reinventándose desde fuentes más allá que sus propias fronteras, 'el centro' mirando hacia la periferia'. La palabra asignación fusiona las ideas de propiedad y asignación, y nos lleva a unas preguntas bien ensayadas. En Nueva Zelanda el debate se concentra en la asignación por los artistas descendientes de Europeos (Pakeha) de las imágenes de los Polinesios indígenas, y también al revés en que los artistas Polinesios utilizan las formas Europeas. Albrecht tiene totalmente otras asignaciones que vienen de su pasado en la cultura popular de la colonia Europea fundada en Nueva Zelanda hace 150 años.

El taller de su padre, quien fué constructor y mueblista, la habitación de coser de su madre quien hacía, exquisitamente, toda la ropa de la familia, el huerto que proveía verduras y fruta para cocinar o conservar, y flores para adorno — éstas son las fuentes de Albrecht. Se relacionan con la cultura de los pioneros del pasado no muy distante, que dependió igualmente en el trabajo de los hombres como el de las mujeres.

Hay precedentes artísticos claros para la decisión de Albrecht de trabajar dentro de formas tal como el simi-círculo y óvalo, pero la elección de ellos también refleja su familiaridad con las destrezas de su padre, una confianza en las posibilidades de hacer y formar. Las experiencias estéticas de su niñez con color y textura no fueran con el óleo y la pintura, sino con trozos de tela cuidadosamente guardados en el saco de fragmentos, y con lo que le deban, como un honor, la tarea de cortar los flores y arreglarlas por toda la casa los sábados por la mañana, o con ayudar a preparar y presentar comida bella. De vez en cuando, entre sus actividades de dibujar y pintar más ortodoxas, Albrecht ha empleado éstas experiencias formativas. A fines de los 1960s, por ejemplo, hizo imágenes de flores y fruta pegando cortes de trozos de tela. La mayoría de las veces las referencias se han transformado en metáforas artísticas, a veces con un uso sofisticado de lienzo 'de collage'. Pero las superficies todavía tienen mucho que ver con géneros y flores, y el origen se hace todavía presente.

....muchas mujeres se me acercaron y me hablaron de 'tela' en relación a mis pinturas, como taffeta, satín, napa, terciopelo. Querían tocarlo — la superficie de pintura sensual. Les gustó mis asociaciones en el catálogo con capas, faldas, tiendas, y cosas así. Están en el camino correcto con sus respuestas, por supuesto, pero piensan que deban buscar algo 'más importante' o 'más serio'. Del diario de la artista, 14 August 1982, después de la inauguración de la exposición

Gretchen Albrecht, *Nocturne (a measure of time)* 1991, acrylic and oil on canvas on oval stretcher, 1540 x 2445mm
collection: Fletcher Challenge
Photography: Garry Sturgess

Gretchen Albrecht, *Nocturno (medianoche)* 1991, óleo y acrílico en lienzo, 1540 x 2445 mm
Fotografía: Garry Sturgess



hood aesthetic experiences of colour and texture were not with paint and paintings, but with pieces of fabric thriftily stored in the scrap bag, with being given, as an honour, the task of picking flowers and arranging them throughout the house on a Saturday morning. Occasionally, Albrecht has made direct use of some of these early experiences. In the late 1960s, for example, she made images of flowers and fruit by gluing down shapes cut out of scraps of fabric. Most of the time the references have been transformed into painterly metaphors, sometimes with a sophisticated use of collaged canvas. But the surfaces still have a great deal to do with fabric and flowers and the origins still make themselves felt:

... many women came up to me and mentioned 'material' in relation to my paintings i.e. watered taffeta, satin, suede, velvet. Wanted to touch it — sensuous paint surface. They liked my associations made in [the] catalogue with capes, skirts, tents etc. They are on the right track with their responses of course, but they think they should be looking for something else — 'higher' or more 'serious'.

Diary entry, 14 August 1982, after the opening of the group exhibition Seven Painters/ The Eighties, which included two of Albrecht's hemispheres.

What is most vivid and significant to the human psyche is not object or event but emotional response. If objects and events are remembered it is because of the emotions they aroused. Albrecht's paintings succeed in communicating intense emotion by using a language of shape and colour that is so fresh and powerful, so directly engaged with the senses that the emotions are re-experienced at the moment of looking at the work. Her language is comprehensible because it belongs to the western painterly tradition of Titian, Velazquez and Monet, which finds its modern form in the abstract expressive vocabulary of artists like Rothko, Pollock, Frankenthaler, Twombly, Kiefer. .. Critics can explain their own response to painterly marks and go some way towards elucidating the artist's intentions, but the works remain open-ended, in perpetual dialogue with the viewer.

del grupo Siete Pintores/los Años Ochenta, que incluyó dos hemisferios de Albrecht.

Lo que es más vivido y significativo al psique humano no es objeto ni evento, sino la respuesta emocional. Si se recuerdan a objetos y eventos es porque despertaron las emociones. Las pinturas de Albrecht tienen éxito en comunicar emociones intensas, utilizando un lenguaje de forma y color que es tan fresco y poderoso, tan directamente metido con los sentidos que se viven las emociones otra vez cuando se miran las obras. Su lenguaje es comprensible porque pertenece a la tradición pintoresca del Oeste de Titian, Velasquez, Monet, y que encuentra su forma moderna en el vocabulario abstracto y expresivo de artistas como Rothko, Pollock, Frankenthaler, Twombly, Kiefer ... Los críticos pueden explicar su propia respuesta al pinto y ayudar con aclarar las intenciones del artista, pero las obras se quedan abiertas, en diálogo perpetuo con el espectador.

GAVIN CHILCOTT

SETTING A TABLE IN THE PROVINCES

IAN WEDDE

Gavin Chilcott's art evades the attachment of signature to identity, where we understand 'attachment' in a legalistic sense, as a privileged burden claimed by an estate, in this case the 'estate' of regional history. What identity we discover in the work — the repetitions that coalesce as style — is not itself evasive: the charm, grace and lightness of Chilcott's art have been *identifiable* for as long as they have lived in the generalising shadow of New Zealand art's twentieth century master, Colin McCahon. McCahon's shadow has tended to gather the dark end of the palette: his art's flashes of illumination take their drama from that darkness. By comparison, Chilcott's tone is light — not flashy, nor arresting in the manner of peremptory *process* colours — but diffused through a wide spectrum, even-toned, unhistrionic.

This modulated and even debonair identity, which has earned Chilcott an unfair reputation for flippancy, and which he shares in varying ways with other members of his generation (notably Denys Watkins and Dick Frizzell), is not hard to find. But the points at which the artist might attach his signature to it — might claim it in a material as well as authorial sense — are evasive. The work declines to be materially *art* — it becomes a luxury furnishing. It becomes a garnish to restaurant decor. It relocates itself on a jardinière, a menu, a one-off item of rug-making. Its frames invade the painting within them: paintings become furnitures.

The paintings themselves are predicated on memories of international styles discovered in the provinces (1950s linoleum, grainy wood-veneers). Their references are not to the windows which picture-frames suppose, but to the surfaces and interiors upon which memory might be projected or overlaid: a slide-show, perhaps a travelogue or perhaps a family album, superimposed on a patterned wall. The wall will foreground the patterns of those fifties linoleums. The received — we could even say the banal — values of art are transposed into references to materials and functions of ambiguous value. Without falling into the easy traps of kitsch or camp mannerisms, the work almost declines the honorific 'art'. It segues into collaborations with cabinetmakers, rug tufters, ceramicists, and other artists. It announces a social, rather than a solitary, activity. It is filled with, and surrounded by, conversation rather than solitary meditation. The self it expresses

PONIENDO LA MESA EN LAS PROVINCIAS

IAN WEDDE

El arte de Gavin Chilcott evade el apego de firma y identidad, si entendemos 'apego' en el sentido legal, como una carga privilegiada reclamada por un estado, en este caso el 'estado' de historia regional. ¿Qué identidad descubrimos en sus obras? Las repeticiones que coalescen como estilo — no es evasivo en sí mismo; el encanto, gracia y ligereza del arte de Chilcott ha sido identificado por tanto tiempo, como ha vivido en la sombra generalizada del maestro del arte del siglo veinte en Nueva Zelanda, Colin McCahon. La sombra de McCahon ha tendido hacia el espectro oscuro de la paleta: las ráfagas de iluminación de su arte toman su drama de aquella oscuridad. Por comparación el tono de Chilcott es ligero — no llamativo; ni impresionante en el sentido de los colores peremptorios de proceso — sino difuso a través de un amplio espectro de tonos uniformes no histriónicos.

Esta identidad modulada e incluso jovial, que le ha dado a Chilcott una reputación injusta de superficialidad, y que comparte en varias formas con otros miembros de su generación (notablemente Denys Waklins y Dick Frizzell), no es difícil encontrar. Pero en los puntos donde el artista podría atribuirles su firma — podría reclamarla en el sentido material — también como autor — son evasivos. Las obras niegan ser el arte material — llega a ser un mueble de lujo. Llega a ser un adorno al ambiente de un restaurante. Se muda en un 'jardinière', un menú, una alfombra. Sus marcos invaden la pintura dentro de ellos; las pinturas se convierten en muebles.

Las pinturas en sí mismas están predicadas en memorias de estilos internacionales descubiertos en las provincias (linóleo de 1950, granos de madera enchapada). Sus referencias no están en las ventanas en donde las pinturas con marcos debieran estar, sino en las superficies e interiores donde la memoria podría ser proyectada o sobre puesta. Unas diapositivas, o quizás un recuento de viajes o tal vez un álbum de fotos familiares, superimpuesto en una pared dibujada. La pared llevará los mismos dibujos que aquellos linóleos de los años cincuenta. Los valores aceptados e incluso podríamos decir, los valores banales del arte, son transpuestos en referencias a materiales y funciones de valor ambiguo. Sin caer en la trampa fácil de manierismos horteros o exagerados, las obras casi rehusan el honorífico 'arte'. Entra en colaboraciones con carpinteros, moqueteros, ceramistas y otros artistas. Anuncia una actividad social, más que una solitaria. Está llena de, y rodeado por, conversaciones en vez de meditación solitaria. Se expresa en medio de la cultura,



Gavin Chilcott, detail from the
tableau *Ceramics from the South*
1991, tufted wool, 2220 x
1330 mm

Gavin Chilcott, detalles
Ceramics del Sur, 1991,
Lana en borla 2220 x 1330mm

is embedded in culture, not alienated from it – not testamentary, not oppositional, not ideological.

It could be said that what Gavin Chilcott's art is evading is Modernism's obsession with identity and its expectation that signature ratify the compact between the artist's private identity and the art's public one. Especially at a distance from the Modernist metropole in Europe or New York, art into the 1970s was required to tackle 'national identity' as though that were its programme; the identity of an artist was inscribed in the work – was signed over to it – on the basis of that work's commitment to the programme. Modernist art 'in the provinces' was expected to lag behind developments in the metropole. Instead of trying to keep up, it was expected to submit to the attachment of its own provincial history. Art that did not sign on for this lonely, heroic and chauvinistic task was often labelled decadent or merely copycat.

A generation of artists beginning to work in New Zealand in the 1970s confronted this situation with varying degrees of ironic refusal. Gavin Chilcott's first show in 1977 was an installation which lightly recreated the fifties living space of his childhood: a semi-rural location, fifties linoleum, an interior with white oak and designer lamps. The leading reference was to a deco-ish decor, an 'International Style' sold across provincial shop counters a good thirty years after its heyday as a luxury garnish among 'aristocrats of taste' in the late 1920s and early 1930s, and recreated or reissued by Chilcott as art another twenty or thirty years on – as art that took deliberate notice of that traffic, of those time-lapses, of its distance from the sources of the style.

Further, the fact that this installation was accomplished with flair tells us that it was not merely an excursion into sentiment: there was a gap of deliberation between the identity of the work, and that of its maker. Chilcott was already engaging in a conversation about memory and style, about the traffics in style between provinces and metropolises, about the delights of consciousness engaged in such a conversation.

What we begin to discover is not just evasiveness, but a position: a position that declares consciousness. Where, between the bodily

no alejado de ella – no testamentado, no oposicional, no ideológico.

Se podría decir que lo que evade del arte de Gavin Chilcott es la obsesión del Modernismo con identidad, y ésta expectativa que firma ratifica el pacto entre la identidad privada del artista y la identidad pública del arte. Especialmente estando lejos de las metrópolis Modernistas de Europa ó Nueva York, el arte hasta los años '70 sentía la obligación de enfrentarse con la identidad nacional' como si fuera su programa; la identidad de un artista estaba inscrita en las obras y firmadas – dependiendo del compromiso de aquellas obras con el programa.

Se esperó que el arte modernista 'en las provincias' estaría retrasado comparado con el de la metrópolis. En vez de intentar estar al corriente, se pensó que se sometería al apego de su propia historia provincial. El arte que no se puso de acuerdo con ésta tarea solitaria, heroica y chovinista fué a menudo llamado decadente o imitativo. Una generación de artistas, comenzando a trabajar en Nueva Zelanda en los años '70, se enfrentaron a 'ésta situación con varios grados de negación irónica. La primera exposición de Gavin Chilcott en 1977 fué una instalación que ligeramente recreó la sala de estar de los años cincuenta de su niñez: un sitio semi-rural, con linóleos de los años cincuenta, un interior con madera de roble blanco y lámparas diseñadas. La referencia más importante fué un tipo de decoración, un 'Estilo Internacional' vendido en las tiendas provinciales unos treinta años después de su época, como un adorno entre los 'aristócratas de gusto' a fines de los años '20 y a principios de los treinta, y recreado o re-editado por Chilcott como arte 20 o 30 años más tarde – como arte que notó deliberadamente aquel tráfico, aquellos lapsos de tiempo, de su distancia de los fuentes del estilo.

Más aún, el hecho de que ésta instalación se realizó con estilo nos dice que no fué meramente una excursión en el sentimiento: había un tiempo de deliberación entre la identidad del trabajo, y la de su creador. Chilcott ya estaba envuelto en una conversación sobre memoria y estilo, sobre los tráficos de estilo entre las provincias y las metrópolis, sobre los encantos de estar envuelto conscientemente en una conversación así.

Lo que empezamos a descubrir no es solamente evasivas, sino una posición: una posición que declara conciencia. ¿Dónde, entre la conciencia corporal del artista y la conciencia encarnada en las obras, leemos intencionalmente una intención que nos ata a la conversación acerca del

Gavin Chilcott detail from *Setting a Table* artist's project at the Auckland City Art Gallery, 1989-1990
Photography: Auckland City Art Gallery

Gavin Chilcott detalle de *Setting a table*, proyecto del artista en Auckland City Art Gallery 1989 – 1990.
Fotografía: Auckland City Art Gallery



consciousness of the artist, and the embodied consciousness of the art work, do we read of intention? – an intention to engage in conversation about style, an intention to resist the attachment of signature to a programme of regional identity?

Gavin Chilcott's exemplars have been many: they have typically included such figures as the English regionalist Alfred Wallis, the 'Chicago Monster School' elder W. C. Westermann, and a number of New Zealand regionalists (often mislabelled naive) like Yvonne Calman. Much of his recent work has sought ways of reframing a European memory as it might wryly transpose to an equivalent of that regional 1977 installation interior. His most recent major work was an installation for the Auckland City Art Gallery in 1989-90, when the question, What is his consciousness alert to? was addressed in a work that was not just *about* style and memory and the conversation that transports them; but that was itself quite pre-emptively stylish.

This per se stylishness might almost have seemed, at the time, to have backgrounded Chilcott's conversation about a provincial traffic in styles. But to suppose this would be to miss precisely the level of alertness his consciousness was indicating, and inviting. This stylishness was saying, The issues (the conversation topics) of memory and style and of their traffics in time and place, require attentive sophistication; the place for this sophistication (for this conversation) is provided: it is *here* – not in Auckland, necessarily, or anywhere necessarily; but where this work invites it. What the work does, then, is provide an occasion for, and an invitation to, conversation. It displaces art from its programme of attaching, of signing up, of contracting identity: the artist's, the nation's, the culture's, the time's identity. What Gavin Chilcott is alert to, is the ability of art to accomplish this necessary evasion.

The piece was called *Setting a Table*. It was undertaken with a cabinetmaker, David White, and a firm of rug manufacturers, Dilana Rugs Ltd, Christchurch. It included, also, ceramic vases created with Australian potter Errol Barnes and adorned by Chilcott. It was to have included 'regionalist' paintings by the New Zealand artist Michael Stevenson; in the event, the vacant easels added a hush rather than a topic to the 'dinner setting' at which guests were also (provisionally) absent.

estilo, una intención que resiste el apego de firma a un programa de identidad regional?

Los ejemplares de Gavin Chilcott han sido muchos: típicamente han incluido figuras tales como el regionalista inglés Alfred Wallis, el veterano de 'la Escuela de Monstruos de Chicago' W.C. Westermann, y algunos regionalistas neozelandeses (muchas veces llamados ingénuos) como Yvonne Calman. Muchas de sus obras recientes han buscado maneras de remontar una memoria Europea como podría transponer curiosamente a un equivalente de aquella instalación de interior en 1977.

Su más reciente e importante trabajo fué una instalación para la Galería de arte de la ciudad de Auckland en 1989-90, cuando la pregunta ¿de qué está conciente su conciencia? fué destinado en una obra no solamente sobre el estilo, la memoria y la conversación que les lleva, sino que fué preventivamente estilizado en sí mismo. Este estilismo por sí, hubiera podido aparecer, en el momento, haber estado al fondo de la conversación de Chilcott sobre el tráfico provincial de estilos. Sin embargo suponer ésto sería perder precisamente el nivel de vigilancia que su conciencia indicaba e invitaba. Este estilismo decía, los asuntos (los tópicos de conversación) de memoria y estilo, y sus tráficos en tiempo y lugar requieren una sofisticación atenta; el lugar para ésta sofisticación (para ésta conversación) está proporcionado: está *aquí* – no en Auckland, necesariamente, o en cualquier lugar necesariamente, pero dónde ésta obra nos invita. Lo que hace la obra, entonces, es proporcionar una ocasión para, y una invitación a, la conversación. Desplaza el arte de su programa de atribución, de firmar, de contratar identidad: la del artista, la de la nación, la de la cultura, la del tiempo. Gavin Chilcott está alerta a la habilidad del arte para cumplir con ésta evasión necesaria. La obra fué llamada *Poniendo la Mesa*. Fué hecha con un carpintero, David White, y una fabrica de alfombras, Alfombras Dilana Ltd, de Christchurch. Incluyó, también, jarrones de cerámica creados por el ceramista Australiano Errol Barnes y decorados por Chilcott. Iba a incluir pinturas 'regionalistas' del artista neozelandés Michael Stevenson; en el evento, los caballetes vacíos dieron un silencio en vez de un tópico a la 'mesa para cenar' en que también los invitados estuvieron (provisionalmente) ausentes.

Un friso en Latín entre comillas *El Filósofo en la Cocina* de Brillant Sauvrin a principios del siglo dieciocho: 'Cuando un plato desconocido está puesto en la mesa, estudiamos las caras de los invitados para medir su aprecia-

Gavin Chilcott, working drawing for the tableau *Ceramics from the South* 1991, acrylic on board, 315 x 353 mm

Gavin Chilcott, trazos de trabajo para la mesa *Ceramics from the South* 1991, Acrilico en carton 315 x 353 mm

The effect was simultaneously palpable and illusionistic. The interior was clearly meant to look more like a sketch than a decorated space. It evaded finality, and yet was beautifully *finished* in its details. There was a sense of being there, and of not being there – of being invited to a table setting, and of the table being empty – of a conversation proposed, and of a silent text in Latin – of a space at once allegorical and almost Poussinesque, and literally fake like window-dressing. The element of evasion in the work also informed its character. It was as though Chilcott had redrafted the means by which place may be fixed in time. Here, both place and time might drift. It is also important to note a quality of melancholy in this work, as in much of Chilcott's art: its lightness is not triteness, its observation of passing style is also an observation of mortality, its sociability also a desire for the human comforts of company.

We might say, then, that for Gavin Chilcott a province is simply an occasion to accept art's invitation to observe a traffic of style, to commemorate social value, to celebrate human endeavour. The province will be anywhere he puts the occasion; anywhere the occasion puts us. All art is provincial, in this sense. At least, all art with any social sense. If it has not understood this, it is likely to make a dull guest: it will want to talk about itself too much.

A frieze in Latin quoted Brillant-Sauvrin's *Philosopher in the Kitchen* at the turn of the eighteenth century: 'When a dish of known repute is placed on the table, we study the faces of the guests to gauge their appreciation'. The table was set for six: an intimate occasion. The matt terracotta-coloured walls bore, in the form of a motif rather than of a representation, the tracery of a remembered northern Italian landscape with cypress trees (the drawing also 'remembered' the bare drawing style of Colin McCahon). The interior might be thought to have attempted a translation of the late eighteenth century European interior to late twentieth. If this didn't happen, it was still about the passing of time within vehicles of style, about the recognitions accorded dishes 'of known repute'. The vacant places at table, not to mention the fresh flowers replaced daily, invited a fresh participation: ours. Cumbrously framed mirrors on the walls of the circular room gave back images of the walls' mural landscape, of the

ción.' La mesa estaba puesta para seis: una ocasión íntima. Las paredes de color terracotta en forma de motivos mas que una representación, los trazos de un paisaje recordado del norte de Italia, con cipreses. El dibujo también 'recordó' el estilo de dibujo descubierto de McCahon. El interior podría haber parecido como un intento de traducir un interior Europeo entre fines del siglo dieciocho y fines del siglo veinte. Si no sucedió, estaba todavía en el paso del tiempo dentro de los vehículos del estilo, sobre las reconocimientos de los platos concedidos de 'conocida reputación.' Los sitios vacíos en la mesa, sin mencionar las flores frescas reemplazadas cada día, invitaban una participación fresca: la nuestra. Pesados espejos montados en las paredes de la habitación circular devolvieron imágenes del paisaje en los murales de la mesa preparada, de la perspectiva del interior – imágenes que mimaron pinturas reflejando y desplazando lo que las pinturas hubieran podido representar. Los muebles eran verdaderos e impecablemente contruídos; también incluyeron unos elementos de pastiche: por ejemplo, la chimenea, los marcos de los espejos, los umbrales y puertas, eran imitaciones pintadas, parecidos a los facsímiles de linóleo y enchapados en las primeras obras de Chilcott.

El efecto era simultáneamente palpable e ilusionante. El interior era claramente más parecido a un dibujo que a un espacio decorado. Evadido finalmente, pero a la vez muy bien *terminado* en sus detalles. Había un sentido de estar, y no estar ahí – de estar invitado a una mesa, pero la mesa está vacía – de una conversación propuesta, y de un texto silente en Latín – de un espacio a la vez alegórico y casi 'Pusinesco', y literalmente falso como los contenidos de un escaparate. El elemento de evasión en la obra también informó su carácter. Fué como si Chilcott hubiera redefinido los medios para fijar el sitio en el tiempo. Aquí, ambos sitio y tiempo pueden ir a la deriva. Es importante notar también una calidad de melancolía en ésta obra, como en muchos otras obras de Chilcott: su ligereza no es superficial, su observación del esilo pasajero es también una observación de mortalidad, ésta sociabilidad es también un deseo por los bienestares humanos de la compañía.

Podríamos decir, entonces, que para Gavin Chilcott una provincia es simplemente una ocasión para aceptar la invitación del arte para observar un tráfico del estilo, conmemorar el valor social, celebrar el esfuerzo humano. La provincia estará en cualquier lugar la ocasión nos ponga; en cualquier sitio donde él ponga la ocasión. *Todo* el arte es provincial, en este sentido. Al menos, todo el arte con un sentido social. Si no se ha

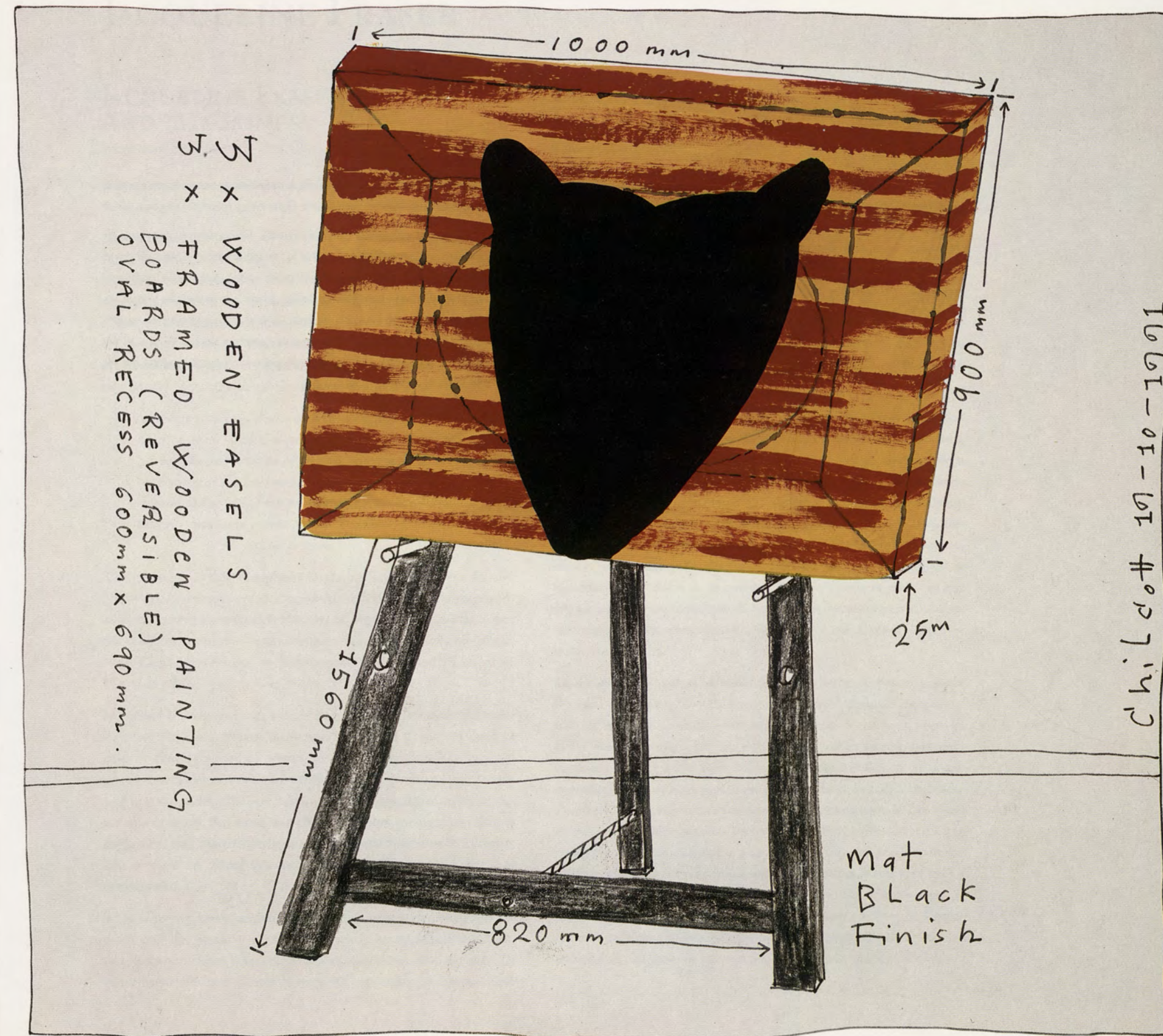


table setting, of the perspectival interior – images that mimed paintings by reflecting and displacing what paintings might have represented. The furnishings were real and impeccably crafted; they also included elements of pastiche: for example, the fireplace, the mirror-frames, the lintels and architraves, were painted facsimile, resembling the facsimiles of linoleum and veneer in Chilcott's earlier work.

entendido, es parecido a ser un invitado poco interesante: quería hablar demasiado de sí mismo.

Podríamos decir, entonces, que para Gavin Chilcott una provincia es simplemente una ocasión para aceptar la invitación del arte para observar un tráfico del estilo, conmemorar el valor social, celebrar el esfuerzo humano. La provincia estará en cualquier lugar la ocasión nos ponga; en cualquier sitio donde él ponga la ocasión. *Todo* el arte es provincial, en este sentido. Al menos, todo el arte con un sentido social. Si no se ha entendido, es parecido a ser un invitado poco interesante: quería hablar demasiado de sí mismo.

JACQUELINE FRASER

JACQUELINE FRASER AND 'MAORINESS'

FRANCIS POUND

Jacqueline Fraser is a contemporary Maori artist. But to utter those simple phrases is to walk whistling into a minefield.

Contemporary Maori art. What is it? Is there such a thing? Can there be? Should there be? And if there is, or can be, or should be, how is it to be defined in relation to traditional Maori art? How may the tradition be spoken in contemporary terms? How to define it in relation to European modernist and post-modernist art? Need there be any such relation? Might Maori art be a matter of the maker's blood, regardless of the work's speech? And has a non Maori any right to speak of these things?

Constricting societal modes of artistic regulation have never allowed Maori artists to become more than the bearers of tradition and children of nature, never more than representatives of the land and the past. Perhaps it is time to rework the givens of the political and theoretical analyses that surround and govern orthodox notions of 'Maoriness' in practice.¹

The utterers of this complaint ought to have looked to Fraser. Her work has always refused such constrictions. It has long been at work to rework orthodox notions of Maoriness, and this to the point where curators — and most particularly Pakeha (non-Maori New Zealand) curators — have sometimes refused to see it as Maori at all.

Ko Aoraki Te Maunga is the title of Fraser's installation for *Distance looks our Way*. So a certain Maoriness is asserted already by deed of title — that thin line of words, as Roland Barthes has said, on which museum visitors first hurl themselves, seeking reassurance and understanding, before turning to the inexplicabilities of the art object itself. But here, for the non Maori speaker, nothing is explained, and the title, whose conventional function is to translate a work of visual art into words, *itself* stands in need of translation.

That is to say, into the distance which always gapes between the word and the work, a certain distance is immediately asserted, too, between those who speak Maori and those who do not. To those who do not speak Maori, or, at least, to those New

JACQUELINE FRASER Y EL MAORÍSMO

FRANCIS POUND

Jacqueline Fraser es una artista Maorí contemporánea. Pero mencionar éstas simples palabras es como caminar silbando en un campo minado.

El Arte Contemporáneo Maorí. ¿Qué es? ¿Existe tal cosa? ¿Puede existir? ¿Debe existir? Y si existe o puede existir, ¿cómo se le define en relación al arte tradicional Maorí? ¿Cómo se puede hablar de la tradición en términos contemporáneos? ¿Cómo definirla en relación al arte modernista Europeo y post-modernista? ¿Se necesita una relación? ¿O podría ser que el arte Maorí es algo que el artista lleva en la sangre, a pesar del lenguaje de la obra? ¿Y qué derecho tiene una persona no Maorí de hablar de éstas cosas?

Los tipos de regulación artística en sociedades restrictivas nunca han permitido que los artistas Maorí lleguen a ser más que portadores de la tradición e hijos de la naturaleza, nunca más que los re-presentantes de la Tierra y el pasado. Quizás ya es tiempo reanalizar las ideas aceptadas de los análisis políticos y teóricos que rodean y gobiernan las nociones ortodoxas de las 'Maoríes' en la práctica¹. Los que se quejan así deben haber mirado hacia Fraser. Sus obras han rechazado siempre tales restricciones. Ha sido una preocupación desde hace mucho tiempo, de redefinir las nociones ortodoxas de lo que es 'Maorismo', hasta el punto en que conservadores y organizadores de exposiciones — especialmente los conservadores Pakeha (neozelandeses no Maorí) — han a veces negado de verlas como Maorí.

Ko Aoraki Te Maunga es el título de la instalación de Fraser para *La Distancia Mira Hacia Nosotros*. Entonces un cierto 'Maorismo' esta asentado de hecho en el título — éste pequeño grupo de palabras, como ha dicho Roland Barthes, que los visitantes del museo lanzan, buscando seguridad y comprensión antes de girar a las inexplicabilidades del objeto de arte mismo. Pero aquí, para el que no hable Maorí, nada está explicado, y el título, cuya función convencional es traducir una obra de arte visual en palabras, también necesita traducción. Es decir, en la distancia que siempre existe entre la palabra y la obra, también está confirmada inmediatamente una cierta distancia entre los que hablan Maorí y los que no hablan. A los que no hablan Maorí o, al menos, los neozelandeses que no lo hablan, pero quienes estarán familiarizados con nombres de lugares Maoríes y alguna ocasional palabra Maorí, el título *Ko Aoraki Te Maunga* no nos dirá mas que una connotación generalizada, que de 'Maorismo'.

Zealanders who do not, but who will be familiar with Maori placenames and the occasional Maori word, the title *Ko Aoraki Te Maunga* will utter nothing more than a certain generalised connotation — that of ‘Maoriness’.

In as much as *Ko Aoraki Te Maunga* can be translated, it may be translated as ‘Mount Cook is the Mountain’. Mt Cook is New Zealand’s highest mountain, situated in the South Island, and its English name celebrates that English Columbus, Captain James Cook, whose Pacific voyages first brought the English here.

All translation is mistranslation. There is an irreparable gulf between the English and the Maori name for that mountain. Their meanings are not transferable one into the other. Yet Maori and European both grant the mountain the name of an historical personage. Aoraki, too, is the name of a person. In a Maori origin myth, one of the canoes in which the Maori first sailed to New Zealand capsized, and the 150 people who were thrown from it were metamorphosed into mountains, boulders and rivers. Among them was Aoraki.²

Fraser’s *Ko Aoraki Te Maunga* is shaped throughout by that myth. Its wrought iron topiary stand is patterned with curvilinear motifs like the moko, the individualised curvilinear tattoo which in traditional Maori culture granted its wearer personality, — a facial signature, as it were. The topiary stand represents, then, Aoraki with his moko.

The three lizard shapes with curvilinear tails represent three Kaitiaki, or guardian spirits protecting the mountain. (Kaitiaki are metamorphosing spirits which may take the material form of a bird or a bush.)

The greenstone chips, which might well connote ‘Gaudi’ in Spain, may in New Zealand connote at once the mana (prestige) and the material wealth of the South Island in the pre-colonial period, when a harsh climate made agriculture difficult for the Maori, and greenstone compensated by being a valued item of trade. (The South Island is the place of Fraser’s tribe, Ngai Tahu.)

The pieces of greenstone in this installation are unmodified scraps — left-overs. Perhaps, since carving was traditionally the

Por lo que *Ko Aoraki Te Maunga* puede ser traducido como ‘Mount Cook es la Montaña’. Mt Cook es la montaña más alta de Nueva Zelanda, está situada en la Isla del Sur, y su nombre inglés celebra aquel colonizador inglés, Capitán James Cook, cuyos viajes Pacíficos trajo a los ingleses aquí.

Toda traducción es mala traducción. Existe un abismo irreparable entre el nombre inglés y el nombre Maorí de aquella montaña. Sus significados no pueden ser traducidos del uno al otro. Sin embargo ambos dan a la montaña el nombre de un personaje histórico. *Aoraki* también es el nombre de una persona. En un mito de origen Maorí, una de las canoas en que los Maoríes navegaron a Nueva Zelanda se volcó, y los 150 personas que naufragaron se metamorforizaron en montañas, piedras y ríos. Entre ellas fué Aoraki.² *Ko Aoraki Te Maunga* de Fraser está formado por aquel mito. Su soporte de fierro forjado blanco está dibujado con motivos curvilíneos como el *moko*, el tatuaje curvilíneo individualizado que en la cultura tradicional Maorí le dió a su portador personalidad, una firma, podríamos decir, y un símbolo de prestigio. El soporte topiario representa, entonces, Aoraki con su moko. Los tres formas de lagarto con sus curvilíneas colas representan tres *Kaitiaki*, or espíritus guardianes protegiendo la montaña. (Los Kaitiaki son espíritus de metamorfosis que pueden tomar la forma material de un pájaro o un arbusto. Los trozos de Jade (*Greenstone*) que podrían significar Gaudi en España, pueden en Nueva Zelanda connotar el *Mana* (prestigio) y la riqueza material de la Isla del Sur en el período pre-colonial, cuando un clima duro hizo difícil la agricultura para los Maoríes, y el jade compensó al ser un artículo comercial precioso. (La Isla del Sur es el hogar de origen de la tribu de Fraser, los *Ngai Tahu*).

Los trozos de jade en ésta instalación son fragmentos sin modificaciones, sobras y deshechos. Quizás, ya que esculpir fué tradicionalmente el trabajo de los hombres, Fraser no lo encontró adecuado, como mujer, cortar la piedra prestigiosa. Pero sobras, los deshechos, un mero detritus, son de todas formas suficiente para su propósito. Ella siempre ha encontrado su materiales entre los deshechos, lo barato y lo efímero. Ha siempre preferido un tipo de humildad de materiales, lejos de las grandes tradiciones del arte elevado. Hay también una figura de ‘un hombre sin cabeza’ — un tipo de escultura de la Isla del Sur. Y un tiki — una figura estilizada tan típica de los Maoríes es como es el kouros de la Grecia clásica.

preserve of the male, Fraser has not felt it appropriate, as a woman, to cut into the prestigious stone. But left-overs, the rejected, a mere detritus, are in any case always sufficient for her purpose. She has always found her materials among the discarded, the cheap and the ephemeral. She has always preferred a kind of humility of materials, far from the grand traditions of high art.

There is also a ‘headless man’ figure — a South Island carving type. And a tiki — a stylised figure type as typical of the Maori as the kouros is of classical Greece.

Each form here may be read in Maori manner, or may connote a certain Maoriness. The linear, step-like pattern might be taken to refer to the traditional Maori pattern poutama, commonly mistranslated ‘stairway to heaven’, while the ascending pattern formed of an inverted and repeated V refers to kaokao, or ribs. Both are standard patterns of tukutuku — the woven wall panelling which decorates the Maori meeting house. The fake flax mat — actually a factitiously patterned and embossed wallpaper — might connote flax as the standard material of Maori weaving, while, in the seeming manner of its weaving, it might connote Maori flax baskets and mats.

The electrician’s colour-coded wires Fraser uses here, striped as they are in black, and yellow and red ochre, may recall the earth colours of Maori art, and the stripes scored and stained into the rolled flax of the piupiu or traditional Maori flax kilt. But what are we to say of the astroturf — that plastic grass? And of the gold lurex ribbon which borders the fake flax of her mat? *Lurex* — the word itself sounds with what Fraser’s materials have so often asserted: it has the allure of a specifically contemporary sort of tackiness, a kind of tawdry, mass-produced and low-life glamour.

The acidic green of this turf is akin to the colours of Pop in Barthes’ account: ‘Pop colour is openly chemical; it aggressively refers to the artifice of chemistry, in its opposition to Nature’.³ If there *is* a Nature here, it is hardly ‘the vegetal, scenic or human (psychological) Nature’,⁴ as Barthes has defined it, not that vegetable humus of canvas and earth, that agricultural pathos indulged by so many New Zealand artists: it is today’s new Nature, a

Cada forma aquí puede leerse como Maorí, o puede connotar un cierto Maorismo. El patron lineal y parecido a escaleras puede referirse al patrón tradicional Maorí ahora conocido como *Poutama*, o ‘escalera al cielo’. El patron ascendiendo formado por una V invertida y repetida se refiere a *kaokao*, o costillas. Los dos son patrones típicos de *tukutuku* — el tejido de las paredes que adornan las casas de encuentro de los Maoríes. La alfombra de lino artificial — relamente un papel decorativo falsamente dibujado y en relieve — se podría connotar al lino como la materia típica del tejido Maorí, mientras en su semblanza de estar tejida, puede connotar las cestas y alfombras de lino como de los Maoríes. Los cables eléctricos codificados de colores, que utiliza aquí Fraser, en rayos de negro, amarillo y ocre, puedan hacernos recordar los colores de la Tierra del arte Maorí, y los rayos cortados y teñidos en el lino enrollado del *piupiu*, o falda de hilo tradicional Maorí. ¿Pero que diremos sobre el *astroturf* — el césped plástico? ¿Y sobre la cinta dorada de lurex que bordea el lino artificial de su alfombra? *Lurex* — la misma palabra suena de lo que las materiales de Fraser han tantas veces asertadas: tiene un tipo de atracción de un tipo hortero específicamente contemporáneo, un tipo de glamor barato, de producción en serie, y de vida baja. El verde ácido de éste césped es parecido a los colores de Pop en el cuento de Barthes: ‘El color Pop es abiertamente químico; se refiere agresivamente al artifice de la química, en su oposición a la naturaleza’.³ Si existiera una naturaleza aquí, no es ‘la naturaleza vegetal, escénica o humana (sicológica)’⁴ como Barthes la definió, no es aquel humus vegetal de lienzo y tierra, aquel patetismo agrícola al que tantos artistas neozelandeses se entregan: es la naturaleza nueva de hoy en día, una naturaleza de industria, de alta tecnología y comercio, en que la naturaleza antigua existe solamente como un simulacro. E incluso la base literal de la instalación de Fraser, aquella alfombra ficticia de lino, aserta la naturaleza solamente en su distancia de ella. Lo ficticio, plástico, sintético — aquí nos acercamos a la propia esencia del arte de Fraser. O, al menos, a la esencia de lo que quiero decir aquí sobre ello. Sus obras no son una forma de nostalgia por la pureza de un pasado irrecuperable, por una naturaleza inalcanzable, por una vida rural pre-colonial y sagrada Maorí y es así aunque las obras de Fraser llegan en medio de lo que es denominado por los escritores Maoríes y pakehas de hoy, el ‘Renacimiento’ de la cultura Maorí. Desde las profundidades mas bajas de la ciudad capitalista del siglo veinte — ese lugar donde la mayoría de los Maoríes viven actualmente — lo que se puede llamar de muy mal gusto, de restos de una cultura Europea del

Nature of industry, of high tech and commerce, in which the old Nature exists only as simulacrum.

Even the literal ground of Fraser's installation, that factitious flax mat, asserts Nature only in its distance from it. The factitious, the plastic, the synthetic — here we approach to the very essence of Fraser's art. Or, at least, to the essence of what I want here to say about it.

Her work is not a form of nostalgia for the purity of an irrecoverable past, for an unattainable Nature, for some pre-colonial and sacred Maori rurality. And this is so, even though Fraser's work arrives in the midst of what is often called by both Maori and Pakeha writers today the 'Renaissance' of Maori culture. Out of the twentieth century capitalist city — that place where most Maori today actually live out of the detritus of a present day European culture, she manages to mark in her installations a reverence for place, a ceremonial attention, which may be thought of as Maori. She constructs poetic objects from today's lurid cast-offs, from the cheapest, most ephemeral and most readily available modern materials, in which a Maori past is made by her anew for this present.

Innovation, it needs to be said, is hardly new to Maori culture. For instance, with the coming of the European, Maori weavers of ceremonial flax and feather cloaks began to decorate them with brightly coloured wools, at first in geometric border patterns, then in hanging tags, and in running loops and pompoms. And if wool was abandoned as a weaving material, it was hardly for reasons of maintaining some fictitious purity, but because it was found to be too prone to suffer from the depredations of insects.⁵

The Maori were always eager to grasp new materials and new technologies, intelligently translating them to their own ends. Maori culture was never frozen in a realm outside of time. Such a realm more easily answers to conservative European fantasies of the timeless, than to historical fact. Perhaps one might better define Maori tradition by saying that it has always been subject to history, by calling it a constant change.

presente, consigue marcar en sus instalaciones una reverencia por el sitio, una atención ceremoniosa, que se puede pensar como Maorí. Ella construye objetos poéticos de los cosas tiradas, de las más baratas, mas efímeras y más fácilmente encontrados materiales modernos, en que un pasado Maorí esta construido de nuevo por el presente.

Semejante innovación necesita ser dicha, no es algo nuevo en la cultura Maorí. Por ejemplo, con la llegada de los Europeos, los tejedores de capotes de plumas y linos ceremoniales empezaron a adornarlos con lanas de colores brillantes, al principio en patrones de borde geométricos, y después en flequillos, lazos, y pompones, y si abandonaron la lana como material, no fué por razones de mantener alguna pureza ficticia, sino porque encontraron que era demasiado propensa a la depredaciones de los insectos.⁵

Los Maoríes siempre tenían entusiasmo por el uso de nuevos materiales y nueva tecnología, usandolos inteligentemente para sus propios fines. La cultura Maorí nunca fue congelada en un reino fuera del tiempo. Un tal reino contesta más fácilmente a las fantasías Europeas conservadoras de lo inmemorial, que los hechos históricos. Quizás una mejor definición de la tradición Maorí sería decir que ha sido siempre dependiente de la historia, llamándola a un cambio constante.

Por supuesto, desear insertar un discurso Maorí tradicional en el discurso del Arte contemporáneo del Oeste es ya mirar la tradición Maorí desde afuera, desde la posición de una distancia histórica y cultural inderradicable. Mostrar, o incluso mencionar las formas tradicionales Maoríes en las instituciones Europeas como museos y las galerías y las exposiciones de arte, es hacer que dejen de ser lo que alguna vez fueron, convertirlas en algo totalmente diferente. Esta distancia irreparable, ésta deferencia, ésta duplicidad inescapable de rol, está marcada por Fraser en un arte que está claramente basado en el siglo veinte, y no en una economía agrícola, precapitalista, pre urbana, cazando y recogiendo.

Sus materiales en sí mismo ya son un señal clara: los plásticos y sintéticos, como también fibra natural o piedra. ('La naturaleza hoy en día es la Cuidad', como dijo memorablemente Barthes). También e igualmente claro, una base de su arte es en la estética de una instalación de 1970, y en la aceptación de lo encontrado cuya figura originaria es Marcel Duchamp.

Es solamente en y a través de una distancia ya establecida que un cierto Maorismo de voz puede soñar. El 'Maorismo', como muestran las obras

Of course, to wish to insert a traditional Maori discourse into the discourse of contemporary Western art is already to view the Maori tradition from outside, from the position of an ineradicable historical and cultural distance. To show, or even to allude to traditional Maori forms in such European institutions as museums and galleries and art exhibitions is to make these forms no longer what they once were, to turn them into something quite other.

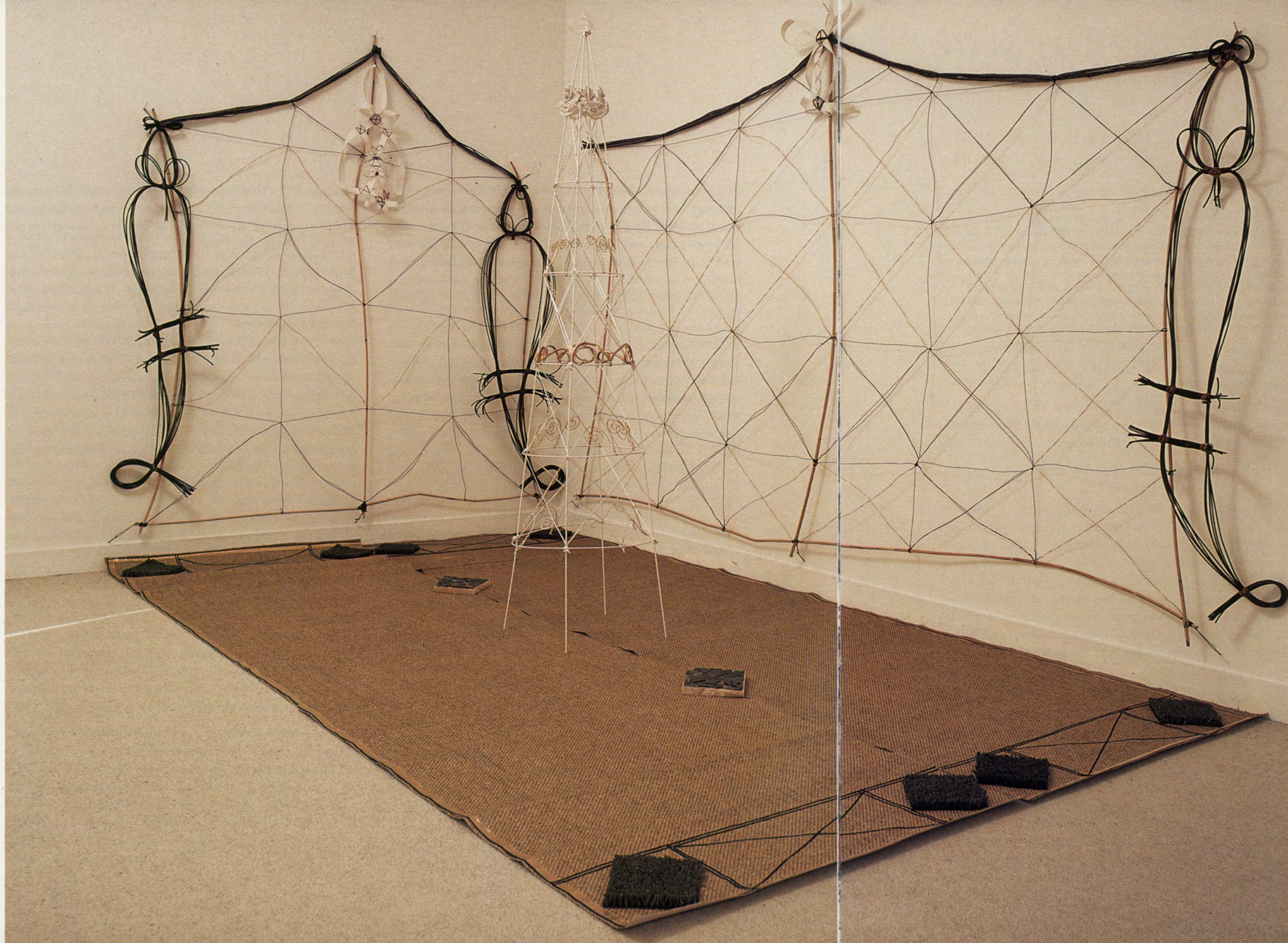
This irreparable distance, this difference, this inescapable doubleness of voice, is marked by Fraser in an art clearly signified as based in the twentieth century city, and not in some pre-urban, and pre-capitalist agricultural and hunting and gathering economy. Her materials alone are clear enough sign: plastics and synthetics, as well as the natural fibre or stone. ('Nature today is the City', as Barthes has memorably said.) Also, and just as clearly, one basis of her art is in a 1970s installation aesthetic, and in that acceptance of the found whose originary figure is Marcel Duchamp.

It is only in and through such an established distance that a certain Maoriness of voice is here enabled to sound. 'Maoriness', so Fraser's work shows, is not something which can be simply lifted from a past now irreparably distanced. It is something which, in a sense, already exists, in as much as it is a socially experienced fact; and it is also something which is as yet to be made, to be constructed and found.

Certainly, Fraser refuses to accept Maori art as a 'preconstituted category based on Eurocentric notions of indigenism with Maoriness as its trademark — a cultural curiosity legitimised by the rhetoric of biculturalism'.⁶ Rather, it remains for her an open and productive question. What would it be to work as a Maori woman artist today? That is the question she poses and acts out, here, and in all her works. For her, to work as a Maori woman artist is not, certainly not, to rehearse a given role, as if merely to flesh out its pre-written contours, contours which always answer, in any case, to European primitivist fantasies, but rather to discover that role, to work out its lineaments, in the twentieth century world, work by work as she goes . . .

de Fraser, no es algo que se puede simplemente levantar de un pasado, distanciado irreparablemente. Es algo que, en un sentido, ya existe, y es un hecho socialmente experimentado; también es algo que todavía está por hacerse, construido y encontrado.

Ciertamente, Fraser niega aceptar el arte Maorí como una categoría preconstituída basada en las ideas Eurocéntricas del indigenismo, con el Maorismo como su marca — una curiosidad cultural legitimizada por la retórica del biculturalismo⁶. En vez de ello, queda por ella una pregunta abierta y productiva. Cómo sería trabajar como una artista Maorí hoy en día? Esta es la pregunta que ella se hace manifiesta en todas sus obras. Para ella, trabajar como una artista Maorí no es en absoluto practicar un rol dado, como si fuera solamente para darle cuerpo a sus contornos pre-escritos, contornos que siempre son la respuesta, de todas formas, a las fantasías primitivistas Europeas. Si no ella quiere descubrir aquel rol, experimentar con sus características, en el mundo del siglo veinte, obra por obra mientras trabaja.



Jacqueline Fraser, *Ko Aoraki Te Maunga (Mt Cook is the mountain)* 1991, mixed media installation, 930 x 840 x 3130 mm

Photography: Garry Sturgess

Jacqueline Fraser, *Ko Aoraki Te Maunga (Monte Cook es la montaña)* 1991, instalación de medios mezclados, 930 x 840 x 3130 mm

Fotografía: Garry Sturgess

NOTES

1. George Hubbard and Robin Craw, 'Beyond Kia Ora: the Paeasthetics of Choice', Press Release, Artspace, Auckland, 1990, unpaginated. It unclear here whether Hubbard and Craw mean to include some Maori as amig those who 'have never allowed Maori artists to become more than the bears of tradition and children of nature, never more than re-presenters of the lanand the past.' Certainly, Maori commentators, academics, critics and artists havoften enthusiastically presented the Maori in precisely this fashion: they so, in Simon During's words, are 'Rousseau's Heirs'.
2. Margaret Orbell, *The Natural World of the Maori*, Collins, Aukland, p. 111.
3. Roland Barthes, 'That Old Thing, Art', in Paul Taylor, ed *Post-Pop-Art*, Flash Art Books, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1989, p28.
4. *ibid.*, p. 30.
5. Mick Prendergast, *Te Abo Tapu: The Sacred Thread: Traditional Maori Weaving*, Reed Methuen, Auckland, 1987, p. 10.
6. Hubbard and Craw, op. cit.

NOTES

1. George Hubbard and Robin Craw, 'Beyond Kia Ora: the Paraeasthetics of Choice', Press Release, Artspace, Auckland, 1990, sin paginación. No esta claro aqui si Hubbard y Craw querian incluir algunas Moarí es entre los que 'nunca han dejado a los artistas Maories entre los que 'nunca han dejado a los artistas Maories leegar a ser más que los apoyadores de la tradición e hijos de la Naturaleza, nada más que los re-presentadores de la tierra y el pasado.' Por cierto, los comenttaristas, académicos, críticos y artistas Maories han presentado con entusiasmo muchas veces a los Maories precisamente de éste modo: ellos también, en las palabras de Simon During, son 'los hereders de Rousseau'.
2. Margaret Orbell, *The Natural World of the Maori*, Collins, Auckland, p. 111.
3. Roland Barthes, 'That Old Thing, Art', en Paul Taylor, ed., *Post-Pop-Art*, Flash Art Books, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1989, p. 28.
4. *ibid.*, p. 30.
5. Mick Prendergast, *Te Abo Tapu: The Sacred Thread: Traditional Maori Weaving*, Reed Methuen, Auckland, 1987, p. 10.
6. Hubbard y Craw, op. cit.

W. D. HAMMOND

ENDANGERED SPECIES

JIM BARR AND MARY BARR

Our world shifts and slips as we are pulled towards the year 2000. Umberto Eco, in his essay *The Suicides of the Temple*, suggested that the infamous Jones Town massacre may pinpoint the beginning of millenarianism; the convulsive heaves that give birth to a new thousand year cycle. Like all those others before us, we too are finding the crust at the edge of our century flakes and crumbles beneath our feet.

In this shrill environment we may expect to see, if history is to be our guide, the rise and fall of cults and countries. To study bemused the dreams and ambitions that baffle all but those who pursue them.

To engage with this world and plot our way safely into the next century we will need complex maps. Maps that might look something like *Endangered Species*, a painting by Bill Hammond.

'You can't fool the children of the revolution.'

T. Rex

In the late 1960s, as students protested and rioted in the streets of Paris and San Francisco, the tumult echoed in New Zealand. The music, the graphics, the comics and the lifestyle all arrived to form strange new hybrids with our stern post-colonial culture. It was in the rhythms, optimism, ethics and poetry of those times that Hammond's art was nurtured. This imported imagery is the constant pattern that plays across the landscape of his work. The head of Disney's duck, the trucking feet of R. Crumb, the cartoon buildings of the American city and the drawls of a hundred gangster movies.

Hammond's painting *Endangered Species* ranges across three lengths of wallpaper. The sheets of paper are roughly ripped at the ends; three strips that are only parts of a never ending story. Hammond has always picked up on the intimations of the materials he chooses: his images can skid off sheets of polished metal, sedately work across a canvas or colonise a discarded block of wood. Wallpaper might bring to mind memories of cozy domesticity until we wonder about its erratic alignment and the obliteration of the humdrum pattern by scenes of manic turmoil or poignant silence. Shedding its domestic disguise it hangs before us ephemeral and thin, tattered by unavoidable cataclysm.

ESPECIES EN PELIGRO

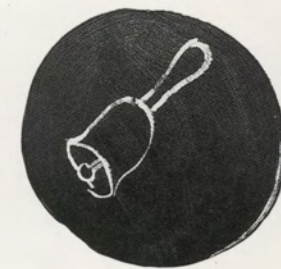
JIM BARR Y MARY BARR

El mundo nuestro se mueve y desliza mientras estamos empujados hacia el año 2000. Umberto Eco, en su ensayo *Los Suicidios del Templo*, surgió que la masacre infame de Jones Town identificara el comienzo del milenarismo; los esfuerzos convulsivos que dan luz a un nuevo ciclo de mil años. Como todos los otros que nos han precedido, nosotros también notamos que la corteza al borde de nuestro siglo cae en copos pequeños y se deshacen bajo los pies.

En éste ambiente agudo podríamos esperar ver, si la historia es nuestra guía, la subida y bajada de culturas y países. Estudiar curiosamente los sueños y ambiciones que confunden todos menos los que los persiguen.

Para abordar este mundo, y calcular el camino seguro hacia el próximo siglo, necesitaremos mapas complicados. Mapas que podrían parecer *Especies en Peligro*, una pintura de Bill Hammond. 'No se puede engañar a los niños de la revolución'. (T. Rex.) En los fines de los años sesenta, mientras estudiantes manifestaron y se alborotaron en las calles de París y San Fransisco, el tumulto se imitó en Nueva Zelanda. La música, la gráfica, los cómicos y el estilo de vida llegaron aquí y formaron nuevos híbridos extraños con nuestra cultura severa post-colonial. Fué en los ritmos, el optimismo, la ética y la poesía de aquellos tiempos que fué criado el arte de Hammond. Estas imágenes importados forman el patrón constante que juega por el paisaje de sus obras. La cabeza del pato de Disney, los pies marchantes de R. Crumb, los edificios de caricatura de la ciudad Americana y los acentos de cien películas de gangster.

La pintura *Especies en Peligro* cubre tres rollos de papel decomural. Las hojas del papel estan bruscamente rasgadas en las puntas; tres tiras que son solamente una parte de una historia sin fin. Hammond ha empleado siempre las intimaciones de las materias que elige: sus imágenes pueden patinar en trozos de metal lustrados, andar lentamente por un lienzo o colonizar un trozo de madera. Papel decomural puede traernos memorias de domesticidad cómoda hasta que nos preguntemos porque tiene un alineamiento tan errático y eliminará el patrón cotidiano con sus escenas de desorden frenético o silencio intenso. Sacando su disfraz doméstico, se cuelga ante nosotros efímero y delgado, arruinado por el cataclismo inevitable. Las vistas dentro de éste cuento están compuestas por la lógica del corazón. Se puede revelar el centro de la pintura de la misma manera que se puede encontrar la tercera dimensión dentro de una película de terror antigua, empleando gafas con un lente rojo y el otro



W. D. Hammond, *Endangered species* 1991, acrylic on vinyl wallpaper, 1570 x 1800 mm; 1570 x 2300 mm; 1570 x 3000 mm
Photography: Garry Sturgess

W. D. Hammond, *Especies en peligro* 1991, acrílico en papel mural vinílico, 1570 x 1800 mm; 1570 x 2300 mm; 1570 x 3000 mm
Fotografía: Garry Sturgess





The sights within this tale are composed by the logic of the heart. We can pull focus on this painting in the same way we might release the third dimension from an old horror film by using glasses with one red lens and one green. In such a climate a giant hand can pluck a car effortlessly off the ground while the white chested Tui, a bird native to New Zealand, trills in silhouette against the black and white profile of a television set. Yet the seemingly random assemblage of images, the shredded remnants of a culture, is locked together by raging self interest and callous indifference; the money bag is chewed at the edges.

I've walked across the sun. I've seen events so tiny and so fast they hardly can be said to have occurred at all.
Dr Jon Manbattan in *Watchmen* Alan Moore and Dave Gibbons

Endangered Species is packed with events, characters, caricatures and drama. Little events which populate Hammond's twentieth century. But behind these cameos are the vast sweeping diagonals that give the painting its formal drive. These ribbons hurtle straight through the details of the surface action like express trains. Waterways and roads, mountain ranges and seas collide against the edges of the paper and mutate. Acid-yellow pavement puddles and then liquefies into a permanently waved canal which itself becomes a raging torrent. The zones of the work are tenuously pulled together by patches of black, a thermometer, a line tangled across the borders of two wallpaper strips.

All the structural action is skewed as it zigzags across the territory. Nothing is straight or direct so we can only meet with Hammond's cast of desperadoes obliquely. Many are familiar enough to prompt a guess at their significance, but we are never in a position to confront them directly. Instead of this pictorial world radiating out from us, as in traditional central perspective, we can only peek at it from an angle. Are we on stage and Hammond's characters peopling the wings? That we only catch a glance as the action roars dramatically by and out of sight is not a graphic effect; it is the very subject matter of the painting.

In this image assault Hammond systematically works on the kind of wild-eyed catalogue you might expect from a tally clerk let loose in a museum storeroom. He is not fooled for one minute by

verde. En tal clima una mano gigante puede levantar un coche del suelo sin esfuerzo mientras el *Tui* (un pájaro nativo de Nueva Zelanda) con su pecho blanco, canta en silueta contra el perfil blanco y negro de un televisor.

Sin embargo el ensamblaje aparentemente casual de imágenes, los remanentes arruinados de una cultura, que está encerrada por el auto-interés extremo y la indiferencia insensible; la bolsa de dinero está mordida en los bordes. 'He caminado por el sol. He visto eventos tan pequeños y tan rápidos que casi no se puede asegurar que ocurrieron' (Dr Jon Manhattan en *Watchmen*, Alan Moore y Dave Gibbons.)

Especies en Peligro está llena de eventos, caracteres, caricaturas y drama. Pequeños eventos que poblan el siglo veinte de Hammond. Pero detrás de éstos camafeos quedan las diagonales enormes y compresivas que dan a la pintura su trayectoria formal. Estas banderas se lanzan con violencia directamente a través de los detalles de la acción superficial como trenes expresos. Ríos y caminos, montañas y mares chocan contra los bordes del papel y se transforman. En las aceras se forman charcos de color amarillón-ácido y luego se licúan en un canal permanentemente oleado, que después se convierte en un torrente violento. Las zonas de la obra están juntas tenuamente por parches de negro, un termómetro, una línea envuelta en las fronteras de dos hojas de papel decorado. Toda la acción estructural está decentrada cuando zigzaga por las zonas. Nada es ni derecho ni directo, entonces solamente podemos conocer el equipo desesperado de Hammond oblicuamente. Muchos ya son bastantes familiares para dejarnos adivinar su significado, pero nunca estamos en una posición de poder enfrentarles directamente.

En vez de este mundo pictórico que nosotros radiamos, el espectador dominante, como en una perspectiva céntrica tradicional, solamente podemos lanzarle una mirada desde un ángulo. ¿Estamos nosotros en la escena, y los caracteres de Hammond en los bastidores? No es un efecto gráfico, que solamente miramos de paso mientras la acción corre dramáticamente, pasando y desapareciendo; es el propio tema de la pintura.

En éste asalto de imágenes Hammond trabaja sistemáticamente en el tipo de catálogo inocente que se puede esperar de un dependiente, temporalmente libre dentro del cuarto de la bodega de un museo. No se engaña ni por un momento por las clasificaciones aceptadas ni por aquel orden que se llama 'el sentido común'. Los catálogos no permiten favoritos. Así

accepted classifications nor by that order that is said to be common sense. Catalogues permit no favourites. And so it is that battleships list along with indoor plants and babies, caffeine with dolphins and ghetto blasters.

But the catalogued world of *Endangered Species* is also a world of action. The populations of this painting address flight with the intensity of mathematicians. Out of the mountains, down the rivers, across the sea. Hammond's position is that of a fellow traveller who, while harnessed to the project by birthright, is clear eyed about its consequences.

Yet the even handedness with which Hammond approaches the characters surfacing his painted world, always risks being unsettled by the dynamics of the landscapes within which it must operate. The setting bucks and weaves crazily, upsetting any neat propositions or long-term relationships that might develop between the images. Each object, while teetering on this backdrop, works within its own spatial system but each is in turn put into question by its neighbour. And so a snow-tipped mountain range finds itself battered by the symmetrical formations of a Japanese sea; huge figures tower over trees and mutate into buildings; a massive bird, immortalised in gold, looms over hybrid figures racing across the acrid plain. Objects clothed in compelling perspectival depth also wear the hip flat clothes of contemporary graphics. There is an ambiguous democracy at work here arrived at by an over-abundance of rules. When a game can be played so many different ways at the same time, as it can here, the effect is one of disintegration. Anything goes because there is always a precedent, always another way through.

Jordan turned around slowly and saw that they were being chased by four small office buildings. They started running as fast as they could. Luckily there was a subway stop nearby. The buildings were unable to get down stairs due to their enormous size.
Terror of the City Cards number 76 'Chased by buildings' Mark Beyer in Raw Books.

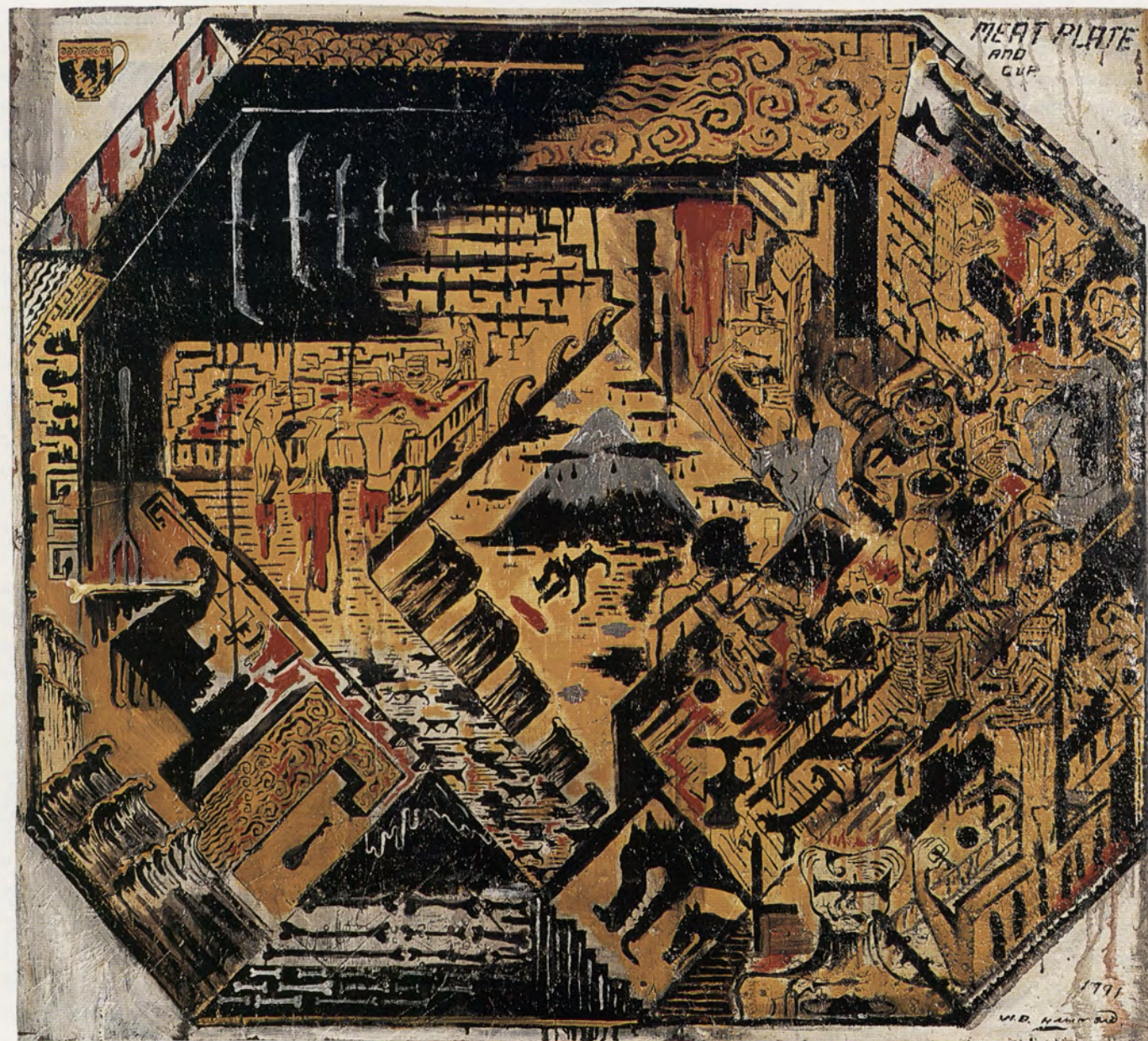
In such a system, that which is most precious need not find itself at the centre as of right or plied with size to build up its importance.

es que naves de batallas están en la lista al lado de plantas interiores y bebés, cafeína con delfines y tocadiscos. Pero el mundo catalogado de *Especies en Peligro* es también un mundo de acción. Las poblaciones de ésta pintura se dirigen al vuelo con la intensidad de matemáticos. Fuera de las montañas, en los ríos, a través de los mares. La posición de Hammond es la de un compañero de viaje quien, aunque atado al proyecto por derecho de nacimiento, está claro sobre las consecuencias. Sin embargo, la igualdad con que Hammond se acerca a los caracteres que emergen por su mundo pintado, siempre corre el riesgo de estar descompuesto por la dinámica de los paisajes dentro en que debe operar. El fondo acorrea y gira locamente, deshaciendo cualquier proposición pulcra o relación de largo plazo que desarrollaría entre las imágenes. Cada objeto, mientras se queda inseguramente en este fondo, tiene sentido dentro de su propio sistema espacial, pero cada uno está desafiado por su vecino. Así es que una cadena de montañas nevadas se encuentra batida por las formaciones simétricas de un mar Japonés; figuras enormes se encumbran arriba de los árboles y se convierten en edificios; un pájaro gigante, immortalizado en oro, amenaza las figuras híbridas que corren por el plano árido. Los objetos que están vestidos en una profundidad de perspectiva convincente también llevan la ropa de la moda de la gráfica contemporánea. Existe una democracia ambigua aquí, hecho por un exceso de reglas. Cuando se puede jugar un juego de tantas maneras a la misma vez, como es el caso aquí, el efecto es uno de desintegración. Se puede hacer todo porque siempre existe un precedente, un camino diferente.

"Jordan volvió giro lentamente y observó que les perseguían cuatro pequeños edificios de oficinas. Empezaron a correr lo más rápido que podían. Afortunadamente, había una parada de metro cerca. Los edificios no podían bajar las escaleras por causa de su tamaño tan enorme." (*Terror of the City Cards* number 76 'Chased by Buildings' Marke Beyer in *Raw Books*.) En un tal sistema, lo que es más precioso no necesariamente se encuentra al centro como derecho, o dado más tamaño para aumentar su importancia. El centro no es un concepto útil, y la significado de escala llega a ser arbitrario cuando todos los especies en peligro deben compartir el mismo riesgo. Los que están catalogados pueden en su turno actuar, formar fidelidades y hacer complots, porque siempre existe un par de manos libres para asegurar que la guitarra no caiga en los aguas turbulentas, siempre el amor de dos edificios para romper la monotonía del desierto post-apocalíptico.

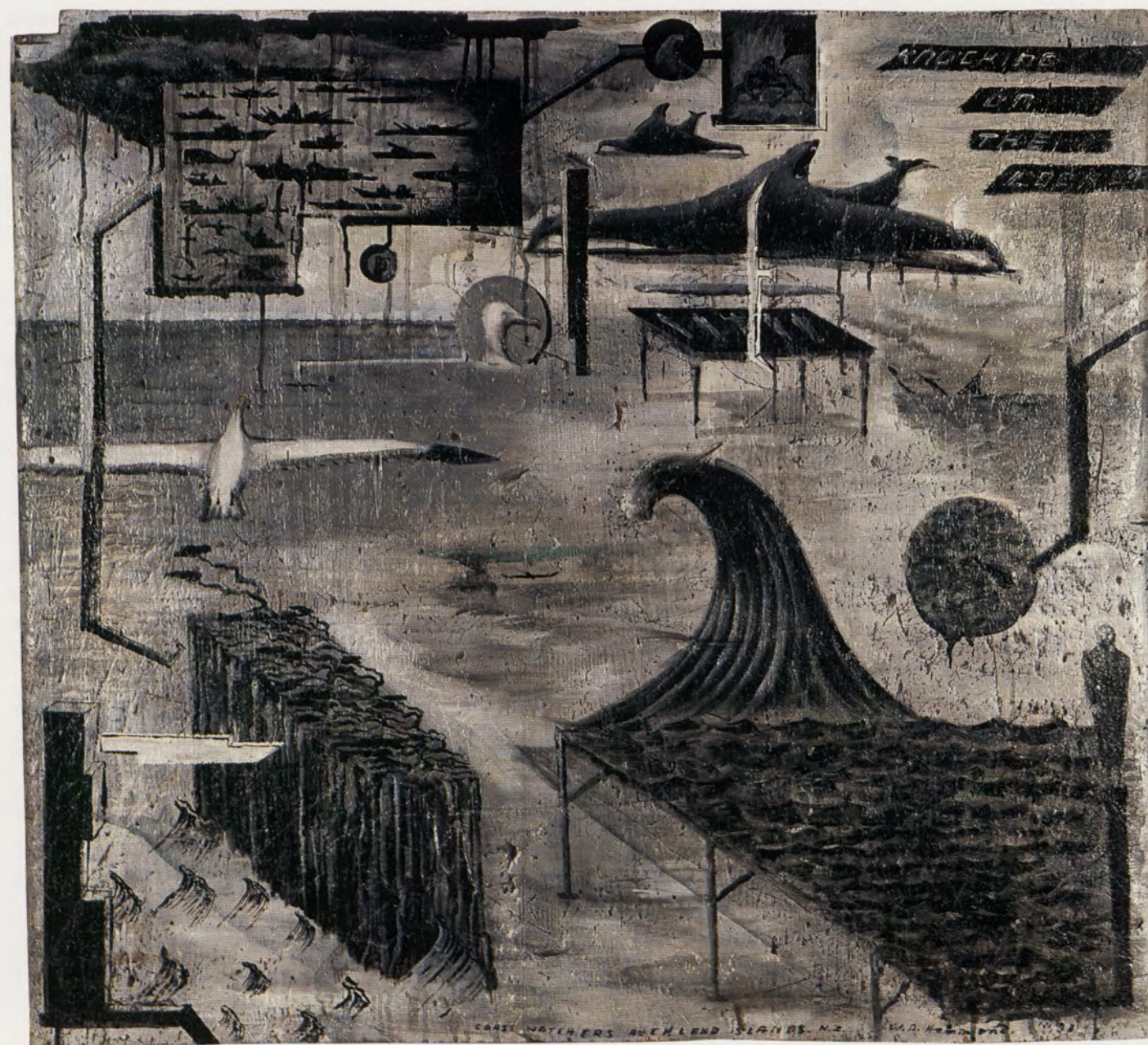


W. D. Hammond, *Meat plate and cup* 1991, acrylic on kauri panel, 890 x 980 mm
Photography: Garry Sturgess



W. D. Hammond, *Plato de carne y taza* 1991, acrílico en panel kauri, 890 x 980 mm
Fotografía: Garry Sturgess

W. D. Hammond, *Knocking on the locker* 1991, acrylic on kauri panel, 890 x 980 mm
Photography: Garry Sturgess



W. D. Hammond, *Golpeando en el casillero* 1991, acrílico en panel kauri, 890 x 980 mm
Fotografía: Garry Sturgess



The centre is not a useful concept and the significance of scale becomes arbitrary when all endangered species must share the same risk. Those catalogued can in turn act and form allegiances and plot conspiracies, for there's always a free pair of hands to keep the guitar clear of the raging waters, always the love of two buildings to break up the monotony of a post-apocalyptic desert.

'We're all puppets. . . I'm just a puppet that can see the strings'

Dr Jon Manhattan in Watchmen Alan Moore and Dave Gibbons

Endangered Species is a painting where the hand has taken its lead from the heart. The subjects of Hammond's paintings are stressed, compressed, twisted and bent out of the shapes we might have expected of them. In this metamorphosing, Hammond reveals to us where his own heart lies. For in distorting an object one must digress from its origins and so force comparisons between what is, and what ought to be. This is a moral view of the world. A view that questions how we got by before such times came upon us. Before that day when people finally collapsed into buildings and the good sheriff ran right out of words.

The range of Hammond's imagery betrays his ambition. He eschews easy ecological rhetoric about the extinction of exotic animals and bizarre insects, about global warming and nuclear weapons, all subjects safely distant from our own lives. How chilling to come across a list that couples the last damn fine cup of coffee with the playful dolphin, and cigarettes with the wind blasted trees. Such insouciance brings those endangered species too close for comfort. It sets a nasty twist in the tail.

Beneath this hyperactivity, rattling like a tired drum is the artist's call to arms. Perhaps the markings on these three painted stripes are really the nervous cardiographic tracings of Hammond's visual heart. The flutters of longing and love, the jumps of sudden shock and the relentless thump thump thump that marks out the passing of our time.

'Todos somos títeres... yo soy nada más que un títere que puede ver las filas.' (Dr Jon Manhattan *Watchmen* Alan Moore y Dave Gibbons.)

Especies en Peligro es una pintura en que la mano ha seguido al corazón. Los sujetos de las pinturas de Hammond están acentuados, comprimidos, girados y doblados fuera de las formas que hubiéramos podido esperar. En ésta metamorfosis, Hammond nos revela donde queda su propio corazón. Porque en distorsionar un objeto, uno tiene que salir de sus orígenes y entonces esforzar comparaciones entre lo que existe, y lo que debe existir. Aquella es una vista moralista del mundo. Una vista que cuestiona como sobrevivimos antes de que llegaran estos tiempos. Antes de aquel día en que la gente al final se convierte en edificios y el buen alguacil corra sin palabras. Al alcance de las imágenes de Hammond traiciona su ambición. Rechaza la retórica ecológica fácil sobre la extinción de los animales exóticos e insectos extraños, sobre la calentura de la Tierra y las armas nucleares – todo ellos temas seguramente distantes de la propia vida. Que escalofriante encontrar un ginupo que se junta a tomar el último buen café con el delfín juguetero, y los cigarrillos con los árboles dañados por el viento. Una manera así de inconciente trae aquellas especies en peligro demasiado cerca para estar comfortable. Pone una sorpresa maligna en la cola. Bajo esta hiperactividad, tableteando como una batería cansada, el artista toca a llamada. Quizás los marcos en aquellos tres rayos pintados son en realidad los trazos cardiográficos nerviosos del corazón visual de Hammond.

Los aleteos de querer y amar, los saltos de repente de choque y el late, late que marca el pasar de nuestro tiempo.

TONY LANE

STAINS, EMBLEMS AND ARTIFICE

PETER LEECH

One day, perhaps, some dutiful conservator will blow and burnish new gold leaf over the genitals of the demons in Sassetta's strange painting, *St Anthony beaten by Devils* (c1426). The act will be more comical than most in the compulsive zeal to make history cosmetically refreshed. For the act will exactly obliterate the marks by which Sassetta seems to us most to live. As it was properly observed of the painting, included in the 1988 exhibition, *Painting in Renaissance Siena*, at New York's Metropolitan Museum of Art:

most of the glazes that modeled the gilt areas of the faces and genitals of the devils have flaked away, exposing the very beautiful drawing with a stylus.¹

It is, in short, in the glorious stained efflorescences of these flaked areas that history seems most vivid. And there is nothing to deplore in the stains of time. On the contrary, what is to be deplored is our omnipotent desire to make history new and now, present and unblemished. For while we may make Sassetta's image new again, we cannot as it were propel Sassetta himself out of his own time.

The issue is not merely a matter of conservatorial ethics. It is a matter of temperament: a sense of what history is – the history of art especially – and of how it survives. And it is this principle of temperament which might first introduce the New Zealand artist, Tony Lane and a sequence of his painting undertaken in the past three years which culminates in his polytych, *Artifice of Nature*.

The sequence involves accretions to the mind of those moments of aesthetic experience which have then become distilled as fugitive visual fragments or relics. As a process of artistic psychology, it is analogous to that which famously mobilised Proust in his great novel and which he describes in these terms:

But when from a long distant past nothing subsists, after the people are dead, after the things are broken and scattered, still, alone, more fragile, but with more vitality, more unsubstantial, more persistent, more faithful, the smell and taste of things remain poised a long time, like souls, ready to remind us, waiting and hoping for their moment, amid the ruins of all the rest; and bear

MANCHAS, EMBLEMAS Y ARTIFICIOS

PETER LEECH

Un día quizás, un conservador solícito, soplará y bruñirá hojas de oro nuevas sobre los genitales de los demonios en la pintura extraña de Sassetta *San Antonio Golpeado por los Diablos*. El acto será más cómico que muchos otros, en el deseo compulsivo de refrescar coséticamente la historia. Porque el acto borrará exactamente las marcas que más le distinguen a Sassetta y le mantienen vivo. Así como ha sido propiamente observada la pintura, incluida en la exposición de 1988 *La Pintura en la Sienna del Resacimiento* en el Museo Metropolitano de Arte de Nueva York:

'muchos de los esmaltes que modelaron las áreas doradas de la cara y los genitales de los diablos se ha caído en copos pequeños, exponiendo el dibujo muy bonito con un stylus'.¹

Es, en resumen en la gloriosas manchas eflorescencias de éstas áreas escamosas, que la historia nos parece más vívida. Y no hay nada que deplore las manchas del tiempo. Al contrario, lo que se puede deplorar es nuestro deseo omnipotente de hacerla historia nueva y ahora, presente y pura. Mientras podríamos renovar a imagen de Sassetta, no podemos sacar al mismo Sassetta fuera de su propio tiempo. El asunto no es solamente de ética conservatorial. Es un asunto de temperamento: un sentido de lo que constituye la historia – la historia del arte especialmente – y de cómo sobrevive. Es éste mismo principio de temperamento que podría presentar por primera vez al artista neozelandés Tony Lane, y una secuencia de sus pinturas realizadas en los últimos tres años, culminando con su politych, *El Artificio de la Naturaleza*.

La secuencia implica una acumulación de aquellos momentos de experiencia estética, que han sido desilados como fragmentos fugitivos visuales, o reliquias. Como proceso de psicología artística, es análogo a lo que famosamente mobilizó a Proust en su gran novela, en la que describe, éstos temas:

'Pero cuando desde un pasado mucho anterior nada sobrevive, después de que la gente ha muerto, cuando las cosas están rotas y dispersas, tranquilas, solas, más frágiles, pero con más vitalidad, el olor y el sabor de las cosas queda durante mucho tiempo, como almas, listas para hacernos recordar, esperando su momento, en medio de las ruinas de todo lo demás; y soportan sin vacilar ni tropezar, en la pequeñísima y casi implpable gota de su esencia, la estructura enorme del recuerdo?'



Sassetta, *St Anthony Beaten by Devils* (Arte Della Lana Altarpiece) 1423-6 Pinacoteca Nazionale, Siena.



Tony Lane, *Artifice of nature*
1991 oil, gouache and
schlagmetal on gesso panels, 2
panels 1520 x 500 mm; 2 panels
710 x 390 mm
Photography: Peter Dinnan



Tony Lane, *Artificio de la naturaleza*, 1991 al aceite
gouache y schlagmetal en
paneles gesso, 2 paneles 1520
x 500 mm; 2 paneles 710 x
390 mm
Fotografía: Peter Dinnan



*unfaltering, in the tiny and almost impalpable drop of their essence, the vast structure of recollection.*²

For the painter, of course, it is not the Proustian smells and tastes which are poised, waiting. Rather it is the stains on vision and imagination: those stains upon walls, for example, to which Leonardo directed attention in his legendary advice to painters, adding his own explanation that:

*With such walls and blends of different stones it comes about as it does with the sound of bells, in whose clanging you may discover every name and word that you can imagine.*³

THE CONTEXT OF STAINS

It is not purely adventitious to have opened with a reference to Sassetta. For an important context of art in which Tony Lane discovers his stains is the painting of Italy in the early *quattrocento*. And it is also a matter of principle for the artist neither to deny the history of art, nor merely to quote it in ironic apostrophe.⁴ His aim is to recommunicate — not just to appropriate — those stains which the history of art has deposited on his own aesthetic consciousness.

The method of this aim was first apparent in an early work from the current sequence of painting: (*St Eustace*): *A Trophy 1989*. Here, though the legend of Eustace's vision of the Cross between the antlers of a deer would have been plain to any *quattrocento* spectator, for us now it tends to remain buried in the great scholarly repositories of iconography. And so the artist refocuses the stain of the legend upon our humanity in the form of a more readily recognisable trophy from some hunter's wall, leaving us to read the residual cruciform space between the two horizontally elongated panels of the diptych painting.

The theme of the following paintings in the sequence is then set. In considering the individual works we must retrieve from history lost and buried emblems and read them now as the kind of stains which for Proust could promote 'the vast structure of recollection' in the artist's mind.

Para el pintor, por supuesto, no son los olores y sabores de Proust que están serenamente esperando, sino las manchas en la visión e imaginación: aquellas manchas en las paredes, por ejemplo, en las cuales Leonardo dirigió su atención en su consejo legendario a los pintores, añadiendo su propia explicación que:

*'Con tales paredes y combinaciones de diferentes piedras pasa lo mismo que pasa con el sonido de las campanas, en el sonar se puede descubrir cada nombre y palabra que se pueda imaginar'*³

EL CONTEXTO DE LAS MANCHAS

No es puramente aventicio haber comenzado con una referencia a Sassetta. Un contexto importante del arte en que Tony Lane descubre sus manchas es en la pintura de Italia, a principios del siglo cuatro. También es un asunto de principio para el artista de negar la historia del arte, no solamente citarla en un apóstrofe irónico⁴. Su objetivo es re-comunicarse — no solamente apropiarse — aquellas manchas que la historia del arte ha depositado en su propia consciencia estética.

El método de éste objetivo se manifestó por primera vez en una de sus primeras obras de la secuencia corriente de pinturas: (*San Eustaquio*) *Trofeo* (1989). Aquí, sin embargo la leyenda de la visión de Eustaquio de la Cruz entre los cuernos de un ciervo hubiera sido clara a cualquier espectador del siglo cuarto, para nosotros ahora tiende a permanecer enterrada en los grandes receptáculos eruditos de la iconografía. Entonces el artista re-enfoca la mancha de la leyenda en nuestra humanidad en la forma de un tipo de trofeo más fácilmente reconocido en la pared de algún cazador, dejándonos leer el espacio cruciforme residual entre los dos paneles horizontalmente alargados de la pintura diptych.

El tema de las siguientes pinturas en secuencia entonces está realizada considerando las obras individuales, debemos cobrar de la historia los emblemas perdidos y enterrados, y leerlos ahora como tipos de manchas, que para Proust prometería 'la enorme estructura de la recolección' en la mente del artista.

EL DEPÓSITO DE EMBLEMAS

Las manchas que historializan las pinturas de Sassetta son, por supuesto, deliberadamente inventadas en el aspecto anacrónico del medio que caracteriza las obras recientes de Tony Lane. En una artificial réplica de la

THE DEPOSIT OF EMBLEMS

The stains which historicise Sassetta's paintings are, of course, deliberately contrived in the anachronistic aspect of medium which marks Tony Lane's recent work. In an artificial replication of nature and time's process, the artist has either employed pre-patinated ersatz (schlagmetal) leaf, or continued to burnish the leaf beyond the point at which Sassetta and his Sieneese contemporaries would stop. As the leaf thins under the rubbing of the agate, we begin first to see that distinctive pink glow which suffuses the best-preserved of the Sieneese masterpieces; then, as the abrasion continues, the red bole of the undersurface begins to reassert itself in the very same efflorescences we now find in *St Anthony beaten by Devils*.

But it is not the historically stained finish which is Lane's central preoccupation. Rather is it the residual deposit of emblem which this comprises. For Sieneese gilding was not merely a matter of artistic method or patronly demand. Such ostentation was *itself* to become a primary Sieneese emblem, a matter ultimately of the physiognomy of the Sieneese mind. And it is in that passion for the most stylised and affected presence that it is irresistible to read the Sieneese manner of Lane's *Artifice of Nature*.

Consider, for example, what every traveller to Siena will inevitably absorb: the high heraldry of the *palio* with its theatrical banners and pennons, its elaborate scutcheons and foliate *stemme*. In such deposits lies the emblazoned surface of *Artifice of Nature*, signalled indeed in the appearance of the Or and Argent *stemma* of the city of Siena itself in the right hand panel of the polytych.

Or consider another cultural mark of Siena's heritage: the ornately illuminated vellum pages of the miniaturised missals, psalters and antiphonaries. Typically, an ornate and enlarged initial letter will appear at the beginning of the page — just as an ornate and enlarged letter N appears in the right-hand panel of *Artifice of Nature* (because it is this panel which, in the left-right reversal sustained in the painting, is the point from which to begin a reading). But, also typically, the Sieneese illuminator's art would often assume such refinement of stylisation that an initial letter simply refuses to read naturally as a linguistic sign — just as the

naturaleza y el proceso del tiempo, el artista ha empleado hojas de oro pre-patinado (schlagmetal), o ha seguido bruñiendo las hojas mas allá del punto en que Sassetta y sus contemporáneos sieneses harían. Cuando la hoja se adelgaza bajo la fricción del ágata, empezamos a ver al principio aquel resplandor rosa que baña las mejores conservadas obras del arte Siené; entonces, con la abrasión continua, el tronco rojo de la parte inferior empieza a reafirmar las mismas eflorescencias que encontramos ahora en *San Antonio Batido Por los Diablos*. Pero las manchas no están históricamente terminadas, que es la preocupación central de Lane, sino el depósito residual de emblema de que están compuestas. Para Siena, dorar no fué solamente un asunto de método artístico, o la demanda del patrón. Tal ostentación en sí misma llegó a ser una emblema primario, un asunto más que nada de Fisionomía de la mente Sieneese.⁵ Es en aquella pasión de la presencia más estilizada y afectada que no se puede resistir entender la manera Sieneese de Lane, en *Artificio de la Naturaleza*, Considera, por ejemplo, lo que cada viajero a Siena inevitablemente absorberá: la heráldica alta del *palio* con sus teatrales banderas y banderines, sus escudos y *stemme* foliente. En tales depósitos queda la superficie blasonada de *El Artificio de la Naturaleza*, señalada bien en la apariencia del *stemma* de oro y plata de la misma ciudad de Siena, en el panel del lado derecho del polytych.

O considerar otra marca cultural de la herencia de Siena: las páginas ornamentadas iluminadas de vitela de los misales, salmos y antifonarios miniaturizados. Típicamente, una letra inicial alargada y decorada aparecerá al principio de la página — tal como una letra N alargada y decorada aparece en el panel a mano derecha del *Artificio de la Naturaleza*, (porque es en éste panel que, en el cambio de izquierda a derecha que la pintura sostiene, es el punto adecuado en donde empezar a leer). Pero, también típicamente, el arte del iluminador Sieneese a menudo asumiría tal refinamiento de estilo que una letra inicial rehusa ser leída naturalmente como una señal lingüística — tal como las letras, invertidas en el espejo, del panel a mano izquierda del *Artificio de la Naturaleza* rehusa ser leída naturalmente (o, mejor dicho, rehusa leer 'Naturaleza')

LA NATURALEZA DEL ARTIFICIO

La excesiva estilización del siglo cuarto Sieneese — en que los pintores tanto como los ciudadanos denominaban sus contemporáneos italianos, como un insulto cómico, El Artificio hace — especialmente cuando, como



mirror-reversed lettering of the left-hand panel of *Artifice of Nature* refuses to read naturally (or, rather, refuses to read 'Nature').

THE NATURE OF ARTIFICE

The excessive stylisation of the *quattrocento* Siense — painters and citizens alike — struck their Italian contemporaries as a comic affront.⁵ *Artifice does* — most particularly when, as in the early fifteenth century, the dedication outside Siena was to the new habit of Florentine naturalism. (That Siena for so long remained aloof from the merely naturalist aesthetic of its rival suggests the sustained *perversity* of Siense artifice.)

But there is the same comic — or anyway wry — affront in Tony Lane's *Artifice of Nature*, and about the same degree of perversity (particularly in New Zealand whose history of art has so often been bound by an elegiac reverence for Nature). In the one visible moment of the painting in which an almost naturalised form emerges — the female head in the large left-hand panel — it is immediately touched with whimsy. In the helmet of metallic-blond hair which scoops up from the shoulders we must laugh at our own more recent artifices: at the 1960s artifice of hair teased and modelled and cradled in an armature of sprayed lacquer.

Yet in unpeeling artifice, what might we gain? Nature (or history) as it *is*? The *word*, 'nature', read left to right rather than right to left (or history read front to back)? Why not, as Tony Lane has done before,⁶ adopt the manner of Oscar Wilde? Simply accept that, with nature and history too,

*The first duty of life is to be as artificial as possible. What the second duty is no one has yet discovered.*⁷

a principios del siglo quince, la dedicación fuera de Siena, fué el nuevo hábito del naturalismo Florentino. (Que Siena por tanto tiempo permaneció apartado de la estética meramente naturalista de su rival, nos habla de la perversidad sostenida del artificio Siense). Pero es el mismo cómico — o irónico — insulto en el *Artificio de la Naturaleza* de Tony Lane, y casi el mismo grado de perversidad (especialmente en Nueva Zelanda, cuya historia del arte ha estado a menudo envuelta en una reverencia elegiaca con la Naturaleza). En el momento en que surge la cabeza femenina en el gran panel de la izquierda — es inmediatamente tocada con fantasía. En el casco de cabello rubio — metálico que se recoge de los hombros, debemos reírnos de nuestros propios artificios más recientes: el artificio de los años 60, lomada de pelo modelado y abrazado a una armadura rociado con laca.

En un artificio que no se pele; ¿qué ganaríamos? ¿La naturaleza (o la historia) tal como es? ¿La palabra 'naturaleza' leída desde izquierda a derecha en vez de derecha a izquierda (o la historia leída desde el fin hasta el principio)? ¿Por qué nó, como lo ha hecho Tony Lane anteriormente,⁶ adoptar la conducta de Oscar Wilde y aceptar que, con naturaleza e historia, 'el primer deber de la vida es ser lo más artificial posible? El segundo deber, nadie lo ha descubierto todavía.'⁷



Tony Lane, (*St. Eustace*)
A Trophy
1989, oil and schlagmetal
on 2 panels, each
540 x 2065mm
Photography: Garry Sturgess

Tony Lane, (*San Eustacio*) *Un Traféo*. 1989, óleo y schlagmetal
en dos partes, cada uno de 540 x
2065mm
Fotografía: Garry Sturgess

NOTES

1. K. Christiansen, L. B. Kanter, C. B. Strehlke, *Painting in Renaissance Siena 1420-1500*, Metropolitan Museum of Art, New York, 1988, p. 98. Sassetta's *St Anthony beaten by Devils* (Catalogue If), now in the Pinacoteca Nazionale, Siena, is an episode from the predella of the Arte della Lana altarpiece, commissioned in 1423.
2. Marcel Proust, *Remembrance of Things Past*, translation C. K. Scott Moncrieff, Chatto and Windus, London, 1966, vol 1, p. 61.
3. *The Notebooks of Leonardo da Vinci*, translation E. MacCurdy, The Reprint Society, London, 1954, vol 2, p. 231.
4. Tony Lane has written of his artistic principles: 'To me, the most resonant position is from inside the tradition of art'; and 'I see myself as being in a similar position to that of a writer, who doesn't need to invent a language before embarking on a novel'. Letters to the author, dated 5 June 1991 and 26 October 1990 respectively.
5. The *quattrocento* chronicler, Vespasiano da Bisticci, reports a practical joke played at the court of Naples on the Siense ambassador, whose rich gold brocade gown was thought excessive and affected. The courtiers received the ambassador in a small and crowded room where they proceeded to brush against his gown until the pile was crushed and the gold fallen away. See M. Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, Oxford University Press, Oxford, 1972, p. 15.
6. In a catalogue statement, Tony Lane quotes Oscar Wilde's remark: 'The originality I mean, which we ask from the artist, is originality of treatment, not of subject. It is only the unimaginative who ever invent. The true artist is known by the use he makes of what he annexes, and he annexes everything'. See *In the Forest of Dream*, Moët et Chandon New Zealand Art Foundation, Auckland, 1990, p. 16.
7. Oscar Wilde, 'Phrases and Philosophies for the Use of the Young' in *The Artist as Critic: Critical Writings of Oscar Wilde*, ed. R. Ellman, Vintage, New York, 1970, p. 433.

NOTES

1. K. Christiansen, L.B. Kantner, C.B. Strehlke, *Painting in Renaissance Siena 1420 - 1500*, Metropolitan Museum of Art, New York, 1988 p. 98.
2. Marcel Proust, *Remembrance of Things Past*, traducido por C. K. Scott Moncrieff, Chatto and Windus, London, 1966, Vol 1, p. 61
3. *The Notebooks of Leonardo da Vinci*, traducido por E. MacCurdy, The Reprint Society, London, 1954, Vol 2, p. 231
4. Tony Lane ha escrito sobre su filosofía artística: *Para mí la posición más resonante está dentro de la tradición del arte*; y "Yo me considero en una posición similar a la de un escritor, quien no necesita inventar un lenguaje antes de comenzar una novela." Cartas al escritor de 5 Junio 1991 y 26 Octubre 1990 respetivamente.
5. El cronista del siglo cuarto, Vespasiano da Bisticci, reporta una broma hecha en el corte de Napoli contra el embajador de Siena, cuya ropa rica de brocado dorada fué considerada excesiva y afectada. Los cortesanos recibieron al embajador en una sala pequeña y apretada, donde el roce de los que le rodeaban hizo que el oro se callera. M. Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, Oxford University Press, Oxford, 1972, p. 15.
6. En una declaración en un catálogo, Tony Lane cita el comentario de Oscar Wilde: 'La originalidad que quiero decir, que pedimos del artista, es una originalidad de tratamiento, no de sujeto. Son solamente los sin imaginación quienes inventan. El artista verdadero se conoce por el uso que hace de lo que anexa, y el anexa todo.' *In the Forest of Dream*, Moët et Chandon New Zealand Art Foundation, Auckland, 1990, p. 16.
7. Oscar Wilde, 'Phrases and Philosophies for the Use of the Young' en *The Artist as Critic: Critical Writings of Oscar Wilde*, ed. R. Ellman, Vintage, New York, 1970, p. 433.

RICHARD REDDAWAY

BUILDING CODES AND REPRODUCTIVE SYSTEMS

WILLIAM McALOON

Richard Reddaway is a sculptor. In *Pedimeni*, as in many of his works, repeated photographs of his own naked body are broken down into building blocks and reconstructed into architectural and sculptural objects. In other works Reddaway reproduces classical forms in exquisite imitations of architectural drawings, the small bodies blending with Corinthian capitals and the like. He reproduces architectural motifs in more conventional sculptural formats too, building columns and vaults out of stacks of small bodies made of wood or fibreglass. The examination of the individual as part of the structure is a social commentary to which we shall return. In his use of photography however, and it is instructive to see his photomontages making much of a claim to sculptural status as his 'real' sculptures, Reddaway produces an allegory of a particular sculptural condition in which his photomontage work becomes a kind of surrogate for 'real' sculpture.

In Reddaway's photomontages, then, sculpture from the other side of the world is flat. Evidently it is not a flatness born of modernism: Reddaway's sculpture returns to pre-modern orders, before all traces of representation and human presence had been stripped from sculpture. What is weighing down Reddaway's work, compressing it into two dimensions, is its dislocation from the sources of its traditions. It is the flatness of reproduction.

This is because to engage the classical tradition in New Zealand, or even the modernist one, means in the main looking to reproductions: magazines, catalogues, books, slides and photographs. Reddaway attempts to look to the sources of sculpture in history and architecture, but instead finds only copies. Photography contains and falsifies our New Zealand view of sculpture from the Romanesque to a Rodin to a Richard Serra. The full weight of the Western tradition is pressed flat between glossy pages, and Reddaway continues the process, his work made up of page-like segments, setting the flatness of reproduction as a dominant condition of his sculpture.

In simpler times, when certainty prevailed about the artwork and its originality, and the Nude as an object of study was more likely to be measured by callipers than ideology, the eminent art historian Kenneth Clark maintained that photography of the nude was

CÓDIGOS DE CONSTRUCCIÓN Y SISTEMAS REPRODUCTIVOS

WILLIAM McALOON

Richard Reddaway es un escultor. El *Pedimento*, como en muchas de sus obras, fotografías repetidas de su propio cuerpo han sido utilizadas para formar ladrillos y con estos, construir objetos arquitecturales y esculturales. En otras obras, Reddaway reproduce formas clásicas en imitaciones exquisitas de dibujos arquitecturales, los cuerpos pequeños mezclándose con los grandes corintios, y otras cosas. También produce motivos arquitecturales en formatos más convencionales esculturales, columnas y sepulturas hechas de un montón de cuerpos pequeños construídos de madera o fibra de vidrio. La examinación del individuo como parte de la estructura es un comentario social al cual volveremos. Sin embargo, en su uso de la fotografía — es instructivo ver que sus fotomontajes claman tanto el estatus de ser esculturas que sus 'verdaderas' esculturas — Reddaway produce una alegoría de una condición especial de la escultura, en que sus obras de fotomontaje llegan a ser un tipo de sustituto de la escultura 'verdadera'. Entonces en los fotomontajes de Reddaway, la escultura del otro lado del mundo es plana, deslustrado y falto de dimensiones. Evidentemente no es una planicie nacida en el modernismo: la escultura de Reddaway vuelve a los tiempos pre-modernos, antes de que todas las trazos de representación y presencia humana hayan sido sacados de la escultura. Lo que está sobrecargando las obras de Reddaway, comprimiendolas en dos dimensiones, es la dislocación de las fuentes de sus tradiciones. Es la falta de dimensiones que se encuentra en las reproducciones.

Es así porque meterse en la tradición clásica de Nueva Zelanda, o incluso la modernista, quiere decir principalmente mirar las reproducciones: revistas, catálogos, libros, diapositivas y fotografías. Reddaway intenta mirar hacia las fuentes de la escultura en la historia y la arquitectura, pero en su lugar encuentra solamente copias. La fotografía contiene y falsifica nuestra vista neozelandesa de la escultura, desde el Romanesco a una de Rodin o a una de Richard Serra. el peso total de la tradición del Oeste está comprimida a plano entre páginas brillantes, y Reddaway continúa el proceso. Sus obras están constituídas de segmentos como páginas, imponiendo la planitud de la reproducción como una condición dominante en escultura.

En tiempos más sencillos, cuando había certeza sobre la obra y su originalidad, y el desnudo como objeto de estudio fué mas bien medido por calibradores que por la ideología, el eminente historiador de arte Kenneth Clark insistió que la fotografía del desnudo era la 'relación

the poor relation of its classical counterpart in sculpture and painting. 'Consciously or unconsciously,' he wrote in *The Nude: A Study in Ideal Form* in 1956, 'photographers have usually recognised that in a photograph of the nude their real object is not to reproduce the naked body, but to imitate some artist's view of what the naked body should be like.'

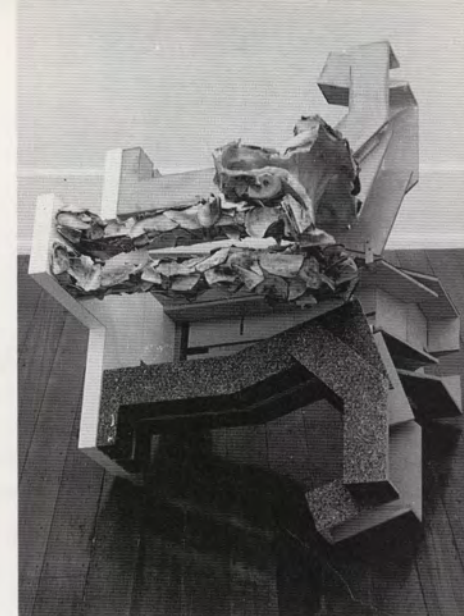
However, in Reddaway's work, there is no real object, only imitations of reproductions. He is not a photographer imitating the classical tradition, as Clark would have it. The possibility no longer exists, for sculpture has become subordinate to its photographic reproduction. Photography is here transformed, becomes sculpture's surrogate by virtue of sculpture's photographic dependence. Reddaway's work is a kind of truth to materials which are themselves a lie.

In some of Reddaway's other photomontages, more sculptural situations than his architectural follies, other people have taken the stage, becoming bit players in scenarios from misplaced Renaissance masterpieces. Again he looks to the source: *After Michelangelo, After Carpeaux, After Bourdelle*, but the dislocation of reproduction is only further emphasised. The actors find themselves spliced and divided, tacked onto modernist grids, looking bored with their newly conferred art historical status, oblivious of their mythic narratives.

The relationship between Reddaway's 'real' sculptures and the photomontages is a relative one, further emphasising the disjunction between the imagined original and its imitation. At one level the 'real' sculptures can be seen as faulty realisations of the plans laid out in the photomontages. Where the photomontages are pristinely ordered objects, Reddaway's early works of 'real' sculpture featured crude stick-figures fashioned from timber, mummified in polysacking and dripping with resin. Stacked up together, they formed putrescent pillars, vaults and ribs from some nightmarish Gothic chamber, quite remote from the classical ideal Reddaway sought to imitate. More lately fibreglass husks of absent bodies and generic wooden cuboid figures have taken their place, better dressed with paua shells or shards of broken crockery. The figures retain their architectural dependence, not quite making it into the round and left bonded to the wall.

pobre' de su clásico homólogo en la escultura y la pintura. 'Conscientemente o inconscientemente', escribió en *El Desnudo: Un Estudio en la Forma Ideal* en 1956, 'los fotógrafos han generalmente reconocido que en sacar una foto de un desnudo, su objeto principal no es el de reproducir el cuerpo desnudo, sino imitar el punto de vista de algún artista sobre cómo el cuerpo desnudo debería ser' sin embargo, en las obras de Reddaway no hay un objeto real, solamente imitaciones de reproducciones. No es un fotógrafo imitando la tradición clásica, como Clark lo hubiera hecho. La posibilidad ya no existe, porque la escultura ahora está subordinada a la reproducción fotográfica. Aquí la fotografía es transformada, el sustituto de la escultura a través de la dependencia fotográfica. Las obras de Reddaway son un tipo de verdad a los materiales que son en sí mismo una mentira. En algunos otros fotomontajes de Reddaway, más esculturales que sus caprichos arquitecturales, otras personas han llegado a la escena, convirtiéndose en actores menores en escenarios de obras maestras perdidas del Renacimiento. Otra vez mira hacia la fuente: *Después de Micheangelo, Después de Carpeaux, Después de Bourdelle*, pero la dislocación de reproducción es aún más enfatizada. Los actores se encuentran cortados y divididos, añadidos a los fondos modernistas, pareciendo aburridos con su estatus de arte histórico recientemente conferido, inconscientemente de sus narrativas míticas.

La relación entre las 'verdaderas' esculturas de Reddaway y los fotomontajes es relativa, aún más acentuando la disyunción entre el original imaginado y su imitación. A un nivel se puede ver las 'verdaderas' esculturas como reproducciones erróneas de los planos mostrados en los fotomontajes. Mientras los fotomontajes son objetos perfectamente ordenados, los trabajos anteriores de Reddaway de 'verdadera' escultura de palos en bruto contruídos de madera, momificados en arpillera, y goteados con resina. Amontonadas juntas, formaron putrefactas columnas, y sepulturas costillas de alguna cámara Gótica de pesadilla, remotos del ideal clásico que Reddaway intentó imitar. Recientemente las cáscaras de fibra de vidrio de cuerpos ausentes y figuras cuboidales genéricas de madera les han reemplazado, mejor vestidos con concha de paua (abalone) o trozos de loza rota. Las figuras retienen su dependencia arquitectural, no consiguiendo la independencia entera, y quedándose pegadas a la pared. *En Collar Azul*, por ejemplo, cuatro figuras revestidas dobladas forman un capital capitalista abandonado. Son los que apoyan el peso, rechazados por un estructura que cree que ya no los necesita, pero



Richard Reddaway *Blue collar*
1990

Richard Reddaway *Collar Azul*
1990

In *Blue Collar*, for example, four figures variously coated and bent double form a cast-off capitalist capital, load bearers rejected by a structure that believes it no longer requires them, but without their support looks set to collapse. In Reddaway's own capital however, *Drawing (Romanesque)* he dutifully shoulders his burden among the icanthus leaves, naked and innocent, and the structure and its order are maintained.

Reproduction informs Reddaway's work in another manner too: the reproduction of the self, and an image of society it inhabits. It is the artist's body that proliferates here, sexlessly progenerating itself. By putting himself in the picture, Reddaway lays himself open. Certainly the move may have been governed by convenience. After all, what model more available and compliant than himself, not to mention fundamentally lacking in classical attributes that were already out of his reach. Rather than a narcissistic projection of Utopia as populated by replicas of the self, Reddaway's vision is more infantile, a reflection of the experience of the self as first object in the world.

In the architectural systems he imitates — Classical, Romanesque, Gothic — sculpture is subordinate to architecture, a functional decoration: the caryatid, the carved tympanum, the saintly columns. However these clustered bodies also seem to virtually hold up the structures they adorn. As structural unit in his own works Reddaway ostensibly subordinates himself to the system. There is a nostalgia in this, for in the societies which generated the architectural orders he allies himself to, the artist had a more clearly defined and useful social role than in the contemporary order, and one which came at the welcome price of anonymity.

que sin su apoyo está al punto del colapso. En la propia capital de Reddaway, sin embargo, *dibujo (Romanesque)* lleva solícitamente su carga entre las hojas el icanthus, desnudo e inocente, y la estructura y su orden están mantenidos.

La reproducción informa las obras de Reddaway de otra manera también: la reproducción de sí mismo, y una imagen de la sociedad en que vive. Es el cuerpo del artista que prolifera aquí, progenerándose de una manera sexy. Poniéndose él mismo en la pintura, Reddaway se vuelve vulnerable. Sin duda, el acto podría haber sido por conveniencia. Después de todo, que modelo existe más disponible y sumiso que él mismo, sin mencionar su falta de atributos clásicos que ya estaban lejos de su alcance. Más que una proyección narcisista de una utopía poblada por réplicas de sí mismo, la visión de Reddaway es más infantil, un reflejo de la experiencia de sí mismo como el primer objeto en el mundo. En los sistemas arquitecturales que imita — Clásico, Romanesco, Gótico — la escultura es subordinada a la arquitectura, una decoración funcional: la caryatida, el tympanum tallado, las columnas santificadas. Sin embargo éstos cuerpos agrupados también parecen casi apoyar las mismas estructuras que adornan. Como unidad estructural en sus propias obras, Reddaway aparentemente se subyuga al sistema. Existe una nostalgia en esto, porque en las sociedades que generaron los órdenes arquitecturales a los que se alía, el artista tuvo un papel social más claramente definido y útil que en el orden contemporáneo — y uno que también llevo el precio agradable de la anonimidad. La individualidad no fué un asunto importante: el artista estaba definido y en turnos ayudaron a definir el sistema, el orden religioso y social del día. Por lo tanto en la serie de fotomontajes de Reddaway *Ventana Rosada*, el mundo es opaco para el observador reemplazado por la Imagen múltiple del artista, mirando fijamente hacia arriba en un círculo como un orificio o iris. Aquí es el artista que no mide el mundo — una esperanza verdaderamente en vano.



Richard Reddaway *Drawing*
(*Romanesque*) 1987

Richard Reddaway *Dibujo*
(*Románico*) 1987

Individuality was not an issue: the artist was defined by and in turn helped define the system, the religious and social order of the day. In Reddaway's series of *Rose Window* photomontages therefore, the world is opaque to the viewer, replaced instead by the artist's multiple image, a gazing up in a circle like some iris or orifice. It is the artist here that measures the world for us, a vain hope indeed.

In the fabricated societies that Reddaway projects, difference is eradicated. Naturally in this arrangement, no one is superior. The *Pediment* has no apex, no one figure taking command over the others, just as in Reddaway's other photomontages structural equity prevails. Taken from pattern books or abstracted from photographs, *Frieze*, *Barrel Vault*, *Jamb*, *Pediment*, *Rose Window*: in Reddaway's works the architectural ideals of circle, arc and line become population geometries, enforced social codes in which the individual is a compliant unit.

It is apparent however, that despite its structural contract, this society is built on unstable foundations, that it embodies like any system a potential for change. The stability of *Pediment* relies on the compliance of those at the bottom of the heap. Ironically, it is only they, those with the most to gain by leaving, who have the capacity to do so, and transform the structure in the process. Everyone else is legless, truncated by the structure.

That systematic instability is matched by an individual one. An air of repression prevails. Amidst such blatant display, no-one regards the other (for the eradication of difference prevents such satisfactions) and none are quite willing to be seen by us. There is no way into these bodies: the eye, the window to the soul, is closed

En las sociedades fabricadas que proyecta Reddaway, la diferencia está erradicada. Naturalmente, en éste arreglo, nadie es superior. *El Pedimento* no tiene ápice, ninguna figura domina la otra, como en los otros fotomontajes de Reddaway una igualdad estructural prevalece. Tomados de libros patrones o extraídos de fotografías, *Frieze*, *Ventana Rosada* en las obras de Reddaway los ideales arquitecturales de círculo, arco y línea llegan a ser geometrías de población, códigos sociales forzados en que el individuo no es mas que una unidad obligada.

Sin embargo es aparente, que a pesar de su contrato estructural, ésta sociedad está construida sobre fundaciones inestables, y contiene como cualquier otro sistema la capacidad de cambiar. La estabilidad de *Pedimento* depende en la obligación de los que están bajo el montón. Irónicamente, son solamente ellos, los que tienen más para ganar en salir, que tienen la capacidad de hacerlo y transformar la estructura al mismo tiempo. Los demás están sin piernas, truncados por la estructura. Aquella inestabilidad sistemática está igualdad por una igualdad individual. Domina un aire de represión. En medio de una muestra tan descarada, ninguno respeta al otro (la erradicación de diferencia previene tales satisfacciones) y nadie quiere ser visto por nosotros. No hay manera para entrar en éstos cuerpos: el ojo, la ventana del alma, está cerrados para nosotros, como cualquier otra apertura, gracias a la mano montada de un vecino. Si las figuras no están bastante confusas de la forma en que se muestra, la composición física de sus cuerpos es todavía más incierta. Ninguno es entero, y nadie aquí es un individuo único o discreto. El cuerpo social existe como un continuo, los individuos no empiezan ni terminan en ningún punto definido. Cada uno está compuesto por un grupo de fragmentos. Las partes individuales llegan a ser bloques de construcción para la estructura, en vez de componentes de individuos trabajando juntos. Pero e incluso éstos no cuadran totalmente bien,

off to us, as is any other aperture, thanks to the fanned hand of a neighbour.

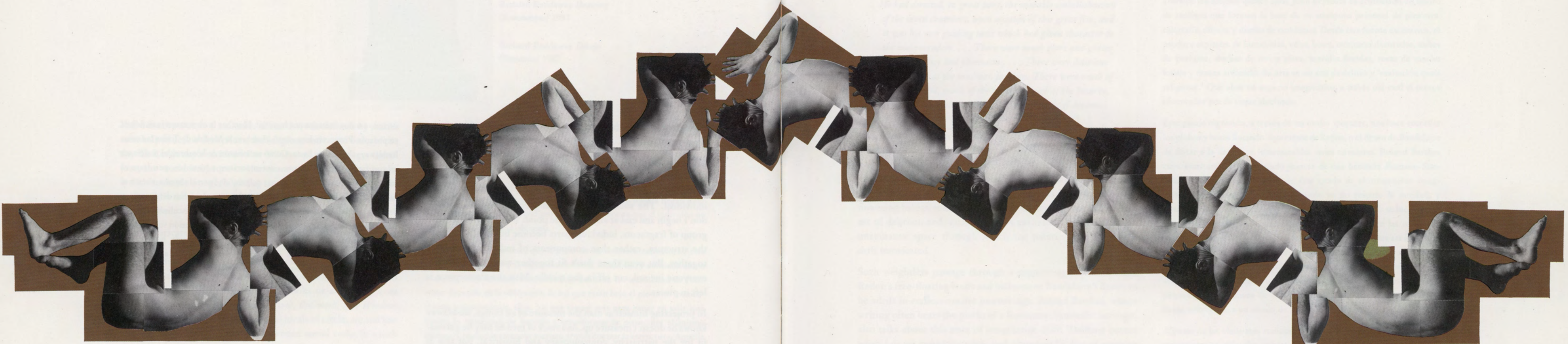
If the figures are not already confused enough by the nature of their display, the physical make-up of their bodies is even more uncertain. None are whole, and no-one here is a unique, discrete individual. The social body exists as a continuum, individuals don't begin and end at any definable point. Each is faceted into a group of fragments, individual parts become building blocks for the structure, rather than components of individuals working together. But even these don't fit together quite right, leaving everyone incised, cut off in the middle. Man the masterpiece is left in pieces.

In projecting himself as man the measure of all things, Reddaway knows he doesn't measure up. As a stack of men he may be a stand-in for the patriarchy, contemporary and historical, but this is clearly only a pose. In assuming a culpability with the system, he is ultimately embarrassing to it. Exposing himself he exposes the system's failings, lays bare its codes. He flaunts the deficiencies of a masculinity he knows to be constructed, its monolithic status, its repression, its exclusion of difference. Like a snapshot of a human pyramid, Reddaway's pediment is frozen in the moment before its collapse. Construction is set to begin again.

dejando a todos cortados por la mitad. Hombre la obra maestra es dejada en pedazos. Proyectandose como Hombre, la Medida de Todas las cosas Reddaway sabe que no basta. Como un montón de hombres, el podría ser un sustituto para el patriarca, contemporáneo e histórico, pero ésto es solamente una pose. Asumiendo una culpabilidad con el sistema, el está, al final, avergonzado de ello. Al exponerse él, expone las fallas del sistema, y desnuda sus códigos. Ostenta las deficiencias de una masculinidad que el sabe de ser construídas – su estatus monolítico, su represión su exclusión de la diferencia. Como una fotografía de una pirámide humana, el *pedimento* de Reddaway está congelado en el momento antes de su colapso. La construcción está lista para comenzar de nuevo.

Richard Reddaway, illustration
version *Pediment* 1991

Richard Reddaway, ilustración
versión del *Pedimento* 1991



JOHN REYNOLDS

A MULTITUDE OF DREAMS

BY ALAN SUTHER

It had seemed to me that Reynolds's illustrations of the dream chapters had something to say about the way in which we are passing ourselves and other people's lives.

There was a certain quality about the way in which he had drawn the figures in the dream chapters, a quality that I had not seen in any other of his work.

It was as if he had been looking at the dream chapters and had seen something that he had not seen before.

It was as if he had been looking at the dream chapters and had seen something that he had not seen before.

It was as if he had been looking at the dream chapters and had seen something that he had not seen before.

It was as if he had been looking at the dream chapters and had seen something that he had not seen before.

It was as if he had been looking at the dream chapters and had seen something that he had not seen before.

It was as if he had been looking at the dream chapters and had seen something that he had not seen before.

It was as if he had been looking at the dream chapters and had seen something that he had not seen before.

It was as if he had been looking at the dream chapters and had seen something that he had not seen before.

It was as if he had been looking at the dream chapters and had seen something that he had not seen before.

It was as if he had been looking at the dream chapters and had seen something that he had not seen before.

UN MULTITUD DE SUEÑOS

BY ALAN SUTHER

Me había parecido a mí que Reynolds's ilustraciones de los capítulos de los sueños tenían algo que decir sobre la manera en que nos vamos pasando nuestras vidas y la de los demás.

Hubo una cierta cualidad en la manera en que él había dibujado a los personajes en los capítulos de los sueños, una cualidad que yo no había visto en ninguna otra de su obra.

Como si él hubiera estado mirando los capítulos de los sueños y hubiera visto algo que él no había visto antes.

Como si él hubiera estado mirando los capítulos de los sueños y hubiera visto algo que él no había visto antes.

Como si él hubiera estado mirando los capítulos de los sueños y hubiera visto algo que él no había visto antes.

Como si él hubiera estado mirando los capítulos de los sueños y hubiera visto algo que él no había visto antes.

Como si él hubiera estado mirando los capítulos de los sueños y hubiera visto algo que él no había visto antes.

Como si él hubiera estado mirando los capítulos de los sueños y hubiera visto algo que él no había visto antes.

Como si él hubiera estado mirando los capítulos de los sueños y hubiera visto algo que él no había visto antes.

Como si él hubiera estado mirando los capítulos de los sueños y hubiera visto algo que él no había visto antes.

Como si él hubiera estado mirando los capítulos de los sueños y hubiera visto algo que él no había visto antes.

Como si él hubiera estado mirando los capítulos de los sueños y hubiera visto algo que él no había visto antes.

JOHN REYNOLDS

A MULTITUDE OF DREAMS

ALLAN SMITH

He had directed, in great part, the movable embellishments of the seven chambers, upon occasion of this great fête; and it was his own guiding taste which had given character to the masqueraders. . . . There were much glare and glitter and piquancy and phantasm There were delirious fancies such as the madman fashions. There were much of the beautiful, much of the wanton, much of the bizarre, something of the terrible, . . . a multitude of dreams.

The Masque of the Red Death Edgar Allan Poe

Over the last fifteen years, John Reynolds has accumulated a hoard of motifs which form the basis for his personal amalgam of painting, calligraphy, drawing, and emblem design. From this eccentric store he produces spirals of smoke, wings, sails, boats, decorated script, clouds of perfume, showers of silver and gold, flowering haloes, multifoliate roses and burning crosses. His is an art of delirium and 'quasi-religious exaltation'.¹ It opens up an imaginative space through which the painter/holder might drift intoxicated.

Such weightless passage through a supporting medium recalls Redon's free-floating boats and balloons or Baudelaire's desire to be adrift in endless oneiric journeyings. Roland Barthes, whose writing often bears the marks of a Romantic-Symbolist heritage, also talks about this state of imaginative drift: 'Drifting occurs when *I do not respect the whole*, and whenever by dint of seeming driven about by languages' illusions, seductions, and intimidations, like a cork on the waves, I remain motionless, pivoting in the *intractable* bliss that binds me to the text.'² Reynolds' works entice the viewer to release a grip on 'the whole' by generating a sense of consciousness in dispersal. Our attention is scattered in all directions at once. Responsive to a thousand tiny detonations of colour or line, we experience a letting go, a giving in to languorous indirection.

Some of Reynolds' more worked-on pieces have the appearance of coloured transparencies overlaid but out of register. Through an incantatory repetition of fraying and displaced outlines, and a textural flickering that is sometimes light, sometimes brash, Reynolds creates an effervescence that dematerialises his forms even as he traces them out. His dematerialisation of form is

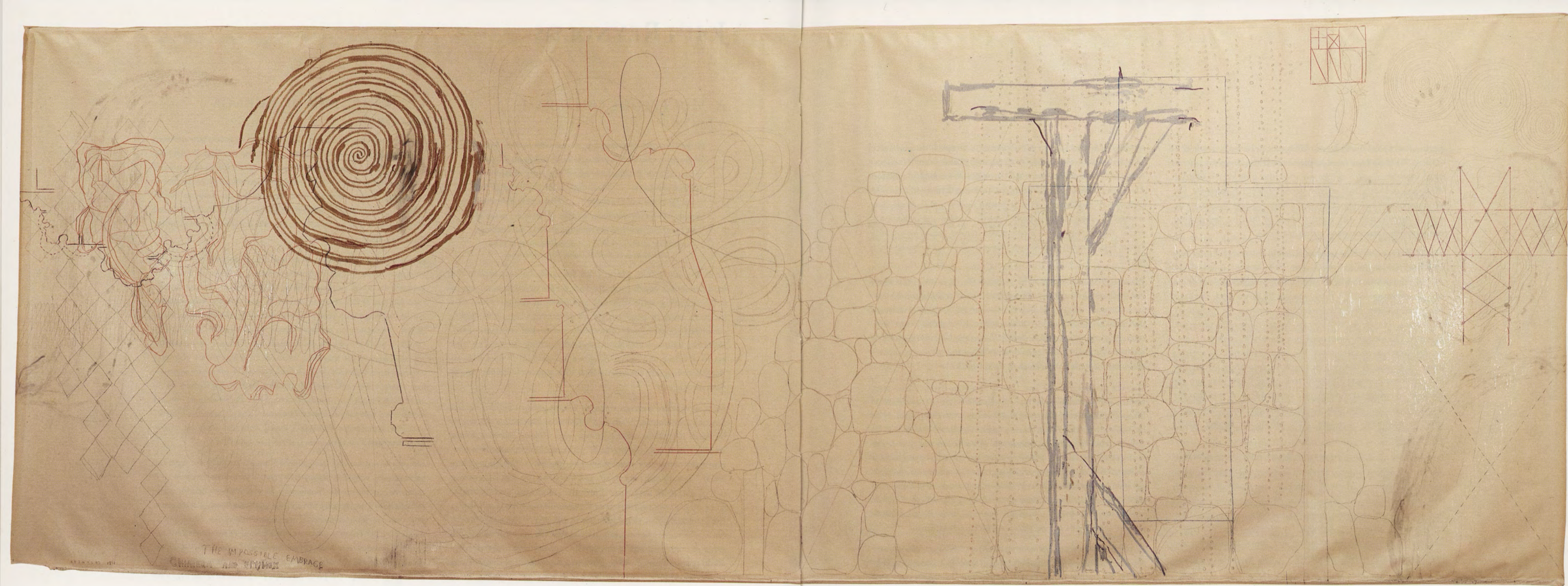
UN MULTITUD DE SUEÑOS

ALLAN SMITH

Durante los últimos quince años John Reynolds ha acumulado un tesoro de motivos que forman la base de su amalgama personal de pinetura, caligrafía, dibujo, y diseño de emblemas. Desde ésta fuente excéntrica, el produce espirales de humo, alas, velas, botes, escrituras decoradas, nubes de perfume, duchas de oro y plata, aureolas floridas, rosas de mucho follaje y cruces ardiendo. Su arte es un arte de delirio y 'exaltación cuasi religiosa'.¹ Que abre un espacio imaginativo, a través del cual el pintor observador puede viajar alucinado.

Este pasaje ingrático, a través de un medio apoyante, nos hace recordar los globos y botes flotando libremente de Redón, o el deseo de Baudelaire de flotar a la deriva en interminables viajes circulares. Roland Barthes cuya escritura lleva a menudo marcas de una herencia Romano-Symbolista, habla también acerca de éste estado de alucinamiento imaginativo: 'Alucinamiento ocurre cuando yo no respeto la entidad, y cuando a fuerza de parecer ser mandado por ilusiones, seducciones o intimidaciones de los lenguajes, como un corcho sobre las olas, permanezco inmóvil, girando en esta felicidad *intratable* que me ata al texto'.² Las obras de Reynolds seducen al observador, a desafiarse de 'la entidad' generando un sentido de conciencia en dispersión. Nuestra atención está esparcida en todas direcciones a la vez. Sensibles a miles de pequeñas detonaciones de color o líneas, experimentamos un dejarse llevar, entregarse a un estado de languidez sin dirección.

Algunas de las obras más trabajadas de Reynolds tienen la apariencia de transparencias coloridas, sobrepuestas pero ligeramente desplazadas. A través de una repetición encantadora de contornos esplazados y deshilachándose y un parpadeo textural que es a veces ligero, a veces tosco, Reynolds crea un efervescencia que desmaterializa sus formas en el momento en que las traza. Esta desmaterialización de formas de Reynolds quizás se parece a la que Arnold Hauser encuentra en las obras del Greco: 'La... forma pierde su sustancia física, su peso, su forma sólida, y está a punto de perder su propio perfil. Se disipa y se pierde en la luz, llega a ser efímero, sombrío. El último impacto emocional de esas pinturas proviene de un paroxismo de intoxicación con luz, un sentido de flotar y deslizarse, sumergido en un medio sin espacio ni aire'.³ Sin embargo Reynolds nos ofrece más que los placeres cultivados de indolencia y flotación. Crea una ansiedad en sus trabajos cuando teatraliza la producción de sus esfuerzos. Se acerca a un estado de fantasmagoría, de un espejismo velado bajado desde arriba por cuerdas y poleas.



THE IMPOSSIBLE EMBRACE
CHINA AND SPAIN

John Reynolds, *The impossible embrace* 1991
graphite, wax/oil crayon and oil stick on canvas,
2000 x 6000 mm Photography: Patrick Reynolds

John Reynolds, *Abrazo Imposible* 1991 grafito,
cera/lápiz de color y en lienzo 2000 x 6000 mm
Fotografía: Patrick Reynolds

perhaps akin to that which Arnold Hauser finds in the work of El Greco: 'The . . . form loses its physical substance, its weight, its solid modelling, and is on the point of losing its very outline. It dissipates and loses itself in light, becomes fleeting, shadowy. The ultimate emotional impact of these pictures arises from a paroxysm of intoxication with light, a sense of floating and gliding, immersed in a spaceless and airless medium.'³

However Reynolds offers us more than the cultivated pleasures of indolence and drift. An anxiety enters into the work as it theatricalises the production of its effects. It approaches the condition of a phantasmagoria, of a gauzy mirage let down from above by ropes and pulleys. It displays a baroque appetite for levitations, ascensions, strange and rare visions, for anything miraculous and magical. The viewer is entranced by a gestural quality with the capacity for continuous exfoliation. We trace each gesture's varied pace, its intricacies of shape and turn, its trembling materiality. But are these energies infinitely renewable? How long can the triumph of exaggerated artifice be sustained? The fear that the staging might collapse, that the gesture might falter, becomes a spur to additional straining after effect, to further hectic decoration.

It is this sort of febrile instability coupled with a reaching toward sublimity that José Antonio Maravall finds central to the phenomenon of the baroque. Maravall assembles a list of adjectives which have been regarded as characteristic of the baroque aesthetic: 'irrational, unreal, fantastic, complicated, obscure, gesticulating, unrestrained, exuberant, frenetic, transitive, and changing.'⁴ Suggestive as they are of volatility and crisis, these terms are highly applicable to Reynolds' work.

Maravall goes on to show that what mattered most through all these aspects of baroque sensibility was the condition of extremes. One of the strongest manifestations of this desire for extremities is found in the notion of 'furor'. Furor, like ecstasy, implies a carrying away by divine frenzy. This frenzy falls on one like a grace. The soft percussive rains of gold and silver in many of Reynolds' recent works declare an openness to this grace. One seventeenth century commentator explains how furor: 'draws one

Muestra un apetito barroco de levitaciones, ascensiones, visiones raras y extrañas de cualquier cosa mágica y milagrosa. El observador está encantado por sus gestos que tienen una capacidad de exfoliación continua. Trazamos el ritmo de cada gesto, sus intrincicidades de forma, su materialismo tembloroso. ¿Pero se pueden renovar infinitamente éstas energías? ¿Cuánto tiempo se puede sostener el triunfo del artífice exagerado? El miedo de que la escena pueda fracasar, que el gesto pueda vacilar, llega a ser un estímulo a un adicional esfuerzo, a más decoración agitada.

Es este tipo de inestabilidad febril, junto con el esfuerzo hacia la sublimidad que José Antonio Maravall considera central al fenómeno del barroco. Maravall asemla una lista de adjetivos que han sido vistos como típicos de la estética barroca: 'irracional, irreal, fantástico, complicado, oscuro, gesticulado sin restricciones, exuberante, frenético, transitivo y cambiado.'⁴ Como llevan sugerencias de volatilidad y crisis, éstos términos son muy aplicables a las obras de Reynolds.

Maravall después muestra que lo que más importa, en todos estos aspectos de la sensibilidad barroca, es la condición de extremos. Una de las manifestaciones más fuertes de éste deseo de extremos se encuentra en la noción de 'furor'. Furor, como éxtasis, implica ser llevado por un frenesí divino. Este frenesí cae encima de uno como una gracia. Las lluvias suaves y percusivas de oro y plata en muchas de las obras recientes de Reynolds declara una abertura a ésta gracia. Un comentarista del siglo diecisiete explica cómo el furor 'impulsa a la persona, como salirse de sí mismo, y le transforma en otra más noble, sutil y de más delicada forma de pensar; uno está elevado y envuelto, tanto que se puede decir que la persona está fuera de sí, y no tiene conocimiento de sí mismo.'⁵

En su tratado del tercer siglo sobre el 'sublime', Longinus dice no estar decepcionado por una 'sublimidad aparente'. Dice que debemos preguntarnos: ¿Es este exterior tan bello, un mero espectáculo público, falso y chapucero, que si lo abrimos encontraremos que no esconde más que un vacío?'⁶ Para Reynolds, la pregunta no importa. Para él parece que aquello es todo lo que hay. Sus obras grandes muchas veces se parecen los fondos de un espectáculo teatral. Cultiva la impresión de espectáculo público chapucero. Aunque su arte trata de transportes, esparcimiento, abrumamiento, elevación e impresiones traumatizantes, fieles a los principios de Longinus,⁷ Reynolds sabe que su atracción por 'brillo', 'picar-

forth as if out of oneself and transforms one into another nobler, more subtle and delicate mode of thinking; one is elevated and enthralled in it to such an extent that it is possible to say that one is outside of oneself and has no knowledge of the self.'⁵

In his third-century treatise on the sublime, Longinus warns against being fooled by a 'specious sublimity'. He says we must ask ourselves: 'Is this gorgeous exterior a mere false and clumsy pageant, which if laid open will be found to conceal nothing but emptiness?'⁶ For Reynolds the question is redundant. For him it seems that this is all there is on offer. His large works often resemble backdrops for stage shows. He fosters the impression of clumsy pageantry. Though his art is about transports, scatterings, overwhelms, upliftings, and traumatic imprints in keeping with Longinus' principles,⁷ Reynolds knows that his taste for 'glitter', 'piquancy', and 'phantasm' means that he will always contribute 'a patched and gaping appearance to the effect of sublimity'.⁸

Reynolds wants the painter/ beholder to be so dazzled by and drawn into a shimmering field of effects that a sense of falling is induced. This virtual fall into an indeterminate space threatens a virtual decentering of self. It suggests a perverse wish to be buoyed up on a flood of spiralling illusions and to surrender the will to all the seductions of the spectacle. It is a surrender to a rigged sublime. Any anxiety provoked by a potential 'fall' is ironically allayed by the obvious presence of Reynolds' stylish theatrics.

So where do these drifts, dreams, and fancies take us? They certainly do not promise linear journeys through time. Reynolds' 1989 work *Utopia* is assembled from a collection of sketchy drawings of scaffolds and crosses, fragments of dried flowers, pink, pale blue and white lacy paper doilies, tarot cards, and garish pictures of sunsets from a 'How to Paint' book with various annotations and graffiti. Foremost for Reynolds it is a 'constructed utopia'.⁹ It is like a Baudelarian artificial paradise. It is not about projecting toward the future. It is more about immortalising the present as a protection against death. The present, though more inescapable perhaps, becomes more bril-

día' y 'fantasmagoria' quiere decir que el siempre contribuirá 'una apariencia compuesta y brecha parecida al efecto de sublimidad'⁸.

Reynolds quiere que el pintor/observador quede tan deslumbrado y atraído por los efectos brillantes, que una sensación de caída es inducida. Esta virtual caída a un espacio indeterminado amenaza una decentricación de sí mismo. Sugiere un deseo perverso de flotar en una inundación de ilusiones volando en espiral, y rendirse a voluntad a todas las seducciones del espectáculo. Es una rendición a una sublimidad rígida. Cualquier ansiedad provocada por una potencial 'caída' está irónicamente aliviada por la presencia obvia del estilo teatral de Reynolds.

¿Entonces dónde nos llevan estos sueños, sueños y caprichos? Ciertamente no nos prometen viajes lineales a través del tiempo. La obra *Utopía* de Reynolds (1989) está compuesta por una colección de dibujos esbozados de cadalsos y creces, fragmentos de flores secas individuales de papel rosados, celestes y blancos, cartas de tarot, y pinturas chillonas de puestos del sol, al estilo de un libro de 'Cómo Pintar', completo, con varias anotaciones y graffiti. Más que nada para Reynolds, es una 'utopía construida'.⁹ Es como un paraíso artificial de Baudelaire. No es una proyección hacia el futuro. Tiene que ver con inmortalizar el presente como una protección contra la muerte. El presente, aunque quizás menos eludible, llega a ser más brillante, más estático. La escatología de Reynolds es un ensayo dramático de lo presente.

En 1989 Reynolds también empezó a tratar el tema de las estaciones de la cruz. Pero sus 'estaciones' no son de ninguna manera episódicas. En cambio, implican intensificaciones sucesivas de un momento. Colin McCahon, uno de los precursores adoptados de Reynolds, narra la crueldad del tiempo a través de sus pinturas estaciones de la cruz. Empleando una técnica como cámara lenta a lo largo de un camino o playa numerada, las estaciones de McCahon son retrospectivas y anticipatorias en sus implicaciones. Las estaciones de Reynolds no indican ninguna abertura progresiva. Fuera de una temporal narrativa, para Reynolds el futuro está revelado, con el pasado, en un presente utópico perpetuo. Las estaciones de los dos artistas podrían ser meditaciones sobre el 'paso del tiempo', pero tratan su melancolía de maneras muy diferentes.

La obra más reciente de Reynolds ha sido obtenida de reflexiones sobre el ensayo de Ginevra Bompiani *La Chimera Misma*¹⁰. Ha estado especialmente interesado en la discusión de Bompiani sobre la oposición entre la

liant, more ecstatic. Reynolds' eschatology is a dramatic rehearsal in the here and now.

In 1989 Reynolds also took up the theme of the stations of the cross. But his 'stations' are in no way episodic. Instead they imply successive intensifications of one moment. Colin McCahon, one of Reynolds' adopted precursors, narrates the cruelty of time through his painted stations of the cross. Employing the slow pan along a numbered length of road or beach, McCahon's stations are both retrospective and anticipatory in implication. Reynolds' stations do not indicate a progressive unfolding. Outside of a narrative temporality, the future for Reynolds is folded back, along with the past, into a perpetual utopian present. Both artists' stations may be meditations on time passing, but they work out their melancholy in very different ways.

Reynolds' most recent work has come from reflection on Ginevra Bompiani's essay 'The Chimera Herself'.¹⁰ He has been particularly interested in Bompiani's discussion of the opposition between chimera and sphinx. Seductively open to endless interpretation, and expressive of all that is multiple, hybrid, and apparitional, the chimera for Reynolds is like Milton's serpent at its most deceptive: 'His circular base of rising foulds, tour'd/ Fould above fould a surging Maze, his Head/ Creted aloft . . . Amidst his circling Spires.' The chimera as 'the metaphor of metaphors',¹¹ as a hieroglyph of rampant signification, represents the perils of unchecked imaginative exultation. The sphinx stands for all that is concentrated, uninterpretable, immobile, and silent. Trapped in their 'impossible embrace',¹² Reynolds' sphinx and chimera face the melancholy prospect of an alternation between inspirations, visions, and dreams on the one hand, and the inertia of a troubled 'geomantic slumber'¹³ on the other.

In conjunction the chimera and the sphinx act out a dialectic that, in one way or another, has concerned Reynolds for some time. We could follow this dialectic in different ways. For instance, in opposition to Reynolds' wings, sails and smoke, which tell of expansion, his crosses, scaffolds, and anchors torture one with fixity or promise respite from incessant movement. We could also say that his reach for an endless metaphoricity and shape-shifting within the forms of art and language only serves to open up an

chimera and la esfinge. Seductivamente abierto a infinitas interpretaciones, y expresando todo lo que es múltiple, híbrido y fantasmagórico, para Reynolds la chimera es como la serpiente de Milton en su estado más engañoso. La chimera como 'la metáfora de las metáforas'¹¹ como un jeroglífico de significación, representa los peligros del regocijo imaginativo desenfrenado. La esfinge representa todo lo que está concentrado, ininterpretable, inmóvil y silente. Atrapados en su 'abrazo imposible'¹², la esfinge y la chimera de Reynolds enfrentan la perspectiva melancólica de una alteración entre inspiraciones, visiones y sueños por un lado, y la inercia de un inquieto 'sueño geomántico' por otro lado.¹³

En conjunción, la chimera y la esfinge actúan con un dialecto que de una forma u otra, ha preocupado a Reynolds durante algún tiempo. Podríamos seguir este dialecto de varias maneras. Por ejemplo, en oposición a las alas, velas y humo de Reynolds que muestran expansión, sus cruces, cadalsos y anclas nos torturan con promesas de respiro de incesantes movimientos. Podríamos decir también que éste alcanza una metaforidad sin fin, y cambio de formas dentro del arte y lenguaje sirven solamente para abrir un abismo de significación que, al final, calla todas las interpretaciones.

Tal vez, expresamente, quizás, podríamos decir que el 'sí mismo' que añora una expansión beatífica al punto de pérdida y dispersión de sí mismo, requiere, irónicamente, un aislamiento inviolante de todo lo que está fuera de 'sí mismo'. El contenimiento y la concentración deben estar guardados para que el principio de placer puede operar sin barreras. La expansión fuera de sí mismo podría, en vez de permitir juntarse con el 'otro', solamente asegurar una vuelta a sí mismo más fuerte. El sueño imaginativo puede trascender la 'Cárcel Romántica'¹⁴, o dar su propia forma de enclaustramiento. Mientras el peso de la piedra llega a ser tan ligero como un sueño, la ligereza del sueño llega a ser una carga insoportable.

Detail: "The impossible embrace"
photography: Patrick Reynolds

Detalle: "Abrazo Imposible"
fotografía: Patrick Reynolds



abyss in signification which ultimately silences all interpretation.

Perhaps, most significantly, we could say that the self which yearns for a beatific expansion to the point of self-loss and self-dispersion requires, ironically, an inviolate isolation from all that is not self. Containment and concentration must be guarded so that the pleasure principle may operate unhindered. The expansive going-out from the self may, instead of allowing a merging with the 'other', only ensure a more forceful return to the self. The imaginative dream can either transcend the 'Romantic Prison'¹⁴ or provide its own form of clausturation. While the heaviness of stone becomes as light as a dream, the lightness of the dream becomes an intolerable burden.

NOTES

1. Enid Rhodes Peschel on Rimbaud in 'Arthur Rimbaud: The Aesthetics of Intoxication' *Yale French Studies* 50, 1974, pp. 65-80. See Victor Brombert, 'The Will to Ecstasy: The Example of Baudelaire's "La Chevelure"' in the same issue.
2. Roland Barthes *The Pleasure of the Text* trans. Richard Miller, Hill & Wang, New York, 1975, p. 18.
3. Arnold Hauser *Mannerism: The Crisis of the Renaissance and the Origin of Modern Art* Routledge and Kegan Paul, London, 1965, p. 271.
4. José Antonio Maravall *Culture of the Baroque. Analysis of a Historical Structure* trans. Terry Cochran, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1986, p. 207.
5. Carballo quoted in Maravall, p. 214.
6. *Longinus on the Sublime*, trans. H. L. Havell, *Aristotle's Poetics. Demetrius on Style. Longinus on the Sublime* J. M. Dent and Sons Ltd, London, 1963, p. 143.
7. For this particular formulation of Longinus' principles I am indebted to Geoffrey Galt Harpham *The Aesthetic Imperative in Culture and Criticism* The University of Chicago Press, Chicago, 1987, p. 199.
8. Longinus, p. 153.
9. John Reynolds in conversation with Allan Smith, 1991.
10. Ginevra Bompiani 'The Chimera Herself' in *Fragments for a History of the Human Body, Part One* ed. Michel Feher, Zone, New York, 1989, pp. 365-409.
11. *ibid* p. 377.
12. *ibid* p. 398.
13. Walter Benjamin discussing stones, melancholia, and concentration in *The Origin of German Tragic Drama* trans. John Osborne, NLB, London, 1977, p. 152.
14. Victor Brombert *The Romantic Prison* Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1978.

NOTES

1. Enid Rhodes Peschel on Rimbaud in 'Arthur Rimbaud: The Aesthetics of Intoxication' *Yale French Studies* 50, 1974, pp. 65-80. Victor Brombert, "The Will to Ecstasy: The Example of Baudelaire's La Chevelure" misma impresión.
2. Roland Barthes *The Pleasure of the Text* traducción de Richard Miller, Hill & Wang, New York, 1975, p. 18.
3. Arnold Hauser *Mannerism: the Crisis of the Renaissance and the Origin of Modern Art* Routledge and Kegan Paul, London, 1965, p. 271.
4. José Antonio Maravall *Culture of the Baroque, analysis of a Historical Structure* traducción de Terry Cochran, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1986, p. 207.
5. Carballo citado en Maravall, p. 214.
6. *Longinus on the Sublime* traducción de H.L. Havell, *Aristotle's Poetics. Demetrius on Style. Longinus on the Sublime* J.M. Dent and Sons Ltd, London 1963, p. 143.
7. Geoffrey Galt Harpham *The Aesthetic Imperative in Culture and Criticism* The University of Chicago Press, Chicago, 1987, p. 199.
8. Longinus, p. 153.
9. John Reynolds en conversación con Allan Smith, 1991.
10. Ginevra Bompiana 'The Chimera Herself' en *Fragments for a History of the Human Body, Part One* ed. Michel Feher, Zone, New York, 1989, pp. 365-409.
11. *ibid* p. 377.
12. *ibid* p. 398.
13. Walter Benjamin discutiendo piedras melancolia y concentración en el *The Origin of German Tragic Drama* traducción de John Osborne, NLB London, 1977, p. 152.
14. Victor Brombert *The Romantic Prison* Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1978.

JAMES ROSS

DAMNED FINE PAINTINGS

ROBERT LEONARD

How can I explain my enthusiasm for James Ross' works when all the terms I would use to describe them sound so negative? To me his works are characterised by restraint and fatigue, exhaustion and debilitation. They can be academic, awkward, banal, kitsch, laboured, morbid, overblown, portentous, pretentious, staid – but wilfully so. The artist seems to favour impurity, complexity and difficulty over the traditional artistic virtues of essence, simplicity and clarity. How did vices become the virtues of his work?

+

Ross' monochromes from the early eighties are simple enough. Their irregular rhomboid shape suggests a rectangle in perspective, a three-dimensional space. This 'interior' is invariably inhabited by a single vague form, slightly darker than its surroundings – distended and phallic; an upright, faceless, armless, legless shadow or a spook; confronting or mirroring the viewer, as large as life but hardly life-like. Ross' theme is a classic: 'the figure in space'. And, in an appropriately academic manner, Ross reworks his motif in different colours. Titles like *Yellow – myth, Flesh – elegy* and *Red – totem* (all 1982) make grand claims, suggesting there's more to the variants than meets the eye. It's hard to tell if they should be read as exercise or exorcism.

For some reason Ross offered these works as expressions of a transcendental quest, the search for an integrated self: 'My response to painting has to be open, calm, individual and meditative.' He was focused on 'an archetypal, totemic end', 'spiritual identity', 'the singular within the multiple', 'the part within the whole'. Yet the works fall short of being meditative – they're too creepy. The figure could be a reflection of ourselves or a threat, or both. In his subsequent work, Ross' ambivalence to the project of transcendence becomes more and more patent. He increasingly courts a strained, self-conscious and grating novelty, initially under the guise of 'authentic' expressionism.

+

Works like *Alembic (the sea)* (1985), *Pool (new myth)* (1985) and *Ecbo (on a bridge)* (1986) are neither abstract nor figurative. They are

PINTURAS BASTANTE BUENAS

ROBERT LEONARD

¿Cómo puedo explicar mi entusiasmo por las obras de James Ross cuando todos los términos que utilizaría para describirlas suenan tan negativos? Para mí, sus obras están caracterizadas por la restricción y fatiga, agotamiento y debilitación. Pueden ser académicas torpes, banales, horteras, trabajadas, morbosas, exageradas, prodigiosas, pretenciosas, conservadoras – pero con mucha voluntad. El artista parece favorecer la impureza, la complejidad y la dificultad sobre los valores artísticos tradicionales de esencia, simplicidad y claridad. ¿Cómo es que los vicios llegan a ser las virtudes de sus obras?

Los monocromas de Ross a comienzos de los años ochenta son bastante sencillos. su forma romboidal sugiere un rectángulo en perspectiva, un espacio tridimensional. Este 'interior' está inhabitado invariablemente por una sola forma vaga, ligeramente más oscura que sus alrededores – dilatada y fálica; una sombra o fantasma recta, sin brazos, cara ni piernas; confrontando reflejando al espectador, tan grande como la vida pero apenas natural. El tema de Ross es un clásico: 'la figura en el espacio. De una manera adecuada y académica, Ross rehace su tema en colores diferentes. Títulos como *Mito-Amavillo*, *Carne-elegía* y *Totem Rojo* (todos de 1982) reclaman a primera vista. Es difícil saber si se debe leerlos como ejercicio o exorcismo.

Por alguna razón Ross ofreció estas obras como expresiones de una búsqueda transcendental, la busca de sí mismo integrado. 'Mi respuesta a la pintura tiene que estar abierta, quieta, individual y meditativa.' Fue enfocado en 'un fin arquetípico y totémico', 'la identidad espiritual', el individuo entre la multitud', 'una porción dentro de un todo.' Sin embargo las obras no alcanzan a ser meditativas – son demasiado espantosas. La figura podría ser un reflejo de nosotros, o una amenaza, o ambos en sus obras subsecuentes, la ambivalencia de Ross del proyecto de transcendencia llega a ser más y más obvia. Cada vez más emplea una novedad tensa, auto-consciente e irritante, al principio bajo un disfraz de expresionismo 'auténtico'.

Obras como *Alembic (el mar)* (1985), *Piscina (mito nuevo)* (1985) y *Eco (en un puente)* (1986) no son abstractos ni figurativos. Son una mezcla. Los soportes son elaborados, hechos de formas de madera fina, injertados o embutidos unos sobre los otros. Las formas no están simplemente pintadas en los soportes, sino que los mismos soportes delimitan las formas. Entonces hay un juego entre lo literal y lo representado. Si esto no fuera suficiente, a veces Ross realiza cortes en la superficie de madera fina para

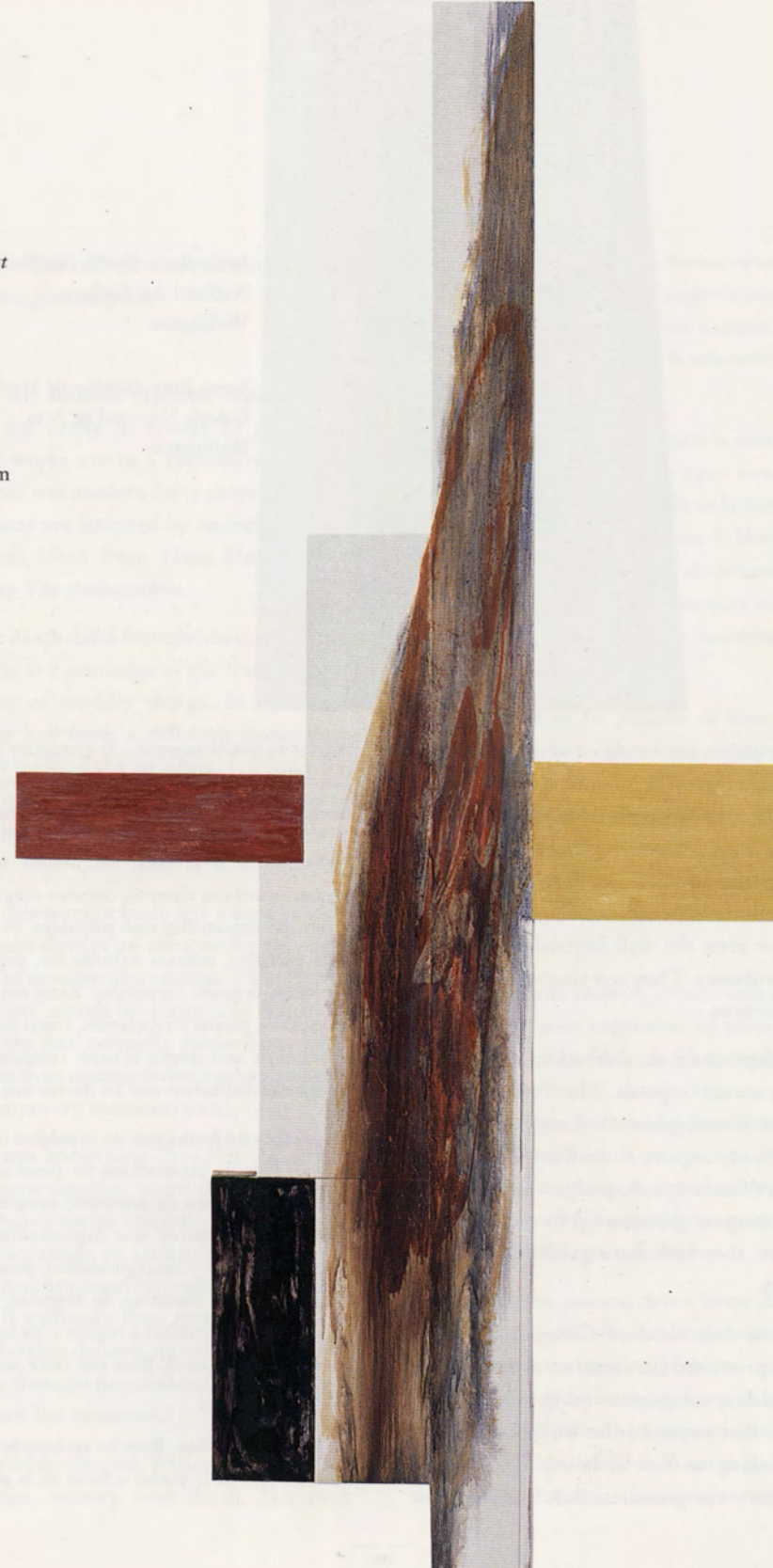
James Ross, *Constellation (Night journey)* February 1990/August 1991, oil on board, 2000 x 1432 mm
Photography: Garry Sturgess

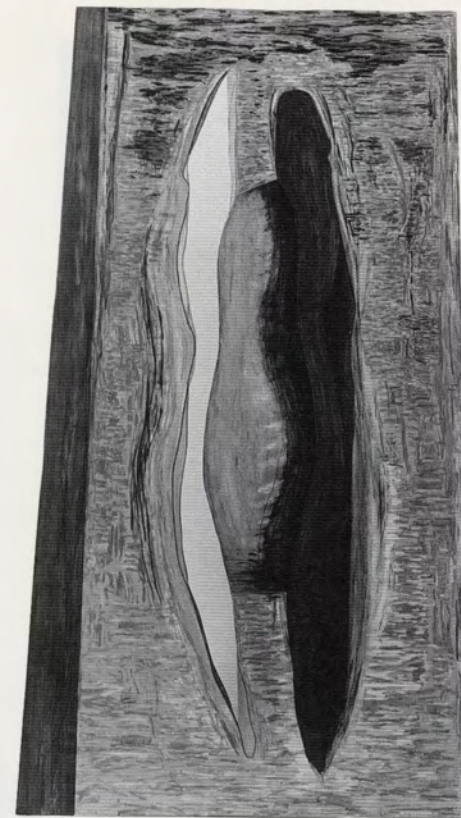
James Ross, *Constelación (Viaje Nocturno)* Febrero 1990/Agosto 1991 tablero al aceite, 2000 x 1432 mm
Fotografía: Garry Sturgess



James Ross, *Enigma (shepherds at the tomb)* July/August 1991, oil on board, 2025 x 1000 mm
Photography: Garry Sturgess

James Ross, *Enigma (pastores en la tumba)* Julio/Agosto 1991, tablero al aceite 2025 x 1000 mm
Fotografía: Garry Sturgess





James Ross *Alembic (the Sea)*
National Art Gallery,
Wellington

James Ross *Alembico (el Mar)*
Galería Nacional de Arte,
Wellington

mongrel. The supports are elaborate, made of plywood shapes grafted or inlaid into one another. The forms are not simply painted onto the supports, the supports themselves already delineate the forms. So there is a play between the literal and the represented. If that wasn't enough, sometimes Ross cuts through the plywood surface to reveal the battens which support it – the armature of the painting; or even the wall beyond. These cuts suggest wounds, orifices or vortexes. They can also suggest forms – their absences read as presences.

As for the painting, the 'backgrounds' are dabbed or dribbled, like murky bogs, bloody sumps, oceans or pools. The 'figures' are no longer ghostly but palpable. Biomorphous, they suggest severed limbs, foreshortened heads, body organs, all manner of genitalia. These debauched entities are faceless, soft, pudgy and repellant, like slugs or maggots, caressing or greasing up to one another: comparing notes. Premature, they lack distinguishing marks to grant them a clearer identity.

These shapeless sacs are, in that word of Georges Bataille's, informe (formless). Bataille promoted the formless as subversive, a threat to the system of names, categories and definitions, the 'mathematical frock coats', that organise the world, making it sensible and reassuring, making us feel at home. Ross' forms suggest the horrid, the abject – the grossness that threatens our

revelar lo que la soporta – la armadura de la pintura, e incluso la pared. Los cortes sugieren daños, orificios o vorágines. También puede sugerir formas – sus ausencias vistas como presencias.

Hablando de la pintura, los 'fondos' son frotados, o goteados, como pantanos turbios, charcos, océanos o aguazales sangrientes. Las 'figuras' ya no son espectrales sino palpables, biomórficas, nos hablan de miembros cortados, cabezas deformadas, órganos del cuerpo, todo tipo de genitales, órganos corporales. Estas entidades disolutas no tienen cara, son suaves, gordas y repelentes, como babosas o gusanos acariciándose o babeándose uno contra el otro: comparándose. Prematuros, faltándoles las marcas distintivas que les darían una identidad más clara.

Estos sacos sin forma son, en la palabra de Georges Bataille, informe (sin forma). Bataille promocionó las cosas sin forma como subversivas, una amenaza al sistema de nombres, categorías y definiciones, los 'vestidos formales matemáticos' que organizan el mundo, convirtiéndolo en un sitio responsable y reasegurándolo, para que nos sintamos en casa. Las formas de Ross muestran lo horrible, lo miserable – la fealdad que amenaza nuestro confort y regaña a los bordes de uno. Como si refregara nuestras narices en él, Ross nos lleva para darnos un baño en la piscina de plasma.

En los últimos años, Ross ha rechazado el expresionismo violento y las intimaciones de la carne, a favor de la geometría, hecho de una manera

comfort and nags the borders of the self. As if to rub our noses in it, Ross takes us for a dip in the plasma pool.

+

In the last few years, Ross has himself rejected expressionist spatter and intimations of the fleshy in favour of geometry rendered deadpan. The new works are in a classically modern manner. Ross echoes a style that was modern forty years ago, now stale. More often these abstracts are haunted by an incongruous element: an anamorphic skull lifted from Hans Holbein the Younger's most noted painting *The Ambassadors*.

The use of skulls to symbolise death dates from medieval times. In Vanitas still-lives the skull acts as a reminder of the transience of life on earth and the futility of worldly things. In Holbein's painting the skull appears to hail from a different dimension, threatening the decorum and logic of the painting, cracking the unity of an otherwise classic space, mocking the achievements of the two gentlemen, rearranging their world, offering a different point of view.

Repeated in Ross' paintings, this foreign body has a similar task. Its figuration and allegory again disrupt an alien order, this time one typical of a certain brand of modern abstraction. The effect is to suggest that those modernists' search for purity and transcendence was, in truth, vain, deadly. And certainly modern paintings are less gateways to the infinite than commodities, encumbrances, lead boots. Ross offers contemporary *momenti mori*.

In Holbein's time the skull was something dreadful. Now it is debased, a bit of kitsch, a mere signifier, something for dopey gang patches and covers of heavy metal records. Likewise Holbein's skull has become a *fait accompli*, an art historical standard, a textbook case, an illustration weary from reproduction. It could be argued that by reprising it endlessly Ross further drains the skull of meaning and threat, further debases its currency. And yet such exhaustion might also be thought to enhance its meaning – it becomes a *deadly* cliché, hollow but resonant.

Some of these paintings are crucifix-shaped. The cross is a symbol of resurrection, transcendence, victory over death. But such

seria. Las obras nuevas están hechas en un estilo clásicamente moderno. Ross refleja un estilo que fué moderno hace 40 años, pero que ya no lo es. Muchas veces éstos abstractos sugieren un elemento incógruo: un cráneo anamórfico, sacado de la más reciente y conocida pintura de Hans Holbein, *Los Embajadores*.

El uso de cráneos para simbolizar la muerte viene de los tiempos medievales. En la pintura *vanitas* sigue viva, la función de la calavera es hacernos recordar la transiencia de la vida en la Tierra y la inutilidad de las cosas del mundo. En la pintura de Holbein la calavera parece venir de otra dimensión, amenazando el decorado y la lógica de la pintura, rompiendo la unidad de un espacio casi clásico, burlándose de los esfuerzos de los dos caballeros, reordenando su mundo, ofreciendo un punto de vista diferente.

Repetidamente en las pinturas de Ross, éste cuerpo extraño tiene la misma función. Esta figuración y alegoría otra vez interrumpe un orden ajeno, ésta vez uno típico, de un cierto tipo de abstracción moderna. El efecto es sugerir que la búsqueda de aquellos modernistas por la pureza y la transcendencia fué, de verdad, vana, mortal. Por cierto las pinturas modernas están menos en los portales del infinito que comodidades, cargas, botas de plomo. Ross nos ofrece momentos muertos contemporáneos.

En los tiempos de Holbein, cráneos eran algo espantoso. Ahora han sido rebajados, un poco ordinarios, un mero significado, insignias para las pandillas y las portadas de discos de 'heavy metal'. Así también el cráneo de Holbein ha llegado a ser un *fait accompli*, una cosa normal en el arte histórico, un caso de libro, una ilustración cansada de haber sido reproducida. Se podría discutir que en re-examinarlo siempre, Ross le saca del cráneo la significancia y la amenaza, 'degradando su vigencia'. Pero tal agotamiento podría aumentar su significancia también – llega ser un cliché *mortal*, vacío pero resonante.

Algunas de éstas pinturas tienen forma de crucifijos. La cruz es símbolo de la resurrección, transcendencia, victoria sobre la muerte. Pero tal optimismo está corrupto por el cráneo – un recuerdo que la muerte puede ser fatal. Otras pinturas tienen forma de letras, basados en la 'T' (cruz de tau) y la 'I' empleados en las pinturas del neozelandés Colin McCahon. En *Cometa* (por C McC (1987) el cráneo de Holbein aparece en el interior azul de una 'I' de McCahon – la muerte impuesta en uno. *Cometa* se puede ver



Hans Holbein the Younger
The Ambassadors
National Gallery, London

Hans Holbein el Joven *Los Embajadores*
Galería Nacional,
Londres

optimism is corrupted by the skull – a reminder that death can be fatal. Other paintings are letter-shaped, based on the ‘T’ (tau cross) and the ‘I’ forms used in the paintings of New Zealand’s own Colin McCahon. In *Comet (for C McC)* (1987) the Holbein skull haunts the blue interior of a McCahon ‘I’ – death imposed upon the self. *Comet* can be read as developing McCahon’s existential dilemmas (McCahon also did a series of comet works). But more interesting is that Ross is attracted to the cross, to McCahon’s forms, to the Holbein skull, and so on, not as going concerns but as readymades, givens, absolutes, truisms.

Sometimes Ross does Holbein’s skull clearly; other times he effaces it, smears it, leaves it as a mere stain or a trace. So the skull can be precise, lucid; or vague and ghostly. Sometimes it hovers over pools or flies through the cosmos. The degree of anamorphic distortion differs from work to work, as if the skull was being put under different kinds of pressure in different situations. The skull can be accompanied by ideal forms; in one collage it meets an article from the newspaper. Ironically the repetition of the skull through so many variations, so many situations, gives it a kind of life, a history. Ross gives it a life outside Holbein’s original.

I can’t help but read Ross’ skull as the nemesis of the ‘star gate’ in Stanley Kubrick’s ultimately kitsch *2001: A Space Odyssey*. Kubrick’s monolith is modern, a minimalist sculpture, floating through the cosmos, turning up inexplicably here and there, assisting evolution. Wise, it is a gate through which death offers promotion to a higher plane. Ross’ skull on the other hand is antique and dumb, gliding through space, it reminds us of a more deadly death. For Ross it is not the ideal that persists, but the gothic.

como un desarrollo de los dilemas existenciales de McCahon (el también hizo una serie de obras de cometas). Pero aún más interesante es que Ross es atraído por la cruz y también por las formas de McCahon, el cráneo de Holbein... no como experimentos, sino como cosas hechas, dadas, absolutas, realistas.

A veces Ross emplea el cráneo de Holbein claramente; otras veces lo cubre, lo mancha, dejándolo como una mancha o trazo. entonces el cráneo puede ser preciso, lúcido; o vago y espectral. A veces flota sobre agua o vuela a través del cosmos. El grado de distorsión anamórfico es diferente en cada obra, como si el cráneo fuera puesto bajo presiones diferentes en situaciones distintas. El cráneo puede estar acompañado por formas ideales; en un collage se le encuentra con un artículo de un periódico. Irónicamente, la repetición del cráneo a través de muchas variaciones, tantas situaciones, le da un tipo de vida, una historia. Ross le da vida fuera de lo original de Holbein.

No puedo evitar mirar el cráneo como la némesis en ‘puerta estrella’ en el libro totalmente hortero de Stanley Kubrick 2001: *Una Odisea en el Espacio*. El monolito de Kubrick es moderno, una escultura minimalista, flotando a través del cosmos, llenando de un sitio o otro inexplicablemente, ayudando a la evolución. Sabio, es una puerta a través de la cual la muerte nos ofrece una promoción a un plano mejor. El cráneo de Ross por otro lado es antiguo, tonto flotando en el espacio, nos hace pensar en una muerte más mortal. Para Ross no es el ideal el que persiste, sino lo gótico.

MICHAEL STEVENSON

BETWEEN REMEMBERING AND FORGETTING - PAINTING AT THE PERIPHERY

ENTRE EL RECORDAR Y OLVIDAR - PINTURA EN EL BORDE



James Ross, *Enigma (melancholy portrait)* July/August 1991, oil on board, 1710 x 1195 mm
Photography: Garry Sturgess

James Ross, *Enigma (retrato a la melancolía)* Julio/Agosto 1991, tablero al aceite 1710 x 1195 mm
Fotografía: Garry Sturgess

MICHAEL STEVENSON

BETWEEN REMEMBERING AND FORGETTING – PAINTING AT THE PERIPHERY

DOUGLAS STANDRING

It is almost a truism to say that post-colonial cultures bear an ambivalent relationship to, and are preoccupied with, a sense of their own past. If the relationship between present and past in terms of collective identity is always paradoxical, it is more intensely so in youthful cultures. We must escape the past in order to become what we are, or at least what we want to be. Yet the act of constructing an identity is also an act of remembering. Without memory we do not exist. If youthful cultures are less constrained by the past than older ones, they are also less certain of what they want to remember, which explains both their vigour and their anxieties.

Such concerns constitute a major imperative in the paintings of Michael Stevenson. He addresses them through the world of provincial New Zealand, a milieu which historically has been central to a sense of national identity but which no longer holds such an unquestioned position today. His de-peopled canvasses depict small town-scapes, civic squares and buildings, the bric-a-brac of church and community halls. The tone is cool, uninflected. The treatment is carefully wrought while eschewing an absolutist realism, and maintains a meticulous focus on the subject at hand which seemingly banishes wider frames of reference.

Yet the choice of subject is itself a statement of metaphorical intent. It points us towards Stevenson's interest in the paradoxical relationship between today and yesterday in cultural terms, between remembering and forgetting, which constitutes a major imperative in Stevenson's paintings. Sometimes, as in the works shown here, prosaic acts of remembrance are the literal subject. At other times, the sense of loss in the inevitable passage of time is imminent or implicit. But nearly always, the artist himself observes or excavates, and ironically memorialises still present aspects of New Zealand life which seem increasingly to belong to the national past.

The locus of his concerns is the New Zealand small town, a symbol for Stevenson not only of the disjunction between the cultural present and its immediate past, but more deeply of the ineluctable impermanence of human life. He is especially attracted to once thriving rural towns which are now fading with

ENTRE RECORDAR Y OLVIDAR PINTURA EN LA PERIFERIA

DOUGLAS STANDRING

Es casi obvio decir que las culturas post-coloniales tienen una relación ambivalente con, y están preocupados por, un sentido de su propio pasado. Si la relación entre presente y pasado es siempre paradójica, en términos de identidad colectiva, es todavía más intensa en las culturas jóvenes. Tenemos que escapar del pasado para llegar a ser lo que somos, o al menos lo que queremos ser. Pero el acto de construir una identidad es también un acto de recordar. Sin la memoria, no existimos. Si las culturas jóvenes están menos constreñidas por el pasado que las más antiguas, son también menos seguras de lo que quieren recordar, que explica ambos, su vigor y sus ansiedades.

Preocupaciones como éstas constituyen una imperativa mayor en las obras de Michael Stevenson. El las trata a través del mundo provincial de Nueva Zelanda, un ambiente que ha sido céntrico históricamente a un sentido de identidad nacional, pero que ya no ocupa un puesto tan prominente. Sus lienzos despoblados representan los paisajes de los pueblos, plazas y edificios, las curiosidades de iglesias y centros sociales. El tono es frío, sereno, sin cambios, desinfectado. El tratamiento es cuidadosamente forjado, mientras rechaza un realismo absoluto, y mantiene un foco meticuloso en el tema, que parece despedir cualquier perspectiva más ancha. Sin embargo, la elección del tema es en sí mismo una declaración del intento metafórico. Nos dirige hacia el interés de Stevenson en la relación paradójica entre hoy y ayer en términos culturales, entre recordar y olvidar, que constituye una imperativa mayor en sus pinturas.

A veces, como en las obras mostradas aquí, los actos prosaicos de recordar son el tema literal. Otras veces, el sentido de pérdida en el inevitable pasaje del tiempo es inminente o implícito. Pero casi siempre, el propio artista observa o excava, y memoriza irónicamente los aspectos ya presentes de la vida neozelandesa, que cada vez más pertenece al pasado nacional.

El sitio de sus temas es el pueblo neozelandés, que es para Stevenson un símbolo no solamente de la disyunción entre la cultura presente y su pasado inmediato, pero aún más profundamente de no permanencia inevitable de la vida humana. Le atraen especialmente pueblos rurales, antes prósperos, que ahora se están desapareciendo con el tiempo, que incorporan una mudanza del centro a la periferia de las cosas. El está

Michael Stevenson *The Woodpeckers Club* 1990, oil on board, 760 x 900 mm
Photography: Richard Wotton

Michael Stevenson *Club del Pájaro Carpintero* 1990, tablero al aceite, 760 x 900 mm
Fotografía: Richard Wotton



Michael Stevenson, *The Venerable Order of the Junior Red Cross* 1991, oil on board, 630 x 800 mm
Photography: Richard Wotton

Michael Stevenson, *La Venerable Orden del Joven de la Cruz Roja* 1991, tablero al aceite, 630 x 800 mm
Fotografía: Richard Wotton



Michael Stevenson *Amateur Boxing Ass.* 1991, oil on board, 700 x 900 mm collection: National Library of New Zealand, Wellington
Photography: Richard Wotton

Michael Stevenson *Asociación de Boxeo Amateur* 1991, tablero al aceite, 700 x 900 mm colección: Biblioteca Nacional de Nueva Zelanda, Wellington
Fotografía: Richard Wotton

time, which embody a sense of somehow shifting from the centre to the periphery of things. He is fascinated by their intimate communal space — the church and local halls — in which the rituals of identity and solidarity were traditionally enacted.

A noted New Zealand critic several years ago admonished local artists for continuing, as he saw it, to succumb to the received myth of New Zealand as a rural nation and to themes deriving from that conception. Most New Zealanders, he argued, now live in cities. That is the modern reality literary and visual art should confront. Stevenson subtly undermines the argument: it is precisely because rural small town life used to be synonymous with New Zealand life, and is so no longer, that he returns to it.

Depending on which side of the cosmopolitan divide they fall, New Zealanders tend to look back at their country's provincial inheritance either as an idealised realm of assured community values, or as a truncated and conservative insularity from which a more diverse and sophisticated nation has freed itself. Either way, the memory discomforts. Its passing is too recent, has yet to be safely embalmed in the historical. Stevenson engages with these tensions without succumbing to a definitive viewpoint, maintaining instead an ironic, if ultimately compassionate, detachment. The towns live on in greater or lesser states of repair, but what interests Stevenson is the way they have become peripheralised along with the particular conception of national identity which they embody. Many of these towns, for example, are built around a civic square at the centre of which is a memorial commemorating the local men who died in this century's great wars. Yet fewer and fewer people actually know those names carved in stone, or indeed the historically particularised society, culture and values expressed in the building of the memorials. The memorials have thus taken on a new signification, that of commemorating the towns themselves, and thus of commemorating the shifting of the small town ethos from the centre of New Zealand life.

All of this, however, only brings us to one aspect of the textures of signification in Stevenson's work. To leave him there would be to wrongly ascribe a retrogressive intent, a stubbornly provincial anti-cosmopolitanism, a determination, perhaps, to celebrate or

fascinado por su íntimo espacio comunal — las iglesias y centros sociales — en que los ritos de identidad y solidaridad fueran tradicionalmente promulgados.

Un eminente crítico neozelandés hace algunos años aconsejó a los artistas locales continuar, como veía, sucumbir el mito de Nueva Zelanda como una nación rural, y a los temas derivados de aquella concepción. La mayoría de los neozelandeses, dijo, viven ya en las ciudades. Es ésta realidad moderna que el arte literario y visual debe confrontar. Stevenson socava con sutileza el argumento: es precisamente porque sinónimo de Nueva Zelanda era vida rural de una pequeña ciudad, y ya no lo es.

Dependiendo de qué lado de la división cosmopolitana están, los neozelandeses tienden a mirar hacia atrás a la herencia provincial de su país o como un reino idealizado de valores comunales asegurados, o como una insularidad truncada y conservadora, de que una nación más diversa y sofisticada se ha liberado. De todas formas, es una memoria que incomoda. Recién pasada y todavía no ha sido embalsamada en la historia. Stevenson trata éstas tensiones sin sucumbir a un punto de vista definitivo, en su lugar mantiene un desinterés irónico, e incluso compasivo. Los pueblos seguían viviendo, algunos mejor, algunos peor, pero lo que le interesa a Stevenson es cómo han llegado a ser periferizados, juntos con la particular concepción especial de identidad nacional que incorporan. Muchos de éstos pueblos, por ejemplo, están contruidos alrededor de la plaza central, en la cual al centro hay un monumento que conmemora a los hombres que murieron en las grandes guerras de éste siglo. Pero cada día menos gente conoce aquellos nombres esculpidos en piedra, o bien la sociedad histórica, la cultura o los valores que están expresados en la construcción de éstos monumentos. Así es que los monumentos han tomado un nuevo significado de conmemorar los pueblos mismos, también de conmemorar la mudanza de la ética del pueblo fuera del centro de la vida neozelandesa.

Sin embargo, todo eso solamente nos lleva a un aspecto de las texturas de significado en las obras de Stevenson. Dejarle allí sería erróneo, atribuirle un intento retrógrado, obstinado anti-cosmopolitana provincial, una determinación, quizás, de celebrar o aprobar los valores propios del mundo de los pueblos pequeños. Las pinturas de hecho evitan cualquier seguridad literal. Tienen una calidad enigmática que viene en parte de su presentación semblante, una inocencia o torpeza de punto de vista

endorse the values encoded in the small town world. The paintings themselves avoid any such literal certainty. They have an enigmatic quality which derives in part from their deadpan presentation, an innocence or 'dumbness' of viewpoint expressed in a painterly style which appears self-taught but underplays its own technical sophistication. When we view Stevenson's subjects — a pair of antlers, or handmade costumes from a Sunday School Nativity play stored in an old cardboard box — we are unsure of whether we are being presented with an arch recontextualisation of small town kitsch, or a lovingly detailed study of objects in their own right, or an act of ventriloquism in which the banal surreptitiously voices wider themes.

In a sense, all of these meanings cohere at the same time — or rather, none are decisively excluded — a deliberate avoidance of closed meaning which deepens a sense of poetic ambiguity. This ambiguity, this 'irresistible suggesting', is central to Stevenson's work and it explains why he studiously avoids the imposition of an overtly metaphorical reading on his subject matter. The act of painting is metaphor.

The recent paintings mark a further refinement in both Stevenson's manner and thematic vision, and guide us towards the larger preoccupations running through his work. If the small town world provides the general context, it is approached from an odd, oblique, miniaturist perspective. Single objects are painted against a plain background — at once quaint and disconcerting in their laconic presentation, and surprisingly beautiful in their subtly rendered tonalities, meticulous detailing and sensuous application of colour. They exemplify the way in which Stevenson's determinedly parochial choice of subject is filtered through an understated postmodernist sensibility.

The manner is figurative but the technique foregrounds the artifice of the paintings, highlighting the way in which these ordinary objects are commemorative fictions which are not so much re-created in a hyper-realist sense but are in turn fictionalised by the artist. The viewer is not invited into the paintings but is held outside the pictorial space in a way which enhances the objects' iconic status. For these are icons — totems of sports-

expresada en un estilo pintoresco que parece autodidacta pero que desacentúa su propia técnica sofisticada. Cuando vemos los sujetos de Stevenson — un par de cuernos, disfraces hechos a mano de una obra teatral navideña de una escuela, guardados en una caja de cartón — no estamos seguros si nos presenta un recontextualización del 'kitsch' del pueblo, o un estudio cariñosamente detallado de los propios objetos, o un acto de ventriloquismo en que lo ordinario habla subrepticamente de temas más amplios.

En un sentido, todos estos significados corresponden a la vez — o mejor dicho, ninguno está decisivamente excluido — así evitar deliberadamente los significados cerrados que profundizan un sentido de ambigüedad poética. Esta ambigüedad, ésta 'sugerencia irresistible' es el centro del trabajo de Stevenson, y explica porque evita estudiosamente la imposición de una interpretación abiertamente metafórica de sus temas. El acto de pintar es metáfora.

Las pinturas recientes denotan un refinamiento más en ambos el estilo de Stevenson y su visión temática. Nos guía hacia las preocupaciones grandes a través de sus obras. Si el mundo del pueblo da el contexto general se acerca desde una perspectiva curiosa, oblicua, miniaturista. Cada objeto está pintado contra un fondo llano — a la vez curiosos y desconcertantes en su presentación lacónica, e inesperadamente bonitos en sus tonalidades sutiles, sus detalles meticulosos y su aplicación de color sensual. Ejemplifican la manera en que Stevenson elige un tema determinadamente parroquial y está filtrado por una sensibilidad modesta y postmodernista.

El estilo es figurativo pero la técnica da énfasis a los artificios de las pinturas, enfocando en la manera de que éstos sujetos ordinarios son ficciones conmemorativas. No son solamente recreados en el sentido hiper-realista pero también son ficcionalizados por el artista. El observador no es invitado a entrar en las pinturas, sino queda fuera del espacio

Exactamente las mismas preguntas se puede hacer uno sobre las pinturas. Son un tipo de historia, utilizando como materia, la cultura reconocible y cuidadosamente observada de un pequeño pueblo. Sin embargo, no son históricos en el sentido literal — los clubes y asociaciones de Stevenson y sus guirnalda igualmente podrían ser invenciones o reinenciones de lo 'verdadero'. En parte, él está haciendo su propio mundo místico del pasado, para permitir a aquella herencia hablar de una manera nueva y

manly prowess or clubs and associations, metaphorical markers of affiliation, identity, remembrance. If they are mundane, even gauche, they are also poetic and otherworldly because like all symbols their very presence lends them an unconscious potency of signification beyond their conscious intent. One can imagine chancing upon an old community hall, discovering these quietly talismanic mementoes mouldering in the gloom, and wondering what they betoken, who made them, for what community (or tribe or clan) they serve as a repository of meaning.

Exactly the same questions can be asked of the paintings themselves. They are a type of history, drawing as they do on a recognisable and carefully observed small town culture. Yet they are not historical in a literal sense — Stevenson's clubs and associations and their wreaths are as likely to be inventions or reinventions of the 'real'. In part Stevenson is engaged in creating his own mythical world out of the past in order to allow that inheritance to speak in a new and mysterious way. When he paints a wreath for the 'Woodpecker Club', for instance, we ask — 'Did it really exist?' It did, in Stevenson's hometown many years before he was born. But he uses this historical fragment for his own purposes. His aim is not to document fact (which is anyway partial and unstable) but to create a remembered world which suggestively hovers between the fictive and the Real.

If we consider the wreaths more directly, what is unwittingly signified by the objects, their commemorative purpose, is their own transience. And this connects to an ongoing meditation on time (remembering and forgetting, preservation and loss) in Stevenson's work generally. The wreaths belong to the world of cheap artificial decoration. They are made with almost devotional attention to detail but are composed of ephemeral materials — crepe paper, painted leaves, tinfoil, ticker tape, flowers. They are created with a symbolic intent which aspires to an objectification of continuity and permanence. Yet the wreaths are poignantly fragile things, their flimsy materials and delicate construction merely a portent of their own ephemerality in the face of time.

In this, the paintings bear intimations of certain forms of Christian art, seventeenth century Vanitas painting in particular. Time,

misteriosa. Cuando él pinta una guirnalda para el 'club de pájaro carpintero', por ejemplo, tenemos que preguntarnos: '¿Existió en realidad?' Si existió, fue en el pueblo natal de Stevenson muchos años antes de que él naciera. Pero él utiliza este fragmento histórico para sus propios fines. Su intención no es documentar los hechos (que de todas formas son parciales e inestables) pero crear un mundo recordado que flota de una manera sugestiva entre ficción y realidad.

Si consideramos los guirnalda más directamente, lo que significan inconcientemente en su propósito conmemorativo es su propia transiencia. Esto forma parte de una meditación habitual sobre el tiempo (recordar y olvidar, preservación y pérdida) en las obras de Stevenson. Las guirnalda construidas con mucha atención con detalles casi devocionales, pero están compuestas de materias efímeras — papel crepé, hojas pintadas, papel de estaño, cintas perforadas, flores. Están creados con un intento simbólico que aspira a una objetización de continuidad y permanencia. Sin embargo las guirnalda son objetos intensamente frágiles. Sus materiales insustanciales y construcción delicada muestran su efimeralidad expuesta al tiempo.

En éste sentido, las pinturas muestran estructuras de ciertas formas del arte Cristiano, la pintura Vanitas del siglo diecisiete en particular. El tiempo y su hijo la mortalidad, es la trágica condición de un mundo caído. Stevenson nos hace recordar que tales objetos derivan de la misma necesidad humana de preservar los significados simbólicamente contra la inevitabilidad del tiempo, como los más grandes monumentos de emprendimiento humano. El arte en sí mismo, por supuesto, es tradicionalmente el medio inmortalizante por excelencia, y el acto de pintar las guirnalda que parcialmente las preserva, extendiendo su esencia tierna y momentánea mientras implícitamente revela su naturaleza transiente. La pintura del trofeo de los cuernos de ciervo trata de temas similares, aunque con un aspecto más salvaje, el cazador en busca de conmemorar no solo su destreza, sino también su triunfo sobre la naturaleza.

Lo que dá a las pinturas su poder más profundo, sin embargo, es la transiencia que finalmente describen, no es la guirnalda sino del que las realiza, y la vida e inevitable muerte, no la del ciervo, sino la del cazador y la de nosotros.

De cualquier forma que miremos las pinturas de Michael Stevenson, como un discurso idiosincrático acerca de una herencia distintivamente



Michael Stevenson *K.E.V.* 1990,
oil on board, 800 x 630 mm
Photography: Richard Wotton

Michael Stevenson *K.E.V.* 1990,
tablero al aceite, 800 x 630 mm
Fotografía: Richard Wotton



Michael Stevenson *J. Cron 20 Pointer* 1991, oil on board, 700 x 900 mm collection: Manawatu Art Gallery, Palmerston North
Photography: Richard Wotton

Michael Stevenson, *J. Cron 20 Pointer* 1991, tablero al aceite 700 x 900 mm colección: Galería de arte Manawatu: Palmerston North
Fotografía: Richard Wotton

and its child mortality, is the tragic condition of a fallen world. Stevenson reminds us that such objects derive from the same human urge to symbolically preserve meaning against the inevitability of time as the grander monuments of human enterprise. Art itself, of course, is traditionally the immortalising medium par excellence, and the act of painting the wreaths partially redeems them from time, extends their tender, momentary essence even as it implicitly reveals their transient nature. The painting of a stag's antlers trophy deals with similar themes, though with a more savage aspect, the hunter seeking to commemorate not only his skill, but his 'triumph' over nature.

What lends the paintings their deeper power, however, is that the transience they finally describe is not the wreath's but the wreath-maker's, the life and inevitable death not the stag's but the hunter's and our own.

However we look at Michael Stevenson's paintings, as an idiosyncratic discourse upon a distinctly New Zealand heritage, as a reinvention of a national past still intertwined with the present, or as a contemplation of time, loss and remembrance, they finally resonate as beautiful and mysterious artefacts fabricated out of the commonplace. Their most intimate pleasure is that they remind us of the strangeness of ordinary things.

neozelandesa, como una reinención de un pasado nacional todavía mezclado con el presente, o como una contemplación del tiempo, pérdida y recuerdo, finalmente resuenan como artefactos misteriosos y bellos fabricados de lo cotidiano. Su mas íntimo placer es el que nos hace recordar como extrañas las cosas cotidianas.

ELIZABETH THOMSON

THE OWL, THE GHOST AND THE MOON

BRIDGET SUTHERLAND

At what distance do you keep the ever increasing problems related to our abuse of the environment? Elizabeth Thomson's haunting representatives from the insect world push such issues to the forefront. Her bronze moths that covet the corners of gallery walls are persistent reminders, sculptures that draw attention to life forms we need to protect and treasure. Modelled from moths found in, and mostly native to New Zealand, they indicate, better than any export commodity, the true wealth of their island location.

The nocturnal nature of moths surrounds them with a certain mystique. Flying at dusk, at night, they belong to a world of darkness and dreams. Thomson's interest in Surrealism, then, is clearly marked by this insect, portraying an obsessiveness with strange creatures and environments that surfaces even in her earliest prints. The *Ghost moth* or *Puriri*, is fittingly the moth she chooses to represent most in *Phantoms of the Night*. Called *Pepetuna* by Maori, it is the largest native winged insect, with some having a wing spread of up to 150 mm. The insect used to appear in great swarms at night, often entering lighted rooms and extinguishing the light source. Unfortunately, with the destruction of the native forests by European colonists, and the general threat from industrial chemicals in the food chain, the swarms are greatly diminished. It is an ignorance related to the way modern economies work from which our distance does not protect us.

Growing up in Titirangi, a suburb of Auckland set against a national native forest, Thomson was introduced early to the compelling world of New Zealand's wild life. She recalls, for example, being fascinated by *Puriri* landing on her pillow and bedroom wall at night. Thomson is attracted to the familiar but, at the same time, exotic and extraordinary nature of moths. On the one hand they are primitive, tactile, but on the other, ephemeral, almost intangible. But it is with the names of the moths, the way they evoke mythic or dream-like states, that suggest the contexts she draws on in her selection process. Other species she models go by the common names of *Sphinx*, *Hawk moth*, and *Moon moth*.

EL BUHO, EL FANTASMA Y LA LUNA

BRIDGET SUTHERLAND

¿A qué distancia mantienes los problemas que aumentan cada día, de nuestro abuso del medio-ambiente? Las representaciones inquietas del mundo de los insectos, de Elizabeth Thompson, empujan estos temas al frente. Sus mariposas nocturnas de bronce, que se apoderan de las esquinas de las paredes de las galerías, nos recuerdan persistentemente. Esculturas que llaman la atención a formas de vida que debemos proteger y atesorar. Son modelados de mariposas nocturnas que en su mayoría son nativas de Nueva Zelanda. Indican mejor que cualquiera mercancía de exportación, el verdadero valor de su ubicación isleña.

La naturaleza de éstas mariposas nocturnas les da una cierta mística. Volando en el crepúsculo y por la noche, pertenecen a un mundo de oscuridad y sueños. El interés de Elizabeth Thompson en el Surrealismo, entonces, esta claramente marcado por este insecto, mostrando una obsesión con extrañas criaturas y ambientes que se notan incluso en sus primeros grabados. *La Mariposa Nocturna Fantasma o Puriri* es, justamente, la mariposa nocturna que elige para representarles en *Fantasmas de la Noche*. Llamado *Pepetuna* por los Maoríes, es el mas grande de los insectos nativos voladores. Algunas con sus alas extendidas miden hasta 150 mm. El insecto solía aparecer en enormes enjambres por la noche, a menudo entrando a las habitaciones iluminadas y extinguiendo la luz. Desafortunadamente, con la destrucción de la selva nativa por los colonizadores Europeos, y la amenaza general de compuestos químicos industriales en la cadena alimenticia, los enjambres han disminuido enormemente. Es una ignorancia relacionado con las economías modernas en la que nuestra distancia no nos protege.

Creció en Titirangi, un barrio de Auckland al lado de un parque nativo nacional. Elizabeth Thompson fué presentada temprano al mundo compulsivo de la vida silvestre neozelandesa. Ella recuerda por ejemplo, estar fascinada con *Puriris* que aterrizaban en su almohada y en la pared de su dormitorio por la noche. Ella es atraída por lo cotidiano, pero, a la vez por, la naturaleza exótica y extraordinaria de las mariposas nocturnas. Por un lado son primitivas, táctiles pero del otro lado son efímeras, casi intangibles. Son los nombres de las mariposas nocturnas, y el sentido místico o de sueño que evocan, que dan el contexto del cual hace su proceso de selección. Las otras especies que modela se llaman *Esfinges*, *Mariposa Nocturna Halcón* y *Mariposa Nocturna de la Luna*.

Elizabeth Thomson, *Phantoms of the Night* 1991, bronze. Upper right, The Bright Green Forest Moth, Family Geometridae, *Tatosoma tipulata* 90 x 70mm Lower left, Family Hepialidae, *Dumbletonius characteriter* 220 x 130mm Photography: Justine Lord

Elizabeth Thomson, *Fantasmas de la Noche* 1991, bronze. Derecha arriba, La Mariposa Verde Brillante del Bosque, Familia Geometriade *Tatosoma tipillata* 90 x 70mm. Izquierda bago, Familia Hepialidae, *Dumbletonius characteriter* 220 x 130mm Fotografía: Justine Lord

The *Hawk moth*, as befits its name, is swift and powerful. With its large torpedo-shaped body it is built for speed and can fly up to 80 km/h. Its rigid wings are delicately patterned with brown and grey areas and lighter lines zig-zagging throughout. No stranger to long distances, the *Hawk moth* is migratory and has been seen flying far out at sea. Because the *Hawk moth* would feed on the Kumara (sweet potato), it figures prominently in Maori lore. The legend has it that the *anube* (*Hawk* caterpillars) first came to plague Maori because the god of agriculture, Rongo, stole the Kumara seeds from his brother Whanui to feed his starving children.

The beautiful *Moon moth* fits well into Thomson's collection. As with the *Hawk moth*, the transition of insect into bronze captures the texture and markings in such a way as to highlight each individual's enigmatic characteristics. The different shades of the cast are evocative of what in real life is a steel-blue eye-like area on each forewing, with a black central spot and black and yellow rim. The *Moon moth* rests with its wings partly closed in the form of a triangle so that the spots are brought closer together giving the impression of eyes. Another very similar species she represents is the *Owl moth* whose name is suitably suggestive not only of its nocturnal nature, but of its uncanny practice of mimicry – the duplication of eyes across the wings.

This phenomenon of insect mimicry is a major influence on Thomson's work. Even in her earliest etchings she was concerned with how figures merge and hide in their settings. What is of crucial significance is that this disguise is simultaneous with the ever present knowledge that something is looking back at us from the depths of the undergrowth – other, unknown looks which unsettle our rational grasp on the world. Thomson's affinities with Surrealism are here most interestingly displayed, especially in the movement's concern with mimicry and its relation to photography, and images of bodily and spatial invasion. Her concern with dream and night-time creatures recalls the worlds of Max Ernst, while her earlier photo-etchings, with their human eyes peering out at us from strange and often menacing backgrounds, recall the work of the woman surrealist, Leonor Fini. The moths are connected in this sense to a concern with creating

La Mariposa Nocturna *Halcón*, como dice su nombre, es rápida y poderosa. Con su cuerpo grande, en forma de torpedo, está construida por la velocidad, y puede volar hasta 80 km/hr. Sus alas rígidas llevan un dibujo delicado de marrón y gris, con ligeras líneas zigzagueando a través de ellas. No tiene miedo a las distancias largas. Es migratoria y ha sido vista volando en alta mar. Porque se alimenta de batatas, forma parte prominente en la historia de los Maoríes. Una leyenda dice que los Anuhe (orugas halconés) llegaron para plagar los Maoríes porque Rongo, el dios de la agricultura, le robó a su hermano Whanui las semillas de batatas para darle de comer a sus hijos hambrientos.

La bella mariposa nocturna *Luna* encaja bien en la colección de Elizabeth Thompson. Como con la mariposa nocturna halcón, la transición del insecto en bronce captura la textura y las marcas de una manera que muestra las características enigmáticas de cada una. Los diferentes tonos del molde evocan lo que es, en realidad un área de color azul-acero como un ojo, en cada ala, con una círculo negro en el centro con borde amarillo. La mariposa nocturna *Luna* descansa con las alas semi-cerradas en formas de triángulo, y estos círculos se juntan y dan la impresión de ojos. Otra especie muy similar que representa es la mariposa nocturna *Bubo*, que nombre es apropiadamente sugestivo no solamente de su naturaleza nocturna, sino también de su práctica misteriosa de mimetización – la duplicación de los ojos a través de las alas. Este fenómeno de imitación de los insectos tiene gran influencia en las obras de Elizabeth Thompson. Elizabeth incluso en sus primers aguafuertes se interesó como las figuras se mezclan y esconden en sus sitios. Lo que es de crucial significancia es que este disfraz es simultáneo con el conocimiento, siempre presente de que algo nos mira de las profundidades de la maleza – otras miradas desconocidas que desconciertan nuestra unión racional con el mundo.

Las afinidades que tiene Thompson con el Surrealismo se muestran aquí de una manera muy interesante, especialmente en el interés del movimiento en la mimetización y su relación con la fotografía, e imágenes de invasión corporal y espacial. Su interés en las criaturas del sueño y de la noche recuerda los mundos de Max Ernst, mientras sus primeras foto-aguafuertes, con sus ojos humanos que nos miran desde fondos raros y a veces amenazantes, recuerdan las obras de la Surrealista, Leonor Fini. En este sentido las mariposas nocturnas están conectadas con el interés de crear ambientes que envuelvan al espectador, que sugiere de una fobia relacionada con estar sofocado o invadido de alguna forma.



environments that envelop the spectator, suggesting a phobia related to smothering or invasion of some sort.

Thomson moved from her interest in printmaking to her creation of three dimensional models such as the moths, by way of her fascination with the diorama. She started to make models for her photographic etchings, and they went on to become sculptural worlds in their own right. These dioramas, as did the etchings, played with our perception of depth and reality. Dioramas are viewing boxes found mostly in displays within museums of natural history. Thomson's selection of moths is, in this sense, the culmination of an interest in how creatures are exhibited within such institutions. At once intrigued by the inherent surrealism of typical displays and their simulated environments, she is also subtly undermining the preconceptions we bring to such places. The rational bias behind notions of collection and categorisation, the hierarchies implicit in our ordering of the animal kingdom, are no longer operative within her strange and poetic groupings. Rather, it is the surreal, the unknown distances that lie between the natural world and our representations of it, that get indexed here.

The illusionistic device of trompe-l'oeil is also of interest to Thomson. Like casting in bronze, this technique has precedents back to antiquity. The casting of objects into metal to suggest a life-like appearance is ironic when used for an insect with such a transitory and fragile nature. Moths belong to a group of insects that are known scientifically as *Lepidoptera*, a word which means 'scaled wings' (from the Greek words *lepis*, a scale, and *pteron*, a wing). The wings of moths are indeed covered with numerous and beautiful small scales which come off in your hands in the form of dust should you try to hold them. Like Hawthorne's butterfly in his short story *The artist of the beautiful*, the paradoxes of creating or capturing beauty are symbolised by the moth's ephemeral nature. Trompe-l'oeil, in this sense, is a monstrous irony — suggesting the closeness, as opposed to the distance, of death.

Thomson's play with realism is qualified by many factors. Most of the moths are considerably increased in size from the original. Differences between the model and the finished sculpture are also

Elizabeth Thompson cambió su interés de la imprenta a modelados tridimensionales como las mariposas nocturnas, por su fascinación con diorama. Empezó haciendo modelos para sus aguafuertes fotográficas, y estos llegaron a ser mundos esculturales con sus derechos. Estos dioramas, como las aguafuertes, jugaron con nuestras percepciones de profundidad y realidad. Los dioramas son cajas de vista que se encuentran generalmente en las exposiciones dentro de museos de historia natural. La selección de mariposas nocturnas de Thomson es, en éste sentido, la culminación de un interés en cómo se exhiben las criaturas dentro de tales instituciones. Intrigada a la vez por el surrealismo inherente de las exposiciones típicas y sus ambientes simulados, también socava las preconcepciones que llevamos a éstos lugares. El prejuicio racional que está detrás de las nociones de colección y categorización, las jerarquías implícitas en la manera de que ordenamos el reino animal, ya no operan dentro de sus agrupaciones extrañas y poéticas. Mas que nada, es surrealista, las distancias desconocidas que quedan entre el mundo natural y nuestras representaciones de ello, que estan indicadas aquí.

El mecanismo ilusionista de trompe-l'oeil también le interesa a Thomson. Como hacer moldes en bronce, esta técnica tiene precedentes en la antigüedad. Hacer moldes de objetos en metal para parecer su apariencia en la vida es irónico cuando está empleado para un insecto de una transitoria y frágil naturaleza. Las mariposas nocturnas pertenecen a un grupo de insectos que se denomina científicamente *Lepidoptera*, una palabra que significa alas escamadas (del Griego *Lepis*, escama, y *pteron*, ala). Las alas de mariposas nocturnas están realmente cubiertas de numerosas y bellas pequeñas escamas que se deshacen en las manos en forma de polvo si uno intenta tocarlas. Como la mariposa de Hawthorne es esta pequeña historia *El Artista de lo Bello*, las paradojas de crear o capturar la belleza estan simbolizados por la naturaleza, efímera de la mariposa nocturna. Trompe-l'oeil, en este caso, es una ironía monstruosa — que sugiere la cercanía, como opuesto a la distancia, de muerte.

El juego con el realismo de Thomson está calificado por muchos factores. La mayoría de las mariposas nocturnas han crecido considerablemente en comparación a su tamaño original. Las diferencias entre el modelo y la escultura terminada tambien se nota en cosas como el color y los dibujos. Explora combinaciones químicas en la técnica final de colorización para dar a la superficie una apariencia mas sensual y, a veces, casi abstracta. Su estilo, esencialmente de pintura en las superficies del

evident in features such as colour and patterning. She explores chemical combinations in the final colouring process to give the surfaces a more sensuous and, at times, almost abstract appearance. Her essentially painterly approach to the surfaces of the bronze is a technique evolved from what is known as patination. Textures are also simulated on the moth's body, both by working on the wax models before casting, and with fine tools at the end. The *Moon or Peacock moth* is particularly challenging with its extraordinarily soft and hairy body. Yet it is this very tactile nature of both the moth's torso and wings that Thomson finds most compelling.

Thomson starts with sketching the moths as they are grouped around lights in various rooms of her house and in outside sheds. She also spends time at the entomology department in the museum in Auckland and, most recently, in Wellington, looking at the more unusual species. However, most specimens in museums are pinned out to expose the pattern and colouration for identification. As these are not their natural positions, she has to see live moths on walls and then adapt the information — bringing the specimens to life in the wax model.

The technical skill needed to make the bronze speak for each moth's overall characteristics is enormous. Thomson's long history of metal plate etching, working with acids and photographic emulsions, her interest in mimicry and the techniques of trompe-l'oeil, have an obvious bearing on her ability to use bronze and the patina process with such agility now. That she chooses to make fragile insects in bronze certainly draws attention to the technical processes involved. However, the use of moths as subject matter also draws attention to other processes — ecological and environmental. Their presence within the urban space of an art gallery questions the distance we have created between ourselves and the 'natural' world.

bronce es una técnica desarrollado de lo que se llama 'patination'. Las texturas también estan simuladas en el cuerpo de la mariposa nocturna, en ambos casos, en los moldes de cera antes de fundir, y con finas herramientas al final.

La mariposa nocturna *Luna o Pavo Real* es especialmente difícil, con su extraordinariamente peludo y delicado cuerpo. Pero es mismo esta naturaleza táctil de cuerpo y alas de la mariposa nocturna lo que le atrae más a Thomson.

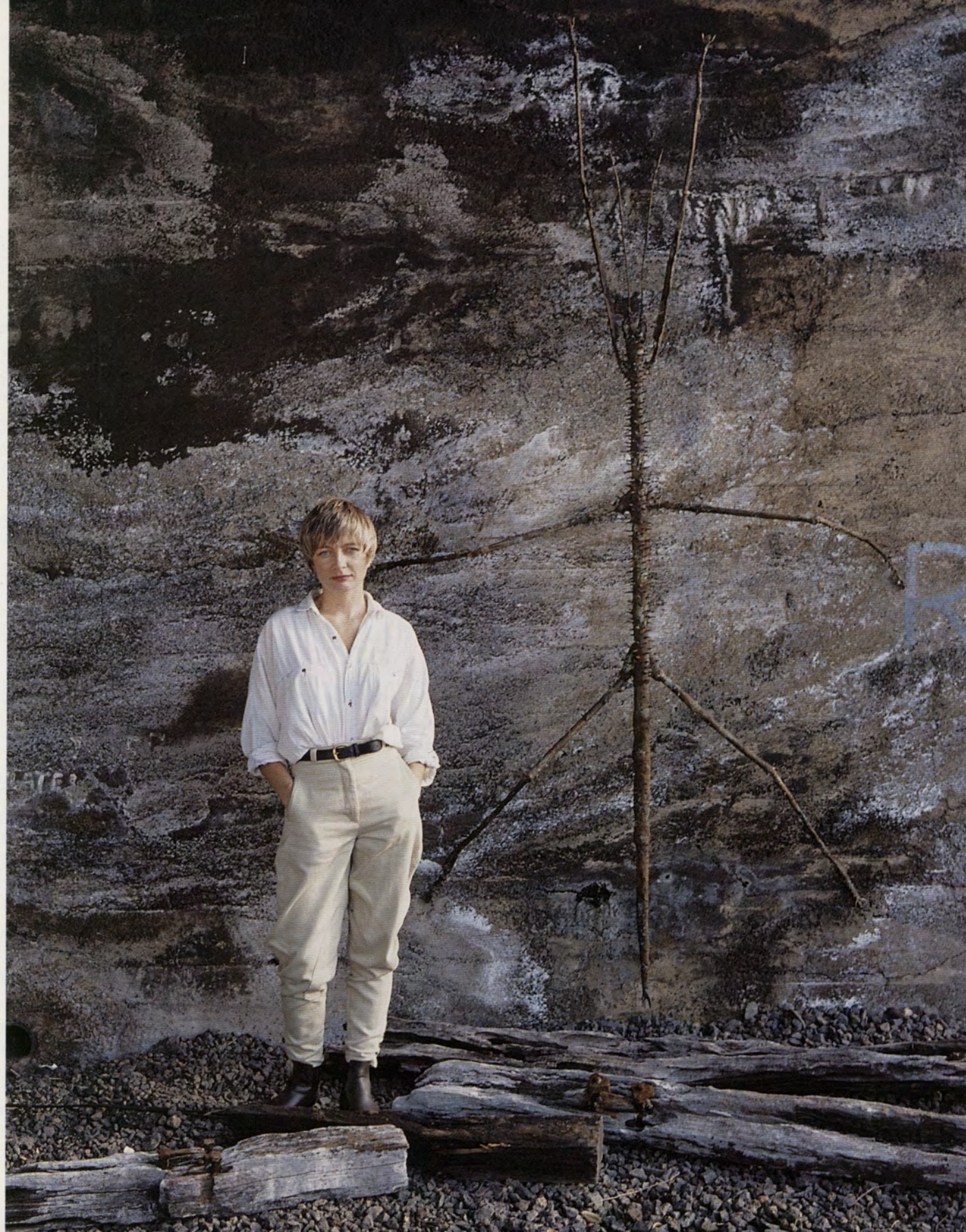
Comienza dibujando las mariposas nocturnas mientras estan agrupadas en la luz en diferentes habitaciones de su casa y cobertizos. También pasa tiempo en el departamento de Entomología del museo de Auckland y, recientemente, en Wellington, mirando a las especies menos usuales. Sin embargo, la mayoría de los especímenes estan extendidos para mostrar sus dibujos y colorización para su identificación. Porque así no están en sus posiciones naturales, es necesario ver las mariposas nocturnas vivas en las paredes y luego adaptar la información — dándole vida a los especímenes hechas en moldes de cera. La destreza técnica que se necesita para asegurar que las esculturas representan las características de cada mariposa nocturna es enorme. La larga trayectoria de Thomson de hacer aguafuertes de metal, de trabajar con ácidos y emulsiones fotográficos, su interés en mimetizar y las técnicas de trompe-l'oeil, ayudan obviamente a su habilidad natural de trabajar con bronce y la técnica de patination con tanta agilidad. El que ella elija realizar estos frágiles insectos en bronce ciertamente llama la atención al proceso técnico que se requiere. Sin embargo, el uso de mariposas nocturnas como tema también llama atención a otros procesos — ecológicos y ambientales. Su presencia dentro del espacio urbano de una galería de arte nos hace preguntarnos la distancia que hemos creados entre nosotros y el mundo 'natural'.

Elizabeth Thomson, artist and
*Argosarchns borridus (spiny stick
insect)* 1989/90, bronze
2500 x 1547mm
Photography: Kerry Brown

Elizabeth Thomson, artista y
*Argosarchns borridus (insecto palo
con espinas)* 1989/90, bronce
2500 x 1547mm
Fotografía: Kerry Brown

Elizabeth Thomson, *Pbantom
of the Night* 1991, bronze. Puriri
or Ghost Moths. Family
Hepialidae *Aenetus virescens*.
Upper right, male 100-55mm.
Lower left, female 200-160mm.
Photography: Justine Lord

Elizabeth Thomson, *Fantamas
de la Noche* 1991, bronze. Puriri
o Mariposas de noche
Fantasmas. Familia Hepialidae
Aenetus virescens.
Derecha arriba, macho
100-55mm.
Derecha baja, hembra
200-160mm.
Fotografía: Justine Lord



CHECKLIST OF WORKS IN THE EXHIBITION

Works specially created for the exhibition
Distance looks our Way are:

GRETCHEN ALBRECHT

Nocturne (midnight)

1991

acrylic and oil on canvas
1540 x 2445 mm

Colloquy (pacific annunciation)

1991

acrylic on canvas
1540 x 2445 mm

GAVIN CHILCOTT

Ceramics from the South

1991

Mixed media installation
Variable dimensions
cabinetmaker: David White;
rug by: Dilana Rugs Ltd;
rugmaker: Sandra Georgeff;
studio assistant: Martin Poppelwell

JACQUELINE FRASER

Ko Aoraki Te Maunga

(Mt Cook is the mountain)

1991

mixed media installation
930 x 840 x 3130 mm

W D HAMMOND

Knocking on the locker

1991

acrylic on kauri panel
890 x 980 mm

Meat plate and cup

1991

acrylic on Kauri panel
890 x 980 mm

Endangered species

1991

acrylic on vinyl wallpaper
1570 x 1800 mm; 1570 x 2300 mm;
1570 x 3000 mm

TONY LANE

Artifice of nature

1991

oil paint, gouache and schlagmetal
on 4 gesso panels
2 panels 1520 x 500 mm;
2 panels 710 x 390 mm

RICHARD REDDAWAY

Pediment

1991

photoscreen print on aluminium
1500 x 7000 mm

JOHN REYNOLDS

The impossible embrace

1991

graphite, wax/oil crayon and
oil stick on canvas
2000 x 6000 mm

JAMES ROSS

Constellation (Night journey)

February 1990/August 1991

oil on board
2000 x 1432 mm

Enigma (shepherds at the tomb)

July/August 1991

oil on board
2025 x 1000 mm

Enigma (melancholy portrait)

July/August 1991

oil on board
1710 x 1195 mm

MICHAEL STEVENSON

The Venerable Order of the Junior Red Cross.

1991

oil on board
630 x 800 mm

J. Cron 20 Pointer

1991

oil on board
700 x 900 mm
collection: Manawatu Art Gallery,
Palmerston North

Amateur Boxing Ass.

1991

oil on board
700 x 900 mm
collection: National Library of
New Zealand, Wellington

The Woodpeckers Club

1990

oil on board
760 x 900 mm

K.E.V.

1990

oil on board
800 x 630 mm

ELIZABETH THOMSON

Phantoms of the night

1991

bronze installation of 100 moths
4000 x 6000 mm (variable)

All measurements are height before width

LISTA DE LOS TRABAJOS EN LA EXHIBICIÓN

Trabajos especialmente creados para la exposición *La Distancia Mira Hacia Nosotros* son:

GRETCHEN ALBRECHT

Nocturno (medianoche)
1991

acrílico y aceite en lienzo
1540 x 2445 mm

Coloquio (anunciación pacífica)
1991

acrílico en lienzo
1540 x 2445 mm

GAVIN CHILCOTT

Cerámicas del Sur
1991

Instalación de medios mezclados
Dimensiones variables

Ebanista: David White;
Alfombrado por: Dilana Rugs Ltd;
Alfombrero: Sandra Georgeff;
Asistente de estudio: Martin Poppelwell

JACQUELINE FRASER

Ko Aoraki Tē Maunga
(*Monte Cook es la montaña*)
1991

Instalación de medios mezclados
930 x 840 x 3130 mm

W D HAMMOND

Golpeando en el Casillero
1991
acrílico en panel kauri
890 x 980 mm

Plato de carne y taza
1991
acrílico en panel kauri
890 x 980 mm

Especies en peligro
1991
acrílico en papel mural vinílico
1570 x 1800 mm; 1570 x 2300 mm;
1570 x 3000 mm

TONY LANE

Artificio de la naturaleza
1991
óleo gouache y schlagmetal en 4 paneles gesso
2 paneles 1520 x 500 mm;
2 paneles 710 x 390 mm

RICHARD REDDAWAY

Pedimento
1991
impreso en aluminio
1500 x 7000 mm

JOHN REYNOLDS

El abrazo imposible
1991
graphite, wax/oil crayon and
oil stick on canvas
2000 x 6000 mm

JAMES ROSS

Constelación (Viaje Nocturno)
Febrero 1990/Agosto 1991
tablero al aceite
2000 x 1432 mm

Enigma (pastores en la tumba)
Julio/Agosto 1991,
tablero al aceite
2025 x 1000 mm

Enigma (retrato a la melancolía)
Julio/Agosto 1991,
tablero al aceite
1710 x 1195 mm

MICHAEL STEVENSON

La Venerable Orden del Joven de la Cruz Roja
1991,
tablero al aceite,
630 x 800 mm

J. Cron 20 Pointer

1991
tablero al aceite
700 x 900 mm
colección: Galería de arte Manawatu: Palmerston North

Asociación de Boxeo Amateur

1991
tablero al aceite
700 x 900 mm
colección: Biblioteca Nacional de Nueva Zelanda, Wellington

Club del Pájaro Carpintero

1990
tablero al aceite
760 x 900 mm

K.E.V.

1990
tablero al aceite
800 x 630 mm

ELIZABETH THOMSON

Fantasmas de la Noche
1991
Instalación de bronce de cien Maraposas Nocturnas
4000 x 6000 mm (variable)



Gretchen Albrecht

GRETCHEN ALBRECHT

Gretchen Albrecht was born in 1943 in Auckland where she was also educated. She attended the School of Fine Arts, University of Auckland from 1960 to 1963.

In 1964 Albrecht had her first solo exhibition in Auckland and she has exhibited regularly since that time, mainly in Auckland but also in Wellington, Christchurch and Dunedin, as well as London. *AFTERnature*, a major survey exhibition of her work toured New Zealand in 1986. She has participated in many group exhibitions organised by public museums in New Zealand and was included in *NZ/NY* in New York (1983) and *NZ Art Today* in Chicago (1986).

Albrecht was awarded the Frances Hodgkins Fellowship at the University of Otago, Dunedin in 1981. She was awarded grants from the Queen Elizabeth II Arts Council in 1976, 1978, and 1986. In 1979 she travelled to the United States and Europe for the first time visiting museums, galleries and cathedrals to view contemporary and ancient art. Since then she has maintained regular contact with Europe and exhibits in London.

In 1980 Albrecht was commissioned to make banners for the opera *Tristan and Iseult* by Gillian Whitehead, and again, in 1980, she painted banners for Whitehead's *Hotspur, A Ballad for Music* performed in London in 1981. Other commissions have included a wine label in 1984 for Collard Bros. Winery and the backdrop for *Now is the Hour*, a collaboration with choreographer Douglas Wright.

Albrecht is represented in public and private collections in New Zealand, Australia, the United States and Europe. She lives in Auckland.

GRETCHEN ALBRECHT

Gretchen Albrecht nació en 1943 en Auckland, donde se educó. Estudió en la Escuela de Bellas Artes, Universidad de Auckland desde 1960 hasta 1963.

En 1964 Albrecht realizó su primera exposición sólo en Auckland y ha exhibido regularmente desde entonces, principalmente en Auckland pero

también en Wellington, Christchurch y Dunedin, y también Londres. Después de la *Naturaleza*, una exposición compresiva de sus obras, recorrió Nueva Zelanda en 1986. Ha participado en muchas exposiciones de grupo organizadas por los museos públicos de Nueva Zelanda, y fué incluida en *NZ/NY* en Nueva York (1983) y *NZ Art Today* en Chicago (1986).

Albrecht fué premiada con la Beca de Francés Hodgkins en la Universidad de Otago, Dunedin el 1981. Recibió concesiones del Consejo de Bellas Artes Reina Isabel II en 1976, 1978 y 1986. En 1979 viajó a los Estados Unidos y Europa por primera vez, visitando museos, galerías y catedrales para ver el arte contemporáneo y antiguo. Desde entonces ha mantenido contacto regular con Europa, y exhibe en Londres.

En 1980 Albrecht fué comisionada para hacer banderas decorativas para la ópera *Tristan e Iseult* de Gillian Whitehead, y también en 1980 pintó las banderas decorativas para *Hotspur, Balada para la Música* de Whitehead, que fué realizada en Londres en 1981. Otros comisionados han incluido una etiqueta de vino en 1984 por Collard Bros. Vino y el fondo pintado por *Abora es la Hora*, una colaboración con el coreógrafo Douglas Wright.

Albrecht forma parte de colecciones públicas y privadas en Nueva Zelanda, Australia, los Estados Unidos y Europa. Vive actualmente en Auckland.

GAVIN CHILCOTT

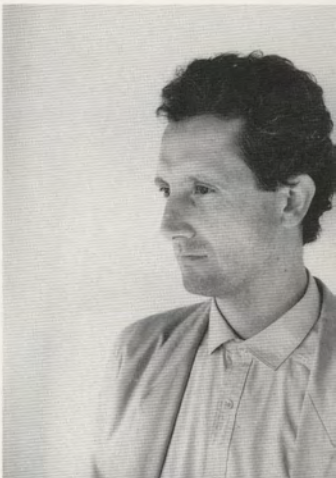
Gavin Chilcott was born in 1950 in Auckland. He studied graphic arts at the Auckland Technical Institute in 1967 and then at the School of Fine Arts, University of Auckland from 1968-70.

He has had regular solo exhibitions since 1976 in New Zealand dealer galleries in Auckland, Wellington, Christchurch and Dunedin. He has also shown frequently in Sydney and Brisbane and been represented in exhibitions in Italy.

During the 1980s Chilcott has collaborated with craftspeople to design and paint furniture and ceramics. His work with Australian potter Errol Barnes has been particularly significant and he has also worked with Dilana Rugs of Christchurch. Such collaborations were shown in a project at the Auckland City Art Gallery in 1989 called 'Setting a Table'. In addition he has collaborated on works with artist Ralph Paine.

Chilcott was awarded a major grant from the Queen Elizabeth II Arts Council in 1980, a travel grant in 1984 and project grants in 1986, 1988 and 1989. In 1991 he took up a residency in Christchurch.

Chilcott is represented in public and private collections in New Zealand and in Australia. He lives in Christchurch.



Gavin Chilcott

GAVIN CHILCOTT

Gavin Chilcott nació en 1950 en Auckland. Estudió arte gráfico en el Instituto Técnico de Auckland en 1967, y después en la Escuela de Bellas Artes, Universidad de Auckland, desde 1968 a 70. Ha exhibido sus obras sólo regularmente desde 1976 en galerías profesionales en Auckland, Wellington, Christchurch y Dunedin. También ha exhibido frecuentemente en Sidney, y Brisbane, Australia, y también en exposiciones en Italia.

Durante los 1980s Chilcott ha colaborado con artesanos para el diseño y pintura de muebles y cerámica. Su trabajo con el ceramista Australiano Errol Barnes ha sido especialmente importante, también ha trabajado con Alfombras Dilana de Christchurch. Tales colaboraciones fueron exhibidas en un proyecto en la Galería de la Ciudad de Auckland en 1989, llamada *Poniendo la mesa*. También ha colaborado en obras con el artista Ralph Paine.

Chilcott fué premiado con una beca mayor del Consejo de Bellas Artes Reina Isabel II en 1989, una beca de viaje en 1984 y becas para proyectos en 1986, 1988 y 1989. En 1991 se viajó por una estancia artística a Christchurch.

Chilcott forma parte de colecciones públicas y privadas en Nueva Zelanda y Australia. Vive actualmente en Christchurch.

JACQUELINE FRASER

Ngai Tahu

Jacqueline Fraser was born in Dunedin in 1956. She studied at the School of Fine Arts, University of Auckland until 1977.

Fraser had her first solo exhibition in 1977 but from 1978 to 1983 her work was mainly shown in parks, shop windows and coffee bars. She has been selected for many public art museum exhibitions including *Content/Context* at the National Art Gallery, Wellington (1987) and *NZ XI* at the Art Gallery of New South Wales in Sydney (1988). She was also included in *Perspecta '85* in Sydney and *CHOICE* in Auckland (1990). She has been consistently supported by her dealers Peter McLeavey and Sue Crockford. She was awarded grants from the Queen Elizabeth II Arts Council in 1987 and 1990.

Fraser has been commissioned to make temporary installations at numerous public art museums and has also installed permanent works in city buildings.

Fraser has been an active bilingual teacher of Maori and active in many Maori art groups. In 1989 she met with other Maori artists



Gil Hamly
Jacqueline Fraser

on the Apumoana marae with Emily Schuster in Rotorua and the next year was able to work with Rangimarie Hetet and Diggeress Te Kanawa on the Oparure marae. That same year she attended the Sydney Biennale and found much common ground with artists from America and Europe.

She is represented in public and private collections throughout New Zealand. Jacqueline Fraser lives in Auckland with her two children.

JACQUELINE FRASER

Ngai Tahu

Jacqueline Fraser nació en Dunedin en 1956. Estudió en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Auckland hasta 1977.

Tuvo su primera exposición sólo en 1977, pero entre 1978 y 1983 sus obras fueron exhibidas principalmente en parques, escaparates, y cafés. Ha sido seleccionada para muchas exposiciones en galerías públicas, incluyendo *Contenido/Contexto* en la Galería Nacional, Wellington (1989) y *NZ/XI* en la Galería de Arte de New South Wales en Sidney, Australia (1988). También fué incluida en *Perspecta '85* en Sidney, y *Choice* en Auckland (1990). Ha sido apoyada constantemente por sus agentes Peter McLeavey y Sue Crockford. Fué premiada con becas del Consejo de Bellas Artes Reina Isabel II en 1987 y 1990.

Fraser ha sido comisionada para hacer instalaciones temporales en numerosos museos de arte públicos, y también ha instalado obras permanentes en edificios de la ciudad.

Fraser ha sido una profesora bilingüe activa de Maorí, y activa en muchos grupos de arte Maorí. En 1989 se encontró, con otros artistas Maorí, en el Apumoana marae de Rotorua con Emily Schuster, y el año siguiente consiguió trabajar con Rangimarie Hetet y Diggeress Te Kanawa en la marae Oparure. Ese mismo año atendió a la bienal de Sidney, y encontró mucho en común con artistas de América y Europa.

Sus obras forman parte de colecciones públicas y privadas por toda Nueva Zelanda. Jacqueline Fraser vive en Auckland con sus dos hijos.

W D HAMMOND

W D Hammond was born in 1947 in Christchurch. He studied at the School of Fine Arts, University of Canterbury in the late 1960s. Hammond designed and manufactured wooden toys from 1971 to 1981.

Hammond had his first solo exhibition of paintings in 1981 in Christchurch and has exhibited regularly since that time in dealer galleries in Dunedin, Auckland, Wellington and Motueka. He is planning an exhibition in Tokyo for 1992. His work as a printmaker has also been regularly exhibited. Hammond has been included in group exhibitions organised by public art museums including *Fresh Art* and *Spare Parts* in 1985 and *Telling Pictures* in 1991. He was invited to take part in the prestigious 1986 Transfield Award exhibition. In 1989 he was invited with a number of other artists to take part in an expedition to the sub-Antarctic Auckland Islands. These works were exhibited the next year.

Hammond was awarded grants from the Queen Elizabeth II Arts Council in 1984 and 1987 as well as a travel grant to visit Japan in 1990. In 1991 he was awarded one of the four major fellowship grants made by the Council. Hammond is represented in many art museum and private collections in New Zealand. He lives in Lyttelton, the port of Christchurch, with his two sons.

W.D. HAMMOND

W.D. Hammond nació en 1947 en Christchurch. Atendió la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Canterbury a fines de los años 60. Hammond diseño y fabricó juguetes de madera desde 1971 hasta 1981.

Hammond tuvo su primera exposición sólo de pinturas en Christchurch en 1981, y desde entonces ha exhibido regularmente en galerías profesionales de Dunedin, Auckland, Wellington y Motueka. Está planeando una exposición en Tokyo para 1992. Su trabajo como artista de impresos también ha sido exhibido regularmente. Hammond ha sido incluido en varias exposiciones de grupo organizados para museos de arte públicos, incluyendo *Arte Fresco* y *Piezas de Reserva* en 1985 y *Dibujos Hablantes* en 1991. Fué invitado a exhibir en la prestigiosa exposición de Transfield en 1986. En 1989 fué invitado, con varios otros artistas, a participar en una expedición a las Sub-Antarcticas Islas de Auckland. Las obras inspiradas allá fueron exhibidas al año siguiente.

Hammond fué premiado con becas del Consejo de Bellas Artes Reina Isabel II en 1984 y 1987, también recibió una viaje para visitar Japón en 1990. En 1991 recibió una de las cuatro mayores becas del Consejo de Bellas Artes Reina Isabel II. Hammond forma parte de muchas colecciones de museos de arte y privadas en Nueva Zelanda. Vive en Lyttelton, el puerto de Christchurch, con sus dos hijos.



W.D. Hammond

TONY LANE

Tony Lane was born in 1949 in Katikati, a small North Island farming town, and brought up there and in Mt Roskill, Auckland. He studied at the School of Fine Arts, University of Auckland from 1968-70, moving to Wellington in 1974.

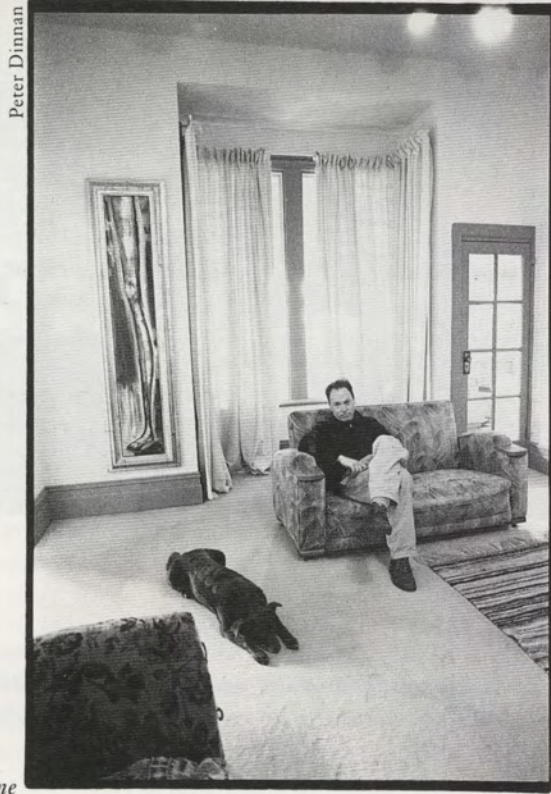
His first solo exhibition was in 1976 in Wellington and he has exhibited regularly since then in Wellington, Auckland, Christchurch and intermittently in Australia. He has been included in a number of public art museum exhibitions. The Wellington City Gallery showed a selection of his work in 1989. Lane was selected for the inaugural Møet & Chandon Foundation's touring exhibition in 1989 and for its next exhibition in 1990. He was also included in the exhibition *Il Sud del Mondo* at Marsala and Palermo, Sicily in 1991.

Lane was awarded grants from the Queen Elizabeth II Arts Council in 1978 and 1984. In 1984 he visited Europe and the United States. In 1988 he lived for a period in Rome and travelled through Spain and Portugal. He received a Goethe Institute scholarship to study the German language in Berlin in 1990 and painted there in the Kunsthau Bethanien, Kreuzberg for a short period.

Lane is represented in many public and private collections throughout New Zealand. He lives in Wellington.

TONY LANE

Tony Lane nació en 1949 en Katikati, un pequeño pueblo agrícola de la Isla del Norte. Se crió allá y en Auckland. Estudió en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Auckland desde 1968-70, y se mudó a Wellington en 1974. Su primera exposición fué en 1976 en Wellington, y



Peter Dimman

Tony Lane

ha exhibido regularmente desde entonces en Wellington, Auckland, Christchurch y, de vez en cuando, en Australia. Ha formado parte en numerosas exposiciones de museos de arte público. En la Galería de Arte de la Ciudad de Wellington exhibió una selección de sus obras en 1989. Lane fue seleccionado para la gira inaugural de la exposición de la Fundación Moet & Chandon en 1989, y también para la siguiente gira en 1990. También fue incluido en la exposición *II Sud del Mundo* en Marsala y Palermo, Sicilia, en 1991. Lane recibió becas del Consejo de Bellas Artes Reina Isabel II en 1978 y 1984. En 1984 visitó Inglaterra, Francia, España e Italia. En 1988 vivió durante una temporada en Roma, y viajó por España y Portugal. Recibió una beca del Instituto Goethe para estudiar el lenguaje alemán en Berlín en 1990, y pintó en el Kunsthau Bethanien, Kreuzberg durante un corto período. Los trabajos de Lane forman parte de muchas colecciones públicas en Nueva Zelanda. Vive en Wellington.

RICHARD REDDAWAY

Richard Reddaway was born and educated in Lower Hutt just outside Wellington in 1962. He studied for four years at the School of Fine Arts, University of Canterbury from 1981.

Reddaway had his first solo exhibition in 1987 and he has shown regularly since then. He has worked with both sculpture and photomontage since art school as the photographic medium allows him to reproduce images quickly. He has been included in

a number of exhibition and project series at public art museums including *Nobodys* at the National Art Gallery (1989).

In 1986 and 1989 Reddaway was awarded grants by the Queen Elizabeth II Arts Council. The second was to assist in six months study of sculpture at the Düsseldorf Kunstakademie where he was able to live for the first time with sculpture on a large scale. He was also selected to develop an installation by the Queen Elizabeth II Arts Council in an artist exchange in Perth, Australia called *Limited Sedition* (1987).

Reddaway is represented in public and private collections throughout New Zealand. He lives in Christchurch.

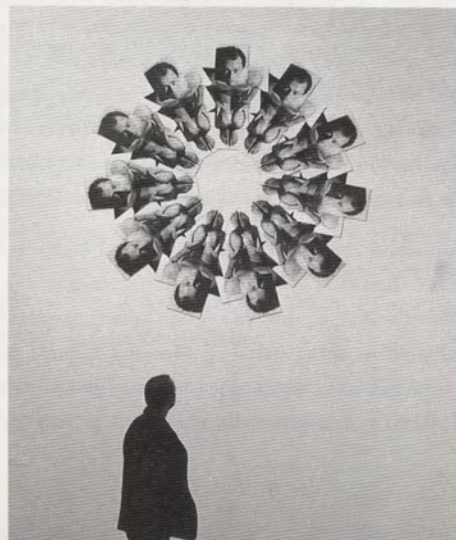
RICHARD REDDAWAY

Richard Reddaway nació y se educó en Lower Hutt, cerca de Wellington, en 1962. Estudió durante cuatro años en la Escuela de Bellas Artes, Universidad de Canterbury, desde 1981.

Reddaway tuvo su primera exposición sólo en 1987 y ha exhibido regularmente desde entonces. Ha trabajado con escultura y fotomontage desde que terminó sus estudios, porque el medio fotográfico le permite reproducir imágenes rápidamente. Ha formado parte en varias exposiciones y series de proyectos en los museos de arte públicos, incluyendo *Nadies* en la Galería Nacional de Arte (1989). En 1986 y 1989 Reddaway recibió becas del Consejo de Bellas Artes Reina Isabel II. La segunda beca fue para asistir durante seis meses el estudio de la escultura en el Kunstakademie de Düsseldorf, donde pudo vivir por primera vez con la escultura en gran escala. También fue seleccionado por el Consejo de Bellas Artes Reina Isabel II para desarrollar una instalación en un intercambio artístico en Perth, Australia, llamado *Sedición Limitada* (1987).

Trabajos de Reddaway son parte de colecciones públicas y privadas en Nueva Zelanda. Vive en Christchurch.

Richard Reddaway with Rose Window 1988
Richard Reddaway con Ventana Rosada 1988



JOHN REYNOLDS

30+ single painter, active, no dependents, non-smoker, rampant optimist, socially retiring with cultivated thirst, enthusiasms include serious gardening, liquor, poetry, garlic, bits of the West Coast, espresso culture, maintains strongly-held views on contemporary art but discreet with them, enjoys bush walks, children's drawings, opera, bad photography, pallid complexions, liquor, nautical allusions and reference to short-sightedness or the blind, any oil pastels shaped like lipstick, nature programmes about bats, travels well and useful with a brush . . . seeks occasional audience/view to meaningful relationship (photos greatly appreciated).

JOHN REYNOLDS

Pintor soltero de más de 30 años, activo, sin hijos, no fumador, optimista total, socialmente tímido. Sus entusiasmos incluyen, el jardín (seriamente), el alcohol, la poesía, el ajo, partes de la Costa del Oeste de Nueva Zelanda, la cultura del café expreso, mantiene puntos de vista fuertes pero discretos sobre el arte contemporáneo, disfruta pasear por el campo, los dibujos de los niños, la ópera, la mala fotografía, los complejos pálidos, alcohol, las alusiones náuticas y referencias a los miopes o ciegos, cualquier pastel oleado que parece lápiz labial, los programas sobre la naturaleza que trata de murciélagos, viaje bien y hábilmente con un cepillo.... busca audiencia ocasional, con idea de hacer relación significativa (se aprecia fotos).

Patrick Reynolds



John Reynolds

James Ross



JAMES ROSS

James Ross was born in 1948 in Gillingham, England. He came with his family to New Zealand in 1959 and was educated in Auckland. He studied at the School of Fine Arts, University of Auckland from 1966-69.

Ross had his first solo exhibition in 1974 in Auckland. He has exhibited there regularly ever since as well as in Wellington, Christchurch and Dunedin. He has also had shows in Sydney, Melbourne and at Gracie Mansion Gallery in New York. Ross has been selected for numerous exhibitions in public art museums including *Seven Painters/The Eighties* (1982) and *NZ XI* which was shown in Australia in 1988.

In 1979 Ross was awarded a Queen Elizabeth II Arts Council grant and travelled in Europe and the United States. He worked in New York for six months over 1982-83, in Melbourne, Australia as artist in residence at Victoria College (Prahan) in 1984 and in London for six months in 1990.

Ross has also made designs for stained glass windows and curated *NZ/NY*, an exhibition of New Zealand artists in New York. He edited the catalogue of the survey of Gretchen Albrecht's work and co-edited a festschrift for the senior New Zealand artist Gordon Walters in 1989.

Ross is extensively represented in art museum collections in New Zealand and corporate and private collections in New Zealand, Australia, United States and Europe. He lives in Auckland.

JAMES ROSS

James Ross nació en 1948 en Gillingham, Inglaterra. Vino con su familia a Nueva Zelanda en 1959, y se educó en Auckland. Estudió en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Auckland 1966 - 69.

Ross tuvo su primera exposición sólo en 1974 en Auckland. Ha exhibido allá regularmente desde entonces, además de Wellington, Christchurch y Dunedin. También ha exhibido en Sidney, Melbourne y en la Galería Gracie Mansion de Nueva York. Ha sido seleccionado formar parte en numerosas exposiciones en los museos de arte público, incluyendo *Siete Pintores-Los Ocbenta* (1982) and *NZ-XI* que se exhibió en Australia en 1988.

En 1979 Ross recibió una beca del Consejo de Bellas Artes Reina Isabel II, y viajó por Europa y los Estados Unidos. Trabajó en Nueva York durante 6 meses desde 1982 - 83, fué 'artista en residencia' en el Victoria College (Prahan) de Melbourne, Australia en 1984 y en Londres durante 6 meses en 1990.

Ross también ha hecho diseños para vitrales y organizó *NZ/NY*, una exposición de artistas neozelandeses en Nueva York. Editó el catálogo de la exposición comprensiva de las obras de Gretchen Albrecht, y co-editó un 'festschrift' del artista importante neozelandés, Gordon Walters, en 1989.

Ross esta extensivamente representado en las colecciones de los museos de arte en Nueva Zelanda, y en colecciones empresariales y privadas en Nueva Zelanda, Australia, los Estados Unidos y Europa. Vive en Auckland.

MICHAEL STEVENSON

Michael Stevenson was born in 1964 and educated in Inglewood, a small town on the west coast of the North Island. He studied painting at the School of Fine Arts, University of Auckland until 1986.

His first solo exhibition was in 1988 and he has exhibited regularly since then in Auckland, Wellington and Christchurch as well as Sydney, Australia. His exhibition titles reveal his interests: *One Small Town* (1989) and *On Angel's Wings* (1990)

Stevenson was selected for the inaugural Møet & Chandon touring exhibition in 1989. He was also included in the exhibition *after McCabon* (1989) at the Auckland City Art Gallery.

Stevenson is represented in a number of private and public collections in New Zealand. He lives in Palmerston North, about 100 kilometres north of Wellington.

MICHAEL STEVENSON

Michael Stevenson nació en 1964 y se educó en Inglewood, un pequeño pueblo en la costa Oeste de la Isla del Norte. Estudió pintura en la Escuela de Bellas Artes de Auckland hasta 1986. Su primera exposición fué en 1988 y ha exhibido regularmente desde entonces en Auckland,



Kathryn McColl

Michael Stevenson

Wellington y Christchurch además de Sidney, Australia. Los títulos de sus exposiciones revelan sus intereses: *Un Pueblo Pequeño* (1989) y *En las Alas de los Angeles* (1990).

Stevenson fué seleccionado para la exposición de la gira inaugural Moët & Chandon en 1989. Fué incluido también en la exposición *después de McCabon* (1989) en la Galería de Arte de la Ciudad de Auckland. Los trabajos de Stevenson forman parte de numerosas colecciones privadas y públicas en Nueva Zelanda. Vive en Palmerston North, unos 100 kilómetros al norte de Wellington.

ELIZABETH THOMSON

Elizabeth Thomson was born in 1955 and brought up in Titirangi, Auckland in the densely bush-clad Waitakere Ranges. She also spent time as a child in the small North Island town of Opunake and the physical contrast between these two places — one claustrophobic, one minimal — profoundly affected her work. From 1978 to 1982 she travelled extensively in Australia, England and North America and lived on Christmas Island for about six months. On her return to New Zealand she studied at the School of Fine Arts, University of Auckland until 1988.

Thomson used photography and constructions as the basis for printmaking. She then began adding objects made from bronze to the constructions and showing the bronzes with the etchings. Now the sculpture dominates her interests. She had her first solo exhibition in Wellington in 1986 and has exhibited regularly since that time both there and in Auckland. In 1987 Thomson was selected for the 9th British International Print Biennale. She has also been selected for a number of touring public art museum shows including in 1990-91 *Made in Metal* and *Heart and Land* for Australia.

Thomson is working on a number of public and private commissions including one for the Conservation Department on the

Batwinged Cannibal fly, the rarest fly in the world. She is represented in many public and private collections in New Zealand, as well as in Australia and London. She lives in Wellington.

ELIZABETH THOMSON

Elizabeth Thomson nació en 1955 y se crió en Titirangi, Auckland, en las montañas densamente cubiertas de arbustos, llamadas los Waitakere. También pasó tiempo cuando niña en el pueblo pequeño de Opunake, y el contraste físico entre éstos dos sitios — uno claustrofóbico, el otro pequeño — afectó profundamente su trabajo. Entre 1978 y 1982 viajó extensivamente por Australia, Inglaterra y América del Norte, y vivió en la Isla de Navidad durante unos seis meses. Después de su regreso a Nueva Zelanda estudió en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Auckland hasta 1988.

Thomson utilizó la fotografía y las construcciones como la base de su trabajo en impresos. Luego comenzó a añadir objetos hechos de bronce a las construcciones, y exhibiendo los bronzes con los impresos. Ahora la esculturas dominan su interés. Tuvo su primera exposición sola en Wellington en 1986 y ha exhibido regularmente desde entonces allá y en Auckland. En 1987 Thomson fué seleccionada para la novena Bienal Británica de Impresos Internacional. También ha sido seleccionada para numerosas exposiciones de giras de museos de arte público, incluyendo en 1990-91 *Hecho en Metal y Corazón y Tierra* en Australia.

Thomson está trabajando en varias comisiones públicas y privadas, incluyendo una para el Departamento de Conservación, de la mosca 'Batwinged Cannibal' — la mosca más rara del mundo. Sus trabajos forman parte de muchas colecciones públicas y privadas en Nueva Zelanda, Australia y Londres. Vive en Wellington.

Elizabeth Thomson



Kerry Brown

