

**THE INSOLENT EYE:  
JARRY IN ART**

L'OEIL INSOLENT:  
JARRY DANS L'ART

April 1–May 13, 2011



LOCKS GALLERY

**THOMAS CHIMES**  
**REBECCA HORN**  
**WILLIAM KENTRIDGE**

MARCEL DUCHAMP  
MAX ERNST  
JOAN MIRO  
PABLO PICASSO  
MAN RAY



**Max Ernst**

*Bosse de Nage*, 1959

bronze with black patina / bronze à patine noire

18 3/4 x 6 x 6 inches / 47,6 x 15,2 x 15,2 cm

# The Insolent Eye: Jarry in Art

## L'œil Insolent – Jarry dans l'Art

Marie-Claire Groeninck

Reading *Ubu Roi* nowadays, it is difficult to imagine the scandal that Alfred Jarry's play triggered in Paris in 1896. The writer shocked audiences at the Théâtre de l'Oeuvre with the grotesque scenario, irreverent tone, and sarcastic characters. In a letter to Aurélien Lugné-Poë, the theater's director<sup>1</sup>, Jarry proposed a mise-en-scène that had never been seen before in 19th century Paris. He recommended that the main character wear a mask, that the head of a horse made of cardboard represent the equestrian scenes, that an abstract background serve as a stage design, and that a mere sign indicate the location of each scene. The background was painted by Jarry along with Sérusier, Bonnard, Vuillard, Ranson and Toulouse-Lautrec. The costumes were intended to be as timeless as possible and each actor had to take on an accent that erased the personality of their own voice.

A la lecture d'*Ubu Roi*, il est difficile d'imaginer aujourd'hui le scandale que la pièce d'Alfred Jarry provoqua à Paris en 1896. Si l'écrivain français choqua le public du Théâtre de l'Œuvre, ce ne fut pas seulement par son scénario grotesque, son ton irrévérencieux et ses personnages mordants. Dans une lettre au directeur du théâtre Aurélien Lugné-Poë<sup>1</sup>, il énonce des indications de mise en scène inouïes pour l'époque. Il préconise que le personnage principal porte un masque, qu'une simple tête de cheval en carton figure les scènes équestres, qu'un fond abstrait soit utilisé pour seul décor et qu'une pancarte indique le lieu de chaque scène. Le décor sera peint par Jarry, Sérusier, Bonnard, Vuillard, Ranson et Toulouse-Lautrec. Les costumes seront aussi atemporels que possible et chaque acteur utilisera un accent qui effacera la personnalité de leur propre voix.

Ubu originated as a schoolyard satire that Jarry and his classmates made at the expense of their detested professor of physics. Jarry's stage directions had actually come from the puppet show they created as children. Employing these sparse stage effects, Jarry hoped to give his work an eternal and universal impact. "If one wants the artwork to become eternal one day, isn't it simpler, to make it eternal at once, by liberating it from the edges of time?"<sup>2</sup> The posterity of Jarry's characters and ideas stem as much from his radical avant-gardism as from his worship of the human imagination and its possibilities. His theater is an "abstract theatre" that expresses his feelings about modern life, and rejects the rules of propriety and verisimilitude.

Le personnage d'Ubu naquit d'une satire potache manigancée par Jarry et ses camarades de lycée, aux dépens d'un professeur de physique malaimé. Les précisions scéniques de Jarry trouvent leur source dans la pièce pour marionnettes qu'ils avaient alors imaginée. Par la pauvreté des artifices de représentation, Jarry espérait donner à son œuvre une portée éternelle et universelle. « Si l'on veut que l'œuvre d'art devienne éternelle un jour, n'est-il pas plus simple, en la libérant soi-même des lisières du temps, de la faire éternelle tout de suite ? »<sup>2</sup> La postérité des personnages et des idées de Jarry tient autant à son avant-gardisme radical qu'au culte qu'il vouait aux possibilités de l'imagination humaine. Son théâtre est un « théâtre abstrait » qui, négligeant les bienséances et la vraisemblance, demande au public un véritable effort d'interprétation.



**Joan Miro**

*Femme*, 1978

bronze with green patina / bronze à patine verte

17 x 13 x 13 inches / 43,2 x 33 x 33 cm



**Pablo Picasso**

*Sueno y Mentira de Franco (The Dream and Lie of Franco)*, 1937  
etching, sugar-lift aquatint on paper / eau-forte et aquatinte au sucre sur papier  
12 1/2 x 16 5/8 inches / 31,8 x 42,2 cm

### **Jarry's Ubu as a Centenarian Lives On**

Jarry carved woodcuts to represent some of his characters, including Ubu, with his famous pointed hood and a spiral on his belly. Taking from, and reinterpreting this imagery, artists such as Pablo Picasso, Joan Miró, Max Ernst, Georges Rouault, and Pierre Bonnard illustrated his adventures. In 1937, Ubu lent himself to the accounts of the Spanish Civil War by Picasso: the suite of etchings *Sueño y Mentira de Franco* (*The Dream and Lie of Franco*) depicts General Francisco Franco as a deformed and hairy Ubu who rides a lanky battle steed and fights against the bull, a symbol of the resistance of the Spanish people. It is accompanied by violent automatic writings on the subject by the artist. In one of the serial images, a head is depicted tilting back in despair, full of tears. The same head would later haunt Picasso's chef d'oeuvre *Guernica* in 1937 at the International Exhibition in Paris. Picasso was familiar with Jarry's writings as they were discussed at Paul Fort's literary meetings that he attend-

### **Ubu est aujourd'hui centenaire**

Une lithographie réalisée par Jarry représente Ubu, affublé d'une toge à capuchon pointu et décorée, sur le ventre, d'une spirale qui restera symbolique. Réinterprétant cette image, des artistes tels que Pablo Picasso, Joan Miró, Max Ernst, Georges Rouault et Pierre Bonnard illustrèrent les pages de Jarry. Plus tard, Ubu se prêtera aussi bien au récit de la guerre civile espagnole par Pablo Picasso qu'à celui de l'Afrique post-Apartheid par William Kentridge. En 1937, Picasso grave une suite de quatorze eaux fortes intitulées *Sueño y Mentira de Franco* (Rêve et Mensonge de Franco), qui met en scène le Général Franco sous les traits d'un Ubu difforme, velu et flanqué d'un destrier dégingandé. Il fait face au taureau, symbole de la résistance du peuple espagnol, et la série est accompagnée du fac-similé d'un violent texte automatique écrit de la main de l'artiste. Dans l'une des images, un visage plein de larmes est renversé en arrière par le désespoir. Le même visage hantera son chef



ed in Montparnasse. He is even said to have acquired Jarry's legendary pistol.

In another time, on another continent, William Kentridge used the figure of Ubu for a series of drawings and an animated film. When the Truth and Reconciliation Commission began in Post-Apartheid South Africa, the hearings were broadcast on public television in an attempt to bring people together across the divided country. Kentridge drew Ubu in a series of eight etchings, *Ubu Tells the Truth* (1996-97), in which the artist superimposes the body of a man on the graphic figure of Ubu. As if to suggest that no one is totally exempt from the insanity that drives Ubu, he drew from photographs where he himself posed as the imaginary dictator. The white potbellied outline of Ubu, decorated with its notorious spiral from Jarry's original depictions, includes the body of the man and seems to mimic his actions – sleeping on a table, riding a bicycle, taking a shower, etc. A video collage of the projection that Kentridge designed for a theater stage, *Ubu Tells the Truth* (1997), juxtaposes char-

d'œuvre *Guernica*, peint la même année pour l'Exposition Internationale de Paris. Picasso connaissait l'œuvre de Jarry que l'on lisait lors des réunions littéraires de Paul Fort à Montparnasse. Il aurait même acquis le légendaire pistolet de Jarry.

A une autre époque, sur un autre continent, William Kentridge a mis en scène le personnage d'Ubu dans une série de dessins et un film d'animation. Lorsqu'a été mise en place la Commission de la Vérité et de la Réconciliation en Afrique du Sud, les auditions ont été diffusées à la télévision publique pour tenter de réconcilier le pays. William Kentridge a dessiné Ubu dans une série de huit gravures, *Ubu Tells the Truth* (Ubu Dit la Vérité, 1996-97). A la silhouette graphique d'Ubu, l'artiste sud-africain a superposé le corps d'un homme. Comme pour suggérer qu'aucun de nous n'est totalement exempt la folie qui anime le personnage de Jarry, il a pris modèle sur des photographies où il pose lui-même à la manière du dictateur imaginaire. Le contour blanc d'Ubu, reconnaissable à sa forme ventrue et à sa traditionnelle spirale, englobe totalement le corps de l'homme et semble l'imiter dormant sur une table,

coal drawings, chalk drawings on black paper, and extracts of documentary films and photographs. The work recaptures the narrative elements from the play in a rough and brutal way. “The installation demonstrates [the play’s] anarchy through the very impossibility of connecting the fragments of the piece. What is the significance of a cat that suddenly becomes a radio? In the play, it’s easier to understand - you see it as the drunken thoughts of Ubu. Here you almost have to become Ubu yourself to understand that this is a world where successive waves of violence or craziness follow each other.”<sup>3</sup> The eye, a symbol for spying and denouncement, is ubiquitous in the film. Successively, a wide-open eye recalls the surrealist film *Un Chien Andalou* (1929) by Luis Buñuel and Salvador Dalí, and a drawing recalls the half-sun, half-light bulb eye that dominates Picasso’s *Guernica*. At one point, a camera on a tripod comes to life and becomes the most violent protagonist of the film.

faisant de la bicyclette ou prenant une douche. En collaboration avec la Handspring Puppet Company, Kentridge mettra en scène une pièce de théâtre mélangeant acteurs et marionnettes. Le film d’animation *Ubu Tells the Truth* (1997) est un montage de la projection utilisée sur scène. Il juxtapose dessins au fusain, dessins à la craie sur papier noir, photographies et extraits de films documentaires. Le film reprend de manière entrecroisée les éléments narratifs de la pièce de théâtre. « L’installation démontre l’anarchie [de la pièce] par l’impossibilité même de connecter les fragments du film entre eux. Que signifie un chat transformé soudainement en poste de radio ? Dans la pièce, c’est plus facile à comprendre : vous voyez qu’il est issu de l’imagination ivre d’Ubu. Dans le film, il faut presque devenir Ubu soi-même pour comprendre qu’il s’agit d’un monde où les vagues de violence ou de folie se succèdent sans relâche. »<sup>3</sup> L’œil, symbole d’espionnage et de délation est omniprésent dans le film. Successivement, un œil écarquillé rappelle *Un Chien Andalou* (1929) de Luis Buñuel et Salvador Dalí, puis un dessin évoque l’œil mi-soleil, mi-ampoule qui

### **The Difference Between Art and Life**

Biographers generally agree that Jarry most identified with his character Dr. Faustroll. After his more extreme escapades, he would exclaim, “Isn’t it as beautiful as literature?” In these instances, Jarry’s life is almost transformed into a work of art.<sup>4</sup> Whereas he denied theatrical conventions on stage, Jarry’s real life took shape as a kind of fantasy. As André Breton emphasizes, the differentiation between art and life was decaying,<sup>5</sup> and according to artist and writer William Anastasi, this was an anticipation of Marcel Duchamp’s ready-mades.<sup>6</sup> Indeed Duchamp, Man Ray, and Francis Picabia, who met in New York around 1915, were associated with Alfred Stieglitz’s *Gallery 291* and Walter Conrad and Louise Arensberg’s social circle and formed the New York branch of the Dada movement, must have been aware of Jarry’s oeuvre. Similar to Jarry, who played with day-to-day objects and their connotations, Man Ray’s assem-

domine *Guernica* de Picasso. Plus loin, un appareil photo s’anime sur son trépied et devient le protagoniste le plus violent du film.

### **La différenciation entre l’art et la réalité**

Les biographes s’accordent généralement à dire que Jarry s’identifiait au personnage du Docteur Faustroll. On dit qu’au soir d’escapades particulièrement outrancières, il avait l’habitude de s’exclamer : « N’est-ce pas aussi beau que de la littérature ? ». Ainsi, par épisodes, la vie de Jarry se transformait en œuvre d’art.<sup>4</sup> Sur scène, il rejetait les conventions et en retour, sa vie réelle prenait la forme d’une fantaisie rocambolesque. La différenciation entre l’art et la réalité, comme l’a souligné André Breton, partait ainsi en déliquescence.<sup>5</sup> Selon William Anastasi, il s’agissait déjà d’une anticipation des *ready-mades* de Marcel Duchamp.<sup>6</sup> Duchamp, Man Ray et Francis Picabia, qui formèrent un foyer du mouvement Dada à New York autour de 1915, fréquentaient la galerie ‘291’ d’Alfred Stieglitz et le cercle de Walter Conrad et Louise



**Man Ray**

*Cadeau*, 1921

bronze, cast in 1970 / bronze, coulé en 1970  
6 1/4 x 5 x 5 inches / 15,9 x 12,7 x 12,7 cm



**Marcel Duchamp**

*The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even (The Large Glass), 1915-23*

oil, varnish, lead foil, lead wire, and dust on two glass panels / huile, vernis, de feuille de plomb, fil de plomb et de poussière sur les deux panneaux de verre

109 1/4 x 69 1/4 inches / 277.5 x 175.9 cm  
Collection of the Philadelphia Museum of Art

opposite:

**Man Ray**

*Elevage de Poussière (Dust Raising), 1920*

gelatin silver print, printed in 1975 / tirage gélatino-argentique 1975

7 3/4 x 10 inches / 19,8 x 25,4 cm

blage *Cadeau (Gift)* (1921) is an example of these incongruous hybrids turned into artworks. On the opening day of an exhibition in Paris in 1921, Man Ray found an iron in a shop and spiked it with nails, transforming the prosaic object into an absurd and dangerous item, which if put to use could only really turn a dress into ribbons.

Along these lines, Jarry would certainly not have denied the idea of making art from such mundane materials as dust. When Man Ray took the photograph *Elevage de poussière (Dust Raising)* (1920) dust had accumulated for several months on Duchamp's sculpture, *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even (The Large Glass)* (1915-1923). Duchamp then kept some dust in the lower part of his sculpture, as described in *The Green Box* notes,<sup>7</sup> which recall Jarry's description of Dr. Faustroll wearing "tiny little gray boots, with even layers of dust carefully preserved on them, at great expense, for many months past." Similarly, when Jarry wonders, "Why would



Arensberg, devaient être familiers de l'œuvre de Jarry. *Cadeau* (1921), un *ready made* « rectifié » de Man Ray, est une de ces hybridations incongrues devenues œuvres d'art, qui font penser à la manière dont Jarry s'amusait des objets du quotidien et de leurs connotations. Pour un vernissage de son exposition à Paris en 1921, Man Ray trouva dans une boutique un fer à repasser qu'il décida de hérissier de clous, transformant ainsi l'objet prosaïque en un cadeau dangereux et absurde, qui ne pouvait plus que transformer « une robe en rubans ».

De même, Jarry n'aurait pas renié l'idée d'utiliser dans l'art des matières vulgaires telles que la poussière. Lorsque Man Ray photographia *Elevage de poussière* (1920), plusieurs mois de poussière s'étaient accumulés sur *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* ou *Le Grand Verre* (1915-1923). Duchamp garda de la poussière dans la partie basse de sa sculpture. Ses notes à ce sujet rappellent la description que Jarry fait du Docteur Faustroll vêtu « d'une chemise en toile de quartz, d'un pantalon large, serré à la cheville, de velours noir mat, de bottines minuscules et grises, la poussière y étant maintenue, non sans grands frais, en couche égale, depuis des mois ».<sup>7</sup>

anyone claim that the shape of a watch is round – a manifestly false proposition – since it appears in profile as a narrow rectangular construction, elliptic on three sides; and why the devil should one only have noticed its shape at the moment of looking at the time?”,<sup>8</sup> Duchamp seems to approve: “If a clock is seen by the side, it no longer gives the time.” Taking this idea further, Duchamp built a folded collage titled *Clock in Profile* (1964), which illustrates *The Inventor of Gratuitous Time* (1964) by Robert Lebel.<sup>9</sup>

Parallèlement, lorsque Jarry demande « Pourquoi chacun affirme-t-il que la forme d'une montre est ronde, ce qui est manifestement faux, puisqu'on lui voit de profil une figure rectangulaire étroite, elliptique de trois quarts, et pourquoi diable n'a-t-on noté sa forme qu'au moment où l'on regarde l'heure ? »,<sup>8</sup> Duchamp semble répondre : « Si une pendule est vue de côté, elle ne donne plus l'heure. » Pour illustrer *L'inventeur du Temps Gratuité*<sup>9</sup> de Robert Lebel (1964), Duchamp reprit cette idée et construisit le pliage en papier d'une *Pendule de profil* (1964).



**Marcel Duchamp**

*The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even (The Green Box), 1934*

box containing reproduction of photographs and other artworks and facsimiles of manuscript notes from 1911-1915 / boîte contenant des reproductions de photographies et d'autres oeuvres et de facsimile de notes manuscrites dantant de 1911-1915

13 x 11 1/8 x 1 inches / 33 x 28,3 x 2,5 cm





**Man Ray**

*Meret Oppenheim and Louis Marcoussis (Érotique Voilée)*, 1933  
vintage gelatin silver print / tirage gélatino argentique original  
5 x 7 inches / 12,7 x 17,8 cm

### **The Machine and the Human**

A reproduction of *Erotique Voilée* (1933) by Man Ray is hanging in Rebecca Horn's studio, seen in her film *Der Eintänzer* (1978). Nancy Spector notes, "At the core of Horn's art lies this steady pulse of erotic yearning, this rhythmic beat of the body, this constant throbbing that distinguishes life from death."<sup>10</sup> The tradition of mechanical-sexual metaphors goes back to Jarry's "machine-to-inspire-love" that "falls in love" with the Supermale.<sup>11</sup> Horn's machines caress, brush, turn around, scratch, or knock - revealing the human aspect of the machine and the mechanical aspect of the human body.

In Horn's painting machines, *Les Amants* (1991), two funnels, one full of black ink and the other of champagne, feed a motorized arm that projects both liquids onto the wall. In an ephemeral choreography, the black ink leaves dripping streaks while the champagne remains mostly invisible. The installation could be seen as an androgynous embodiment of Jarry's own painting machine, *Clinamen*. This machine was

### **La Machine et l'Humain**

Une reproduction d'*Erotique Voilée* (1933) de Man Ray est accrochée dans l'atelier de Rebecca Horn, visible dans son film *Der Eintänzer* (1978). A cette remarque, Nancy Spector ajoute : « Au cœur de l'art de Rebecca Horn se trouve le pouls régulier du désir érotique ardent, ce battement rythmique du corps, ce battement constant qui distingue la vie de la mort. »<sup>10</sup> La tradition des métaphores mécano-érotiques remonte à la « machine-à-inspirer-l'amour » de Jarry qui « tombe amoureuse » du Surmâle.<sup>11</sup> Les machines de Rebecca Horn caressent, frôlent, elles tournent sur elles-mêmes, griffent ou frappent. Elles décèlent la dimension humaine de la machine et la dimension mécanique du corps humain.

Dans la machine à peindre de Rebecca Horn *Les Amants* (1991), un entonnoir rempli d'encre noire et un autre rempli de champagne alimentent un bras motorisé qui projette les deux liquides au mur dans une chorégraphie éphémère. Seule l'encre

“animated from the inside by a system of massless springs, turning around in azimuth in the iron hall of the Palace of Machines, the only monument standing in a deserted and razed Paris; like a spinning top, it dashed itself against the pillars, swayed and veered in infinitely varied directions, and followed its own whim in blowing onto the wall’s canvas the succession of primary colors ranged according to the tubes of its stomach.”<sup>12</sup>

Paradoxically, Horn’s mechanical sculptures and hand-made drawings both address the human body. As Donald Kuspit points out, “machine and drawing converge because they both allude to different aspects of bodily movement: they are expressions of the same traumatized body ego.” He continues, “On the one hand: the hardworking, sober, dutiful machine, with its programmed movement, always following the rules, like any well-made construction, obediently repetitive, a sort of assembly line robot, outwardly animated, inwardly inert. (...) On the other hand: Horn’s unpremeditated, free-spirited drawings, alive with visual excitement and expressive

noire forme des traînées coulantes sur la surface du mur, tandis que le champagne rose est presque invisible. Cette installation pourrait être l’incarnation androgyne de « Clinamen », la machine à peindre décrite par Jarry : « La Machine à peindre, animée à l’intérieur d’un système de ressort sans masse, tournait en azimut dans le hall de fer du Palais des Machines, seul monument debout de Paris désert et ras, et comme une toupie, se heurtant aux piliers, elle s’inclina et déclina en directions indéfiniment variées, soufflant à son gré sur la toile des murailles la succession des couleurs fondamentales étagées selon les tubes de son ventre, comme dans un bar un *pousse-l’amour*, les plus claires, plus proches de l’issue. Dans le Palais scellé hérissant seul la polissage morte, moderne déluge de la Seine universelle, la bête imprévue *Clinamen* éjacula aux parois de son univers. »<sup>12</sup>

Paradoxalement, les sculptures mécaniques de Rebecca Horn et ses dessins réalisés à la main semblent poser les mêmes questions sur le corps humain. Comme le remarque Donald Kuspit, « les machines et les dessins de Rebecca Horn conver-



**Rebecca Horn**

*Happy Life in Blue*, 2006

butterfly, metallic construction, motor / papillon, construction métallique, moteur

3 x 5 x 7 1/4 inches / 7,6 x 12,7 x 18,4 cm

power.”<sup>13</sup> Horn’s recent drawings made with pencil, colored pen, and acrylic paint are adapted to the scale of the artist’s movements. The artist writes: “The body fans out its antennae in a broad sweep, moving in circles as if to outline a state of hovering balance with tailor’s chalk.”<sup>14</sup>

gent car ils font allusion à deux aspects différents du mouvement corporel (...) Ils sont l’expression du même traumatisme de l’ego corporel.» Il poursuit, « D’un côté : la machine assidue, sobre, consciencieuse, avec son mouvement programmé, suivant toujours les règles, comme n’importe quelle bonne construction, docilement répétitive, une sorte de robot animé en apparence, intérieurement inerte. (...) De l’autre, les dessins spontanés, libres, vivants d’effervescence visuelle et de pouvoir expressif. »<sup>13</sup> Les récents dessins au crayon, encres colorées et acrylique sur papier sont adaptés à l’envergure des gestes de l’artiste. L’artiste écrit : « Le corps déploie ses antennes comme un éventail, décrivant des cercles comme pour dessiner avec une craie de tailleur l’état d’équilibre d’un vol statique. »<sup>14</sup>

### Alchemy and Pataphysics

Alchemy, which regained popularity at the end of the nineteenth century in France, must have been an inspiration for Jarry's inventions. In Horn's artistic language, many symbols, colors, and materials also recall this age-old occult science.<sup>15</sup> She uses mercury, sulphide, charcoal, silver, gold, and black and red liquids. In *Cinéma Vérité (The Snake's Ghost)* (2008), a deep dark aqueous surface is lit by a projector above it that reflects an oval shape of light on the opposite wall. The beating of a motorized copper "snake" disrupts this virtual mirror and draws shadows on the wall. The water seems to be transmuted into an ethereal substance responsible for the design of this ghostly artwork.

Jarry's own "neo-science" is called Pataphysics and is described in his novel, *Exploits and Opinions of Dr. Faustroll, Pataphysician* (1911). It is "the science of imaginary solutions, which symbolically attributes the properties of objects, described

### Alchimie et Pataphysique

L'alchimie, qui a connu une renaissance à la fin du dix-neuvième siècle en France et a du être une source d'inspiration pour les inventions de Jarry, partage une série de symboles avec le langage artistique de Rebecca Horn<sup>15</sup>. L'artiste met en jeu des matières telles que le mercure, le soufre, le charbon, des liquides noirs et rouges, l'argent et l'or. *Cinéma Vérité (The Snake's Ghost)* (2008), met en jeu la surface d'un bassin d'encre noire, perturbé par le battement motorisé d'un « serpent » en cuivre. La lumière d'un projecteur braqué sur le liquide obscur dessine les mouvements ainsi générés sur le mur opposé : le fluide est comme transmuté en une matière éthérée responsable de ces ombres fantomatiques.

La « pseudo-science » que Jarry invente, lui, dans les pages de son roman *Gestes et Opinions du Docteur Faustroll, Pataphysicien* (1911), est nommée Pataphysique. Il s'agit de « la science des solutions imaginaires, qui accorde symbol-

by their virtuality, to their lineaments. Additionally, “Pataphysics will examine the laws governing exceptions, and will explain the universe supplementary to this one.” Namely, it will explore the paradoxical, the accidental, and the supernatural.

Thomas Chimes’ discovery of Jarry’s Pataphysics was a point of departure for the artist’s long engagement with the European avant-garde of the late nineteenth century. He painted a series of small-scale sepia-brown portraits on wood from original photographs of Jarry, Rimbaud, Beaudelaire, Proust, Joyce, Wilde, Apollinaire, and others. “The idea of a hallucinatory voyage to the imaginative realms of a particular artist or writer would provide the impetus for Chimes’ extraordinary series of panel paintings, which as Anne d’Harnoncourt [Director and Chief Executive Officer of the Philadelphia Museum of Art from 1982 to 2008] first pointed out were similarly intended to refer less to the subject represented than to the ideas that person generated.”<sup>16</sup> Some portraits are metonymic: a glove, taken from André Breton’s *Nadja*

iquement aux linéaments les propriétés des objets décrits par leur virtualité. » Elle « étudiera les lois qui régissent les exceptions et expliquera un univers supplémentaire à celui-ci. » Autrement dit, elle explorera le paradoxe, l’accident et le surnaturel.

Lorsque Thomas Chimes découvrit la Pataphysique, ce fut pour lui le point de départ d’une longue affinité avec l’Avant-Garde européenne de la fin du dix-neuvième siècle et du début du vingtième siècle. Chimes peignit une série de petits portraits sur bois, dans les couleurs brun et sépia sombres à partir de photographies de Jarry, Arthur Rimbaud, Charles Beaudelaire, Marcel Proust, James Joyce, Oscar Wilde et Guillaume Apollinaire, entre autres. « L’idée d’un voyage hallucinogène dans l’univers imaginaire de tel ou tel artiste ou écrivain allait fournir à Chimes l’*impetus* pour une extraordinaire série de peintures sur bois qui, comme Anne d’Harnoncourt [directrice du Philadelphia Museum of Art de 1982 à 2008] l’a souligné la première, cherchait à représenter non seulement des personnalités, mais aussi les idées qu’elles ont générées. »<sup>16</sup> Certains portraits sont métonymiques: un gant, tiré de *Nadja* d’André

(1928), stands for the playwright himself and a mustached Mona Lisa is Duchamp. For each portrait, Chimes would research the subject's biography and oeuvre extensively, then select the most appropriate photograph and paint from it.

In the mid-1980s, an artistic, intellectual, and personal questioning led Chimes to create a series of very pale, virtually monochromatic paintings. In these, faces and landscapes appear behind a luminous, translucent veil of white. One of them is a portrait of Jarry that forms a pair with an earlier panel painting of Chimes' that takes its image from the same photograph by Félix Nadar. The painterly transition from darkness to light was an abrupt and radical shift in Chimes' oeuvre. He writes: "the white explains nothing but simply points to the mystery as if to say – there it is. There is something profoundly dark about such mystery, and yet at the same time, full of light."<sup>17</sup> Chimes became highly interested in Greek mythology, astronomy, and alchemy. "He has come to view the white paintings as the culmination of his career, which

Breton (1928), représente l'auteur lui-même; une Mona Lisa moustachue représente Marcel Duchamp. Pour chaque portrait, Chimes lisait méticuleusement la biographie et l'œuvre de son sujet, avant de choisir la photographie qui lui permettrait de transcrire au mieux sa personnalité et ses idées, et de la peindre.

Au milieu des années 1980, une remise en question à la fois artistique, intellectuelle et personnelle, conduit Chimes à une série de toiles extrêmement pâles, proches du monochrome blanc. Dans ces œuvres, des visages ou des paysages apparaissent derrière un voile lumineux translucide. L'une d'entre elles, un portrait de Jarry réalisé en 1986-88, forme une paire avec un portrait sur bois plus ancien, inspiré par la même photographie prise par Félix Nadar en 1896. Ce passage de l'obscur à l'iridescent fut abrupt dans l'œuvre de Chimes. Il écrit, « Le blanc n'explique rien mais révèle simplement le mystère comme pour dire – le voici. Il y a quelque chose de très noir à propos de ce mystère, et en même temps de très lumineux. »<sup>17</sup> Chimes portait grand intérêt à la mythologie grecque, à l'astronomie et à l'alchimie. «

in retrospect he sees in terms of the four stages of alchemical transformation, leading through the *nigredo* of dissolution of the panel portraits towards the *albedo* of a new genesis in the white paintings. Indeed, as if to emphasize this point, in the past five years Chimes has allowed gold to enter his palette, creating ethereal white paintings with raised, gold-tinted lettering or imagery on carefully prepared, modular wood panels, all measuring approximately three by three inches.”<sup>18</sup> In this latter body of work, Chimes demonstrates a symbolic motive closely tied to Jarry and his creations. These works are haunted by the figure of Jarry on his bicycle, Ubu Roi’s crown, Dr. Faustroll’s ship, and a hooded character that “incorporates the fearful image of Ubu with the helpful image of the familiar figure that helps an alchemist.” Chimes says of the hooded persona: “He has positive characteristics, which are the opposite of the Ubu impishness. And so I wanted to combine both of them standing on the world as a kind of reference to both sides.”<sup>19</sup>

Il en est venu à voir ses peintures blanches comme la culmination de sa carrière, qu’il interprète, avec le recul, selon les quatre étapes de la transformation alchimique, menant du *nigredo* de la dissolution dans les portraits sur bois à l’*albedo* de la régénérescence dans les peintures blanches. En effet, comme pour confirmer cette interprétation, Chimes a laissé l’or s’ajouter à sa palette pendant les cinq dernières années, créant des peintures blanches éthérées où des lettres ou des images apparaissent en reliefs dorés sur des panneaux de bois de sept centimètres par sept méticuleusement préparés. »<sup>18</sup> Dans ces œuvres tardives, Chimes réutilise une symbolique intimement liée à l’œuvre de Jarry et à ses créations. Elles sont hantées par la silhouette de Jarry sur sa bicyclette, la couronne d’Ubu, le bateau du Dr. Faustroll, et un personnage cagoulé. Ce dernier, dit Chimes, « incorpore l’image affreuse d’Ubu et l’image aimable du personnage qui aide traditionnellement l’alchimiste. Il a des caractéristiques positives qui s’opposent à l’espièglerie d’Ubu. Je voulais combiner la présence des deux pour synthétiser ces deux facettes. »<sup>19</sup>



The disorientating experience of confronting Jarry's lines appeals to the reader's sense of derision, freedom of mind and Unconscious. Adopting the writer's state of mind is the only way not to be offended, shocked or confused. Capturing the idiosyncrasy of Jarry's insolent mind through the history of visual art is made possible by the highly suggestive power of his creations, words and stage productions. From Thomas Chimes' immersion into Pataphysics to William Kentridge's reenactment of the Truth and Reconciliation Commission and Rebecca Horn's own alchemical and mechanical exploration of the body, Jarry's imaginary world revives in an astonishing take on the recent turn to the twenty first century.

L'écriture de Jarry est une expérience déboussolante qui en appelle au sens de la dérision, à la liberté de pensée et à l'Inconscient du lecteur. La seule manière de ne pas être offensé, choqué ou perplexe devant son œuvre est de se plier à son état d'esprit. S'il est possible de retrouver la singularité de l'insolence jarryesque au travers de l'histoire de l'art, c'est grâce à l'incroyable pouvoir de suggestion de ses créations, de ses mots et de ses mises en scènes. L'exploration que Thomas Chimes fait de la Pataphysique, le récit que William Kentridge fait de l'Afrique du Sud post-Apartheid et la recherche mécanico-alchimique que Rebecca Horn mène sur le corps humain sont ainsi capables de ressusciter le monde imaginaire d'Alfred Jarry, au tournant du vingt-et-unième siècle.



## Notes

- 1** Alfred Jarry, *Œuvres Complètes*, comp. and ed. Michel Arrivé, Bibliothèque de la Pléiade, Vol. I (Paris: Gallimard, 1972), 1043. Letter from Alfred Jarry to Aurélien Lugné-Poe, January 8, 1896.
- 2** Alfred Jarry, *Œuvres Complètes*, comp. by Henri Bordillon, Patrick Besnier and Bernard Le Doze, Bibliothèque de la Pléiade, Vol. II (Paris: Gallimard, 1987), 641. Alfred Jarry, "Le Temps dans l'Art", Conference in Paris on April 8, 1902.
- 3** Dan Cameron, Carolyn Christov-Bakargiev and J. M. Coetzee, *William Kentridge* (London: Phaidon, 1999), 31. Carolyn Christov-Bakargiev in conversation with William Kentridge.
- 4** Roger Shattuck, *The Banquet Years; The Arts in France 1885-1918: Alfred Jarry, Henri Rousseau, Erik Satie, Guillaume Apollinaire* (New York: Harcourt, Brace, 1955), 168.
- 5** André Breton, *Anthologie de l'humour noir* (Paris: J. J. Pauvert, 1966). "Beginning with Jarry... the differentiation long considered necessary between art and life has been challenged to wind up annihilated as a principle."
- 6** William Anastasi, *Jarry, Joyce, Duchamp and Cage*, essay commissioned for and published in the Catalogue to the Venice Biennale, 1993.
- 7** Marcel Duchamp, *The Bride Stripped Bare By Her Bachelors, Even*, trans. George H. Hamilton, comp. Richard Hamilton (New York: George Wittenborn, Inc., 1960), 75. "For the sieves in the glass - allow dust to fall on this part a dust of 3 or 4 months and wipe well around it in such a way that this dust will be a kind of color (transparent pastel) ... Also try to find several layers of transparent colors (probably with varnish) one above the other. the whole on glass.—"
- 8** Alfred Jarry, *Exploits & Opinions of Doctor Faustroll, Pataphysician*, trans. Simon W. Taylor (Boston: Exact Change, 1996).
- 9** Robert Lebel, *La Double Vue, suivi de L'Inventeur du temps gratuit*, illus. by Marcel Duchamp and Alberto Giacometti (Paris: Le Soleil Noir, 1964).
- 10** Nancy Spector, "Neither Bachelors Nor Brides: The Hybrid Machines of Rebecca Horn," in *Rebecca Horn*, essays by Germano Celant et al. (New York: Guggenheim Museum, 1993), 56.
- 11** Alfred Jarry, *The Supermale*, trans. Ralph Gladstone and Barbara Wright (New York: New Directions Pub. Corp., 1977).
- 12** Jarry, *Doctor Faustroll*.
- 13** Donald Kuspit, "The Machine Self and the Squiggle Game," *Artnet Magazine*, September 17, 2007. <http://www.artnet.com/magazineus/features/kuspit/kuspit9-17-07.asp>.
- 14** Rebecca Horn, *Rebecca Horn: Cosmic Maps*, text by Doris Van Drathen (Milano: Charta; New York: Sean Kelly Gallery, 2008), 4.
- 15** Germano Celant, "The Divine Comedy of Rebecca Horn," in *Rebecca Horn*, essays by Germano Celant et al. (New York: Guggenheim Museum, 1993), 43.
- 16** Michael Taylor, *Thomas Chimes: Adventures in 'Pataphysics* (Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 2007), 113.
- 17** Thomas Chimes, *Thomas Chimes; Pataphysician Redivivus: The Panel Portraits, 1973-78*, text by Donald Kuspit (Philadelphia: Locks Gallery, 1999), 9. Thomas Chimes quoted by Donald Kuspit.
- 18** Taylor, *'Pataphysics*, 198.
- 19** Thomas Chimes, *Thomas Chimes: The Entropy Paintings*, interview by Phillip Mitsis (Philadelphia: Locks Gallery, 2007), 12.

## Notes

- 1** Alfred Jarry, *Œuvres Complètes*, établi et annoté par Michel Arrivé, Bibliothèque de la Pléiade, tome I (Paris: Gallimard, 1972), 1043. Lettre d'Alfred Jarry à Aurélien Lugné-Poë, 8 janvier 1896.
- 2** Alfred Jarry, *Œuvres Complètes*, établi par Henri Bordillon avec Patrick Besnier et Bernard Le Doze, Bibliothèque de la Pléiade, tome II (Paris: Gallimard, 1987), 641. Alfred Jarry, "Le Temps dans l'Art", Conférence prononcée à Paris le 8 avril 1902.
- 3** Dan Cameron, Carolyn Christov-Bakargiev et J. M. Coetzee, *William Kentridge* (London: Phaidon, 1999), 31. William Kentridge, interview par Carolyn Christov-Bakargiev.
- 4** Roger Shattuck, *The Banquet Years; The Arts in France 1885-1918: Alfred Jarry, Henri Rousseau, Erik Satie, Guillaume Apollinaire* (New York: Harcourt, Brace, 1955), 168.
- 5** André Breton, *Anthologie de l'humour noir* (Paris: J. J. Pauvert, 1966).
- 6** William Anastasi, *Jarry, Joyce, Duchamp and Cage*, essai commissionné et publié dans le Catalogue de la Biennale de Venise, 1993.
- 7** Alfred Jarry, *Gestes et Opinions du Docteur Faustroll, Pataphysician*, in Jarry, *Œuvres Complètes*, tome I, 699.
- 8** Ibid.
- 9** Robert Lebel, *La Double Vue, suivi de L'Inventeur du temps gratuit*, illus. de Marcel Duchamp et Alberto Giacometti (Paris: Le Soleil Noir, 1964).
- 10** Nancy Spector, "Neither Bachelors Nor Brides: The Hybrid Machines of Rebecca Horn," in *Rebecca Horn*, essais de Germano Celant et al. (New York: Guggenheim Museum, 1993), 56.
- 11** Alfred Jarry, *Le Surmâle*, in Jarry, *Œuvres Complètes*, tome II, 269.
- 12** Alfred Jarry, *Gestes et Opinions du Docteur Faustroll, Pataphysician*, in Jarry, *Œuvres Complètes*, tome I, 714.
- 13** Donald Kuspit, "The Machine Self and the Squiggle Game," *Artnet Magazine*, 17 septembre 2007. <http://www.artnet.com/magazineus/features/kuspit/kuspit9-17-07.asp>.
- 14** Rebecca Horn, *Rebecca Horn: Cosmic Maps*, texte de Doris Van Drathen (Milano: Charta; New York: Sean Kelly Gallery, 2008), 4.
- 15** Germano Celant, "The Divine Comedy of Rebecca Horn," in *Rebecca Horn*, essais de Germano Celant et al. (New York: Guggenheim Museum, 1993), 43.
- 16** Michael Taylor, *Thomas Chimes: Adventures in 'Pataphysics* (Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 2007), 113.
- 17** Thomas Chimes, *Thomas Chimes; Pataphysician Redivivus: The Panel Portraits, 1973-78*, texte de Donald Kuspit (Philadelphia: Locks Gallery, 1999), 9. Thomas Chimes cité par Donald Kuspit.
- 18** Taylor, *'Pataphysics*, 198.
- 19** Thomas Chimes, *Thomas Chimes: The Entropy Paintings*, interview par Phillip Mitsis (Philadelphia: Locks Gallery, 2007), 12.