

SPRING HURLBUT

SACRIFICIAL ORNAMENT



*Essays by*

GEORGE HERSEY & SHARON KIVLAND



*Southern Alberta Art Gallery*

*Lethbridge, Alberta, Canada*

## ORNAMENT

AND

## SACRIFICE

**I**N ANCIENT GREEK sacrificial rituals oxen, cows, bulls, goats, sheep—and even lesser things like shellfish and eggs, were offered by priests on the altar. At the moment when the knife cut into the animal's throat, it was felt, the divinity in whose honor the sacrifice was being held entered the victim's body. The beast would then be ceremonially roasted and eaten by the congregation. The meal was a form of holy communion. The god entered the bodies of those who ate the animal's now-sacred flesh.

But not all parts of the victim were edible. What was to be done with its bones and cartilage, with its gilded horns, and with the flowers and ribbons that had ornamented it as it was led in procession to the altar? These things were holy; the god had entered into them; they had to be preserved and revered. At Olympia, sacrificial bones were ground into a plaster used to coat the altars. Another way of hallowing the relics was to construct *bothroi*, sunken containers or chambers in which the impedimenta of sacrifice could be stored after they had served their purpose.

We know from vase paintings that a third way of saving sacrificial remains was to hang them in trees. In fact the first temples were groves of such trees. Thus, in ancient Greece, did sacred groves blossom with the strange fruit of bones, teeth, vertebrae, horns, skulls, and garlands. One

## ORNEMENTS

ET

## SACRIFICES

**D**ANS LES RITES SACRIFICIELS de la Grèce antique, les prêtres offraient, sur l'autel, des bœufs, des vaches, des taureaux, des chèvres, des moutons—ou encore des coquillages ou des œufs. À l'instant où le couteau plongeait dans la gorge de l'animal, croyait-on, la divinité en l'honneur de laquelle se déroulait le sacrifice pénétrait dans le corps de la victime. Ensuite, on faisait rôtir la bête, et les fidèles la mangeaient. Ce repas cérémoniel était une forme de communion. Consommer la chair désormais consacrée de l'animal, c'était faire entrer le dieu en soi.

Cependant, toutes les parties de la victime n'étaient pas comestibles. Les os et le cartilage, les cornes dorées, les fleurs et les rubans qui avaient orné la bête tandis qu'on la menait en procession à l'autel, qu'allait-on faire de toutes ces choses? Elles étaient saintes, car le dieu y était entré. Il fallait les conserver et les vénérer. À Olympie, on broyait les os sacrificiels pour en faire un plâtre dont on recouvrait les autels. On pouvait aussi consacrer les reliques en les rangeant, après le sacrifice, dans des puits appelés *bothroi*.

Grâce aux peintures de vase, nous connaissons l'existence d'un troisième moyen de conserver les vestiges sacrificiels : les suspendre à des arbres. D'ailleurs, les premiers temples étaient des bosquets d'arbres ornés de cette façon. Aussi, dans la Grèce antique, les arbres des bosquets sacrés portaient-ils d'étranges fruits : os, dents, vertèbres, cornes, crânes, guirlandes. On estime généralement (et c'est là une croyance ancienne,

common belief, an ancient one supported by architectural theory, is that Greek temples evolved from these groves. The tree trunks became the column shafts, the branches were woven into the entablature and roof, and the out-curving roots became the column bases and temple platform.

In my opinion, in a similar evolution the strings and pendants of bones and other objects hanging in the trees became, first in wooden and then in stone temples, the ornamental mouldings we see today in classical architecture. Thus preserved and displayed, the sacrificial leftovers, or *splachnai*, memorialized past sacrifices. They were proof of the temple-builders' continual attention to the gods. The latter, we know, were jealous of such offerings. Gods and humans alike kept count. In Homer it is commonplace for a character to say something like this to Zeus: "I have sent the smoke of many ox-thighs to heaven in your honor." In a similar way the displays of animal parts hung on trees or buildings totalled up the sacrifices that had been offered over the years.

We can trace these primordial architectural events in the terminology of classical architectural decorations. It was normal practice, for example, to chop the animal's thighbone into three pieces which were then wrapped in upper and lower layers of dripping fat. Now the Doric triglyph consists of three upright bonelike elements sandwiched between upper and lower horizontal pieces. Along the bottoms of these are stylized drops called *guttae*. In Latin, moreover, the three upright elements of the triglyph are called *femurines*, thigh-bones. And the word *triglyph* itself means "broken into three pieces."<sup>1</sup> The thighbones were displayed to certify that a god had actually descended at the altar. We can even see the *guttae* as dripping from the bones. The drops would represent the sacred fluids that, during the sacrifice, were carefully drained into the altar; the drops could also be memorials of the aspergings the priest performed. *Guttae* are important. Such fluids were thought to contain things like the soul, the life-force, strength, sexual ability, and other god-given powers that could be absorbed by, or removed from, the body. Thus in Greek *aion* means both spinal marrow and destiny, perhaps with the idea that your fate is bound up with the marrow of your bones.

Another very common moulding, in the Ionic and Corinthian orders, is the dentil—a row of rectangular projections resembling teeth—which is what their name means. Looking upward at an arrangement of dentils and *guttae* one sees, in fact, the upper maw of a beast, lips drawn back, gums

étayée par la théorie de l'architecture) que ces bosquets ont donné naissance aux temples grecs. Des troncs d'arbre dériveraient les fûts des colonnes; les branches entrelacées seraient à l'origine de l'entablement et du toit; la base des colonnes et la plate-forme du temple seraient une reproduction du socle formé par les racines.

Les chapelets et pendeloques d'os et d'autres reliques que l'on suspendait aux arbres ont connu, d'après moi, une évolution semblable. Ils ont donné, d'abord dans des temples de bois, puis dans des temples de pierre, les moulures de l'architecture classique, telles que nous les connaissons aujourd'hui. Ainsi conservés et exposés, les vestiges sacrificiels, ou *splachnai*, rappelaient les sacrifices passés. Ils prouvaient l'attention indéfectible que les bâtisseurs de temples portaient aux dieux. Ceux-ci, nous le savons, étaient jaloux de ces offrandes. Tout comme les êtres humains, ils en tenaient l'inventaire. Dans Homère, il arrive souvent qu'un personnage dise à Zeus quelque chose comme ceci : « J'ai fait monter aux cieux, pour t'honorer, la fumée de nombreuses cuisses de bœuf. » D'une façon analogue, les morceaux d'animaux que l'on suspendait aux arbres ou aux bâtiments représentaient le bilan des sacrifices offerts au fil des ans.

Ces pratiques fondatrices de l'architecture, nous pouvons les retracer dans la terminologie de l'ornementation classique. Par exemple, les Anciens avaient coutume de couper le fémur de l'animal en trois morceaux et de placer ensuite ces morceaux entre deux couches de suif. Or, le triglyphe dorique se compose de trois éléments verticaux qui évoquent des os et qui sont complétés par deux bandes horizontales, une en haut et une en bas. Sous ces bandes, il y a des gouttes stylisées, les *guttae*. De plus, en latin, les trois éléments verticaux du triglyphe se nomment *femurines*, fémurs. Et le mot « triglyphe » signifie « brisé en trois morceaux<sup>1</sup> ». On exposait les fémurs pour certifier qu'un dieu était bien descendu sur l'autel. En regardant un triglyphe, nous pouvons même nous imaginer que les *guttae*, les gouttes, tombent des os. Elles représenteraient les fluides sacrés que l'on recueillait soigneusement sous l'autel au cours du sacrifice. Elles pourraient aussi rappeler les aspersions du célébrant. Les gouttes sont importantes. On croyait que ces fluides renfermaient des choses comme l'âme, l'énergie vitale, la force, la puissance sexuelle et autres attributs divins qui pouvaient être absorbés par le corps ou en être retirés. Ainsi, en grec, *aion* signifie à la fois moelle épinière et destin, peut-être parce que l'on pensait que le destin d'un être était lié à la moelle de ses os.

Très courante aussi dans les ordres ionique et corinthien, la moulure denticulée présente une rangée de saillies rectangulaires (les denticules) qui ressemblent à des dents. Lorsqu'on lève les yeux vers un assemblage de denticules et de gouttes, c'est comme si on voyait la partie supérieure de la gueule d'une bête, lèvres retroussées, gencives écumantes, et une rangée de dents. De même, les astragales peuvent être des

salivating, and a row of teeth. Astragals, too, can be rows of teeth, though usually they are vertebrae, while other mouldings are made of bird's beaks or of the tongues. All these things suggest the act of eating, or, better, of devouring. This architectural image of a beast is filled out by the volutes of the Ionic and Corinthian capitals, which resemble the horns that were omnipresent at sacrifices. Sometimes the clergy wore them, and the horns of the victims were gilded, as if precious. And indeed they were. Horns were thought to contain a soul-like substance, *psyche*, the life-power.

A temple, then, is a kind of statue of a beast, one formed from the disparate body parts of other beasts. But the beast-images are actually polyvalent. We know this from the different meanings given to the same terms. Thus horns can double as hair, vegetables as staves, pleats in a garment as bunches of spear shafts. This is unsurprising. For one thing it is the price of any sort of representation: the artist or craftsman is essentially portraying one thing with another. And I should also note that sacrifice is essentially the similar transformation of an animal into a god and then the further fusing of that animal-god's body with those of the worshippers.

I have said that other things besides ox-thighs were used in sacrifices—bird's beaks and wings, their eggs, various kinds of cakes, liquids, and grains. These could be offered in minor personal rituals as opposed to the major communal sacrifices of domestic animals. Indeed you could often go to a temple and see, outside it, a large table called a table of offerings covered with rows of such things. The worshipper could buy one of them and offer it on an altar. In fact one's mental picture of a table of offerings is not too different from the rows of sacrificial objects we see in superimposed classical mouldings.<sup>2</sup> The frieze of the Temple of Vesta, in Rome, was made up of carved jugs (for blood and wine), axes (for slaying the victim), ox-skulls, garlands, plants, and similar objects, all connected with sacrifice (FIG. 1).

Let us look at a few of the more prominent names, shapes, and surface treatments of Greek mouldings. I give the terms themselves and their (mostly Greek) meanings on the left, illustrating the forms in the figures. I have included some modern terms, such as "fillet," since these too refer to objects used in sacrifice. But I have to note that we have not inherited complete sets of ancient terms for the different kinds of ancient mouldings we have inherited, so any list must supplement ancient terms with modern ones.

rangées de dents, quoique, en général, ce soient plutôt des rangées de vertèbres. D'autres moulures sont faites de becs d'oiseau ou de langues. Tous ces motifs évoquent l'action de manger ou, mieux, de dévorer. Pour compléter cette représentation architecturale de la bête, mentionnons les volutes des chapiteaux ioniques et corinthiens, qui ressemblent à des cornes—éléments omniprésents dans les sacrifices. Les prêtres portaient parfois des cornes, et on dorait celles des victimes, comme pour indiquer qu'elles étaient précieuses. Et elles l'étaient. On pensait qu'elles renfermaient une substance spirituelle, la *psyche*, ou puissance vitale.

Un temple est donc, en quelque sorte, la statue d'une bête, une statue faite d'éléments disparates provenant d'autres bêtes. Toutefois, les images de bête ne sont pas univoques. Nous le savons à cause des différents sens donnés aux mêmes termes : ainsi les doubles cornes/chevelure, végétaux/bâtons, plis d'un vêtement/faisceau de hampes. Il n'y a là rien d'étonnant. D'abord, c'est le prix de toute représentation, de quelque sorte qu'elle soit : essentiellement, l'artiste ou l'artisan dépeint une chose au moyen d'une autre. De même, je dois le noter, le sacrifice est, en son essence, transformation d'un animal en un dieu, puis fusion du corps de cet animal-dieu avec le corps des fidèles.

Nous avons vu que, au cours des sacrifices, les Anciens n'utilisaient pas que des cuisses de bœuf. Les animaux domestiques étaient réservés aux grandes cérémonies collectives, mais, à l'occasion de petits rituels personnels, on offrait des becs, des ailes, des œufs d'oiseau, ou des galettes, des liquides, des graines de diverses sortes. D'ailleurs, aux abords des temples, il y avait souvent une grande table où s'étaient des rangées d'objets de ce genre—la table d'offrandes. Le fidèle pouvait acheter l'un de ces objets et l'offrir sur un autel. L'idée que nous pouvions nous faire d'une table d'offrandes ne diffère pas tellement des rangées d'objets sacrificiels que nous voyons sur les moulures classiques superposées<sup>3</sup>. La frise du temple de Vesta, à Rome, était faite de cruches sculptées (pour le sang et le vin), de haches (pour la mise à mort de la victime), de crânes de bœuf, de guirlandes, de plantes et d'objets semblables, tous associés au sacrifice (FIG. 1).

Arrêtons-nous maintenant à quelques-uns des noms, formes et motifs les plus connus des moulures grecques. Les termes eux-mêmes et leurs significations (grecques pour la plupart) se trouvent à droite; les formes correspondantes, dans les illustrations. J'ai ajouté quelques termes modernes, « fillet » par exemple, car eux aussi désignent des objets employés au cours des sacrifices. Cependant, je dois préciser que les termes anciens qui se rapportaient aux différentes sortes de moulures antiques que nous connaissons ne nous sont pas tous parvenus. Nous ne saurions donc dresser une liste sans compléter les termes anciens par des termes modernes.

TABLE

1. CYMA REVERSA (with "waterleaves"); in Greek, ovolos and cyma reversas were called κυμάτια, cymatiums (FIGURE 2)

2. OVOLO; eggs or tongues with claws or darts between; Ovolo comes from *ou*, egg, seed, spawn, *othesia*, egg moulding. The egg-form is also sometimes called a tongue. (FIGURE 2)

3. ASTRAGAL; VERTEBRA, ball of the ankle joint; dice; votive object; wrist; also, in Latin, a legume. (FIGURE 2)

4. TORUS; thong, ridge, muscle, mattress, bed (i.e. a support). The guilloche moulding is illustrated. The word, in French, means net. So here the torus shape is covered with an ornamental net. Nets were used by hunters as well as fishermen in ancient times. And they constituted one of the most common of votive objects. The *Greek Anthology* is rich in examples of nets being hung in temples, on holy trees, and on graves. (FIGURE 3)

5. DENTILS; teeth, tusks, spikes. (FIGURE 1)

6. FILLET; string, from the Italian *filetto*, diminutive of *filo*, which means band, thread or string. (FIGURE 2)

7. ONYX - claw or talon; used in a document to describe the moulding on the wooden coffers of the Erechtheum in Athens. There is no certainty as to what this moulding looked like, but it was probably similar to the dart or upright stem in the ovolo above.



FIGURE 1. DETAIL OF FRIEZE, Temple of Vesta, Rome (AD 205) FRISE DU TEMPLE DE VESTA À ROME (205 après J.-C.) (détail).



FIGURE 2

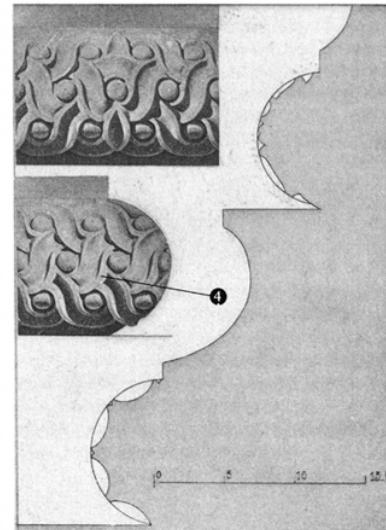


FIGURE 3

TABLE

1. TALON (AVEC FEUILLES D'EAU) : moulure à profil alternativement saillant et rentrant de haut en bas. (FIGURE 2)

2. MOULURE À OVES : moulure dont les ornements en forme d'œufs (du grec ὄβη) ou de langues (la forme ovoïde étant parfois appelée langue) sont intercalés de serres ou de dards. (FIGURE 2)

3. ASTRAGALE : moulure ronde dont les motifs évoquent un alignement de vertèbres, d'astragales (os de la cheville) ou d'osselets. Les astragales étaient aussi des objets votifs. (FIGURE 2)

4. TORÉ : du latin *torus*, qui désigne à la fois toute espèce d'objet rond qui fait saillie, un muscle, un coussin, un lit, un cordon, une tresse; en architecture, moulure à la base d'une colonne. L'illustration montre un tore guilloché, c.-à-d. orné d'un réseau de traits entrecroisés, comme un filet. Les filets dont se servaient les chasseurs et les pêcheurs de l'Antiquité comptait parmi les objets votifs les plus courants. L'*Anthologie palatine* donne de nombreux exemples de filets accrochés dans des temples, à des arbres sacrés et à des tombeaux. (FIGURE 3)

5. DENTICULE : ornement en forme de dent, de défense ou de pointe. (FIGURE 1)

6. FILET : de l'italien *filetto*, diminutif de *filo*; petite moulure qui ressemble à un fil fin. (FIGURE 2)

7. ONYX : serre, griffe, ongle; mot utilisé dans un document pour décrire les moulures des caissons de bois de l'Erechthéion d'Athènes; on ne connaît pas le motif exact qui ornait ces moulures, mais on croit qu'il ressemblait à la tige verticale qui sépare les oves de la moulure ci-haut.

One prominent moulding on the table is what we call ovolو, egg-and-dart, or tongue-and-dart. (FIG. 2) Eggs were much used and much prized in temple precincts. They were thought to contain souls—of birds, of other creatures, even of humans. This no doubt reflects the fact that eggs laid by the innumerable birds belonging to the temples, ranging from hens to turtledoves, were sold as souvenirs. On altars eggs were carved in *oøthesia* or decorative rows. A Hellenistic writer named Aristean Judaeus describes the egg moulding on an altar made for the temple at Jerusalem as a gift from Ptolemy Philadelphus. He writes (my translation) of “alternating open-shelled eggs and vertical rods” (*rabdoi*). The phrase describes one of the commonest Ionic mouldings. In Greek a *rabdos* can also be a twig or the flutings on a column. An inscription connected with the Erechtheum in Athens, meanwhile, has been thought to link the word *onyx*, claw, with the egg mouldings on that building. This suggests that the Greeks had an “egg-and-claw” moulding, highly suitable to the forms of such mouldings as we know them (Table, under “ovolo”). But the important part of this moulding is the egg itself. As in Aristeas’s description, eggs could be shown opened, revealing the yoke within. Michelangelo meanwhile made a sketch showing the egg as an eye, with the yolk the pupil.

But why make these representations of beasts, these temples, from sacrificed body parts? To the ancients the limbs and organs of the body were felt to be the seats of different aspects of the personality. Heads, eyes, tongues, ears, fingers, thighs, and the like were sacred to the soul, to the temper, to one’s human worth and *virtù*. Hence body parts had meanings and functions that were completely independent of their role in the body’s physical anatomy. The idea may have come from Egypt. Thus in the hieroglyphic language fully sixty-eight glyphs represent body parts. Some are what might be called “true” parts, such as the forearm, the eye, etc., but others are organs that have been consciously truncated or amputated. The head of a hippopotamus, ☰, stands for the letter D and also for the meaning: “strength.” A beheaded goat, ☱, represents “hide, skin.” And so on. There are also various foreparts, necks, horns, tusks, tongues, ears, legs, bellies, teats, penises, hearts, windpipes, lungs, ribs, thighbones, intestines, pieces of flesh, and the sign ☲, which means “backbone dripping with marrow.” Like the Greek body parts, the Egyptian ones were not only lexical symbols but had meanings linked to the different aspects of the owner’s soul, personality, and immortal life.

Greek sacrifice, in short, involved the deconstruction and reconstruction of a victim’s body. Let us note that many of the myths surrounding these ac-

Notez la moulure qui porte le nom de moulure à oves, à oves et dards ou à langues et dards. Dans les temples, on se servait abondamment des œufs et on leur accordait beaucoup de prix. On pensait qu’ils contenaient des âmes—l’âme d’un oiseau, d’une autre créature, voire d’un être humain. Cela a sans doute un rapport avec le fait que l’on vendait, à titre de souvenirs, les œufs pondus par les innombrables oiseaux que l’on gardait dans les temples—poules ou tourterelles, pour ne mentionner que ces espèces. Les autels s’ornaient de bas-reliefs d’œufs sculptés, les *oøthesia*. Un auteur de l’époque hellénistique, Aristée le Juif, dit que la moulure à oves d’un autel fait pour le temple de Jérusalem était un cadeau de Ptolémée Philadelphe. Il parle d’ « œufs élos alternant avec des tiges verticales » (*rabdoi*). Nous avons là la description de l’une des moulures ioniques les plus communes. En grec, *rabdoi* peut aussi désigner des brindilles ou les cannelures d’une colonne. Par ailleurs, on a avancé qu’une inscription relative à l’Érechthéion d’Athènes établissait une correspondance entre le mot *onyx*, serre, et les moulures à oves de cet édifice. Cela suggère que les Grecs avaient une moulure à oves et serres, ce qui correspondrait très bien aux formes des moulures que nous connaissons (voir Table I, sous « moulure à oves »). Cependant, l’œuf demeure l’élément principal de cette moulure. Comme dans la description d’Aristée, les œufs pouvaient être élos, révélant le jaune. Michel-Ange a fait un croquis dans lequel l’œuf est un œil et le jaune, la pupille.

Tout cela étant dit, pourquoi ces représentations animales, ces temples, étaient-ils faits de parties d’un corps sacrifié? Les Anciens croyaient que les membres et les organes étaient le siège de différents aspects de la personnalité. La tête, les yeux, la langue, les oreilles, les doigts, les cuisses, et ainsi de suite, étaient consacrés à l’âme, au tempérament, à la valeur personnelle, à la *virtù*. Les parties du corps avaient donc des significations et des fonctions complètement indépendantes de leur rôle physiologique. Cette idée provenait peut-être d’Egypte. Dans le langage des hiéroglyphes, pas moins de soixante-huit glyphes représentent des parties du corps. Dans certains cas, il s’agit de ce que nous pourrions appeler de « vraies » parties—l’avant-bras ou l’œil, par exemple—mais dans d’autres cas, il s’agit d’organes sciemment tronqués ou amputés. La tête d’hippopotame ☰, renvoie à la lettre D et a aussi le sens de « force ». La chèvre décapitée, ☱, correspond à « cuir, peau ». Et ainsi de suite. Il y a aussi diverses parties du devant du corps—cou, cornes, défenses, langue, oreilles, jambes, ventre, mamelons, pénis, cœur, trachée-artère, poumons, côtes, fémurs, intestins, morceaux de chair—and le signe ☲, qui veut dire « colonne vertébrale d’où coule la moelle ». Chez les Égyptiens comme chez les Grecs, les parties du corps étaient des symboles lexicaux et, de surcroit, elles avaient des significations reliées aux divers aspects de l’âme, de la personnalité, de l’immortalité.

Bref, le sacrifice, chez les Grecs, était à la fois déconstruction et reconstruction du corps de la victime. Notons que bon nombre des mythes qui entourent ces sacrifices

tions are the foundation myths for religious rituals. They are, in other words, preconditions for the erection of temples.

Sacrifice also involved that double-edged institution, taboo. A tabooed thing is both holy thing and forbidden, something that is incredibly pure yet also a thing of appalling danger. Both Greek and Latin had words equivalent to “taboo.” The Greek was *hagos*, which means expiation but also pollution, that which is holy and that which is damned. The Latin word was *sacer*—sacred, but also detestable. French preserves this dual meaning of *sacré* but there is no equivalent in English. One’s soul and blood were *sacer*; certain officials were “*sacrosanct*,” meaning that whoever hurt one of them was punished; yet at the same time a *homo sacer* is a man the community judges to be evil and who must be sacrificed. Sacrifices, indeed, are called by this very word, *sacra*, and *sacrificium* could well be translated “making [a thing] taboo.”

The priest who killed the sacrificial animal was taboo in this sense. He could be punished, sometimes by death, sometimes by exile. Even the knife that did the work could be solemnly sentenced—and this when the community itself had desired the sacrifice! This illustrates the mysterious duality of taboo: the killing of the victim was right and holy, yet it was a sin to be expiated.

The dangers and blessings involved with taboo were so powerful that sacrifices must be performed with the most extreme ceremony. Every move, every word, was prescribed. Let us note that the classical orders are similarly defined with intricate rules. Book III of Vitruvius’s *De architectura*, the only architectural treatise that has survived from classical times, is almost entirely devoted to the rules for arranging and ornamenting temples. This rule-based atmosphere of taboo, I believe, is what Nietzsche meant when he described “the atmosphere of inexhaustible meaningfulness” that hung about ancient temples “like a magic veil . . . the basic feeling of uncanny sublimity, of sanctification by magic or the gods’ nearness . . . the dread [that] was the prerequisite everywhere.” Temples were thus not only the settings for taboo, they were its objects. And so were other buildings. As Burkert remarks, “a house, a bridge, a dam, was only valid from the moment that a sacrificed life lay beneath it.”

Why was sacrifice taboo? Why was it both a spiritual necessity and a crime? The Greeks were not so absurd as to think that, when a community had killed an ox, the priest, or the priest’s knife, had really and truly committed murder. No, the real crime, says Freud in his epochal book, *Totem and Taboo* (1912–13), had been committed by the group’s ancestors. It was

sont les mythes fondateurs des rituels religieux. En d’autres termes, ils sont les conditions préalables à l’érrection des temples.

Le sacrifice supposait aussi cette institution ambivalente que l’on appelle le tabou. Ce qui est tabou est à la fois saint et interdit, merveilleusement pur et terriblement dangereux. La langue grecque et la langue latine avaient chacune un équivalent pour « tabou ». Le terme grec était *hagos*, qui signifie expiation mais aussi pollution, ce qui est saint et ce qui est maudit. Le mot latin était *sacer*—sacré, mais aussi détestable. Le mot français « *sacré* » a conservé ce double sens, mais non le mot anglais *sacred*. Le mot *sacer* s’appliquait, par exemple, à l’âme et au sang. Certains personnages haut placés étaient « *sacro-saints* » : quiconque leur faisait du mal était puni. Mais, en même temps, un *homo sacer* était un homme que la communauté jugeait mauvais et qui devait être sacrifié. Le mot « *sacrifice* », d’ailleurs, vient de *sacra*, et on pourrait fort bien traduire *sacrificium* par « rendre [une chose] tabou ».

Le prêtre qui immolaît l’animal était tabou dans ce sens-là. Il pouvait être puni, parfois de mort, parfois d’exil. Même le couteau qui avait servi à tuer l’animal pouvait faire l’objet d’une condamnation solennelle—and cela alors même que la communauté avait désiré le sacrifice! Voilà qui illustre la mystérieuse dualité du tabou : mettre à mort la victime était chose bonne et sainte, et pourtant c’était un péché qui réclamait une expiation.

Les périls et les bienfaits associés au tabou étaient si puissants que les sacrifices devaient suivre un cérémonial très rigoureux. Chaque geste, chaque mot était prescrit d’avance. Notons que, de la même façon, les ordres classiques obéissent à tout un jeu de règles. Le Livre III du *De architectura* de Vitruve, le seul traité d’architecture qui nous soit parvenu de l’époque classique, porte presque exclusivement sur les règles de disposition et d’ornementation des temples. L’atmosphère oppressante du tabou est, je crois, ce à quoi Nietzsche faisait allusion quand il parlait de l’« idée d’une signification inépuisable » qui, « pareille à un voile enchanté », planait autour des temples anciens, du « sentiment foncier de sublimité sinistre, de consécration par le voisinage des dieux et la magie », de l’« horreur [qui] était partout la condition première » (*Humain, trop humain*, par. 218). Les temples n’étaient donc pas uniquement la scène, le décor du tabou, ils en étaient l’objet. Comme d’autres bâtiments. Ainsi que le fait observer Walter Burkert, « une maison, un pont, un barrage n’acquéraient leur validité qu’à compter du moment où une vie sacrifiée gisait dessous ».

Pourquoi le sacrifice était-il tabou? Pourquoi était-il à la fois nécessité spirituelle et crime? Les Grecs n’étaient pas insensés au point de croire que, lorsque la communauté avait tué un bœuf, le prêtre, ou la lame du prêtre, avait vraiment, réellement, commis un meurtre. Non, disait Freud dans un livre marquant, *Totem et tabou* (1912–1913), le vrai crime avait été perpétré par les ancêtres du groupe. C’étaient des êtres humains, et non des bœufs, que les ancêtres primitifs des sociétés humaines

human beings, not oxen, that the first progenitors of human societies had sacrificed. Many ancient authorities claim that all sacrifice originated in the ritual slaughter of humans. Indeed the grief displayed by the Greeks when they sacrificed animals, the ritual shrieks of the women, the wail of the flute, the condemnation of the priest—everything suggests that, originally, it was indeed human beings who were slaughtered. I hardly need to list the hundreds of human sacrifices (often followed by cannibalism) in Greek mythology. One has only to think back on the activities of Cronus, Gaia, Zeus, the Titans, etc. The land of Attica was saved from Poseidon when Erechtheus sacrificed his six daughters, a sacrifice memorialized in the famous Porch of the Maidens on the Erechtheum on the Athenian acropolis.

Thus when Greek worshippers, in holy communion, ate the flesh of oxen or goats, their action was a repetition in more innocent form—a screen ritual—for a communal memory of sacral murder and cannibalism. That memory was the real crime, the transgression that had led to the framing of the sacrificial act in masses of taboo. Freud thinks the guilt originated when the ruler or family head of a “primal horde” of humans was toppled, killed, and eaten by his people. This is a custom among chimpanzees today, though, most often, it is only symbolic.<sup>3</sup> Among later human generations the guilt arising from these acts of regicide/patricide and group cannibalism was allayed when the action was repeated using an animal rather than a human victim. This was a way of declaring that the original act of human slaughter had only been the killing of an animal. Yet even here the paradox does not go away. An animal is killed, yes, but in fact, we have seen, the god, who is essentially a divine ancestor, enters that killed animal. Hence the animal’s corpse is also the god’s corpse.

This creative contradiction, in turn, explains the many other sorts of exculpations that were offered when blood sacrifice was discussed. It was declared that if the victim was a god, gods are immortal and hence cannot be killed. Or it was said that the action had been ordained by the god; that the victim had wanted to be sacrificed so as to bring benefits to the community; that, as just now, in any case the victim was not really dead because its substance was now part of the survivors’ living bodies. There are many cases in mythology where eating or ingesting someone preserves that person so that he or she may emerge later. The stories of Athene and Zagreus are cases in point.

Once we begin to empathize with these ideas we sharply re-see and re-understand classical architecture. And this is one of the things Spring Hurlbut’s extraordinary art, aside from its intrinsic value as modern sculpture,

avaient sacrifiés. Bien des autorités de l’Antiquité affirment que tous les sacrifices ont eu pour origine le massacre rituel d’humains. D’ailleurs, la douleur manifestée par les Grecs quand ils immolaient des bêtes, les cris rituels des femmes, les lamentations de la flûte, la condamnation du prêtre—tout suggère que, à l’origine, c’étaient des êtres humains que l’on mettait à mort. Je n’ai guère besoin d’énumérer les centaines de sacrifices humains (souvent suivis de cannibalisme) que contient la mythologie grecque. On n’a qu’à songer aux actes de Cronos, de Gaïa, de Zeus, des Titans. . . L’Attique a été sauvée de Poséidon lorsqu’Érechthéa a sacrifié ses six filles—sacrifice que commémore le fameux porche des Caryatides de l’Érechthéion, sur l’Acropole d’Athènes.

Lorsque les fidèles grecs communiaient en mangeant la chair d’un bœuf ou d’une chèvre, ils commémoraient donc un meurtre et un acte de cannibalisme sacrals en les réitérant, mais sous une forme plus innocente—en un rituel voilé. Le vrai crime, c’était ce qu’ils commémoraient, c’était la transgression qui avait donné lieu à l’inscription du sacrifice dans tout un réseau de tabou. Selon Freud, la culpabilité apparut lorsque le chef d’une « horde primitive » d’humains fut renversé, tué et mangé par son peuple. Les chimpanzés pratiquent encore cette coutume, quoique, le plus souvent, elle ne soit que symbolique<sup>3</sup>. Les générations suivantes d’humains ont apaisé la culpabilité engendrée par ces actes de régicide/patricide et de cannibalisme collectif en immolant un animal plutôt qu’un homme. C’était une façon de déclarer que l’acte originel, le massacre d’un être humain, n’avait été que le meurtre d’un animal. Pourtant, même ici, le paradoxe ne disparaît pas. Certes, c’est un animal qui est mis à mort, mais, nous l’avons vu, le dieu, qui est essentiellement un ancêtre divin, pénètre dans cet animal que l’on tue. Le cadavre de l’animal est donc aussi le cadavre du dieu.

Cette contradiction créatrice explique à son tour les nombreuses autres sortes de justifications que l’on donnait aux sacrifices sanglants. On déclarait que, si la victime était une divinité, on ne pouvait pas la tuer puisque les divinités étaient immortelles. Ou bien on disait que l’acte avait été commis sur l’ordre d’un dieu. Ou encore que la victime s’était elle-même offerte en sacrifice pour le bien de la communauté. Ou que, de toute façon, comme dans le cas qui nous occupe, la victime n’était pas véritablement morte puisque sa substance faisait désormais partie du corps des survivants. La mythologie présente de nombreux cas où un personnage en mange ou en ingère un autre afin de se préserver et de réapparaître par la suite. Les histoires d’Athéna et de Zagreus en sont des exemples.

Une fois que nous commençons à assimiler ces idées, nous voyons l’architecture classique sous un jour tout à fait nouveau, nous en avons une compréhension radicalement nouvelle. L’œuvre extraordinaire de Spring Hurlbut—indépendamment de sa valeur intrinsèque en tant qu’œuvre sculpturale moderne—nous aide aussi dans cette voie. Spring Hurlbut a dégagé l’ornementation classique traditionnelle de son ab-

also helps us to do. She has resolved away the abstraction and purity of traditional classical ornament so as to reveal its sanguinary origins. In her work we see the eggs, claws, locks of hair, and other body parts, the remains of animal sacrifice, in part in modern form and in part, and in violent contrast, as they have reverted to their original state; we go back to the moment when, still dripping, they were first set in place to hallow and record a sacrifice. The later copying of these forms in marble or other materials has only been a way of making them more permanent.

Still today, and all through history, we see architects and carvers creating this sort of classical ornament—friezes of garlands, ribbons, leaves, feathers, weapons, skulls, thighbones, drops of fluid, layers of fat, hair, horns—reverently reproduced with all the scrupulousness of their Greek originators, yet long after the memory of their original meaning and purpose has been lost. What a tribute to the power of taboo!

GEORGE HERSEY,  
Professor of the History of Art,  
Yale University

1. It has been objected that the Greek word for thighbones, *meroi*, does not seem to have been an architectural term; and we have inherited only the Latin word *regulae*, ruler or stick, for what I am defining as the layers of fat. Nonetheless the trope of homonymy of *meroi*, pronounced more or less the same way, *meroi* means "part" or "fragment"—as in a bone broken into parts.

2. Or one could bring along one's own sacrificial objects. Thus in the *Greek Anthology* there are many dedicatory epigrams in which objects dear to the possessors are given to gods. A fading beauty's mirror, the bow of an archer, the club of a worshipper of Hercules, a fisherman's net, a farmer's ears of wheat are among the gifts. It doesn't take much imagination to visualize decorative arrangements of such objects made into friezes, capitals, and the like. Again in the *Greek Anthology* one Comaulus hung up in a temple of Dionysus a hedgehog that was curled up into a ball. Such a gift would have been particularly appropriate, for the name of the bell of a Doric capital is "echinus," hedgehog. In *Greek Anthology* 6.309 Philocles dedicates astragals to Hermes by hanging them in a tree. He means knucklebones, used in a children's game. But astragal is also the name of one of the commonest architectural mouldings (see Table). It has both the name and the look of a set of vertebrae.

3. Robin I. M. Dunbar, *Primate Social Systems*, Ithaca, NY, 1988; Donna Haraway, *Primate Visions: Gender, Race, and Nature in the World of Modern Science*, London, 1990; Marvin Harris, *Cannibals and Kings: the Origins of Cultures*, New York, 1977; Jane Beckman Lancaster, *Primate Behavior and the Emergence of Human Culture*, New York, [n.d.]; Donald R. Omark, and F. F. Strayer, eds., *Dominance Relations: An Ethological View of Human Conflict and Social Interaction*, New York, 1974; Peggy Reeves Sanday, *Divine Hunger: Cannibalism as a Cultural Form*, New York, 1974; Peggy Reeves Sanday, *Divine Hunger: Cannibalism as a Cultural System*, Cambridge University Press, 1986; Stanley Walens, *Feasting with Cannibals*, Princeton, 1981.

straction et de sa pureté afin d'en révéler les origines sanguinaires. Dans son œuvre, nous voyons les œufs, les serres, les boucles de cheveux et autres parties du corps, les vestiges des sacrifices d'animal, en partie sous une forme moderne et en partie, en un violent contraste, tels qu'ils étaient à l'origine. Nous retournons à l'instant où un officiant a suspendu ces objets encore dégoulinants de sang pour consacrer un sacrifice et en rendre témoignage. Si, par la suite, on a reproduit les formes de ces objets en prenant du marbre ou un autre matériau, c'était uniquement pour leur donner plus de permanence.

Encore aujourd'hui, comme cela a été le cas tout au long de l'histoire, nous voyons des architectes et des sculpteurs créer des ornements classiques de ce genre—des frises ornées de guirlandes, de rubans, de feuilles, d'armes, de crânes, de fémurs, de gouttes de fluide, de couches de suif, de chevelure, de cornes. Nous les voyons reproduire ces motifs respectueusement, avec autant de scrupule que les Grecs anciens. Et pourtant, il y a bien longtemps que s'est effacé le souvenir de leur signification et de leur utilité originelles. Combien cela démontre la puissance du tabou!

GEORGE HERSEY  
Professeur d'histoire de l'art  
Yale University

1. On a répliqué que l'équivalent grec de « fémurs », *mhrōiv*, ne semble pas avoir été un terme d'architecture. Néanmoins, *mhrōiv* évoque, par homonymie, *meroi* (*meroi*), qui signifie « parties » ou « fragments »—comme dans « os brisés en parties ».

2. Les fidèles pouvaient aussi apporter leurs propres objets sacrificiels. Ainsi, l'*Anthologie palatine* contient un grand nombre d'épigrammes dédicatoires indiquant qu'ils offraient aux divinités des objets qui leur étaient chers. Miroir d'une beauté qui se fane, arc d'un archer, bâton d'un adepte d'Hercule, filet d'un pêcheur, épis de blé d'un fermier figurent parmi les offrandes. Il ne faut pas beaucoup d'imagination pour se représenter ces objets artistement disposés pour former des frises ou des chapiteaux. Toujours selon l'*Anthologie palatine*, un certain Comaulus suspendit dans un temple consacré à Dionysos un hérisson roulé en boule. Ce don aurait été particulièrement approprié car la moulure saillante qui forme la partie inférieure du chapiteau dorique s'appelle l' « échine », du latin d'origine grecque *echinus*, qui signifie « hérisson ». Au numéro 6.309 de l'*Anthologie palatine*, Philocles dédie des astragales à Hermès en les suspendant à un arbre. Il s'agit des osselets avec lesquels les enfants jouaient, mais le mot « astragale » désigne aussi l'une des moulures architecturales les plus courantes (voir Table 1). Elle porte le nom d'une série de vertèbres et en a l'allure.

Voir aussi Christian Blinkenberg, *Le temple de Paphos*, Copenhague, 1924; Jean Casabona, *Recherches sur le vocabulaire des sacrifices en grec des origines à la fin de l'époque classique*, Aix-en-Provence, 1966; Gilbert Charles-Picard, *Les trophées romains*, Paris, 1957; Marcel Detienne et Jean-Pierre Vernant, *La cuisine de sacrifice en pays grec*, Paris, 1979.

3. Robin I.M. Dunbar, *Primate Social Systems*, Ithaca (New York), 1988; Donna Haraway, *Primate Visions : Gender, Race, and Nature in the World of Modern Science*, Londres, 1990; Marvin Harris, *Cannibales et monarques*, Paris, Flammarion, 1979; Jane Beckman Lancaster, *Primate Behavior and the Emergence of Human Culture*, New York, s.d.; Donald R. Omark et F.F. Strayer (dir.), *Dominance Relations : An Ethological View of Human Conflict and Social Interaction*, New York, s.d.; Eli Sagan, *Cannibalism : Human Aggression and Cultural Form*, New York, 1974; Peggy Reeves Sanday, *Divine Hunger : Cannibalism as a Cultural System*, Cambridge University Press, 1986; Stanley Walens, *Feasting with Cannibals*, Princeton, 1981.

WHEN THE BODY  
IS REVEALED,  
BUILDINGS FALL

SOUS  
LES MORTIERS,  
LE CORPS

**O**N THE RIGHT is the church of the Cappucini or Santa Maria della Concezione, architecturally simple and unpretending in accordance with Franciscan ideals and in strong contrast to the Baroque works of the time . . . a CEMETERY (entered down the stairs to the right of the church) has five subterranean chapels lined with the bones and skeletons of over 4000 Capuchins, arranged in patterns. On the floor of two of these chapels is earth brought from Palestine. On All Souls' Day this gruesome scene is illuminated.<sup>1</sup>

The description in the guide little prepares one for the scene, a spectacle of partial bodies, a delicate arrangement of those said to have died in the fragrant odour of sanctity. This charnel of decorative ossuary recalls not a macabre grave of blessed men, but rather some wondrous showroom of a fine plaster casting workshop, where baroque resource and ingenuity flourish (*le travail d'un seul homme*). Each bone of the 4000 stripped corpses (so calmly stated above) falls into fragile place, interlocking each with the next to form stilled movements never seen in mortal flesh. Ceilings rise and fall under the applied weight of countless (the eyes grow dizzy) pelvic girdles, each thrust into next, joined in exquisite relationship. Knee bone connects to leg bone to thigh bone, responding to some inner word of the Lord, and multiple coupling aids our sightline's perception of doors, arches, niches, all

**A**DROITE, l'église des Cappuccini, ou Santa Maria della Concezione : son architecture simple et dépouillée correspond aux idéaux franciscains et contraste vivement avec les ouvrages baroques du temps. . . dessous, un cimetière (accès par les marches situées du côté droit de l'église) fait de cinq chapelles où sont disposés les ossements et squelettes de plus de 4 000 capucins. De la terre provenant de Palestine recouvre le sol de deux de ces chapelles. Le Jour des Morts, cette scène macabre est illuminée.

Les descriptions des guides touristiques ne préparent guère à ce spectacle de corps fragmentés, à ce subtil échafaudage d'hommes morts « en odeur de sainteté », comme dit l'expression consacrée. Ce charnier où les ossements sont des ornements fait moins songer au noir tombeau d'une foule de bienheureux qu'à la salle d'exposition de l'un de ces prodigieux ateliers de moulage au plâtre où fleurissaient la ressource et l'ingéniosité du baroque (*le travail d'un seul homme*). Chacun des os de ces 4 000 corps dénudés (si froidement mentionnés ci-haut) s'insère dans l'ensemble et s'ajuste à celui qui le côtoie pour donner des poses qu'aucune chair vivante ne saurait prendre. Les plafonds s'élèvent et ploient sous la pression de ces bassins innombrables (le regard se brouille) qui, exquisement, s'épousent. Répondant à quelque secret commandement de Dieu, une rotule se joint à un tibia, un tibia à un fémur, et cet accouplement multiple aide notre œil à percevoir les portes, les arches, les niches qui se dessinent sous une masse de jointures ivoirines, de doigts pianoteurs et per-

locking into place under an accumulation of ivory knuckle bones rapping in perverse play. Candelabra of unnameable (no anatomist I) shards twist upwards, their bowls interchangeable with skulls one could never have known well, in no vain fashion. The moral skeleton evokes the time that passes and the fragility of life, provoking a meditation on destiny that elides scientific precision. (The Elizabethan author, Philip Massinger advised 'Sell some of your clothing and buy yourself a death's-head and wear it on your finger').

One's mortified gaze shifts constantly between this *memento mori* that so poignantly recalls the absent body, and the too present body of my companion on this visit, who casts his shadow across my sight, blocks my view. He is overdressed in skin and flesh and musculature, thoughtlessly oblivious to his veins of blood pumped by a reckless heart. One longs to reach out, to grasp the wrist and dig deep beneath this too thick covering, scratching and scraping away at the surface until the body's frame is displayed. If the blood pulses to the earth transported from another site, it will soon dry, to leave no more than a discoloured trace. Flaying the flesh away, the internal organs would collapse, cease to function (during the evisceration of the Duc d'Orléans, a Great Dane in the room pounced on the heart and managed to eat a good quarter of it before anyone could stop it).

If one pulls the skin of the face tight between the hands, the skull beneath is clearly seen. The beauty marks of death display; the structure holds together only by force of its wrapping, an envelope of mortality so easily damaged. If one slyly slides an errant hand under thin cotton shirt of the man nearby, the palm will slide bumpily over the poor protruding vertebrae, nestling like pebbles under tissue. Rub away. They slide perfectly into the hand. Look about. They correspond perfectly with the wall. Rosettes of tiny vertebrate flowers garland the arches. Slide the hand along these, avoiding the stern invigorating monk. *Noli tangere*. Touch the living, not the dead.

The works of Spring Hurlbut lie before me, in reproduction, on my desk, awaiting dissection, their parts details of the place I have just described. I remembered first this site, and then a second sight—another crypt, or so it seemed. In the dark cinema a woman ran down a long corridor, attempting to escape the animal man to whom she had been given. Human arms sprouted from the walls, holding burning torches which bent back as she brushed by, causing their flames to waver and cast long shadows. Perhaps only in my recall Cocteau's film *La Belle et la Bête* can mediate between the inadequately described cemetery in Rome (there is another too, of the Con-

vers. Des candélabres faits de tesson innommables (je ne suis pas anatomiste, moi) élèvent leurs torsades. Qui pourrait discerner leurs globes d'avec ces crânes que nul ne pouvait bien connaître sous leur parure caduque? Cette confusion n'est pas vain. Le squelette de l'esprit évoque le passage du temps et la fragilité de l'existence, provoque une méditation sur la destinée qui élide la précision scientifique. (L'écrivain élisabéthain Philip Massinger conseillait : « Vendez quelques-uns de vos vêtements pour acheter une tête de mort que vous porterez à votre doigt. »)

Mortifié, mon regard va constamment de ce *memento mori*—si poignant rappel du corps absent—au corps trop présent de celui qui m'accompagne dans cette visite, projette son ombre devant mes yeux, me bouche la vue. Combien, engoncé dans son lourd accoutrement de peau, de chair et de muscles, il fait peu de cas de ses veines qu'un cœur aussi insouciant que lui-même nourrit de sang! Ah, allonger le bras, saisir le poignet et plonger sous cette trop épaisse couverture, gratter, soulever la surface jusqu'à ce qu'apparaisse l'armature du corps... Le sang giclerait-il sur la terre apportée d'un autre lieu, il sécherait bientôt, pour ne laisser qu'une trace décolorée. Dépouillés de la chair, les organes internes s'effondreraient, ne rempliraient plus leur office. (Pendant l'éviscération du duc d'Orléans, un danois qui se trouvait dans la pièce fondit sur le cœur et réussit à en dévorer un bon quart avant que quiconque pût l'arrêter.)

Si, avec les mains, on tire bien la peau de son propre visage, on distingue clairement le crâne. La mort exhibe ses beaux traits. La structure ne tient ensemble que grâce à la force de son enveloppe, à la force de cette si mortelle gaine. Si, malicieusement, on glisse une main baladeuse sous la fine chemise que porte cet homme, tout près, la plume cahotera sur de pauvres vertèbres protubérantes, nichées comme des cailloux sous le tissu. Friction. Elles glissent parfaitement dans la main. Regard circulaire. Il y a correspondance parfaite entre elles et le mur. Des rosettes de minuscules fleurs-vertèbres enguirlandent les arches. Parcourez-les de la main, subrepticement (le moine qui surveille pourrait vous voir). *Noli tangere*. Touchez les vivants, pas les morts.

Les œuvres de Spring Hurlbut gisent devant moi, en reproduction, sur ma table de travail. Elles attendent la dissection, et leurs composantes sont des détails du lieu que je viens de décrire. C'est à ce lieu que j'ai d'abord songé. Puis m'est apparue une autre crypte, en quelque sorte. Dans le cinéma obscur, une femme courait le long d'un long corridor, dans l'espoir d'échapper à l'homme-animal à qui on l'avait donnée. Des bras surgissaient des murs, tenant des torches; sur son passage, elles reculaient, et les flammes oscillaient en projetant des ombres effilées. Peut-être n'est-ce que dans mon souvenir que *La Belle et la Bête* de Cocteau peut faire le pont entre le

*fraternita della Orazione e delle Morte*, the society of grave diggers) and these sculptures, whose record I now hold up to the light, one image after another. As the firebrands recede before Beauty in my memory, these constructions out of ritual and sacrifice, their source long buried and here disinterred, come to the fore, to rattle and disturb. I can grasp them it seems, and then they elude me, or rather elude a language I would speak but my tongue refuses to form, swinging towards me and then away like the virgins of Ancient Greece in their mystic rites of passage; between earth and sky; between death and resurrection; between place of dwelling and place of ritual purpose.

Memory embeds itself in architecture, fixed in by now solid now crumbling mortars, mixed to hold for eternities and so to withstand uncertain futures. Each opened layer undergoes translation. The Ionic column recalls the resting places of sacrificial victims, the form evolving from the trees of the sacred groves. The myth reverberates as the structure incorporates. The stylized volutes were once the coiling ram's horns of the headdress of Artemis. The allegorical body replaces the imperfect impermeable body. In the *De Divina Proportione* Pacioli declares: *After having considered the right arrangement of the human body, the ancients proportioned all their work, particularly the temples, in accordance with it.* And further states: *because from the human body derive all measures and their denominations and in it is to be found all and every ratio and proportion by which God reveals the innermost secrets of nature.*<sup>2</sup> More than simple echo, a repetition of forms, there is a reembodiment of the decaying body, the departing remains. The traditional square dentils of an entablature originate in the human mouth, bared teeth (a cry) side by side, mouth open, opened. The concealed lips of woman flicker in tongue and dart moulding. If at first glance, the reference is denied, the mouldings' details relentlessly reveal it. Taught not to look, it becomes impossible to shy away forever from the sexual body's hidden significance made visible through more than symbol and analogy. The egg becomes a tongue, eroticized, semblance charging resemblance. The body gives voice, sounds in more than one groove, proliferates in all directions. Even a mathematical interpretation of the world relies on the body for its basic measure; hand against hand, mouth against mouth. Forms are laden with symbolic values, and with meanings. Their very shaping results in loss of origin. The shapes repeat in geometrical precision, tracing the path of separation from the parent body. Interrogate the forms, scrutinize them, even

cimetière romain dont j'ai donné une bien piètre description (il y en a un autre, aussi, celui de la Confraternita della Orazione e delle Morte, la société des fossoyeurs) et ces sculptures dont j'observe à présent les images une à une, devant une lampe. Tout comme, dans ma mémoire, les torches reculent devant la Belle, ces constructions inspirées du rituel et du sacrifice, issues d'une source longtemps inhumée et ici exhumée, s'avancent, pianotent à ma porte, me troublent. Je suis sur le point de les saisir, semble-t-il, puis elles m'échappent, ou plutôt elles échappent à un langage que je voudrais tenir mais que ma langue refuse d'articuler. Elles s'approchent et s'éloignent en un balancement, telles les vierges de la Grèce antique au cours de leurs rites de passage. Elles oscillent entre terre et ciel, entre mort et résurrection, entre demeure et temple.

La mémoire s'enchâsse dans l'architecture, se fige dans des mortiers solides, puis caduques, des mortiers faits pour durer éternellement, résister à d'incertains avenir. Une fois mise au jour, chacune des couches fait l'objet d'une traduction. La colonne ionique rappelle les lieux de repos des victimes du sacrifice; sa forme dérive des arbres des bosquets sacrés. La structure incorpore, le mythe se réverbère. Les cornes de bouc qui ornaient le couvre-chef d'Artémis ont donné naissance aux volutes. Le corps allégorique remplace le corps imperméable, imparfait. Dans *Divine proportion*, Pacioli déclare : « Aussi les Anciens, eu égard à la juste disposition du corps humain, édifièrent-ils toutes leurs œuvres, et principalement les temples sacrés, selon ces proportions. » Et encore : « parce que toutes les mesures et leurs dénominations dérivent du corps humain, dans lequel toutes les sortes de proportions et proportionnalités se retrouvent, créées par le doigt du Très Haut, au moyen des lois mystérieuses de la nature<sup>2</sup> ». Plus qu'un simple écho, une simple répétition de formes, il y a réincorporation du corps en décomposition; ce qui part reste. Les denticules traditionnels de l'entablement proviennent de la bouche humaine : rangée de dents découvertes (cri), bouche ouverte (de gré ou de force). Sur la moulure à langues et dards, ondulent les lèvres cachées de la femme. Si, à première vue, la référence est niée, les détails des moulures la révèlent inlassablement. On a beau avoir appris à ne pas voir, il devient impossible de se cacher éternellement le sens occulté, le corps sexué, qui rend visible ce qui est plus que symbole et analogie. L'œuf devient langue, s'erotise, le semblant saturant la ressemblance. Le corps donne voix, souffle dans plus d'une cannelure, prolifère dans toutes les directions. Même une interprétation mathématique du monde tire du corps sa mesure de base—pouce/pouce, pied/pied. Les formes sont chargées de valeurs symboliques et de significations. Leur façonnement même sous-trait quelque chose à leur origine. Les formes se répètent avec une précision géométrique, traçant le chemin qui les sépare du corps qui les a engendrées. Interro-

only with the eyes, and let the body remember. Impossible to speak, but the touch can still describe. Stay silent within this paradox.

I am turning over a transparency (how inaccurate a name) of *Ovo and Dart Entablature*. I cannot enter this reproduction of a reproduction, but I know how it would feel if I could touch it, if I were allowed. The lamp light underlines the whiteness of the plaster, within whose seductive curves lie brittle (this is my projection) shell forms. Her hands insert pale blue-green duck eggs. I imagine they are blown, and see them as empty vessels, no longer containers of meat. Another image persists, lies alongside, of their putrefaction, their return to slimy animal form. (I can never bring myself to eat a duck egg). I think of running my hand over their cold surface, pushing a little too hard, pressing in a vulnerable place against the plaster, which so sets off the speckly shells. Pushing and breaking. A sudden inhalation. Me. The air. Inside becomes outside. Sudden fracture and crackling shame (the blood rushes to the face). The unctuous albumen would edge over the slightly porous near-stone, recalling fresco work. The yolk would spread too, its centre tinged with a little red, the thing that should have grown. One gags on this near-life. The arrows of the moulding, a separated cornice, marshall the eggs side by side, prevent their fall and simultaneously threaten it. These tiny Humpty Dumptys, not quite put back together again, are first followed by the sharp insertion of a pin, and then the breath, breathless, of the woman who emptied them. The plaster cast of the space of their body, her breath, is captive within each shell. Their skin covers their copy, simulacra under authentic surface. Any breakage I could effect would not occur by chance, but by persistent chipping, nail against shell. One longs for the other release, however shameful.

Two capitals. Heads without bodies. (What does she do with the bodies?). The ram's horns decorate the first and also support it, function following form. The other capital is coloured red, in a shocking fashion. *Sacrificium*, the image of the maiden-horse hair coiled into plaits (let down, let down your hair—one's analysis does not have to be too sophisticated to read the metaphor at play). Both are Artemis, the huntress, leader of the nymphs, sometimes called Lygodsema, because her image was wound round with willow; Cedreatis, after the cedar; Caryatis, after the chestnut; Korythalis, after the may tree; living in groves and well-watered places. Some more stories of women and trees; her cult travelled to Sicily, where her followers wore hartshorns on their heads and carried loaves stamped with the figures

gez-les, scrutez-les, ne serait-ce que du regard, et laissez le corps se rappeler. Parler est impossible, mais le toucher peut encore décrire. Gardez le silence à l'intérieur de ce paradoxe.

J'observe une diapositive de *Entablement à oves et dards*. Je ne peux pas entrer dans cette reproduction de reproduction, mais je sais comment ce serait si je pouvais toucher, si j'y étais autorisée. La lampe fait ressortir la blancheur du plâtre. Dans ses courbes séduisantes s'inscrivent des coques fragiles (me semble-t-il). Des œufs de cane d'un bleu-vert clair, placés par les mains de l'artiste. Je les imagine éclos, je les vois comme des vaisseaux vides, vidés de leur chair. Une autre image persiste, à côté : celle de leur putréfaction, de leur retour à la viscosité de la forme animale. (Je ne puis jamais me résoudre à manger des œufs de cane.) Je m'imagine passant la main sur leur froide surface, pesant un peu trop fort, pressant en un point vulnérable contre le plâtre, si blanc par rapport à leurs coquilles mouchetées. Pesant et brisant. Inhalation soudaine. Moi. L'air. L'intérieur devient l'extérieur. Fracture soudaine, honte écrasante (le sang monte au visage). Onctueux albumen glissant sur une quasi-pierre légèrement poreuse, comme dans la technique de la fresque. Le jaune se répandrait aussi, avec un point rouge en son centre—ce qui aurait dû croire. On reste coi devant cette promesse de vie. Les flèches de la moulure, corniche séparée, encadrent les œufs, les empêchent de choir et, simultanément, menacent de les faire tomber. Versions naines du personnage ovoïde—Humpty Dumpty—que rencontre Alice (celle du Pays des merveilles) et qui semblait en équilibre si instable sur son mur. . . Avant qu'ils ne soient insérés en série dans la moulure, une pointe d'épinglé les a piqués, puis l'inspiration de la femme les a vidés. Son souffle, moulage au plâtre de cet espace qu'est leur corps, est captif dans chaque coquille. Leur peau recouvre leur copie, simulacre sous la surface authentique. Si je les brisais, ce ne serait pas par hasard, mais sous l'effet d'un mouvement persistant de l'ongle contre la coquille. Malgré la honte, on souhaite que ça se termine autrement.

Deux chapiteaux. Têtes sans corps (que fait-elle des corps?). Des cornes de bouc ornent le premier et le soutiennent aussi, la fonction suivant la forme. Le second est d'un rouge provocant : *Sacrificium*, crin de cheval, chevelure d'une vierge, en tresses torsadées (dénoué, dénoue tes cheveux—nul besoin d'une analyse trop raffinée pour déchiffrer la métaphore). L'un et l'autre chapiteau évoquent Artémis, la chasseresse escortée de nymphes, que l'on appelait aussi *Lygodesma* parce que sa statue était enroulée dans des branches de saule, *Cedreatis* à cause du cèdre, *Caryatis* à cause du noyer, *Korythalis* à cause du laurier—du laurier dont on faisait le mai. . . Artémis qui hantait les bosquets, les abords des sources et des fontaines. Encore des histoires de femmes et d'arbres. Le culte d'Artémis s'est propagé en Sicile, où les adeptes de la

of animals, strewing fruit on the thresholds of houses, in fertile hope. Such offerings were also brought to the dead on the *Chyroi*, the third day of the *Anhesteria*, the feast of All Souls. The loaves which bring luck and abundance were also called by the same name as the may bough, *hygieia*, called *bacchos* in the Mysteries at Eleusis. The maenads carried branches of the may tree, wound with ivy and the stalks of the narthex plant, the wild fennel of the hillsides where finally the blood and flesh would fall, ripped apart by the frenzied women. The may bough is now only lovely decoration, its association with the huntress buried, though it remains a symbol of the renewal of life. (I was told as a child never to bring may blossom into the house. Is it bad luck to let loose the goddess in a domestic setting?) Relics of these twining plants survive in intricate ceiling mouldings, in discrete relief and pre-empted growth. The roots of language might escape as fennel finds its way between the porch and nave of a church, released like the troubles of the world from the boxes its stalks once provided.

Another virgin goddess, Athena, also occupied herself with the tasks more usually considered those of men: war, battles and conflicts. Her armour carried the image of the Gorgon's face. Perhaps she turns the bodies to stone (I wondered), to become the pillars, columns, girders of buildings, more subtle than caryatids, those poor uprooted women. Buildings might rest on the shoulders of those transfigured by the sight of the Medusa. Once decapitated, she thus causes others to lose their heads. Freud tells us that to decapitate equals to castrate. Women stay calm as Perseus holds up the head. Terror is linked to the sight of lack, though those of us who have never lacked feel no fear. Nothing lies in the boy's own image, as he once imagined it. Instead he glimpses the genitals of his mother, so unlike his own, surrounded by hair. The hair turns into snakes, another round in the cycle of metamorphoses. He constructs metaphors to suppress fear, and struggles to give these hairy reptiles, these snaky locks, a welcome phallic significance. (But oh, what if his hair were cut!).

*The sight of Medusa's head makes the spectator stiff with terror, turns him to stone. Observe that we have here once again the same origin from the castration complex and the transformation of affect! For becoming stiff means an erection. Thus in the original situation it offers consolation to the spectator: he is still in possession of a penis, and the stiffening reassures him of the fact.<sup>3</sup>*

In these two works his strategy has failed; the head is removed, the decap-

déesse se coiffaient de bois de cerf, offraient des galettes à effigie d'animal et, en un rite de fertilité, jonchaient de fruits le seuil des maisons. Au jour appelé *Chyroi*, troisième jour des Anthestéries, qui était consacré aux morts et aux mourants, on apportait aussi de telles offrandes. Symboles de bonne fortune et d'abondance, les galettes étaient aussi désignées sous le nom du mai, *hygieia*—*bacchos* dans les Mystères d'Éleusis. Entouré de lierre, le *bacchos*, bâton des ménades, était une branche de laurier ou une tige, une férule (*narthex*) de ce fenouil sauvage qui croissait sur le flanc des collines où, ultimement, allait choir la sanglante chair démembrée par ces femmes frénétiques. Aujourd'hui, le mai n'est plus qu'une décoration; il demeure un symbole de renouveau, mais son lien avec la chasseresse a été oublié. (Quand j'étais enfant, on m'interdisait d'apporter à la maison les hâties fleurs de mai, celles de l'aubépine. Faire entrer la déesse chez soi porte-t-il malheur?) Des vestiges de ces plantes jumelées subsistent dans les entrelacs de certaines moulures de plafond—relief discret, croissance interrompue. Les racines de la langue pourraient bien surgir, tout comme le narthex s'est insinué entre le portique et la nef des églises, tout comme les malheurs du monde se sont échappés lorsque s'est ouverte la boîte, la cassette (*ferula*: férule, puis cassette) de Pandore.

Une autre déesse vierge, Athéna, vaquait aussi à des affaires auxquelles on associe plutôt les hommes : guerre, batailles, conflits. L'image de la tête de la Gorgone ornait son armure. Peut-être (me disais-je) pétrifie-t-elle les corps pour en faire des colonnes, des poutres, des piliers plus subtils que les caryatides, ces pauvres femmes déracinées. Quiconque avait été transfiguré par la vue de Méduse pouvait porter sur ses épaules un édifice. Une fois décapitée, elle fait perdre la tête aux autres. Freud nous dit que « décapiter = castrer ». Les femmes gardent leur sang-froid lorsque Persée présente la tête de Méduse. La terreur est liée à la vue du manque, mais il est vrai que ceux d'entre nous qui n'ont jamais fait l'expérience du manque ne connaissent pas la peur. Le garçon, contrairement à ce qu'il imaginait, se trouve devant une image du moi qui est vide. Il jette un coup d'œil aux organes génitaux de sa mère, si différents des siens, « entourés d'une chevelure de poils ». Les poils deviennent serpents, autre ronde dans le cycle des métamorphoses. Il construit des métaphores pour supprimer la peur et s'acharne à donner à ces reptiles chevelus, à ces boucles ophidiennes, une rassurante signification phallique. (Mais, si on allait lui couper les cheveux!)

« La vue de la tête de Méduse, dit Freud, rend rigide d'effroi, change le spectateur en pierre. Même origine tirée du complexe de castration et même changement d'affect. Car devenir rigide signifie érection, donc, dans la situation originelle, consolation apportée au spectateur. Il a encore un pénis, il s'en assure en devenant lui-même rigide<sup>4</sup>. »

itation reinforced and feminised, monuments to lack. There is no solace, the castration has happened, no matter if he turned his back to run. The horns of the ram, the hair of the horse, animal and symbol simultaneously, are bloody and taboo. The centralised body is erect and incomplete. But touch to ascertain presence or absence. The heat of votive fires may still burn. Heat emanates from setting plaster, proving its volatility and its acceptance of imposed form. It takes and gives. It is both the object and its mould.

The eyes of classical statuary are blank. Once painted, or set with stone, the passage of time and history has blinded them. She has stolen sight as well as body; they don't have one eye left to pass around to see the present, though for the three fates, telling of the future was an easy matter. In *The Eye and Dart Entablature*, hand-blown glass eyes are set into a plaster cornice. Again there is that soft sibilance of breath, the laboured blowing against the resistance of silica, heated in furnaces, turned on hollow metal tubes, held an arms' length from the body, worked fast before the liquid solidifies, before the contour is lost. They are blank seers like Tiresias, who revealed women experience greater sexual pleasure than men, and was blinded for this betrayal. There is only the sight of the viewer here; the eyes are inclined to vanish; one purses up the skin around the eyes to catch sight of the tiny glassy stares. One does not see them at first, though they pre-exist the perceptual order. Hurlbut's works are both corporeality incarnate and the sign of separation from the body. The amalgam (cunning stratagem) of representation and the real tricks the eye and traffics with space; only temperature might tell the touch, but the message has to transmit further from the fingertips alone. Scratch at either, real or not-real (this is the paradox of the work); they will both start to come away in the hand.

Jung asks his readers to consider the following comparison: *We have to describe and to explain a building the upper storey of which was erected in the nineteenth century; the ground floor dates from the sixteenth century, and a careful examination of the masonry discloses the fact that it was reconstructed from a dwelling tower of the eleventh century. In the cellar we discover Roman foundation walls, and under the cellar a filled-in cave, in the floor of which stone tools are found and remnants of glacial fauna in the layers below. That would be a sort of picture of our mental structure.*<sup>4</sup>

Hurlbut takes us still deeper than this hypothetical and impossible excavation. Her palimpsest reveals the source of architecture, lodged in death and renewal. Biology defeats metaphor. She designates the unrepresentable,

Dans ces deux œuvres, cette stratégie a échoué; dans ces deux monuments au manque, la tête n'est pas là, la décapitation a été renforcée et féminisée. Il n'y a pas de consolation, la castration a eu lieu, rien ne servirait de tourner le dos et de prendre les jambes à son cou. Les cornes de bouc, le crin de cheval, à la fois animal et symbole, sont sanglants et tabou. Le corps, centralisé, se dresse, et il est incomplet. Mais touchez pour confirmer la présence ou l'absence. Les flammes votives peuvent encore réchauffer. Du plâtre qui sèche émane de la chaleur, prouve qu'il est vœu, offrande, en même temps qu'il accepte la forme qu'on lui impose. C'est donnant-donnant. Il est à la fois l'objet et le moule de l'objet.

Les yeux des statues de l'époque classique sont vides. Autrefois peints ou sertis, ils ont été aveuglés par le passage du temps et de l'histoire. Ici, l'artiste a volé la vue aussi bien que le corps; ses œuvres n'ont plus un œil à jeter sur le présent, quoique, pour les trois Parques, les trois Destinées, prédire l'avenir ait été facile. L'entablement appelé *Des yeux et des dards* est une corniche de plâtre garnie d'yeux de verre soufflé. Encore une fois, il y a ce sifflement, le souffle qui pousse contre le silice qui résiste, le silice chauffé dans des fours, tourné sur des tiges de métal creux, tenu à bout de bras, travaillé à la hâte avant que le liquide ne se solidifie, avant que le contour ne se perde. Voilà des voyants aveugles comme Tirésias, frappé de cécité pour cause de trahison : il avait révélé que la volupté des femmes dépasse celle des hommes. Ici, il n'y a que le regard de celle ou de celui qui regarde; les yeux sont portés à disparaître; on les plisse pour percevoir ces petits regards vitreux. D'abord on ne les voit pas, même s'ils préexistent à l'ordre de la perception. Les œuvres de Spring Hurlbut sont à la fois du corporel incarné et le signe de la séparation d'avec le corps. L'amalgame (astucieux stratagème) de représentation et de réel déjoue l'œil et se joue de l'espace. Seule la température pourrait révéler, et elle ne révélerait qu'au bout des doigts. Grattez l'un ou l'autre, le réel ou l'irréel (tel est le paradoxe de l'œuvre); tous deux commenceront à s'effriter dans la main.

Jung demande à ses lecteurs de s'arrêter à cette comparaison : « Nous devons décrire et comprendre un édifice qui présente les caractères suivants. L'étage supérieur date du xix<sup>e</sup> siècle et le rez-de-chaussée, du xvi<sup>e</sup> siècle. Un examen minutieux de la maçonnerie révèle qu'il a été reconstruit d'après une tour du xi<sup>e</sup> siècle. Dans la cave, nous découvrons des fondations de l'époque romaine. Sous la cave, une grotte où, après avoir enlevé le matériau de remplissage, nous trouvons, sur le sol, des outils de pierre; puis, sous les couches inférieures, des vestiges de faune glaciaire. Notre structure mentale ressemblerait assez à cela.»

Spring Hurlbut nous conduit à des profondeurs plus grandes encore que cette hypothétique et impossible excavation. Son palimpseste met au jour la source même de

and reveals it as the unspeakable. The body is still present, though it is not the one that might once have moved the flesh, nor its shadow either. The partial reminders prompt the tongue to speak, but the tongue stays still, feeling its limitation in the mouth, feeling its repetition. The hand moves across the page, casting shadows on the words that will take up place elsewhere, and be felt in the mouths of others. I hold up the last transparency. When I turn out the light the image disappears. I will remember it later, much later.

SHARON KIVLAND  
London, 1991

1. *Blue Guide* Rome (London/New York 1989).

2. Luca Pacioli, *De Divina Proportione*, ed., C. Winterberg in Eitelberger-Ilg's "Quellenschriften", Vienna, 1889, p. 129 and p.131.

3. Sigmund Freud, *Medusa's Head* (Standard edition XVIII) London, 1953-74, translated under editorship of James Strachey with Anna Freud, assisted by Alix Strachey and Alan Tyson.

4. C.G. Jung, *Contributions to Analytical Psychology*, (New York 1928)

l'architecture : mort et renaissance. La biologie triomphe de la métaphore. Spring Hurlbut désigne l'irreprésentable et le révèle en tant qu'indicible. Le corps est encore présent—quoique ce ne soit pas celui qui, jadis, pouvait éveiller la passion, ni son ombre non plus. Les mémentos partiels poussent la langue à parler, mais la langue demeure inerte, sent que la bouche la limite, sent qu'elle se répète. La main passe sur la page en projetant des ombres sur les mots qui prendront place ailleurs et se feront sentir dans la bouche d'autrui. Je tiens la dernière diapositive. Lorsque j'éteins la lumière, l'image s'évanouit. Elle me reviendra en mémoire plus tard, bien plus tard.

SHARON KIVLAND  
Londres, 1991

1. Voir, par exemple, le *Guide bleu de Rome*.

2. Luca Pacioli, *Divine proportion* (1509), trad. de l'italien par G. Duchesne et M. Giraud avec la coll. de M.-T. Sarade, Librairie du Compagnonnage, 1980, p. 145 et 143.

3. Sigmund Freud, « La tête de Méduse [1922] », *Résultats, idées, problèmes*, trad. J. Laplanche, tome II : 1921—1938, p. 49—50, Paris, PUF, 1985.

4. Traduit de : Carl Gustav Jung, *Contributions to Analytical Psychology*, New York, 1928.

## BIOGRAPHICAL NOTES

SPRING HURLBUT was born in Toronto in 1952. She studied at the Ontario College of Art (1971-73) and the Nova Scotia College of Art and Design (1973-75). Her work in plaster relief has always shown a concern for architecture and often involved *in-situ* installations. Hurlbut has exhibited extensively in Canada and abroad. In 1981 the artist completed *A Wall on Location* at P.S.1 in New York. In 1983 Hurlbut was chosen to represent Canada at the Wurttembergischer Kunstverein, Stuttgart, West Germany where she executed a wall for *Kunstler aus Kanada: Raum und Installationen*. An exploration of architecturally based work in Canada in 1986 sponsored by YYZ, Toronto: *The Interpretation of Architecture*, included the artist's *Three Columns in Situ*. Later that year Spring Hurlbut was invited to participate in the Centro De Lazer, SESC Fabrica Da Pompéia sponsored exhibition of artists and architects in São Paulo, Brazil: *Between Here and There: The Memory of Disruption*. A *Pillar in Situ* was completed for this event. In the fall of 1988, Spring Hurlbut was awarded a residency in Barcelona through the Canada Council's Program for Architecture, where she completed research on the work of Antonio Gaudi and the relationship of architecture to urban parks. A series of works, *The Tree Columns* were realized over the next few years. The Institute of Contemporary Art, Boston, selected works from Hurlbut's sculpture series based on classical architectural mouldings to be included in their annual international survey of new and provocative art, *Currents*, 1991.

A great deal of critical attention has been accorded to Spring Hurlbut, whose work bridges art and architecture. Toronto architectural writer and historian George Baird has discussed her production in *Arte En São Paulo*, a Brazilian Cultural publication, Edition 34, November, 1986 under the title, *Certain Reflections on Art and Architecture at the Present Time*. Baird also provided the essay on Hurlbut's work for *Archememoria*, 1986, the catalogue for the São Paulo exhibition on art and architecture mentioned previously. Larry Richards, a Toronto architect and educator whose theoretical writing has often appeared in art contexts, addresses Spring Hurlbut's Barcelona influenced installation in *Three Tree Columns* published by the Art Gallery of York University in 1989. Canadian writer and poet, Christopher Dewdney, traces the evolution of the artist's production from the early *in-situ* work to the recent body of plaster wall reliefs in the Contemporary Art Gallery's exhibition catalogue, *Spring Hurlbut*, published in Vancouver, 1991.

## ITINERARY

Dec 7-Jan 26, 1991-92 Southern Alberta Art Gallery, Lethbridge, Alberta  
Feb 28-April 26, 1992 National Gallery of Canada, Ottawa, Ontario  
May 21-June 30, 1992 Municipal Arts Society, New York  
July 18-Aug 30, 1992 Oakville Galleries, Oakville, Ontario  
Sept 19-Nov 19, 1992 Winnipeg Art Gallery, Winnipeg, Manitoba  
Dec 5-Feb 7, 1992-93 Art Gallery of Windsor, Windsor, Ontario  
March 24-June 27, 1993 Musée du Québec, Québec

## NOTICE BIOGRAPHIQUE

Spring Hurlbut est née à Toronto en 1952. Elle a étudié à l'Ontario College of Art de 1971 à 1973 et au Nova Scotia College of Art and Design de 1973 à 1975. Ses reliefs de plâtre ont toujours témoigné de sa passion pour l'architecture et ont souvent fait partie d'installations *in situ*. Elle a beaucoup exposé, tant au Canada qu'à l'étranger. En 1981, elle a exécuté *A Wall on Location* à la galerie P.S.1 de New York. En 1983, elle a représenté le Canada à la Wurttembergischer Kunstverein de Stuttgart, en Allemagne, où elle a réalisé un mur pour *Kunstler aus Kanada : Raume und Installationen*. En 1986, dans le cadre d'une exploration des œuvres canadiennes d'inspiration architecturale parrainée par la galerie YYZ de Toronto et intitulée *The Interpretation of Architecture*, elle a présenté *Three Columns in Situ*. Dans la même année, le Centro De Lazer, SESC Fabrica Da Pompéia l'a invitée à participer à São Paulo, au Brésil, à une exposition d'art et d'architecture appelée *Entre ici et là : Le souvenir de la rupture* (Between Here and There : The Memory of Disruption). Elle a exécuté à cette occasion *A Pillar in Situ*. À l'automne de 1988, grâce au programme d'architecture du Conseil des Arts du Canada, elle est allée à Barcelone terminer des recherches sur l'œuvre d'Antonio Gaudi et la relation entre l'architecture et les parcs urbains. Dans les années suivantes, elle a réalisé une série d'œuvres intitulée *The Tree Columns*. En 1991, on a pu voir, à l'exposition sur les nouveaux courants artistiques internationaux que tient chaque année l'Institute of Contemporary Art de Boston, certaines des sculptures que Spring Hurlbut a exécutées en s'inspirant des moulures de l'architecture classique.

Les critiques se sont beaucoup intéressés à Spring Hurlbut, dont l'œuvre relie art et architecture. Sous le titre « Certain Reflections on Art and Architecture at the Present Time », l'auteur et historien torontois d'architecture George Baird a parlé de sa production dans *Arte en São Paulo*, publication culturelle brésilienne (édition 34, novembre, 1986). Baird a également signé le texte sur l'œuvre de Spring Hurlbut dans *Archememoria* (1986), le catalogue de l'exposition d'art et d'architecture de São Paulo mentionnée ci-haut. Larry Richards, architecte et éducateur torontois qui a souvent publié des écrits théoriques dans des publications artistiques, aborde la question de l'influence de Barcelone sur l'œuvre de Spring Hurlbut dans *Three Tree Columns* (Art Gallery of York University, 1989). L'écrivain et poète canadien Christopher Dewdney retrace l'évolution de la production de l'artiste depuis les premières installations *in situ* jusqu'aux récents reliefs muraux de plâtre dans le catalogue d'exposition *Spring Hurlbut* (Contemporary Art Gallery, Vancouver, 1991).

## ITINÉRAIRE

Du 7 décembre 1991 au 26 janvier 1992 Southern Alberta Art Gallery, Lethbridge, Alberta  
Du 28 février au 26 avril 1992 Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, Ontario  
Du 21 mai au 30 juin 1992 Municipal Arts Society, New York  
Du 18 juillet au 30 août 1992 Oakville Galleries, Oakville, Ontario  
Du 19 septembre au 19 novembre 1992 Winnipeg Art Gallery, Winnipeg, Manitoba  
Du 5 décembre 1992 au 7 février 1993 Art Gallery of Windsor, Windsor, Ontario  
Du 24 mars au 27 juin 1993 Musée du Québec, Québec

WORKS IN THE EXHIBITION  
(width before height)

QUAIL OVO AND DART ENTABLATURE, 1989

quail eggs, plaster  
179 x 15,25 cm  
edition; 1 of 3

DENTIL ENTABLATURE, 1989

cow teeth, plaster  
179 x 20,33 cm  
edition; 1 of 3

OVO AND CLAW ENTABLATURE (1 pair), 1990

turkey eggs, chicken claws, plaster  
152,5 x 30,50 cm (each)  
edition; 1 of 3

THE SACRED DENTILS, 1990 (1 pair)

plaster, teeth  
30,5 x 20,33 cm (each)  
edition; 1 of 3

TONGUE AND DART ENTABLATURE,  
LESBIAN CYMATION, 1990 (1 pair)

plaster  
160 x 30,5 cm (each)  
edition; 1 of 3

ARTEMIS, 1990  
ram horns, plaster  
61 x 61 x 30,5 cm  
edition; 1 of 3

Collection of Christopher E. Horne, Toronto

EYE AND DART ENTABLATURE, 1991 (1 pair)

glass eyes, plaster  
179 x 15,25 cm (each)  
edition; 1 of 3

TRIGLYPH ENTABLATURE, 1991  
femur bones, polymer, plaster  
548,64 x 122 cm  
edition; 1 of 4

SACRIFICIUM, 1991  
horsehair, plaster, pigment  
61 x 61 x 30,5 cm  
edition; 1 of 3

OEUVRES EXPOSÉES  
(largeur avant hauteur)

ENTABLEMENT À OVES DE CAILLE ET DARDS 1989

œufs de caille et plâtre  
179 x 15,25 cm  
1 de 3 exemplaires

ENTABLEMENT DENTICULÉ 1989

dents de vache et plâtre  
179 x 20,33 cm  
1 de 3 exemplaires

ENTABLEMENT À OVES ET SERRES 1990 (une paire)

œufs de dinde, serres de poulet et plâtre  
152,5 x 30,5 cm (chaque pièce)  
1 de 3 exemplaires

LES DENTICULES SACRÉS 1990 (une paire)

plâtre et dents  
30,5 x 20,33 cm (chaque pièce)  
1 de 3 exemplaires

ENTABLEMENT À LANGUES ET DARDS,  
CIMAISE LESBIENNE 1990 (une paire)

plâtre  
160 x 30,5 cm (chaque pièce)  
1 de 3 exemplaires

ARTÉMIS 1990  
cornes de bouc et plâtre  
61 x 61 x 30,5 cm  
1 de 3 exemplaires

collection Christopher E. Horne, Toronto

ENTABLEMENT DES YEUX ET DES DARDS 1991 (une paire)

yeux de verre et plâtre  
179 x 15,25 cm (chaque pièce)  
1 de 3 exemplaires

ENTABLEMENT À TRIGLYPHES 1991

fémurs, polymère et plâtre  
548,64 x 122 cm  
1 de 4 exemplaires

SACRIFICIUM 1991  
crin de cheval, plâtre et pigment  
61 x 61 x 30,5 cm  
1 de 3 exemplaires

#### ACKNOWLEDGEMENTS

THE ORGANIZATION of *Sacrificial Ornament* has involved the efforts of many individuals. On behalf of the Southern Alberta Art Gallery, I would like to express our appreciation for their contribution to the realization of this project.

The artist Spring Hurlbut has been an invaluable source of inspiration. Her energy, dedication and optimism have sustained us throughout and kept the project on course. Our interest in Hurlbut's art has spanned a decade and we were delighted to have the opportunity of working with her to introduce this new body of sculpture to a larger audience. Because the artist's production has been focused on *in situ* work, she has received less exposure than is warranted by her many years of practice. The body of work produced within the *Sacrificial Ornament* series provided a welcome opportunity to rectify the situation.

The participation of George Hersey, Professor of Art History, Yale University, was crucial to the success of our project. Hurlbut's recent work has been strongly influenced by Professor Hersey's publication, *The Lost Meaning of Classical Architecture*, and we are grateful for the text he has provided as an adjunct to the artist's sculpture. Sharon Kivland, a critic and writer now resident in London, England, kindly agreed to write an essay which addresses Hurlbut's work in a contemporary context. Her discussion of the artist's sculpture and its relation to the body ties it to current critical discourse.

The exhibition and publication have benefited from the support of the National Gallery of Canada. Janice Seline has participated in all aspects of organization and has lent the resources of her institution to provide the French translation of the text. We are grateful for her involvement and extend our thanks to her, and to Serge Thériault who coordinated the translation. The National Gallery's interest in the exhibition assisted us in developing an extensive itinerary for circulation and we are particularly pleased that, in New York, Cee Brown of Creative Time and Tracy Calvan of the Municipal Arts Society are sponsoring the exhibition as a special project.

During the developmental stages of an undertaking such as this, we are dependent upon the specialized skills and good graces of numerous people. Our sincerest appreciation is offered to Carl Spielden in Toronto for overseeing the crating, Christine Hawkes and Jared Sable of the Sable-Castelli Gallery for their advice, Christopher Horne for agreeing to loan *Artemis*, Robert Keziere of Vancouver for his superb photography, Russell Keziere and Arnaud Maggs for their physical and moral support, and Stephen Pozel for his belief in the work and assistance to the artist and myself during the complex arrangements which naturally attach themselves to projects of this magnitude.

The production of this publication has been a successful venture specifically because of David Clausen's involvement as designer. His sensitivity to the artist's work and highly developed design sensibility are backed by technical skills which we have come to depend upon, and we are grateful for his collaboration.

The generosity of The Canada Council through their Exhibition Assistance Program has made possible the presentation of *Sacrificial Ornament* at the Southern Alberta Art Gallery and its circulation to six other venues. The importance of The Canada Council in bringing the work of our country's artists to a larger audience cannot be overstated. We are deeply indebted to them for their support of our endeavours.

JOAN STEBBINS  
Director/Curator

#### THE ARTIST WISHES TO ACKNOWLEDGE THE FOLLOWING:

##### SPONSORS

The Canada Council/visual arts/architecture

The External Affairs International Arts Promotion Program

Ontario Arts Council

The Ontario Ministry of Culture and Communications

Toronto Arts Council

##### TECHNICAL ASSISTANCE

Madame Annie Jacques	Joey Rea	David Mason
Glenda Milrod	Eduardo Hector Rojas	Richard Gagnier
Curtis Stritchuk	Peter Blendell	Chris Kirk
Dr. Howard Savage	Herman Thill	Nesha Solesa
Barbara Makuch	Tim Hardacre	Emile Mongrain
Laudell	Sheila Dietrich	Robert Keziere

Special thanks for the extraordinary dedication of Renaissance Moulding Inc. I would like to thank both professional associates and friends for their support:

Heather Cook	Kate Brown	George Baird
Grant Goodbrand	Jane Perdue	Richard Simpson
Christine Hawkes	Susan Watterson	Matthew Teitelbaum
Lyne Lapointe	Arnaud Maggs	Brian Groombridge
Larry Richards	Jared Sable	Roald Nasgaard
Sylvie Belanger	Martha Fleming	Bob Macaskill

*For my mother and father*

#### SOUTHERN ALBERTA ART GALLERY

Spring Hurlbut/Sacrificial Ornament  
December 7, 1991 to January 18, 1992

#### STAFF

Joan Stebbins: Director/Curator  
Janet Walters: Administrative/Curatorial Assistant  
David Wagner: Curatorial Intern  
Lori Marquardson: Education/Extension Officer  
Daniel Smith: Gallery Technician/Registrar  
Mike Murphy: Public Program Coordinator  
David Clearwater: Weekend Attendant/Librarian

Design: David Clausen  
Photography: Robert Keziere  
Colour separations: Hemlock Printers  
Typesetting: Journal of Commerce  
Printing: Hemlock Printers

Organized by the Southern Alberta Art Gallery  
in cooperation with the National Gallery of Canada  
and with the assistance of The Canada Council

The French translation was coordinated by  
Serge Thériault and is courtesy of  
the National Gallery of Canada

Spring Hurlbut's work is represented by  
the Sable Castelli Gallery, Toronto  
© copyright 1992  
Southern Alberta Art Gallery  
601-3RD Avenue South  
Lethbridge, Alberta  
Canada T1J 0H4

ISBN 0-921613-34-2