

AEE
007937

John Heward

CENTRE DE DOCUMENTATION
MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN
DE MONTRÉAL

7380 -00- 1 4

MUSEE D'ART CONTEMPORAIN
Montréal
17 mars — 17 avril 1977



Gouvernement du Québec
Ministère des Affaires culturelles
Musée d'art contemporain

Ce catalogue a été réalisé grâce à une subvention du Conseil des Arts du Canada.

Conception graphique: John Heward, Simon Dardick

Crédits photographiques: Alex Neumann

Imprimé par: Coopérative d'Imprimerie Véhicule

Musée d'art contemporain

Tous droits de traduction et d'adaptation, en totalité ou en partie, réservés pour tous pays. Toute reproduction pour fins commerciales, par procédé mécanique ou électronique, y compris la microreproduction, est interdite sans l'autorisation écrite du Musée d'art contemporain.

Dépôt légal: 1^{er} trimestre 1977
Bibliothèque Nationale du Québec

Parmi les quatre types d'oeuvres récentes, peintures, sculptures, peintures sur papier, photographies, ces dernières semblent à un tel point révélatrices de l'art de John Heward, qu'elles peuvent servir de clé, ou de premier indice pour appréhender ces oeuvres nouvelles.

Les photographies doivent être examinées de plusieurs points de vue; non pas exécutées par l'artiste, mais sous sa direction, ces scènes dans lesquelles l'artiste pose, devant un mur de son atelier, tenant l'une de ses sculptures tubulaires comme "alter ego" sont évidemment des autoportraits. La donnée autobiographique, de l'artiste vu par lui-même, est fondamentale. Cette sorte d'accouplement avec l'oeuvre d'art, l'expressivité des poses, issues du "performance art", les qualités esthétiques de la composition de ce "Tableau", évoquent aussi la scène d'un drame. Effectivement, la décharge dramatique, soutenue par l'éclairage, la disposition du personnage est de plus soutenue par le traitement noir-blanc ou sépia de photographies semblables. Les nuances de la représentation s'affirment dans la variation entre un factuel présent, et un passé vécu à connotations nostalgiques (couleur sépia des photographies anciennes).

Résultats d'une manipulation, ces traitements d'éléments plastiques et dramatiques (aspect littéraire de la "performance piece") révèlent un type d'attitude particulière, celle qui par un type d'opérations déterminées, repérables dans le vocabulaire plastique, apporte à plusieurs types de matériaux toutes les nuances possibles de la rencontre d'un donné et d'un vécu. Cette expérimentation constante, cette manipulation de soi et des objets, que nous connaissions dans toutes ses riches variations en 1975, résulte aujourd'hui en une série d'oeuvres d'une décharge expressive moins spectaculaire, d'une plus grande économie de moyens. La réduction des couleurs à une seule, le noir, ramène le jeu chromatique à une relation de nuances et de variations entre matières mates et brillantes, épaisses ou fines, de part et d'autre de la surface. Les accidents, les empâtements sont eux aussi limités, en comparaison des oeuvres antérieures, dans lesquelles les plis et chiffonnages de la toile avaient une grande importance. Les crevasses, perforations, trous, fentes, les déchirures que nous connaissions aux "Mask Series" sont réduites dans leurs dimensions et leur intensité. Les griffures et traces de stylet dans les empâtements sont réduits, surtout à des lignes formant dessin.

La réduction s'opère aussi, dans les dernières toiles, en ce qui concerne le support matériel puisque le châssis disparaît. Souvent récupéré sur des toiles plus anciennes, détruites, le tissu est découpé, déchiré, laissant apparaître sur les marges la couleur rouille de la toile précédemment utilisée.

Cet abandon des plis, des cassures de la surface, des masques (sauf en ce qui concerne ceux qui sont exposés, présentés pour la première fois à Montréal), l'utilisation beaucoup plus radicale du noir, la tendance vers des relations tout en nuances; demandent de la part du spectateur un type de lecture particulière, sans doute une appréhension plus souple et intuitive de ces traces autographes. *The work probes the unconscious, the unseen and the unforeseen; it operates through the perspective of the conscious, the seen and the known.* (John Heward).

Cette notion, qui rejoint celle de la perception de l'oeuvre comme intermédiaire, comme objet de représentation catalyseur d'une expression inconsciente, s'ajoute à celle de manipulation, d'expérimentation en soi (à cet égard, l'attitude de l'artiste quant à l'accident comme partie intégrante de l'histoire de l'oeuvre, est révélatrice). Les données autobiographiques, la mise en scène, la manipulation, utilisent comme des outils celles de champ culturel. L'oeuvre conçue comme émanation esthétique et culturelle d'un donné inconscient est privilégiée.

D'autre part, la réduction de l'aspect "pictural" des tableaux au profit d'une situation privilégiée donnée au signe autographe, en quelque sorte à l'écriture, par des nuances presque infinitésimales, évoque la possibilité d'une distanciation entre la réduction du rôle du support plastique (la couleur noire, la toile) et l'affirmation pulsionnelle du tableau résulte d'une contradiction entre la négation du conscient, (du choix délibéré des éléments plastiques saisis comme outils culturels), et la disposition de signes d'origine inconsciente. Cependant, comme l'attitude qui préside à la création des toiles s'éclaire du point de vue des photographies, le résultat produit par les sculptures au sol nous éclaire sur le propos de signes autographes; la manipulation des tubes, leur courbure, le tube de vynile souple, la rouille (de l'eau a été versée entre le tube de métal et son enveloppe de matière plastique) évoquent, par leur grossissement en trois dimensions, par les relations qui s'établissent entre eux sur le sol, les traits tracés ou creusés dans la peinture noire: le dessin. Le boursoufflement du papier des huiles sur papier, par l'utilisation du relief, tend à faire de ces huiles, des oeuvres tendant elles aussi à la troisième dimension, un peu de la même manière que le faisaient les peintures antérieures des "Mask Series". Le contraste entre la finesse des traits et des trous creusés dans la matière, la transformation brutale imposée au papier épais par le gondolage renverse les rôles, le trait ténu étant réduit au maximum, intermittent, le support chargé d'expressivité par la liaison de moirages subtils du noir, et du relief tout tellurique.

La cohérence entre quatre types d'expression diverses démontre bien que les relations constantes entre écriture et support, proviennent des tensions entre la brutalité symbolique du donné, soit la dureté du métal, la violence de la déchirure aux contours des toiles, le boursoufflement du papier, soit l'immanence de la donnée objective (le noir, la rouille) et la fragilité, l'intermittence, presque l'évanescence des signes autographes, du vécu. Ces tensions mises en lumière par les oeuvres récentes, montrent bien à quel point elles étaient sourdement cachées par la sombre "majesté" des "Mask Series". Symboliquement, la réduction des moyens équivaut à la mise à nu d'éléments qui, réduits à leur plus simples expressions, expriment énigmatiquement la tension dramatique latente du vécu. Les notes qui suivent montrent par ailleurs que toute la culture dans son expression littéraire et plastique, doit servir de support et d'instrument, par correspondances intimes entre l'artiste et la culture sur laquelle il s'appuie, et dans laquelle il réintègre son propre vécu.

Alain Parent
Directeur des expositions

text(e)s

TRACTATUS LOGICO-PHILOSOPHICUS

pitch, the object of the sense of touch *a* hardness, etc.

- 2.014 Objects contain the possibility of all states of affairs.
- 2.014I The possibility of its occurrence in atomic facts is the form of the object.
- 2.02 The object is simple.
- 2.020I Every statement about complexes can be analysed into a statement about their constituent parts, and into those propositions which completely describe the complexes.
- 2.02I Objects form the substance of the world. Therefore they cannot be compound.
- 2.02II If the world had no substance, then whether a proposition had sense would depend on whether another proposition was true.
- 2.0212 It would then be impossible to form a picture of the world (true or false).
- 2.022 It is clear that however different from the real one an imagined world may be, it must have something—a form—in common with the real world.
- 2.023 This fixed form consists of the objects.
- 2.023I The substance of the world *can* only determine a form and not any material properties. For these are first presented by the propositions—first formed by the configuration of the objects.
- 2.0232 Roughly speaking : objects are colourless.
- 2.0233 Two objects of the same logical form are—apart from their external properties—only differentiated from one another in that they are different.
- 2.0233I Either a thing has properties which no other has, and then one can distinguish it straight away from the others by a description and refer to it ; or, on the other hand, there are several things which have the totality of their properties in

TRACTATUS LOGICO-PHILOSOPHICUS

What we cannot think, that we cannot think : we cannot therefore *say* what we cannot think.

- 5.62 This remark provides a key to the question, to what extent solipsism is a truth.

In fact what solipsism *means*, is quite correct, only it cannot be *said*, but it shows itself.

That the world is *my* world, shows itself in the fact that the limits of the language (*the* language which I understand) mean the limits of *my* world.

- 5.62I The world and life are one.
- 5.63 I am my world. (The microcosm.)
- 5.63I The thinking, presenting subject ; there is no such thing.
- If I wrote a book "The world as I found it", I should also have therein to report on my body and say which members obey my will and which do not, etc. This then would be a method of isolating the subject or rather of showing that in an important sense there is no subject: that is to say, of it alone in this book mention could *not* be made.
- 5.632 The subject does not belong to the world but it is a limit of the world.
- 5.633 *Where in the world is a metaphysical subject to be noted?*
- You say that this case is altogether like that of the eye and the field of sight. But you do *not* really see the eye.
- And from nothing *in the field of sight* can it be concluded that it is seen from an eye.
- 5.633I For the field of sight has not a form like this :



TRACTATUS LOGICO-PHILOSOPHICUS

5.634 This is connected with the fact that no part of our experience is also a priori.

Everything we see could also be otherwise.

Everything we can describe at all could also be otherwise.

There is no order of things a priori.

5.64 Here we see that solipsism strictly carried out coincides with pure realism. The I in solipsism shrinks to an extensionless point and there remains the reality co-ordinated with it.

5.64I There is therefore really a sense in which in philosophy we can talk of a non-psychological I.

The I occurs in philosophy through the fact that the "world is my world".

The philosophical I is not the man, not the human body or the human soul of which psychology treats, but the metaphysical subject, the limit—not a part of the world.

6 The general form of truth-function is:
 $[\bar{p}, \bar{\xi}, N(\bar{\xi})]$.

This is the general form of proposition.

6.00I This says nothing else than that every proposition is the result of successive applications of the operation N' ($\bar{\xi}$) to the elementary propositions.

6.002 If we are given the general form of the way in which a proposition is constructed, then thereby we are also given the general form of the way in which by an operation out of one proposition another can be created.

6.0I The general form of the operation Ω' ($\bar{\eta}$) is therefore: $[\bar{\xi}, N(\bar{\xi})]'(\bar{\eta}) (= [\bar{\eta}, \bar{\xi}, N(\bar{\xi})])$.

This is the most general form of transition from one proposition to another.

TRACTATUS LOGICO-PHILOSOPHICUS

Let us consider how this contradiction presents itself in physics. Somewhat as follows: That a particle cannot at the same time have two velocities, *i.e.* that at the same time it cannot be in two places, *i.e.* that particles in different places at the same time cannot be identical.

(It is clear that the logical product of two elementary propositions can neither be a tautology nor a contradiction. The assertion that a point in the visual field has two different colours at the same time, is a contradiction.)

6.4 All propositions are of equal value.

6.4I The sense of the world must lie outside the world. In the world everything is as it is and happens as it does happen. *In* it there is no value—and if there were, it would be of no value.

If there is a value which is of value, it must lie outside all happening and being-so. For all happening and being-so is accidental.

What makes it non-accidental cannot lie *in* the world, for otherwise this would again be accidental.

It must lie outside the world.

6.42 Hence also there can be no ethical propositions. Propositions cannot express anything higher.

6.42I It is clear that ethics cannot be expressed.

Ethics is transcendental.

(Ethics and æsthetics are one.)

6.422 The first thought in setting up an ethical law of the form "thou shalt . . ." is: And what if I do not do it? But it is clear that ethics has nothing to do with punishment and reward in the ordinary sense. This question as to the *consequences* of an action must therefore be irrelevant. At least these consequences will not be events. For there must be something right in that formulation of the question. There must be some sort

TRACTATUS LOGICO-PHILOSOPHICUS

To say nothing except what can be said, *i.e.* the propositions of natural science, *i.e.* something that has nothing to do with philosophy: and then always, when someone else wished to say something metaphysical, to demonstrate to him that he had given no meaning to certain signs in his propositions. This method would be unsatisfying to the other—he would not have the feeling that we were teaching him philosophy—but it would be the only strictly correct method.

6.54 My propositions are elucidatory in this way: he who understands me finally recognizes them as senseless, when he has climbed out through them, on them, over them. (He must so to speak throw away the ladder, after he has climbed up on it.)

He must surmount these propositions; then he sees the world rightly.

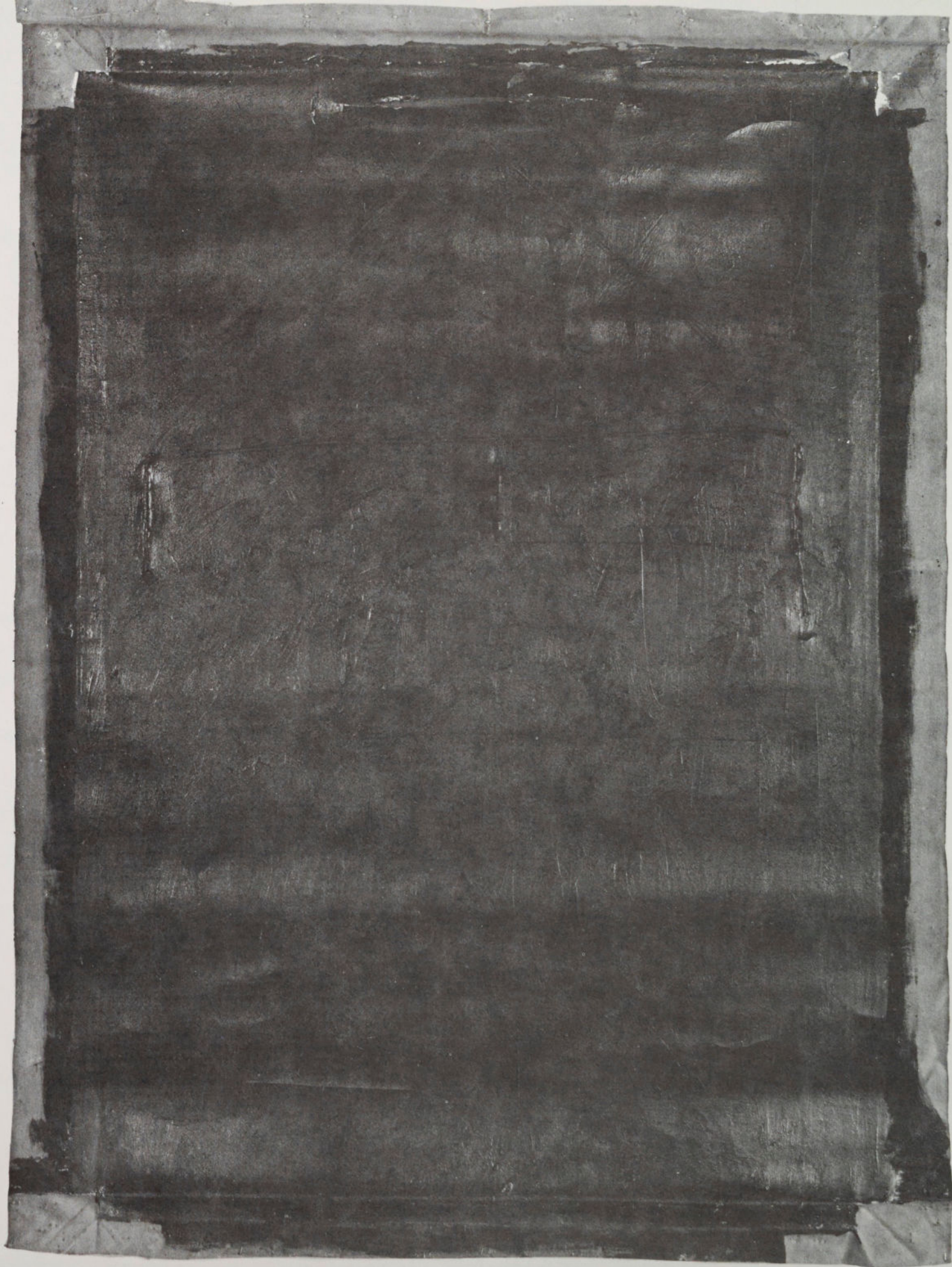
7 Whereof one cannot speak, thereof one must be silent.

of the books were not simultaneous acts. This would, according to the order we preferred, give us the image of a king who began by destroying but then resigned himself to preserving, or of a disillusioned king who undertook to destroy what he had previously defended. Both conjectures are dramatic, but are, so far as I know, without historical foundation. Herbert Allen Giles tells us that those guilty of concealing books were branded with a red-hot iron and condemned to work for the rest of their lives on the monstrous wall. This item favors or at least admits of another interpretation. Perhaps the wall was a metaphor and Shih Huang Ti condemned those who adored the past to a task as vast, as stupid, and as useless as the past itself. Perhaps the wall was a challenge and Shih Huang Ti thought: "Men love the past, and I and my executioners are helpless against that love, but some day there will be a man who feels as I do, and he will destroy my wall as I have destroyed the books, and he will obliterate my memory and will be my shadow and my mirror and will not know it." Perhaps Shih Huang Ti walled in the empire because he knew it to be perishable and destroyed the books because they were sacred books, books that teach what the entire universe or the conscience of each man teaches. Perhaps the burning of the libraries and the construction of the wall are undertakings that secretly cancel themselves.

The firm wall, which at this and in every moment casts its system of shadows over lands I shall never see, is the shadow of a Caesar who ordered the most reverent of nations to burn its past; it is likely that, aside from the conjectures it permits, this idea itself moves us. (Its virtue may reside in its opposition, on an enormous scale, between constructing and destroying.) Generalizing upon this, we might infer that *all* forms possess their virtue in themselves and not in any conjectural "content." This would accord with Benedetto Croce's thesis; and Pater had already, in

1877, asserted that all the arts aspire to the condition of music, which is pure form. Music, states of happiness, mythology, faces scored by time, certain twilights, certain places, all want to tell us something, or told us something we should not have missed, or are about to tell us something. This imminence of a revelation that does not take place is, perhaps, the esthetic fact.

—*Translated by* IRVING FELDMAN



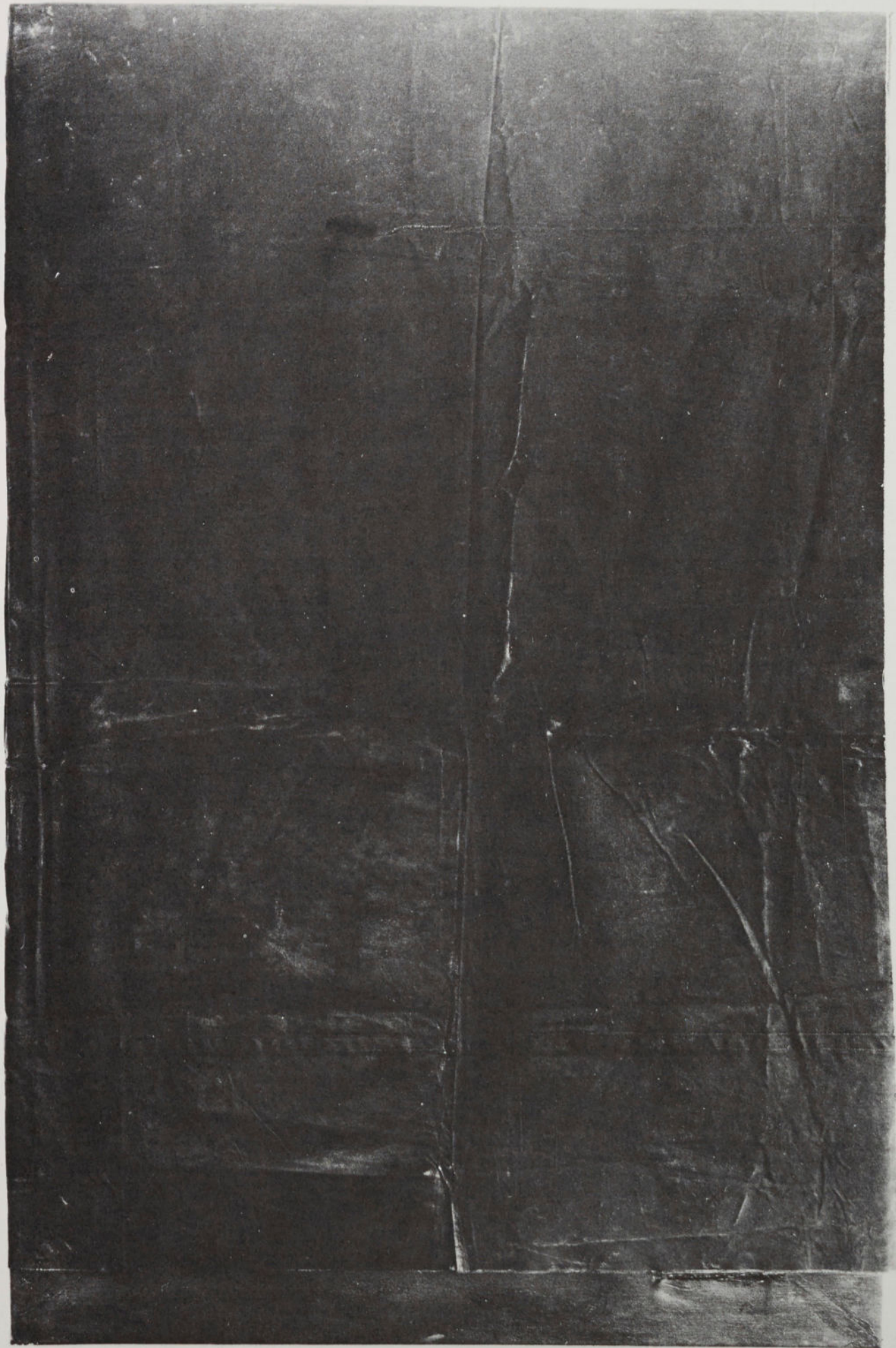








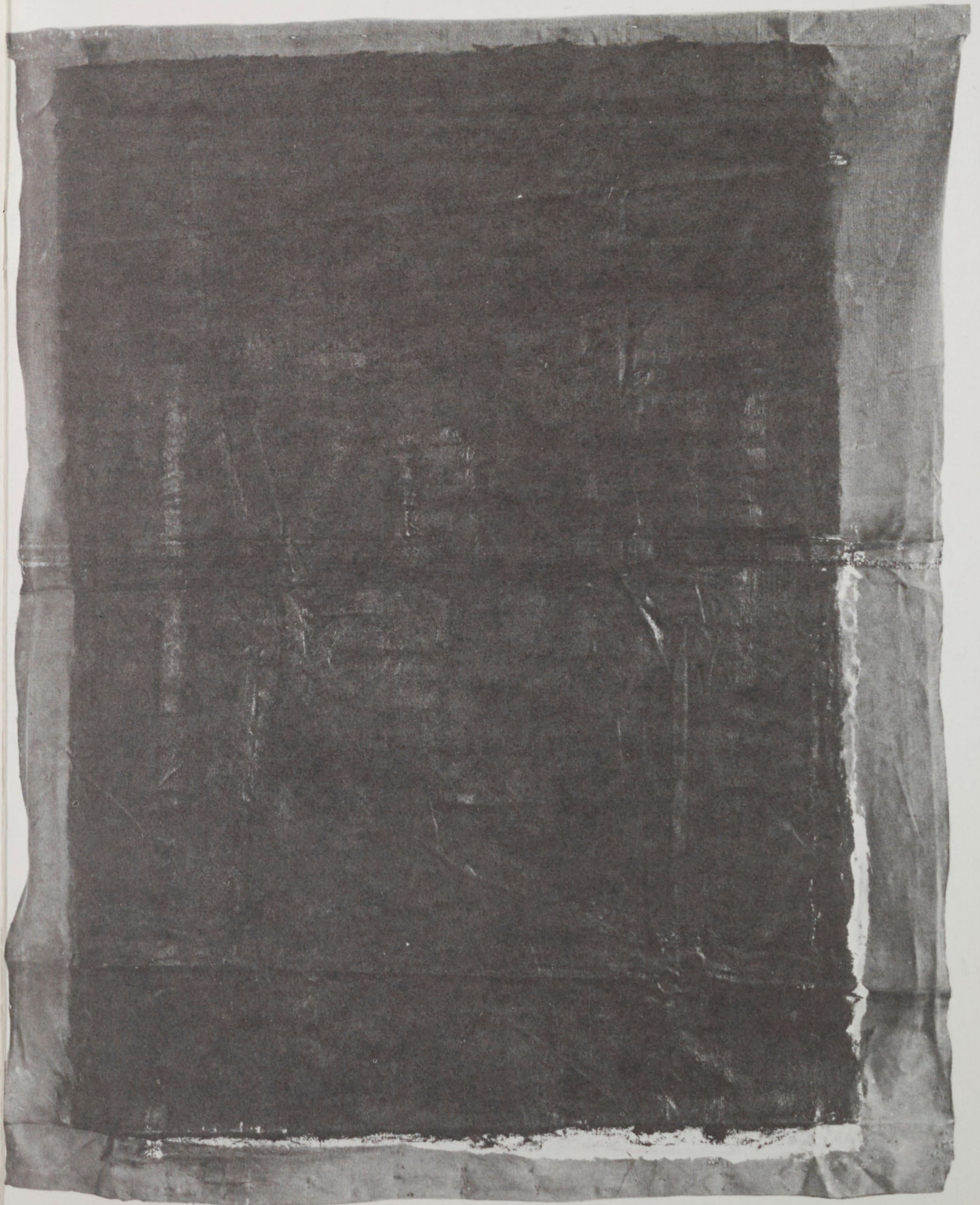












Liste des oeuvres

*Oeuvre illustrée

1. *Untitled (Mask Series No.5)*, 1976, 72"x 48" (183 x 122 cm), acrylique/toile. *
2. *Untitled (Mask Series No.7)*, 1976, 72"x 48" (183 x 122 cm), acrylique/toile. *
3. *Sculpture No.1*, 1976, 96" dia. 1" (243 1/2 cm dia. 2.5 cm), acier. *
4. *Sculpture No.3*, 1976, 72" dia. 1-1/4" (182 cm, dia. 3.3 cm), acier/vinyle. *
5. *Sculpture No.4*, 1976, 95" dia. 1-1/4" (243 cm dia. 3.3 cm), acier/vinyle. *
6. *Sculpture No.6*, 1977, 135" (342 cm), acier. *
7. *Gouache No.5*, 1976, 30"x 21-1/2" (76 x 59 cm), acrylique/papier.
8. *Gouache No.7*, 1976, 30"x 21-1/2" (76 x 59 cm), acrylique/papier.
9. *Gouache No.9*, 1976, 30"x 21-1/2" (76 x 59 cm), acrylique/papier.
10. *Gouache No.11*, 1976, 30"x 21-1/2" (76 x 59 cm), acrylique/papier.
11. *"Performance-1"*, 1976, 5-1/2"x 7-1/2" (14 x 19 cm), photographie.
12. *"Performance-2"*, 1976, 5-1/2"x 7-1/2" (14 x 19 cm), photographie. *
13. *"Performance-3"*, 1976, 5-1/2"x 7-1/2" (14 x 19 cm), photographie. *
14. *"Performance-4"*, 1976, 5-1/2"x 7-1/2" (14 x 19 cm), photographie. *
15. *"Performance-5"*, 1976, 5-1/2"x 7-1/2" (14 x 19 cm), photographie. *
16. *Painting No.3*, 1976-77, 80-1/2"x 60" (204 x 153 cm), acrylique/toile. *
17. *Painting No.4*, 1976-77, 85"x 59-1/2" (216 x 151 cm), acrylique/toile. *
18. *Painting No.5*, 1976-77, 87"x 58" (221 x 147 cm), acrylique/toile. *
19. *Painting No.6*, 1976-77, 80"x 65" (204 x 166 cm), acrylique/toile. *

Biographie

Né à Montréal, 1934. Etudes en histoire et littérature. Travaille dans l'édition en Angleterre et comme consultant en administration au Canada.

Depuis sa première exposition de 1971, il a participé régulièrement à des expositions de groupe ou personnelles au Canada, à Londres et à Paris.

John Heward est représenté par la Galerie B, Montréal.

